FV 57 Zene

MAGYAR ZENE

1973 1

MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

1973. XIV. évfolyam

TARTALOMJEGYZÉK

TANULMÁNYOK, CIKKEK

	Szám	Oldal
A 70 éves Kadosa Pál köszöntése	3	227
A Magyar Zeneművészek Szövetsége IX. Közgyűlése	2	115
Adatok a Magyar Zeneművészek Szövetsége tevékenységéről	2	145
AJTAI MIKLÓS DR.:		
A zenekultúra elválaszthatatlan a közművelődés ügyétől	2	115
BALASSA GYÖRGY:		
Egy különös klarinétverseny	4	383
BÁRDOS LAJOS:		
Organika	2	156
BREUER JÁNOS:		
Kodály Zoltán és Franciaország	3	258
	4	373
FODOR GÉZA:		
A Mozart-opera genezise II. Szöktetés a szerájból	1	45
FUCHSS, WERNER:		
Kodály Zoltán és Zürich II. Volkmar Andreae-hez írott levelek és emlékezetes előadások	1	33
KECSKEMÉTI ISTVÁN:		
Liszt Ferenc ismeretlen zongoradarabja	4	347
LAKATOS ISTVÁN:		
Kodály művészetének romániai útja II.	1	24
LÁSZLÓ ZSIGMOND 80 ÉVES	2	200
LEHEL GYÖRGY:		
Szabálytalan köszöntő	3	231
Nemzetközi Marxista Zeneesztétikai Szeminárium	2	188
MARÓTHY JÁNOS, ÚJFALUSSY JÓZSEF, ZOLTAI DÉNES:		
Szocialista kultúra és marxista zeneszociológia	2	189
MOLNÁR ANTAL:		
Az új magyar zene kibontakozása IV.	4	339

PAPP MÁRTA:
Bartók hegedűrapszódiái és a román népi hegedűs játékmód hatása Bartók műveire 3 299
SÁRAI TIBOR:
Zenekultúránk harmonikus fejlődéséért 2 113
SÁRAI TIBOR:
Kadosa Pál „konokságának" néhány gyanús eleméről 3 227
SOMFAI LÁSZLÓ:
Két Webern-tétel (op. 9/V — op. 27/II) Analízis-variációk I. 1 9
Két Webern-tétel. Analízis-variációk II. (Befejező rész). Variációk zongorára op. 27, II. tétel 2 165
SZABOLCSI BENCE:
Benedetti és Saracini. Adalékok a monódia történetéhez. Általános rész: előfutárok és a kor fő áramlatai 3 233
SZOLNCEV, NYIKOLAJ:
Liszt Ferenc tizenhat levele orosz tanítványához, Marfa Szabinyinához 3 281
VARGA FERENC:
A zenei hangtól a kínai lü-rendszerig I. 4 389
VÁRNAI PÉTER:
Dráma és muzsika a Nabuccó-ban 1 37
ZOLTAI DÉNES:
A megértés problémája a XIX. század esztétikájában 3 270
ÚJ MŰVEK BEMUTATÓJA
Kadosa Pál: Négy dal Nelly Sachs verseire op. 68. — Sárai Tibor: Zene 45 húrra (Kárpáti János) 2 202
Szőllősy András: Traqsfigurazioni — Papp Lajos: Cimbalomötös (Kárpáti János) 3 309
Kalmár László: Ének — Soproni József: IV. vonósnégyes (Kárpáti János) 4 401
SZEMLE
A Magyar Zeneművészek Szövetsége IX. közgyűlésének vitájáról (Szávai Magda) 3 324
A Magyar zeneszerzés helye a nagyvilágban. I. A Szerzői Jogvédő Hivatal szemszögéből (Dr. Tímár István) 4 414
Két fesztivál. Salzburgi tanulságok — Mozart három stílusa. Bayreuthi interregnum (Tallián Tibor) 1 85
Salzburgi Ünnepi Játékok 1973 (Tallián Tibor) 4 434
Veszprém megye zenei közművelődése (Zámbó István) 4 424
DOCUMENTA
Adalékok Weiner Leó életrajzához (Valkó Arisztid) 1 74
Adalékok Bartók Béla és Kodály Zoltán népzenei gyűjtőtevékenységéhez (Valkó Arisztid) 4 412
Magyarország éneklő ifjúsága 1500—1600 között. Újabb adatok a Bártfai Gyűjteményről (Murányi Róbert Árpád) 1 77

KÖNYVEKRŐL, KOTTÁKRÓL

Bogár István: Három tétel rézfúvósnégyesre — Durkó Zsolt: Fire music — Hollós Lajos: A toronyban — Kardos István: Poema e burlesca — Kocsár Miklós: Saltus Hungaricus — Papp Lajos: Scherzo (Meixner Mihály) 1 108

Bónis Ferenc: Bartók Béla élete képekben és dokumentumokban — Béla Bartók: Musiksprachen — Aufsätze und Vorträge — Szerk.: Révész Dorrit: In memoriam Igor Stravinsky (Breuer János) 1 101

Corpus mensurabilis musicae 57 (Pernye András) 4 440

Goertz, Harald: Österreichisches Musikhandbuch — Martin Cooper: Beethoven — The Last Decade — Jan Maegaard: Studien zur Entwicklung des dodekaphonen Satzes bei Arnold Schönberg (Breuer János) 2 214

Landon, H. C. Robbins: Beethoven. Sein Leben und seine Welt in zeitgenössischen Bildern und Texten — Ludwig van Beethovens Konverstationshefte, Band 1. — Rudolf Klein: Schubert-Stätten — Ludwig Kusche: Richard Wagner und die Putzmacherin oder die Macht der Verleumdung — Hector Berlioz: Symhonie fantastique. New Edition of the Complete Works (Bónis Ferenc) 2 216

Mies, Paul: Das Konzert im XIX. Jahrhundert (Molnár Antal) 1 107

Marschal, Samuel válogatott művei (Pernye András) 1 111

Fichmond, Stanley: Clarinet and Saxophon Experience (Kuszing János) 1 108

Schreiber, Ottmar: Max Reger, Briefe zwischen der Arbeit — H. H. Stuckenschmidt: Die grossen Komponisten unseres Jahrhunderts I. Deutschland — Mitteleuropa (B. J.) 4 438

Schwab, Heinrich W.: Konzert — Dreissig Jahre Collegium Musicum Zürich — Répertoire Internationale des Sources Musicales, Einzeldrucke vor 1800 — Festskrift Jens Peter Larsen (Bónis Ferenc) 4 436

HANGLEMEZEKRŐL 2 220
3 334
4 442

MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XIV. évfolyam 1. szám 1973. március

TARTALOM

SZABOLCSI BENCE 3

SOMFAI LÁSZLÓ:
Két Webern-tétel (op. 9/V—op. 27/II) Analízis-variációk I. 9

LAKATOS ISTVÁN:
Kodály művészetének romániai útja II. 24

WERNER FUCHSS:
Kodály Zoltán és Zürich II. Volkmar Andreae-hez írott levelek és emlékezetes előadások 33

VÁRNAI PÉTER:
Dráma és muzsika a Nabucco-ban 37

FODOR GÉZA:
A Mozart-opera genezise II. Szöktetés a szerájból 45

DOCUMENTA
Adalékok Weiner Leó életrajzához (Valkó Arisztid) 74
Magyarország éneklő ifjúsága 1500—1650 között. Újabb adatok a Bártfai Gyűjteményről (Murányi Róbert Árpád) 77

SZEMLE
Két fesztivál. Salzburgi tanulságok — Mozart három stílusa. Bayreuthi interregnum (Tallián Tibor) 85

KÖNYVEKRŐL, KOTTÁKRÓL
Bónis Ferenc: Bartók Béla élete képekben és dokumentumokban — Béla Bartók: Musiksprachen — Aufsätze und Vorträge — Szerk.: Révész Dorrit: In memoriam Igor Stravinsky (Breuer János) 101
Paul Mies: Das Konzert im 19. Jahrhundert (Molnár Antal) 107
Stanley Richmond: Clarinet and Saxophon Experience (Kuszing János) . 108
Bogár István: Három tétel rézfúvósnégyesre — Durkó Zsolt: Fire music — Hollós Lajos: A toronyban — Kardos István: Poema e burlesca — Kocsár Miklós: Saltus Hungaricus — Papp Lajos: Scherzo (Meixner Mihály) 108
Samuel Marschal válogatott művei (Pernye András) 111

A Magyar Zene legközelebbi száma 1973. júniusban jelenik meg.

MAGYAR ZENE
Zenetudományi folyóirat
A Magyar Zeneművészek Szövetségének lapja
Megjelenik évenként négyszer
A szerkesztő bizottság tagjai:
SZABOLCSI Bence, ÚJFALUSSY József és MARÓTHY János
Szerkesztő: BREUER János
Szerkesztőség: Budapest, V., Báthori u. 10. Telefon: 317-330
Szerkesztőségi órák: kedden 10—12-ig
Kiadja a Lapkiadó Vállalat (VII., Lenin krt. 9—11.) Telefon: 221-285
Felelős kiadó: SALA Sándor igazgató
Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a Posta hírlapüzletben és a Posta Központi Hírlapirodánál (KHI, Budapest, V., József nádor tér 1.) közvetlenül, vagy postautalványon, valamint átutalással a KHI 215—96 162 pénzforgalmi jelzőszámára. Előfizetési díj félévre 30,— forint, egész évre 60,— forint.
Index: 25.563
72.684.66-21 Alföldi Nyomda, Debrecen

SZABOLCSI BENCE

1899—1973

A Magyar Tudományos Akadémia, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola és a Magyar Zeneművészek Szövetsége mély megrendültséggel tudatja, hogy január 21-én, életének 74. évében elhunyt Szabolcsi Bence, a Magyar Tudományos Akadémia rendes tagja, kétszeres Kossuth-díjas, a Munka Vörös Zászló Érdemrendjének és a Munka Érdemrend arany fokozatának kitüntetettje, Herder-díjas, a Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézetének igazgatója, a Studia Musicologica főszerkesztője, a Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Bizottságának elnöke, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola tanszékvezető tanára, a Magyar Zeneművészek Szövetségének alapító tagja, volt elnöke és számos nemzetközi tudományos társaság tagja.

Szabolcsi Bence a magyar zenetörténet alkotó tudósa, az egyetemes zenetörténet és zeneelmélet ismert kiváló művelője volt; Bartók és Kodály hűséges küzdőtársaként az új magyar zene hazai és külföldi elismertetésében elévülhetetlen érdemeket szerzett. Elhunytával tudományos, művészeti és kulturális életünk olyan kiemelkedő és ösztönző személyiséget veszített el, akinek munkásságát világszerte megbecsülés és szeretet övezte.

A Magyar Tudományos Akadémia
A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola
A Magyar Zeneművészek Szövetsége

A Magyar Tudományos Akadémia nevében megrendült szívvel búcsúzom Szabolcsi Bencétől, a zene nagy tudósától, a műveltség — és nemcsak a zenei műveltség — lelkes, fáradhatatlan, lenyűgöző hirdetőjétől, a keserves megpróbáltatásokat megszenvedő, de azokat legyőző emberséges embertől.

Nagy tudós volt Szabolcsi Bence, hiszen tulajdonképpen ő a magyar zenetörténet megalapozója. Már a húszas években felvázolta a régi magyar zenetörténet fő irányait s egy-egy részletkérdéssel foglalkozva, de különböző szintéziseket is kiadva kidolgozta a teljes magyar zenetörténetet. A középkori magyar énekmondóktól a Kodályról megjelent legutóbbi tanulmányáig a magyar zene minden nagy korszakát, minden jelentős alkotójának művét elemezte, olyan *monumentumot* teremtve, melynek méltatása a szakemberek feladata, de nem csupán az övék: ezeknek a műveknek az a nagyszerűsége, hogy egyszerre szólnak a szakmához és a zenét kedvelő, értő, művelt közönséghez.

Hogy ma az egész magyar zene — s benne a népzene — közkinccsé vált, az nem csupán Bartók és Kodály felfedező tevékenységének köszönhető, hanem annak a kutató-, értelmező és értékelő munkának is, amelyet Szabolcsi Bence végzett el.

Szabolcsi Bence hitvallása volt — ezt mondta el legutóbb a Kodály emlékezetére rendezett akadémiai előadásában is —, hogy egyszerre kell és lehet magyarnak és európainak lenni. Ezt a célkitűzést megvalósította emberi magatartásában és szakmai munkájában is. Igaz, mások is foglalkoztak Magyarországon az egyetemes zenével, annak jeles alkotásaival. Azt hisszük azonban, hogy Szabolcsi Bence Vivaldi, Monteverdi, Mozart és Beethoven-értelmezései azért is időtállóak, mert szerzőjük különös érzékkel tapintotta ki a nemzetközi és nemzeti összefonódását a nagy klasszikusok zenéjében. Ezt tette meg ellenkező irányban is, amikor a külföldnek magyarázta meg Liszt Ferenc, Bartók Béla vagy Kodály Zoltán művészetét.

A zenetörténész nagy erénye — s ez Szabolcsi Bence életművének egyik maradandó sajátossága —, hogy nem elégszik meg a zene belső történetének vizsgálatával, hanem azt szorosan köti a művelődéstörténethez, sőt a társadalomtörténethez is. Számunkra különösen érdekes — módszertanilag is — az a megállapítás, amely *A művész és közönsége* című tanulmányában olvasható: „A zenetörténet szerves része a zenét hallgató tömegek története. An-

nál is inkább, mert ezek a tömegek többnyire nemcsak passzív, hanem aktív ihletői, kezdeményezői is voltak a zenei folyamatnak: láthatóan vagy láthatatlanul ott álltak a zenei törekvések hátterében, s a nyelv, mellyel a zene nagy alkotóművészei éltek — eredetében és végső kihatásában —, végeredményben az ő nyelvük volt." Ez a meggyőződés vezeti el a zenei köznyelv problematikájához, amellyel kapcsolatban nemcsak a közönség, hanem a zenei alkotás alapkérdéseit is felteszi, s megint olyan érvénnyel, hogy az nem pusztán a zenetudomány számára jelentős. Mert Szabolcsi Bence nemcsak zenetörténész, hanem a zeneelmélet kitűnő művelője is, aki mindig más művészeti ágak, sőt a kultúra egészének viszonylatában méri fel, hogy mit jelent a zene és melyek annak állandó és változó jelenségei. Ez a valóban komplex történeti szemlélet olyan eredményeket hozott, amelyeket a zenetudományon kívül a társadalomtudományok más ágaiban is gyümölcsöztetni lehet.

Alapos történeti felkészültsége Szabolcsi Bence szellemét nem zárta be a múlt várába, hanem arra tette alkalmassá, hogy felismerje és örömmel üdvözölje az újat, és annak messze szóló hirdetője és soha nem lankadó támogatója legyen. Amikor *A magyar zene kézikönyvé*ben 1947-ben az új magyar zenéről írt, az 1905-ös esztendőt jelölte meg a zenei és nemcsak a zenei forradalom kiindulópontjának. „Ekkor jelentek meg — írta — Ady Endre Új versei, ebben az évben indult el népdalgyűjtő útjára Kodály Zoltán s hangzott el első ízben Bartók Béla I. zenekari szvitje. A három költő, aki itt útjára indult, végzetszerű elhivatással hirdette meg azt a gondolatot, hogy a magyarság léte még voltaképpen felfedezetlen, energiái felszabadítójukra várnak, s ez energiák nélkül nincs nemzet, nincs alkotás, nincs kultúra." Ehhez a gondolatsorhoz kapcsolódva Bartók és Kodály újítását így értékelte: „Kiemelkedve a romantikából és az 1900-as évek európai mozgalmaiból, mindketten korán ráeszméltek, hogy nyugati mestereiket Európa régi, nagy zenéjének szigorú és monumentális világában kell keresniök; magyar földön pedig megtalálták a hagyományoknak ugyanezt a teljességét a régi magyar népzenében." Szabolcsi Bence e két hagyomány ötvözését, de ugyanakkor továbbfejlesztését, a magyar zene „főútjának" megtalálását, világérvényre emelését látta a két nagy alkotó művészetében, s ezt a rendkívüli teljesítményt tisztelte, méltatta és ünnepelte.

A zene szeretete egy általánosabb műveltségi és társadalmi eseményhez kapcsolódott. Kodályról szóló megemlékezésében elmondotta, hogy mit hirdetett az az új magyar humanizmus, amelynek ő is híve volt: „mindenekelőtt meghirdette minden elmúltnak bátor újraértelmezését; leszaggatta a múltról, ami hazug volt és frázisszerű, le az emberekről az élet, a világ, a társadalom képéről, amit mesterségesen ráfagyasztottak vagy rámázoltak; nem kell elfogadni, nem kell belenyugodni, kiálltotta ki a tegnapról, és beleharsogta a köztudatba: jön egy holnap, *a* holnap, mely igazabb arcot ad a világnak!"

Szabolcsi Bence őszinte meggyőződéssel vallotta, hogy ezt a holnapot a felszabadulás, a szocializmus hozta meg, társadalmilag és kulturálisan egyaránt. A felszabadult magyar nép magáénak vallotta azt az újítást, amelyet a zenében Bartók és Kodály hoztak, és amely megteremtette a feltételeket a zenei kultúra elterjedéséhez, meghozta a hajdani „magántudós" számára is a lehetőségeket arra, hogy tevékenységét kibontsa és az új érdekében hatékonyan munkálkodhassék társadalmi méretekben.

Szabolcsi Bence életművét idéztük, mert az ember teljes mértékben azonosul vele, az az ember, aki a XX. század nagy változásait, Magyarország történelmének mélységeit és magaslatait egyaránt megismerhette s tudatosan foglalt állást velük kapcsolatban.

Kodály zeneszerzés-osztályában töltött évei után Szabolcsi Bence Lipcsében fejezte be tanulmányait, ahol zenetudományból, -történelemből és művészettörténetből szerzett bölcsészdoktori oklevelet. Önéletrajzában írja: „1923-tól magyar zenetörténeti emlékek felkutatásával foglalkoztam, zenekritikus, szerkesztő és lektor voltam Budapesten." E nagyon is lakonikus megfogalmazás mögött az áll, hogy az ellenforradalmi rendszer nem volt hajlandó megfelelő álláshoz juttatni, s a kutatómunkát úgy végezte, hogy közben Tóth Aladárral együtt szerkesztette a Zenei Szemlét és a Zenei Lexikont. Elszenvedte mindazt, amit Magyarországon a második világháború alatt csak elszenvedni lehetett s talán még annál is többet.

A felszabadulás után belevetette magát a munkába, s tudományos tevékenysége mellett részt vállalt a magyar zenei élet megszervezésében, az új magyar zene propagálásában, a magyar zenetudomány irányainak kijelölésében, szervezeti kereteinek megteremtésében, a fiatal zenetudós nemzedék képzésében, a magyar zene nemzetközi kapcsolatainak ápolásában. 1946-ban a Zeneművészeti Főiskola tanára, 1951-ben a Zeneművészek Szövetségének elnöke, 1948-ban a Magyar Tudományos Akadémia levelező, majd rendes tagja, 1961-ben a Bartók Archívum és néhány év múlva az ebből kifejlődő Zenetudományi Intézet igazgatója. Betegsége ellenére a legutóbbi időkben is nagy szenvedéllyel foglalkozott a magyar zenei élet közügyeivel s különösen a Zenetörténeti Kézikönyv munkálataival, amellyel új szintézist kívánt teremteni azon a területen, ahol munkáját elkezdte.

A Magyar Népköztársaság Szabolcsi Bence tevékenységét elismerte s jól eső érzéssel mondhatjuk, hogy a közösség tisztelete és szeretete övezte pályafutását az utolsó negyedszázadban.

Szabolcsi Bence szeretetreméltó, kedves, mélyen érző és együttérző ember volt, aki mindenkin segíteni akart, aki nagyon vigyázott arra, hogy senkit se bántson meg, de aki mindig, a maga ellenállhatatlanul szívélyes módján, kitartott a felismert igazság mellett. Csak megindultsággal tudok gondolni arra az igazán atyai figyelmességre, amellyel engem is biztatott munkám végzésére, s arra az okos kedvességre, amellyel jótanácsait elmondta, amikor ügyekről és emberekről volt szó.

Szabolcsi Bence szerette az irodalmat, s különösen szerette a nagy zeneszerzők barátját és magyarázóját, Romain Rollandot. Mint ember, ő is elmondhatná azt a humanista búcsút, amelyet a Jean-Christophe végén olvashatunk: „Mai emberek, fiatalok, rajtatok a sor!... Legyetek nagyobbak és boldogabbak nálunk." Az „isteni zene" az ő számára is a megvalósuló harmóniát jelentette, azzal a többlettel, hogy a zenének ezt az üzenetét nem a távoli jövőnek adta át, életében munkált azon, hogy „a zene mindenkié" legyen, s amikor a zenéről szólt, akkor egyszerre gondolt kultúrára és emberségre.

A „halál torkába esett" Szabolcsi tanár úr, amint a nagyenyedi „halottas temetésekkorra való ének" mondja, amelyet ő is idézett, de a halál nem fog életművén; amíg magyar zene szól ezen a földön, tisztelettel és megbecsüléssel fognak emlékezni nevére és munkásságára.

KÖPECZI BÉLA

A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Rektora, Tanácsa, oktatói testülete, valamennyi hallgatója, dolgozója és a Magyar Zeneművészek Szövetségének alkotó és hivatali testülete áll most velem együtt Szabolcsi Bence ravatalánál, hogy búcsút vegyünk Tőle. A Főiskola több, mint negyedszázad óta tanárától, tanszékvezető professzorától; a Szövetség alapító tagjától, évekig volt elnökétől, majd elnökségének tagjától. De a két nagy zenei testülettel együtt megrendülten, néma tisztelettel és gyásszal járulnak hozzá búcsúzni mindazok, akiket az az öröm és tisztesség ért, hogy életében tanítványai, hallgatói és munkatársai lehettek.

Soruk szinte beláthatatlan: Szabolcsi Bence egész életműve a legmagasabb szintű nevelői élet, még Szövetségünkben, zenei közéletünkben való részvétele, irányító tevékenysége is nap mint nap megújúló nevelői tett volt, Ő maga született nevelő. Azzá tette páratlan tudása, újra meg újra megcsodált, rendezett és mindig fegyelmezetten készen álló emlékezete, azzá tette minden iránt élénken érdeklődő figyelme, fáradhatatlan, bőkezű adakozó kedve mindenki iránt, aki tanulságért, útbaigazításért, segítségért Hozzá fordult. Eszményi tanítómesterré, pedagógussá tette a szóbeli, írásos és zenei közlésnek az a természetes és harmonikus készsége, amely mindenkit az első percekben elbűvölt, nevelő sugárzásának körébe vont.

Tanítványait, hallgatóit ösztönző szavával, biztató tekintetével egyúttal mindjárt munkatársaivá is fogadta, ellenállhatatlanul vonzotta útitársul izgalmas, közös szellemi kalandokra, az ázsiai zenefolklórtól az európai zene, képzőművészet, irodalom és filozófia csarnokáig, alig ismert magyar zenetörténeti dallamoktól Bartók és Stravinsky művészetéig vezető, csodálatos utazásokra. Így mi, munkatársai is állandóan, újra és újra tanítványaivá szegődtünk, boldogan és csodálva bíztuk rá magunkat, követtük gazdagságának végtelen birodalmába.

Felcsillant ilyenkor diákos, cinkos mosolya és jóakaróan tette észrevétlenné a tudásunk mértéke közti végtelen távolságot. Szellemének fölénye nem nyomasztott, hanem fölemelt, magához *növelt*, a szónak eredeti, szótári jelentése szerint.

Mosolya, kérdezgetve továbbfejtő módszere, szelíd iróniája egy Szókratészhez tette hasonlóvá. Művészete is szókratészi volt. A bábáskodásnak az a művészete és tudománya volt ez, amellyel gondolatokat, felismeréseket, műveket segített világra, de megszületni segítette zenetudományunk és zenetudományos képzésünk intézményeit, szervezeti megvalósulását is.

Eljegyezte Ő magát a nemzet tanítómesteréül még tanítvány korában, még akkor, amikor magyar mestereitől, Kodálytól, Bartóktól átvette a nehéz küldetést az új magyar zenei művelődés társadalmi közegének, közönségének és értő tudósainak felnevelésére elkötelező apostoli hivatást, és amikor felvértezte magát a német tudományosság legjava fegyverzetével, a francia szellem megvilágító látásmódjával, az olasz zene nagy művészi hagyatékának élményeivel, küldetésének betöltésére. Egy nagy népnevelői gondolat megvalósításának munkásává avatta magát fáradhatatlanul járva az országot, elfelejtett, sokszoros történelmi avar- és porréteggel elfedett magyar zenetörténetünk lappangó emlékeinek nyomában, sokszor hajnaltól hajnalig másolva, megfejtve és közkinccsé téve zenei örökségünk töredékes dokumentumait.

Csak a francia enciklopédisták heroikus, áldozatos küzdelméhez, művelő-

déspolitikai és népnevelő tettéhez mérhetjük a diáksorból alig kinőtt fiatalember vállalkozását, lázas alkotó és szervező munkáját, ahogyan rangos magyar és nemzetközi munkatársi gárdát kovácsolt össze, csodával határos módon adta kortársai kezébe negyvenegynéhány évvel ezelőtt a zenei művelődés két kötetes magyar nyelvű enciklopédiáját, első zenei lexikonunkat.

Zenetörténeti és elméleti írások, kötetek, tanulmányok és esszék sora hagyta el ezután Szabolcsi Bence szellemi műhelyét, megannyi további tette a legtágabb értelmű és hatósugarú pedagógiai munkásságnak. Költő kortársával együtt mondhatta Ő el magáról, hogy „nem középiskolás fokon" tanítja egész népét, „oly korban", amely elég törpe volt ahhoz, hogy ne hívja meg Baumgarten-díjat tudósát az Őt megillető főiskolai katedrára.

1946-ban jött csak el annak az ideje, hogy Szabolcsi Bence Zeneművészeti Főiskolánkon folytathassa megkezdett nevelőmunkáját. Kitűnő művészek, muzsikusok emlékeznek vissza hálásan világszerte főiskolai óráira, szemináriumaira, a „zenetörténeti és stílusgyakorlatok" szerény címével megjelölt alkalmakon kibontakozott, sokszor egyetemi színvonalú vitákra, a belőlük nyert inspirációkra. Ő volt később a spiritus rectora, Ő kezdeményezte, ösztönözte 1951-ben zenetudományi tanszakunk létrehozását, Ő vezette, irányította az utolsó percéig. Azóta már a tanszak is ifjú zenetörténészek több nemzedékét bocsátotta útjára, köztük országunk határain túl is elismert, kitűnő muzikológusokat, zenei közéletünk irányítóit, újabb nemzedékek nevelőit. Büszkén vallják mindannyian, hogy Szabolcsi Bencéhez jártak iskolába, tőle kapták tudásukat, szemléletmódjuk alapvetését és hivatástudatukat. Végül nevelői életújját, művét is organikusan tetőzte be a Magyar Tudományos Akadémiának sürgetésére létrejött Bartók Archívuma, majd Zenetudományi Intézete, ahol ismét egykori tanítványait gyűjtötte maga köré munkatársakul, s ahol munkatársaiként ismét tanítványaivá lehettünk.

Utolsó közösségi gesztusa is nevelői tett volt. Kedves tanítványaival találkozott utoljára, és aláírásával befejezte a tanulmányi félévet.

Benne a magyar zenetudomány és zenei közélet, közvetlen vagy közvetett, volt vagy mostani tanítványainak, munkatársainak családja szellemi apját gyászolja. Olyan apát, aki mérhetetlenül gazdag örökséget hagyott ránk.

Igyekszünk méltó örökösök lenni, igyekszünk a ránk bízott kincseket, ha tehetjük, még gyarapítani is; őrizni és szítani a humán, valóban emberies és emberséges műveltség hevítő, éltető lángját, amelyet kezéből vettünk át.

Szeretett, feledhetetlen Mesterünk, ne rójj meg érte, ha ma még nem tudjuk, hogyan állunk majd helyt magunkért és a ránk bízottakért. Ha ma még megrendülten, a ránk szakadt árvaságtól riadtan állunk utoljára melletted, hogy mély fájdalommal mondjunk Neked istenhozzádot. Példád, biztató szavad nem múló emléke ád majd erőt munkánk terhének, örömének hordozásához.

UJFALUSSY JÓZSEF

SOMFAI LÁSZLÓ:

KÉT WEBERN-TÉTEL (OP. 9/V—OP. 27/II)

ANALÍZIS-VARIÁCIÓK I.

Az alábbi kísérletet az inspirálta, hogy minden tekintetben kielégítő, autentikus zenei analízismódszer nincs; az elemző megközelítés mindig célzatos, szubjektív, az alkotásnak szükségképp csak egyes részjelenségeit tárja fel.

Az igényes *technikai műanalízisek*, szándékukat és jellegüket tekintve, általában három megközelítés-típusba sorolhatók. Az elérendő cél annak megmutatása, hogy

(1) milyen a mű (a kiválasztott kompozíció autonóm jelenségként való felmérése; erős zeneelméleti igény): EMPIRIKUS ANALÍZIS;

(2) hogyan keletkezett a mű (a komponálás folyamatának, az alkotó szándékának rekonstruálása; erős történeti igény): DEDUKTÍV ANALÍZIS;

(3) hogyan tolmácsolandó a mű (az interpretáció szempontjából döntő, specifikus stiláris jelenségekre való koncentrálás): INTERPRETÁCIÓS ANALÍZIS.

E háromféle megközelítés-típus ritkán jelentkezik teljesen sterilen és céltudatosan, de a szándék többnyire nyilvánvaló. Az igazság az, hogy mindhárom analízistípus együttes jelenléte, sőt előzetes elvégzése nélkül a negyedik zenei elemző megközelítés, a mű jelentéstartalmának esztétikai igényű elemzése, tudományos szinten nem valósítható meg.

Azzal, hogy megkülönböztettük a háromféle analízistípust, és most mindhárom variációnak alávetjük a kompozíciót, még nem tettünk szert az „autentikus" zenei elemzés metódusára. De talán több részigazságot látunk, többféle nézőpontból szemlélünk egyes jelenségeket. Bár talán ez is optimizmus — ezért mondom kísérletnek az alábbi analízisvariációt.

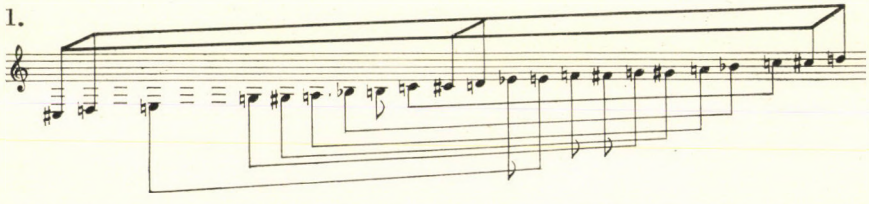
Miért éppen Anton Webern két tételén kísérletezzünk? Részben azért, mert Webern zenéjének analízismetodológiája körül viták folynak világszerte. Az 1950-es évek zeneszerzés-technikai irányzatainak történeti bázist adni akaró elemzések, elemzők perelnek Webern saját terminológiájával és a Webern-kör még élő öregjeinek felfogásával. Tehát a Webern-zene érdekében sem árt vitát kezdeni az elemzés módszeréről és miértjéről. Ugyanakkor azért tanácsos két Webern-tételt választani, mert a két mű megírása közötti időszak eltelte, bizonyos állandó és bizonyos változó alkotói problémák pár-

huzamba állítása tágabb horizontot ad az egyes megfigyelések általánosításához. Miért éppen e z t a két, ciklusból kiragadott tételt elemezzük? Mert stílusának pre-szeriális és szeriális korszakát képviselik. De még így is számtalan tételpár kínálkozott volna. Praktikus okokból esett a választás az 1911—13-ban írt Hat vonósnégyes bagatell V. tételére és az 1936-os Zongoravariációk II. tételére: mindkettő rövid, egyszerű textúrájú, homogén jellegű darab — az olvasó kevesebb fáradsággal követheti a háromféle, egymástól „elidegenített" analízisváltozatot. Még az sem zavarhatja az összehasonlítást döntően, hogy az egyik tétel különlegesen lassú, a másik nagyon gyors, mintegy 8-szor sebesebb alaplüktetésű. És talán az sem ingathatja meg az összehasonlító megjegyzések hitelét, hogy a Bagatell a maga stíluskörében kétségkívül súlyosabb, jelentősebb alkotói közlés, mint a Zongoravariációk apró tétele.

BAGATELLEK VONÓSNÉGYESRE OP. 9, V. TÉTEL

1. Empirikus analízis

E tételben a zenei struktúra három elemi komponense közül — 1. hangmagasság-komponens; 2. időkomponens (ritmikai, metrikai tagolás); 3. hangminőség-komponens (dinamika, szín stb.) — *a hangmagasság-komponensben zajlik a döntő formai szervezés.* A 38 önállónak számító hangmegszólalás[1] a 12-fokú temperált hangkészlet[2] körülbelül háromszori bejárása (*b* és *a* csak kétszer, *e*, *esz*, *asz* és *h* négyszer, a többi hang háromszor[3]). A kisoktávbeli *cisz* és a kétvonalas *d* közötti — a vonósnégyes valóságos hangbirodalmánál jóval szűkebb, „brácsaregiszternyi" — kiválasztott bő két oktáv 26 lehetséges hangmagassága közül 22 fordul elő a tételben:



Tehát a *cisz* és *d* mindhárom oktávban, az — *esz*, *f*, *fisz*, *h* csak egy, a többi a lehetséges két regiszterben. [A hangkészlet még nem „szabályos", nem totálisan szervezett?]

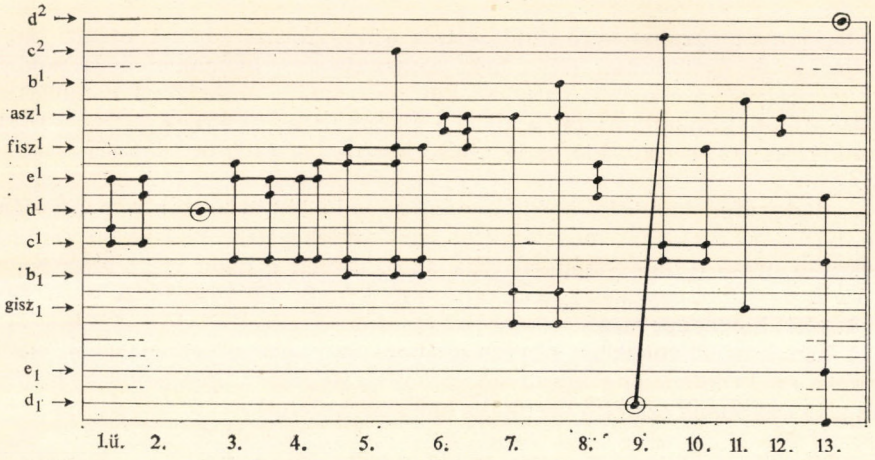
Rajzoljuk meg az önálló hangmegszólalások szkémáját félhangos vonalrendszerben:

[1] A 3—4. ütemvonalon átmenő tremolót, a 6. ü. portamento és a 9—10. ü. pizzicato hangismétlését egy megszólalásnak vesszük.

[2] Esz/disz, fisz/gesz, gisz/asz egyaránt előfordul a tételben, az elemzésben nem teszünk köztük különbséget.

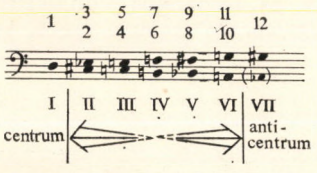
[3] Jelölésmódunk a továbbiakban: hangnév kisbetűvel, index nélkül: regisztertől független fogalom; — kisbetűvel indexszel (pl. d_2 d_1 d^1 d^2) konkrét hangmagasság.

2.



Néhány vizuális jelenség mellett (pl. hogy a regiszterkihasználás legyezőszerűen nyílik a tétel vége felé és a legmélyebb-legmagasabb hang az utolsó ütemre marad) kiugrik a *d* hang centrális szerepe. Csupán ez az egy hang fordul elő exponáltan egyszólamúan; ezt a hangot írja körül és célozza meg az első ütem; ezzel a hanggal zárul az egész darab. Írjuk fel a *d* centrális hangra vonatkoztatva a 12 fokú hangkészletet — ez a tétel „modell"-je:

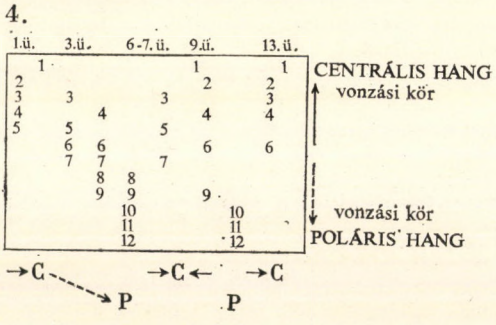
3.



A centrumhoz, a *d* hanghoz (I.) közel álló „kivágatok" (II—III. kivágat) a *d*-hez tapadnak, kromatikusan felé szűkülnek (lásd a 1—2. ü.), az V—VI. kivágat inkább a poláris „anti-centrum" (VII.) felé vonzódik, a IV. kivágat meglehetősen semleges.

Ezzel az előrerendezett 12-fokú hangkészlet-modellel az időbeli tagolás rendjéhez, a nagyformához is kulcsot kapunk. Írjuk fel a tételt, a megszólaló hangokat számokkal (tehát a 3. ábra arab számaival, ahol 1=*d*, vagyis a centrális hang, a 12=*gisz*, vagyis a poláris hang):

4.

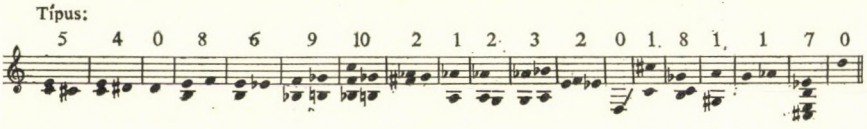


Öt fontos mozzanat köré rendezett ez a nagyforma: (1) a centrális hang körüljárása és kimondása; (2) a még elhasználatlan hangokon át a poláris hang elérése; (3) a centrális hangnak szimmetrikusan elrendezett hangfürtök közötti újbóli kimondása; (4) a poláris hangnak és szomszédságának rövid visszaidézése; (5) a centrális hang utolsó körülírása és kadenciaszerű kimondása.

A dodekafon hangkészlet-kihasználásra való ösztönös törekvés nyilvánvaló, bár a megvalósítás még távolról sem következetes. Az 1—7. ü. az első dodekafon mező (tulajdonképpen csak az 5. ü.-beli *c* hang visszaidézése zavaró[4]). A 8—12. ü. egy másik dodekafon-mező (csak *b* hiányzik). A 13. ü. egy megkezdett harmadik mező.

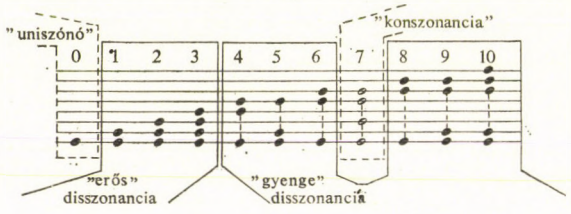
A hangkészlet vertikális elrendezésében (az „akkord" elnevezés ebben a stílusban anakronizmus) megnyilvánuló logika nyomban szembetűnik, ha felírjuk a 19 önállónak számító vertikális hangszerkezetet:[5]

5.



Szűkfekvésre rendezve és felhangos vonalrendszerre vetítve a 1 + 10 (1 egyszólamú és 10 több szólamú) szerkezetet, a következő típusokat nyerjük:

6.



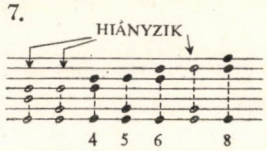
Valamennyi két- és több szólamú típus kisszekund tartalmú hangszerkezet — hagyományos gondolkodás szerint: „disszonancia". Voltaképpen azonban különböző feszültségfokozatok. Az 1—3. típus sűrű kisszekundhalmaz („erős disszonancia"); a 4—6. és 8—10. típus megszakított kisszekund-

[4] Az 1. és 3. ü. közötti *e* hang, a 3. és 4. ü. közötti *f* hang, a 4. ü.-en belüli *h* hangismétlődés szinte átkötött hangnak felel meg, annál is inkább, mert a regiszter is pontosan azonos; a 6—7. ü. két *g*-je között oktávtörés van.

[5] Egy bizonyos szubjektív döntés elkerülhetetlen. Elméletileg önálló vertikális egység lehetne a 4. ü. 2. nyolcad, 5. ü. 4. nyolcad, 6. ü. 1. nyolcad, 7. ü. 1. nyolcad; a 8. ü. három (négy) részre volna bontható, a 9. ü. triola utolsó nyolcada önálló, a 12. ü. három önálló egység lehetne, — a hallás azonban mindezeket nem igazolja önálló, autonóm hangzatnak.

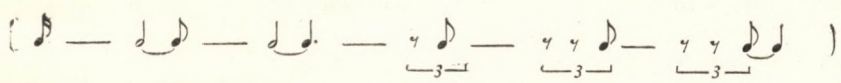
halmaz („gyenge disszonancia"); a 7. típus szinte rendszeridegen hangzat (ebben a környezetben valósággal „konszonancia"). E vertikális hangszerkezetek horizontális egymásutánja szinkronban fut a hangkészlettervvel (lásd a 4. ábrát); az 1—3. típusú „sűrű" kisszekundhalmazok, mint legfeszültebb hangzatok a 6—12. ütemekhez kapcsolódnak; az 5—6. és a 8—10. típusok az 1—5. ütemekben tipikusak; a viszonylag konszonáns 7. típus a záróütemben szólal meg. (A szinkronitás egyben kontraszt-elv is: a szűk ambitusú első részben fellazultabb disszonanciák, a tág ambitusú második részben sűrűbb-feszesebb disszonanciák.) A vertikális hangszerkezetek kihasználásában egyébként Webern nem törekedett totalitásra; pl. a 3-szólamú egyszer megszakított kisszekundhalmaz (szűkfekvésben) 7 lehetséges típusa közül csak 4-et használt fel:

7.



A tényleges megszólaláskor azonban a 6. ábrán elvontan szűkfekvésben bemutatott típusok (16 előfordulás a 10 típusból) csak 7 esetben eredeti szűk formában, 9 esetben tágfekvésben vagy megfordításban szólalnak meg. (Lásd az 5. ábrát.)

Ha az időkomponens (ritmikai tagolás) nem mutat is fel a formát szervező ritmus-struktúrákat[6], az elemi ritmusrészek meghatározása kiegyensúlyozólag támogatja a hangmagasság-szervezés elveit. Például azzal, hogy a 12 fokú modell alacsony sorszámú (centrumhangközeli) hangjai egyszerű ritmusképletek, magas sorszámú (polárisszomszédságú) hangjai pedig nagyrészt bonyolult ritmusképletek formájában hangzanak el. 12 féle hanghosszúság szerepel a tételben:[7] három egyszerű (nyolcad—negyed—félérték; tehát a Webern által ritmikus alaplüktetésnek választott[8] nyolcadérték és annak duplázásai), — három pontozott (pontozott nyolcad-, negyed- és félérték) és 6 különleges hosszúságú, ill. összetételű ritmus.



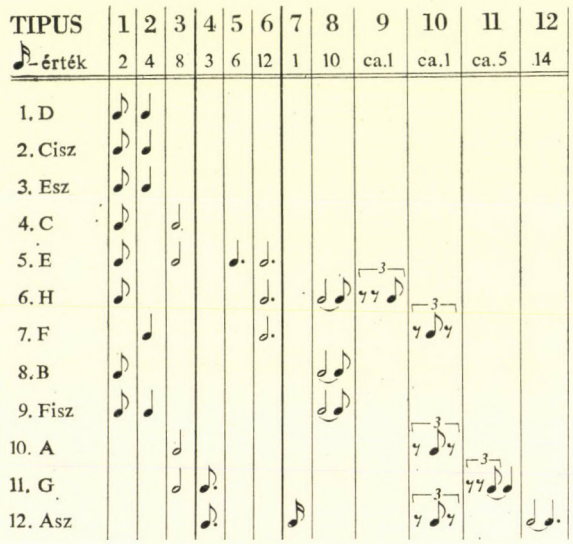
[6] Ritmus-stuktúrák: legalább 2-3 elemből álló karakterisztikus mozzanatok.

[7] A pizzicatókat is kiírt ritmusértékükben számolva: a 6. ü. 2. hegedű portatóját egy pontozott negyednek számolva; végül (némi önkénnyel) a két triolás képletet — nyolcadszünet—nyolcadhang—nyolcadszünet, illetve két nyolcadszünet és nyolcadhang— külön ritmushossznak véve.

[8] Webern metronom-előírása is nyolcadokban számol: nyolcad=ca 40.

A hangkészlet-modell 12 hangja a következőképp társul a 12-féle ritmushosszúsággal:

8.



A 12 hang egyébként — egy-egy hangmagasság valamennyi megszólalásának ritmusértékét összegezve — 12-féle időtartamig hallható:

d : 4 ♪ *esz* : 7 ♪ *asz* : $9\frac{1}{2}$ ♪+♩/3

a : 4 ♪+♩/3 *g* : $7\frac{1}{2}$ ♪+♩/3 *fisz* : 10 ♪

cisz : 5 ♪ *f* : 8 ♪+♩/3 *e* : 14 ♪

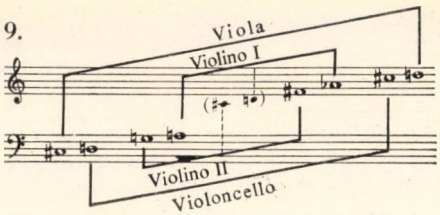
b : 6 ♪ *c* : 9 ♪ *h* : 14 ♪+♩/3

Ebből kiviláglik a hangszerkezetileg és formailag kiemelt *d* hang időtartambeli visszaszorításának, ellensúlyozásának szándéka. Vele szemben a poláris *asz* hang ritmikai kiemelésének jele az is, hogy a legrövidebb (tizenhatod) és a leghosszabb (fél + pontozott negyed) hangérték az *asz*-nak jut.

Összegezve: a tétel szerkesztésének alapelve egy előrendezett 12 fokú hangkészletmodell; egyébként a *12-féle*, a 12 elem, a 12-es szám sokoldalú jelenléte a pre-szeriális gondolkodásmód jele.[9] A totális megszervezettséget azonban még minden vonatkozásban „rögtönzött" mozzanatok, végig nem vitt elvek következetlenségei zavarják.

Álljon itt befejezésül a 4 hangszer hangterjedelem-terve (az általuk játszott legmagasabb és legmélyebb hang közötti ambitus, valamint hogy a 3 *d* és 3 *cisz* hang megszólaltatását hogyan osztják meg egymás között), amely már a kései, a szeriális törekvésű Webern-művek logikai tisztaságát előlegezi:

[9] Egy utolsó adalék: ha végig 4/8-ban volna lejegyezve a darab, a 12. ütem kezdetére esne a záróhang.



2. Deduktív analízis

Az V. tétel az Op. 9-es Bagatellek időrendileg legkorábbi rétegéhez tartozik: első fogalmazását 1911 júliusában, apja karinthiai birtokán, Preglhofban fejezte be Webern.[10]

Az Op. 9 (Bagatellek), az Op. 10 (Öt zenekari darab) és az Op. 11 (Három kis darab csellóra és zongorára) központi stílusproblémája a *mikro-méretek* koncepciójában való gondolkodás. (Éppen 1911 tavaszán Schoenbergtől is kaphatott idevágó ösztönzést Webern[11]), de tulajdonképpen már az Op. 5—Op. 8. számos tételével[12] ő maga korábban, 1909—10-ben a mikro-struktúrákkal kísérletezett.) Ezek a rövid tételek általában nem egyszerű „kisformák", hanem összezsugorított, tömörített „fejlesztéses nagyforma"-esszenciák. Tagadják ugyan a zenei formálás egyik évezredes elvét, a nyílt visszatérést[13], és ennek következtében a szerkesztés egyik alapelve: még nem hallott, még el nem koptatott, a tökéletes újdonság illúzióját keltő elemek kövessék egymást. Ezzel az alapelvvel szemben azonban egy másik elv is érvényesül: ha azonos elem nyíltan nem is tér vissza, legyen annál több rejtett gondolati párhuzam, hasonló mozzanat, áttételes analógia.

[Hazárd vállalkozás volna az V. bagatell komponálástörténetét, Webern gondolatvezetését „rekonstruálni". Túl sok ösztönös, ihletett gondolat hatott itt egymásra ahhoz, hogy eldönthessük: a hangkészlet, a formamodell tervezése, vagy más irány felől kezdett-e Webern a munkához. Hogy mégis a melodikát vesszük előre vizsgálódásunk során, abban az a meggyőződés munkál, hogy valószínűleg Webern is ebből az aspektusból kezdte meg a tétel szövegének véglegesítését.]

Melodika. A hangkészlet többé-kevésbé tudatos pre-dodekafon szervezése ugyan dokumentárisan is bizonyítható,[14] a 12 hang igazi egyenrangúságá-

[10] Bár az Op. 9 nyomtatott partitúrájának végén *1913* olvasható, Alban Berghez írt két kiadatlan levele szerint 1911 júliusában már dolgozott egy új „vonósnégyes"-en, amely július 22-én készen állt. A Bergnek megküldött „Négy kvartett-darab" kézirat a mai II—V. tétel (Berg özvegyének szíves közlése.) Az I. és a VI. bagatellt 1913 júliusában fejezte be (egy, a ciklusból kihagyásra ítélt kvartett-kíséretes dallal együtt).

[11] Schoenberg 1910 februárjában fejezett be két — kiadatlan — 12-, ill. 7-ütemes kiszenekari darabot; 1911 februárjában kezdte el az Op. 19-es Hat kis zongoradarabot. 1910 októberében együtt jártak Berlinben; ezután Webern a danzigi színházhoz utazott, de 1911 tavaszán valószínűleg találkozott az időközben Berlinbe költözött Schoenberggel. Elképzelhető tehát, hogy kéziratában látta mestere mikro-tételeit, vagy legalább beszélt neki azokról Schoenberg.

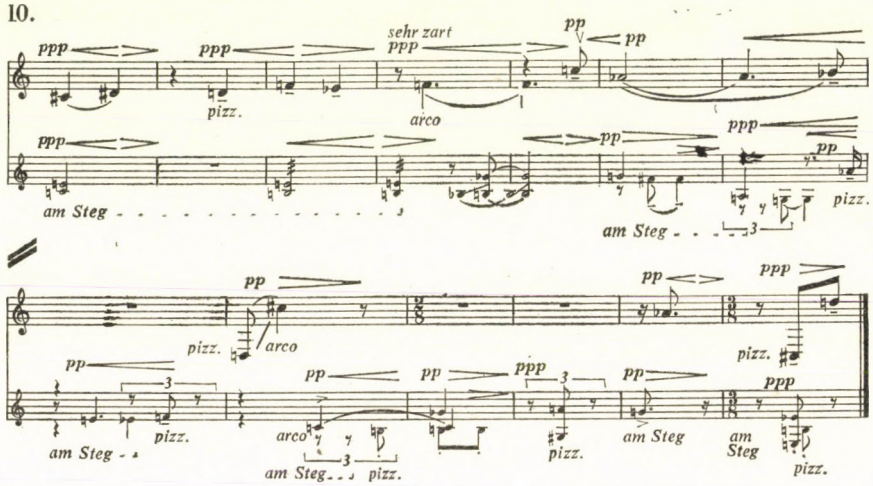
[12] Pl. az Op. 5 Öt vonósnégyes-tétel IV. darabja: 13 ütem; Op. 6 Hat zenekari darab III. tétel: 11 ütem; Op. 7 Négy hegedű-zongoradarab I. tétel: 9 ütem; Op. 8 Két dal Rilke versekre: 14+18 ütem.

[13] Nyílt visszatérés: egy már hallott zenei gondolat hallás közben ráismerhető hasonlósággal való rekapitulációja.

[14] Lásd Webern visszaemlékezését a *Der Weg zur Komposition mit zwölf Tönen* előadássorozat 1932. február 19-i, V. előadásában.

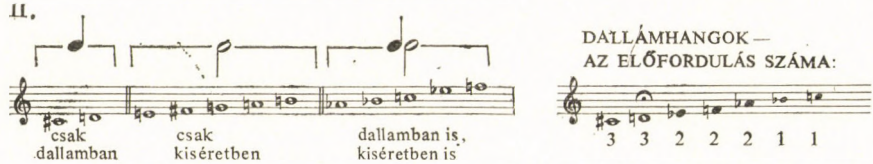
ról szó sincs. Ugyanis vannak dallamként kiemelkedő, a textúrából kirajzolódó hangok — s velük szemben kíséretnek minősülő hangok. Webern egész aforisztikus korszakának (Op. 9—Op. 11) szövésmód-típusa éppen ez: egy mozaikokból hallgatás közben rejtett egyszólamú dallammá összeálló „quasi-melódia" szervezi a formát, amelyet sokféle árnyalatú, az egyszerű homofóniától az áttört imitációs faktúráig terjedő változatosságú „kíséret" kommentál. Egyfajta hangszeres monódia-stílusnak mondhatnánk. Hogy mi a melódia és mi a kíséret, azt a pontosan megszólaltatott partitúra nyomán hallgatva is követhetjük. Webern ugyanis — relatív kontrasztokkal, kiemelésekkel — szuggerálja. Melosz az álló hangokkal szembeszegezett puszta mozgás; melosz az *am Steg* zizegésekkel szembeszegzett természetes játékmód; melosz a *sehr zart* előírással ösztökélt espressivo játék az egyszerű játékmóddal szemben. Akár két magányosan összesurlódó hang esetében (pl. 12. ü.) sem kétséges, melyiküknek van (relatív) melódia-energetikája. Írásban is szétválasztva a „melódiát" (felső sor) a „kísérettől" (alsó sor), íme az V. bagatell:

10.



Külön szemügyre véve a melódiaelemet, a pre-dodekafon hangkészlet-kihasználás közhelye is más megvilágítást nyer. A 14 dallamrangú hang ugyanis a 12 kromatikus hangmagasságból csak 7-et használ fel:

11.

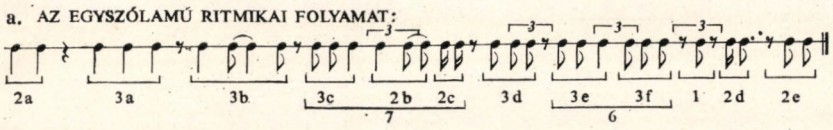


Olyan 7-fokú hangkészletet választ a dallami elemnek Webern, amely tudatosan különbözni akar a klasszikus dúr-moll és az egyéb hagyományos tonalitás-, modalitás-rendszerektől. (A *d* finális felett nincs a skálában tiszta kvint, kvart, durterc.) Ugyanakkor tudatosan vállalja a centrikus hang, egy centrumhang jelenlétét, és szándékosan nem egyenrangúként kezeli a többi hat hangot sem.

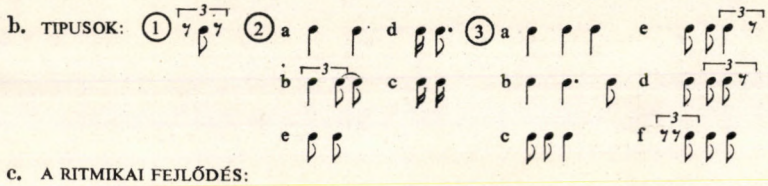
Ritmika — metrika. A formális azonosság teljes hiánya — ugyanakkor hasonló mozzanatokból organikusan felépülő analógia-rendszer: ez az elv vezette Webernt a tétel ritmikai képének kialakításakor. Az igen lassú tempóban (nyolcad = ca 40) a legkisebb ritmusérték (tizenhatod) is a hallgató tudatáig eljut, appercipiálható mozgásélmény. Nem indokolatlan tehát, ha — függetlenül a szólamszerű összefüggésektől — minden hangmegszólalást, -elmozdulást, hangismétlést egyetlen quasi „egyszólamú" ritmikus folyamatként írunk fel, vizsgálat tárgyává téve: milyen ritmuselemek, ritmusmotívumok léteznek, van-e bennük formaalkotó tendencia. A tétel egyszólamú ritmikai szkémája a következő:[15]

12.

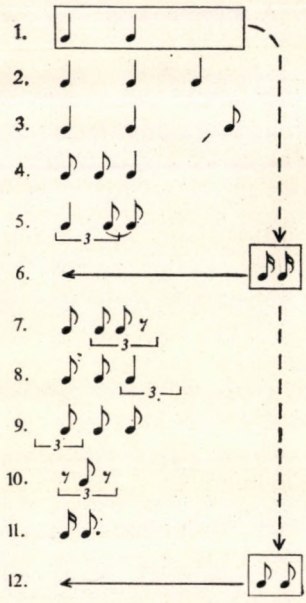
a. AZ EGYSZÓLAMÚ RITMIKAI FOLYAMAT:



b. TIPUSOK:



c. A RITMIKAI FEJLŐDÉS:

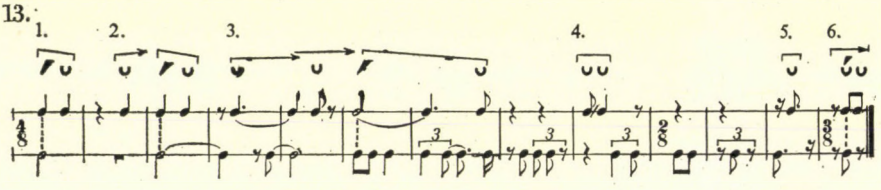


[15] Elhagyjuk az ütemvonalakat, amelyeket a hallgató az 1—3. ü. kivételével talán csak a 6. ü. elején észlel, tehát gyakorlatilag nincs 4/8-os lüktetése a lassú tempónak; a pizzicatókat kiírt ritmusértékükben jelöltük.

12 egy-két-háromtagú ritmusképlet-alapanyag kompozíciójának tűnik így a tétel ritmikai története.[16] A 12 ritmusképlet 12-féle, pontos ismétlés tehát nincs. A variálásnak, organikus fejlesztésnek, ritmusdiminuciónak annál fontosabb szerepet szánt Webern. Nem lehet véletlen, hogy a 12. képlet az 1. diminuciója s egyben a 6. augmentációja! Ugyancsak tudatos elv, hogy a nagyobb és egyenletes értékekből álló kezdeti ritmusképletek után a tétel második felére fokozatosan az elaprózódó, elbizonytalanodó ritmusok kerekednek fölül.

Messzebbre visz a ritmika vizsgálata, ha a melódia és a kíséret korábban már szétválasztott (10. ábra) rétegeinek ritmus-duójára figyelünk. Ha ugyanis a melódia-elem önmagában is létező hangsúlyaihoz (amit a dallamrajz + hanghosszúság kijelöl) hozzáadjuk azokat a pillanatokat, amikor a kíséret a melódiával ritmikai szinkronban van: világossá lesznek a tényleges *metrikai hangsúlyok,* a ritmus Webern által meghatározott formaalkotó struktúrája:

13.



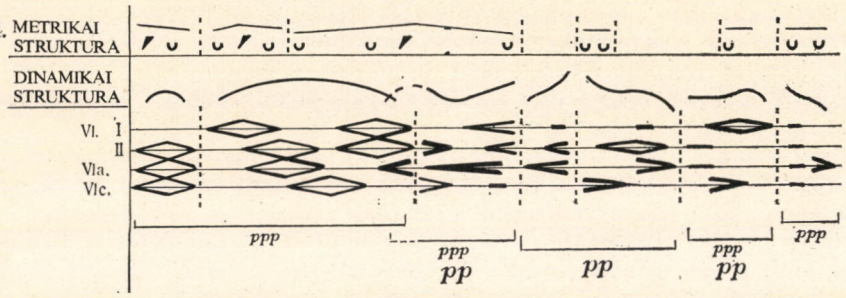
4-szer találkozik össze melódia és kíséret. A három első összecsengés (amelyek vizuálisan is az ütem fősúlyára kerülnek) egyre növekvő erejű metrikai „versláb"-fősúly. Az első metrikai egység a hangsúlyos kezdés: ′∪ ; a második a felütéssel megerősített variált ismétlés: ∪′∪ ; a harmadik a kétszeres (hosszú, „hangsúlyos") Auftakttal tetőponttá tornyozott fősúly: ∪ ∪ ′∪ Eddig tart a metrikai kompozíció szakadatlan fokozása. Utána nemcsak ritmikailag aprózza el Webern a zenét, hanem igazi metrikai súly sincs többé. A melódia szerinti 4. metrikai „versláb" két tulajdonképpen egyenrangú (tehát *egyformán* súlytalan) egységből áll;[17] az 5. „versláb" egyszótagú. Az utolsó, a 6. metrikai egység kialakítására megkülönböztetett gonddal ügyel Webern. A darab végéről lévén szó, valamelyes metrikai súly kívánatos: és miután négyszólamú akkordot követ egy szólam, a ′∪ „versláb" formálisan jelen is van. De nyomban ellensúlyozza Webern azzal, hogy vizuálisan is súlytalan ütemrészre teszi az akkordot, és hogy magas regiszterével a magányos utolsó hang mintegy ellensúlyozza az akkord volumenét, ∪ ∪ -értelművé semlegesíti az utolsó „verslábat". Metrikailag tehát kétrészessé komponálta tételét: konstruktív, fokozásos I. rész (1—7. ü.), — dekomponáló II. rész (8—13. ü.). *Dinamika.* Mind a négy hangszert szordinóval és halkan játsszatja Webern, mindamellett határozott dinamikai kompozíciót biztosít kétféle elem segítségével: (1) az alapdinamika vagy *ppp,* vagy *pp;* (2) vagy egyenletes erősségű,

[16] Legfeljebb a 7- ill. 6-tagú egység felbontása mondható önkényesnek, a többit a dallam mintázása, az akusztikus élmény feltétlenül igazolja.

[17] A relatív hangsúlyos mély pizzicatót ellensúlyozza a magas második hang.

vagy *cresc., decresc.* színezi az alapdinamikát. A darab dinamikai szkémájáról leolvasható, milyen tudatos ez a dinamika-kompozíció és milyen érdekesen egészíti ki a már vizsgált (13. ábra) metrikai struktúrát:

14.



A *ppp*, ill. *pp* alapdinamika szempontjából 5-részes („kupolás") szerkezet: (1) *ppp;* (2) *ppp + pp;* (3) *pp;* (4) *pp + ppp;* (5) *ppp.* Az erősödés-halkulás-egyenletesség szempontjából 3-részes (vagy finomítottabb tagolásban 7-tagú) a szerkezet: statikus kezdés (1—2. tag), felfelé törekvő középrész (3—4. tag), majd a 9. ü. *d* hangjától lehanyatló zárórész (5—6—7. tag).

A dinamikai és a metrikai struktúra szembesítése azért izgalmas, mert a kétféle arzis-tézis, feszülés-lazulás rendszer egyáltalán nem fut merev szinkronban; csak néha mondják ki egyszerre a súlyt, Webern általában gondosan elkerüli a nyílt, lapos összecsengéseket.

Végül elkerülhetetlen, hogy a háromféle szempontból (1. hangkészlet, különös tekintettel a melódiára; 2. ritmus, főként metrikai vonatkozásban; 3. dinamika) megvizsgált tétel sokféle „formaalkotó hatású"-nak mondott struktúráját egymásra illesszük és megnézzük: van-e valamiféle általános f o r m a - m o d e l l, valamilyen következetesen végigvitt szándék:

15.

ÜTEM	1 - 3.	4 - 7.	8 - 10.	11 - 12.	13.
HANGKÉSZLET	Cisz Esz D a centrumhang kijelölése	a poláris Asz-ig a többi hang birtokbavétele	Esz—D—Cisz a centrumhang körüljárása	a poláris Asz visszaidézése	Esz Cisz D a centrumhang visszaidézése
MELÓDIA	2 + 3 + 4 hangnyi motívumból a dallami elem folyamatos jelenléte		2-hangos dallamtöredék kísérőszövetbe ágyazva	1-hangnyi dallamemlék szünetekkel	2-hangnyi dallamemlék
RITMIKA	2/4 ütem; egyszerű és hosszú értékek fokozatos elaprózódása és a ritmuslüktetés felbomlása		2/4+2/8 ütem; rövid értékek ritmuslüktetés nélkül	2/8 ütem; szünetekkel tagolt hangpontok	3/8 ütem; az egyenletes lüktetés emléke
METRIKA	három, egyre hosszabb metrikai egység, növekvő súlyokkal:		súlytalan	súlytalan	majdnem súlytalan a emléke
DINAMIKAI ALAPSKÁLA	*ppp*	*ppp + pp*	*pp*	*ppp + pp*	*ppp*
DINAMIKAI GÖRBE					
MODELL	*mottó és expozíció*		*kidolgozás*	*repríz és mottó* (rövidített visszatérés)	

A háromrészes, sőt konkrétabban a *szonátaforma-elvű modell* jelenléte kétségtelen, ha a quasi repriz erősen sűrített-zsugorított is. És ez bizonyára nem véletlen. Ahogy Webern zenei előképzettségét (Schoenberg-stúdiumok!), a klasszikus zene iránti elkötelezettségét, benne gyökerezettségét ismerjük, ez természetes is. Ugyanakkor fokozott figyelmet érdemel a jellegzetes weberni *kétrészesség* jelenléte (konstruktív nyitórész — dekomponáló zárórész). 1911 táján Webernnél éppen ez a struktúra valósággal világnézetének kivetülése. A hinni akarásból a kétségbeesésbe váltás, a viszonylag közösségiből (köznyelviből) a hangsúlyozottan szubjektívbe való bezárulás ekkoriban sokszor visszatérő formamodell nála. Életrajzi okok indokolják. De zenei nyelvi okok is. Betegesen fél a „bőbeszédűségtől", nem látja biztosítva zenei anyagának tökéletesen puritán elmondását, elharapja mondatait. Igazán akkor szabadul majd fel, amikor egy újfajta („klasszikus"-nak hitt) zeneszerzői módszer révén maga is elhiszi, hogy gondolatvezetése logikus, ismétlésmentes, tökéletesen szervezett.

3. *Interpretációs analízis*

Az Op. 9. átjátszásakor kiderül, hogy az V. bagatell a sorozat technikailag és zeneileg legkönnyebb tétele. Abszolút gondos kidolgozására mégis nagy súlyt kell helyezni, mert: (1) a ciklus leghosszabb tétele és ezért a hallgatónak a legemlékezetesebb; (2) „szabálytalanul" lejegyzett Webern-tétel, nevezetesen hiányoznak ismert *rit./tempo* formai-értelmi tagolásai, és e hiány következtében a kiírt agogikák-hangsúlyok tulajdonképpen csak egyféle módon játszhatók jól, hitelesen.

Mindenekelőtt megszívlelendő a kispartitúra Schoenbergtől eredő előszavának második bekezdése, abból is kivált ez a gondolat: „... ilyen sűrítésre csak az képes, akiből kellőképp hiányzik az önsajnálat". Ez vonatkozik az előadók feladatára is. Most tökéletesen ki kell kapcsolni az egyéni „átélést", érzelmet és indulatot; bíznunk kell abban, hogy a tárgyilagos játékmód eredményeként a zene valósággal túlcsorduló érzelmi telítettsége a hallgatónál pontosan célba talál. Nem szabad semmiféle akcentust, egyéni agogikát hozzátenni a kottaszöveghez. Előadás közben improvizálni csak abban szabad, hogy ha valamelyik partner elsieti a megbeszélt crescendót vagy decrescendót, akkor — a próbán elhatározott arányok rovására is — menet közben utána kell igazítani.

Tempó, ritmus, ritmikai akcentus. Említettük, Webern ismert formai tagolásai, azaz árnyalatnyi tempó-lefékezései itt teljesen hiányzanak. Minden tempóváltozást és agogikát kiírt és meghatározott. A kotta hangértékeit tehát rendkívül, szinte gépiesen pontosan kell követni. (Kezdetben tanácsos akár metronommal gyakorolni; az 1—6. ütemben eleinte MM tizenhatod = 80, majd az egész tételt MM nyolcad = 40 ütésekre, beidegezve az alaptempót.) Az ütemvonalakról meg kell feledkezni; az ütem*egy*ekre eső hangok pontosan csak annyi akcentust kaphatnak, mint amennyit a dinamika előír.[18] Különösen

[18] Tehát hagyomnáyos értelemben vett, a dallam frazírozásával is összefüggő ütem-fősúly csak kettő van, mindkettő auftaktos motívum: VI. I. 3. ü.; Va 6. ü.

vigyázni kell, hogy a súlytalan nyolcadon, vagy triola-töredéken induló belépések ne kapjanak öntudatlanul is színkópás súlyt. Általában teljesen precízen ki kell tartani a leírt hanghosszúságokat. Lehetséges kivételek a dallammintázás érdekében:

5/6. ü. között a Vl. I—II. egy egészen parányi levegőt hagyhat (kb. 32-ednyi az 5. ü. végéből lecsípve), a Va auftaktos, fontos dallama érdekében;

8. ü., a Vl. II—Va crescendóját egy hajszálnyira rá lehet tartani a 9. ü. Vlc. pizzicato tényleges megszólalására;

3. ü., a Vl. II—Va tremolója nem indulhat a Vl. I pizzicatójának tényleges megszólalása előtt, inkább egy árnyalattal utána.

Hangszín és dinamika. Az V. bagatell az opusz hangfogós + halk tételeinek egyike,[19] de e megszorítás ellenére is változatos szín- és dinamika-kompozíció. Sőt, az interpretáció szempontjából a legkényesebb feladat itt mutatkozik.

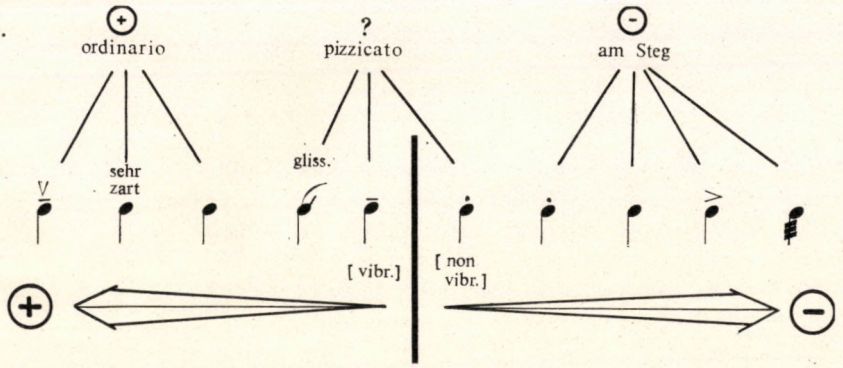
3-féle alaphangszínt találunk a partitúrában, és ezeket nagyon tudatosan el kell határolni egymástól, mert a mű érzelmi struktúrája rajtuk áll, vagy bukik:

(1) *ord.-hangok:* ez az egyértelműen „pozitív" világ, a meleg, bensőséges érzések kifejezése; a 4—5. ü. Vl. I—II kivételével mindig primér dallamelem;

(2) *am Steg-hangok:* egyértelműen a „negatív" világ, az elidegenített érzések; fontos, hogy a hangszín erősen zörejes, torz legyen;[20]

(3) *pizz.-hangok:* a két véglet közötti modulálható értelmű kifejezési eszköz; lehet primér melódia (2—3. ü. Vl. I, 9. ü. Vlc., 13. ü. Va); lehet érzelmileg még nem teljesen elidegenített anyag (7. ü. Vlc,, 8. ü. Vl.I, 10. ü. Vl. I, 11. ü. Vl. II—Va) — e két pozitívabb pizz.-árnyalatnál tenuto-jellel kéri Webern a vibráltabb kizengetést; és végül kapcsolódhat a pizzicato a

16.



[19] A hat bagatell hangszín + dinamika szkémája (eltekintve a III. tétel cselló szólamától):

I.	mit Dämpfer	pp ~ ff	
II.	[ohne Dpfr	pp ~ ff	aktív belső réteg
III.	[ohne Dpfr	ppp ~ ff	aktív belső réteg
IV.	mit Dämpfer	[ppp ~ pp	passzív belső réteg
V.	mit Dämpfer	[ppp ~ pp	passzív belső réteg
VI.	mit Dämpfer	ppp ~ ff	

[20] Ha két fokozatot állítunk fel, akkor a láb-közelibb, még torzabb hangszín ajánlható a következő esetekben: 3-4. ü. Vl II—Va—tremolo; a 9. ü. Vl II és a 12. ü. Vlc marcato kezdése (tehát kb. az első 8-adnyi, utána elcsúszhat a vonó a lábtól); és talán még a 6. ü. Vlc eleje, a brácsával való erőteljesebb, formailag fontos kontraszt érdekében.

teljesen negatív emóció-réteghez is (9—10. ü. Va, 13. ü. Vl. II) — ezt stacc.-ponttal is kiemeli Webern.[21]

A három alapszín [a továbbiakban: *o*, *s*, *p*] keverésének dramaturgiája van és erre nem árt figyelni:

1. ü. az *o*-dallam bezárva feszeng két *s* között;

2—3. ü. a *p*-dallam megpróbált kitörni a *s*-tremolo kíséretből, de visszamerül;

4—5. ü. az *o*-dallam (Vlc + Va) meleg *o*-kíséretben kibontakozik, de amikor a Va-melódia csúcspontjára érne:

6—7. ü. az *o*-dallamot *s*-színek kezdik fojtogatni;[22]

8. ü. tétova *s* + *p* folt;

9—10. ü. a *p*-gliss. + *o* Vlc. dallamgesztusa elfúl a *s* + *p* kíséretben;

11—12. ü. *p* tétova koppanás és a *s* fölé nyúló utolsó, kitörni akaró Vl. I *o* dallamgesztus;

13. ü. *s* + *p* környezetben rezignált Va *p* dallamlépés.

Ennek a hangszín-daramturgiának főbb pontjai tehát: a negatív színek szorítását fokozatosan áttörik a pozitív hangszínek (1—5. ü.), amikor azonban a dallam kiteljesednék (6. ü. Va), körülfogják a negatív hangszínek és további kitörési kísérletei (9., 12. ü.) már egyre reménytelenebbek — a negatív világ kerekedett fölül. Végső soron tehát pesszimista kicsengésű a tétel és *a fordulópont a 6. ütem eleje.* De — idézzük újra Schoenberget — a játékosban ne kerekedjék fölül az önsajnálat, ne patetikus-tragikus gesztussal játsszék a 13. ütemben a brácsás, csak rezignáltan.

A dinamikai jelek érvényességéről és értelméről. — A *ppp* az *ord.* és az *am Steg* játék esetében az alig hallhatóból való indulás; vele szemben a *pp* kezdések egy megkülönböztethetően bátrabb, magasabb dinamikai szintről indulást jelölnek. Mint látható: álló dinamikájú arco hang nincs; vagy erősödik, vagy gyengül, vagy kupolás dinamikájú. A cresc.-decresc. általában nagy végletek között mozogjon, de természetesen lassan bontakozzék ki, mert nagyon lassú a tempó. (Gyors cresc., ill. decresc.: 5. ü. Va, igazi Auftakt-gesztus; 12. ü. Vl. I.) Nagyon figyelni kell az olyan helyekre, ahol a különböző szólamok között nem szinkronban fut a cresc.-decresc. (3., 5., 9., 12. ü.). A dallam-rangú és kíséret-rangú párhuzamos szólam-dinamikák esetében a dallam észlelhetően nagyobb szélsőségek között crescendáljon (az 1. ü.-ben a Vl. II; 4—5. ü. Vlc.;[23] 7. ü. Va). A *vonóvezetés*, mint a hang-elkezdés intenzitásának tényleges befolyásolója, ebben az stílusban hallatlanul fontos. Általában legyen minden indítás felfelé húzott vonóval,[24] viszont lefelé javasolható a következő állásoknál: 6. ü. Va, Vl.; 9. ü. Vl. II; 12. ü. Vlc.; és talán a 9. ü. Vlc. arco *cisz.*

Végezetül a hangszín kérdéséhez tartozik a *temperált* játék kérdése, hiszen valamennyi többszólamú együtthangzás kisszekund (ill. nagyszeptim, kis-

[21] Egyfajta *quasi am Steg-pizzicato*, lábközeli megpendítés, ez utolsó esetben (pizz. staccato ponttal) talán nem lenne Webern szándéka ellen való.

[22] Itt a 7. ü. Vlc. pizz.-ja a Va pozitív világához tartozóként, kantábilis, intenzív színnel pendüljön meg!

[23] A 4—5. ütemben a Vl II sem abszolút hangerőben, sem a cresc. mértékében nem lehet több, mint a Vl I kettősfogás egy-egy szólama!

[24] Tanácsos a 3. ü. Vl II, Va tremolót is V kezdeni, így nyugodtabban lehet „ráindulni" a Vl I pizzicatójára.

nóna) tartalmú, sőt számos esetben 3—4 tagú kisszekund-fürt. Fennáll a kísértés, hogy csupán „elrajzolás", „hamis árnyék" váljék a súrlódó szomszédhangokból. Ezt a tételt temperált hangrendszerben kell elképzelni. A játékos törekedjék arra, hogy összesimulás (színként egybeolvadás) helyett, vezetőhangszerű tapadás helyett megkülönböztethetően súrlódjanak (lineárisak maradjanak) a kisszekund (stb.) hangszomszédok.

Ha a tempó, a ritmus, az akcentusok tökéletes begyakorlása után előadásra érett az interpretáció, akkor a pódiumon (vagy a darabot felfrissítő próbákon) már csak a hangszín+dinamika bonyolult kompozíciójára kell figyelni. Ebben rejlik az V. Webern-bagatell hiteles tolmácsolásának titka. Mert e zene nagy újdonsága, formaalkotó struktúrája a sajátos hangszín+dinamika-modell!

(folytatjuk)

LAKATOS ISTVÁN:

KODÁLY MŰVÉSZETÉNEK ROMÁNIAI ÚTJA II.

Románia 1944. augusztus 23-án felszabadul a fasizmus igája alól. A politikai vezetés megváltozásával lényegbevágó átalakulások teremtődnek a művészi és ezen belül a zenei életben is. A művelődéspolitikában a forradalom újat hozó vonala érvényesül. Már az első években átalakul a régi zenei intézmények profilja. Az új eszmék új módszereket, új formákat és új tartalmat hirdetnek. A zene már nem a kiválasztottak művészete, azt a tömegek szolgálatába kell állítani. Új zenei intézmények születnek; egyelőre szervezésük és beindításuk folyik az egész ország területén. Minden nagyobb városban újabb zenekarok, együttesek, énekkarok, különböző fokozatú zeneiskolák, operák alakulnak, és megindul a belterjes zenei élet virágba szökkenése. A zenei rendezvényeket demokratikus szellem hatja át. Ez a körülmény csak fokozta a Kodály-muzsika népszerűsítésének lehetőségét.

A feladatvállalások forrongó légkörében a kolozsvári Móricz Zsigmond kollégium által rendezett hangversenyen (1945. november 3.) fellép Török Erzsébet, műsorán Kodály-dalokkal (Jaj, de szerencsétlen időre jutottam; A búbánat keserűség; Kállai kettős). Nagy István 1946-ban tanárként a Kolozsvári Zeneművészeti Főiskolához kerül és megalapítja kamarakórusát, mely tizenkét évig a legjelentősebb otthona Kodály énekkari alkotóművészetének.

A felszabadulás után az erdélyi középiskolákban a tanulóifjúság szívesen énekelte Kodály kórusműveit. Érthető, hogy a kolozsvári Unitárius Főgimnázium vegyeskara és az Állami Leánygimnázium énekkara az 1946. május 18-i iskolai ünnepségeken elénekelte a Lengyel László játékot, a Horatii carmen-t, a Harangszót és a Zöld erdőben című karműveket. A kolozsvári Ardealul Filharmónia 1947-ben hat kamarazeneestét rendezett: január 9-én Ana Voileanu-Nicoară jeles zongoraművésznő és George Iaroşevici gordonkatanár nagy sikerrel játsszák Kodály op. 4 szonátáját; március 3-án pedig a bukaresti George Enescu filharmónia műsorra tűzi Kodály Háry szvitjét, mely egy csapásra ismertté teszi Kodály művészetét a román főváros közönsége előtt.[55] Ezt követően kerülnek előadásra a kitűnő zenekar előadásában a Galántai táncok, valamint a Concerto. Kodály zenekari műveinek legjelesebb romániai népszerűsítője Constantin Silvestri és Mircea Cristescu karmester, akinek vezény-

[55] Cosma, Viorel: Filharmonica „George Enescu" din Bucuresti (1868—1968). Bucuresti 1968. 202.lap.

letével az ország többi szimfonikus zenekarának előadásában is megszólalhattak az említett művek.[56] Ugyancsak 1947 tavaszán (március 9-én) Marosvásárhelyen is játsszák Kodály kamarazenéjét. A Kemény Zsigmond Irodalmi Társaság ülésén Kozma Géza (gordonka) és Láni Oszkár (zongora) előadásában megszólal a gordonka-zongora szonáta, míg Halmos György zongoraművész Bartók-művek mellett Kodály Székely keservesét is eljátssza.

Nagy István kamarakórusával 1947. március 15-én Bukaresten vendégszerepel; hangversenyén ott találjuk Kodály énekkari műveit is. Két évi munka után 1948 folyamán a kamarakórus műsorán a következő Kodály-karok kerülnek nyilvános előadásra: Molnár Anna; Jelige; A szabadság himnusza; Este; Zöld erdőben; Hajnövesztő; Öregek. A kamarakórus a legjelentősebb erdélyi karvezetők iskolájává alakult. Az egykori tanítványok, a kamarakórus volt tagjai, ma legjelentősebb hazai magyar énekkaraink élén állanak. Mindannyian évekig énekeltek Nagy István irányítása alatt és megtanulták mesterük mellett, hogyan kell énekkarokat szervezni, vezetni, betanítani és vezényelni.

A kolozsvári Collegium Musicum kamarazeneestélyeket szervez. A hat hangversenyre tervezett sorozat 1948. január 22-én a szomszéd népek muzsikájából összeállított műsorban Nicolae Drăgoi és V. Diczi (hegedűk), E. Frandeş (viola) és G. Iaroşevici (gordonka) előadták Kodály első vonósnégyesét. A romániai Bartók Béla Dalosszövetség keretében az ifjúság éneklő kedve tükröződik az 1948. március 14-én a Petőfi-alap javára rendezett kórushangversenyen. Ezen a Kodály-kórusok sorát énekelték az iskolai énekkarok Forrai M. Gregoria, Mósa Mihályné és Nagy István vezényletével. Az 1948-as esztendő igen gazdag Kodály-művek műsorra tűzésében. Május 14-én a kolozsvári szabadságtéri Szent Mihály templomban bemutatásra kerül — Nagy István vezényletével — a Missa brevis, melynek orgonaszólóját Szabó Géza játszotta.[57]

1948 második felében a romániai párt- és kormánykörök utasítására Eisikovits Mihály igazgató irányításával megszervezik Kolozsváron az Állami Magyar Népoperát. A megnyitó előadás napján a napi sajtóban előzetes, beharangozó szerkesztőségi cikkben ezek a sorok olvashatók: „(...) a romániai magyar zenei élet e gócpontja széles dolgozó tömegeink elhanyagolt zenei művelődésének elsőrendű ösztönzője és irányítója s így rendkívül fontos tényezője demokratikus tömegkultúránk fejlődésének és felvirágzásának (...) a Népopera, mely a népi demokráciának köszönheti létét, tevékenységével a népet, a demokráciát kívánja szolgálni (...) nem véletlenül választotta első évadja nyitó darabjának Kodály Zoltán örökbecsű népi daljátékát »Háry Jánost« (...) a megnyitó előadás új szakaszt jelez dolgozó tömegeink művelődésében, a szocialista kultúra emelkedésében (...)"[58]

A nagyon várt és határtalan lelkesedéssel fogadott bemutatóra 1948. december 11-én került sor. Az ünnepi előadáson az együttest Rónai Antal vezényelte, a rendezés munkáját Gróf László végezte, míg az énekkari részeket Péterffy István tanította be.

[56] Cosma, Viorel i. m. 232, 241, 260, 268. lap.
[57] Világosság: Kolozsvár 1948. május 8. és 19.
[58] Világosság: 1948. december 11.

A megnyitó előadás szereposztása a következő volt: Háry János — Szentes Ferenc, Örzse — Wilkovits Kató, Ferenc császár — Fekete Mihály, Császárné — Kovács Irén, Napóleon — Szendrei Mihály, Mária Lujza — Kovács Kató, Öreg Marci kocsis — Sass László, Ebelasztin — Csóka József, Meluzina grófnő — H. Takács Anna, Estrella — Kemény Klió.[59] A Háry Jánossal nyitó dalszínház műsorán hamarosan új művel is találkozunk: 1949. február 3-án balettet mutatnak be Kodály Marosszéki táncok című műve zenéjével, Marosszéki hegyekben... megjelöléssel. Ezen az estén még egy balett kerül közönség elé, melyet George Enescu Első Román Rapszódiájának zenéjére koreografáltak. Az előadás műsorfüzetében a színház igazgatója, Eisikovits Mihály a következőket írja: „Mindként mű azonos talajból merít: Kelet-Európa századunk elejéig alig ismert és új tárházából (...) Úgy hisszük, az együtt élő nemzetiségek kultúrája kölcsönös megismerése ügyének teszünk szolgálatot Kodály és Enescu műveinek együttes megelevenítésével." A Marosszéki hegyekben című székely népi táncjáték koreográfiáját a színház táncmunkaközössége szerkesztette. Ennek tagjai Horváth Géza, Dombi Imre és Szaboray Zoltán magántáncosok voltak. A főszerepeket Dombi Imre, Imre Mária, Pintér Jenő, Keresztes Kató, Ilyés Mária és Wiesner Kató táncolták. A balett történetét, melyet Horváth Géza írt, a ma már ritkaságszámba menő műsorfüzet így közli:

„Gazsi juhászlegény erdőszéli kunyhója előtt a szokásos vasárnapi tereferére várja a falu fiatalságát. A fák közül előbukkan Rubido gróf, a kocavadász, aki koholt vadászkalandokat mesél a juhásznak. Egy kis medvebocs megjelenése azonban leleplezi a hazudozót: Rubido gyáván megfutamodik. még a puskáját is elhagyja nagy sietségében. Megérkeznek a fiatalok, köztük van Julis, az árvalány is, akit Gazsi az első pillanatra megszeret. A kis medve áldását adja rájuk, úgyszintén Jánosra és Ilonára is, akik régóta hűségesen szeretik egymást. A fiatalok tánccal ünneplik a kettős kézfogót. Velük táncol a kis medve is, melyről kiderül, hogy nem más, mint Ilona huncut öccse, akire a legények húzták a medvebőrt, hogy megtréfálják a gyáva és hazudozó grófot."

Ez a táncjáték összesen 12 előadáson került közönség elé Demian V. Viktor karmester vezényletével.

Másik eseménye az évnek a Kolozsvári Kamarakórus körútja volt, melyet 1949. november 2. és 6. között tartottak. Ez alkalommal ez az együttes Nagy István vezényletével sok Kodály-kart énekelt Sepsiszentgyörgyön, Csíkszeredán, Vlahiţan és Székelyudvarhelyen.[60]

A Háry János sikerére jellemző, hogy 1950 tavaszán Székelyudvarhelyen műkedvelők megtanulták és előadták e dalművet Balázs Ferenc zenetanár szervezésében és betanításában. Az előadást többször megismételték a Székelyföld városaiban és nagyobb községeiben. A főszerepeket Kosztolányi Amália (Örzse) és Kerestély Gyula (Háry János) alakították ízesen, kedélyesen és lelkesen.

[59] Szegő Júlia: Háry János és a Népopera sikere stb. Utunk Kolozsvár 1949. évfolyam 1. sz. Az Állami Magyar Opera megnyitó előadása. Világosság 1948. december 13.

[60] Zoltán Aladár: A székelyföldi hangversenykörút tanulságai. Utunk 1949. évfolyam 23. szám.

A Háry János népszerű előadásai után nem késhetett sokáig Kodály életképének, a Székely fonónak a bemutatója sem. Az Állami Magyar Opera kolozsvári 1950. évi 4. számú műsorfüzete előzetesen ezeket írja: „(...) A székely valóság ábrázolása ugyancsak e valóságból sarjadt zenei stílusban egy magas színvonalú realizmust alakít ki, mely távol áll attól, hogy a zeneköltő művészegyéniségének elhomályosítása árán hasson (...) A Székely fonó zenéje így egyrészt a népi valóság, másrészt a művész formateremtő zsenijének kölcsönhatásából született meg és ezért szolgálhat a zenei alkotások e remekének példaképül."

Az Állami Magyar Opera együttese, élén Nagy István karmesterrel lelkesedéssel és örömmel készült a bemutatóra, melyre 1950. március 29-én került sor. Ez az életkép 1954-ig 23 előadáson szórakoztatta az erdélyi közönséget. A darabot d'Andrée Albert rendezte s a szereposztás a következő volt: Háziasszony — Wilkovits Kató, Kérője — Püllök Géza, Szomszédasszony — László Éva, Legény — Ottrok Ferenc, Leány — Orosz Bea, A nagyorrú bolha — Sass László. A Székely fonót leginkább az erdélyiek élvezhetik — írja az egykorú sajtó —, mert a mű minden hangja, lépése, tánca az erdélyi székely nép életét tükrözi. A színház helyszíni tanulmányútra küldötte a rendezőt (d'Andrée), díszlettervezőt (Takács Zoltán), jelmeztervezőt (Törökné Földes Edit), a koreográfusokat (Elekes Dénes és Iacobescu balettmestert), hogy az előadás valóban hiteles legyen.[61]

Nagy sikert hozott a Kamarakórus az 1951. október 20. és november 4. között lebonyolított hangversenysorozaton, azon a körúton, melynek állomásai Dés, Torda, Nagyenyed, Kézdivásárhely és Gyergyószentmiklós voltak. Mindenütt lelkesedéssel fogadta a közönség az elhangzott Kodály-karokat. A kolozsvári Zenei Elemi és Középiskola tanári koncertjén (1952. április 20.) került sor Kodály Duó-jának kolozsvári bemutatójára Balogh Ferenc (hegedű) és Boga László (gordonka) előadásában.

A bukaresti George Enescu filharmonikus zenekar Constantin Silvestri vezényletével 1952. június 21-én mutatja be a fővárosban Kodály Concertóját, majd egy napra rá megismétli az előadást. A Páva változatokat Kolozsváron 1952. november 2-án a Magyar Állami Hangversenyzenekar is műsorra tűzi azon a hangversenyen, melyet a romániai külföldi művelődési kapcsolatok intézete rendezett és melyet Ferencsik János vezényelt.

Az 1952-es év folyamán Romániában két jelentős Kodály-ünnepségre került sor. A legfontosabbat közülük a bukaresti George Enescu filharmónia zenekara rendezte 1952. december 13- és 14-én Bukarestben, Constantin Silvestri jeles karmester vezényletével. Ezen a Concertót és a Háry János szvittet játszotta a zenekar, majd a filharmónia vegyeskara elénekelte a Mátrai képeket Stefan Mureşianu karvezető irányításával. A román főváros sajtója nagy elismeréssel adózott ez alkalommal is Kodály művészetének.[62] A másik Kodály-estet a kolozsvári Művészeti Középiskola rendezte 1952. december 29-én az intézet dísztermében. Közreműködői voltak: Tulogdi Sarolta (zongora), Balogh Ferenc (hegedű), Boga László (gordonka), Jakoby Antal (ének), George Iaroşe-

[61] Szentirmai Jenő: A Székely fonó. Utunk 1950. évfolyam 5. sz. és Világosság 1950. március 15.

[62] Cosma, Viorel i. m. 219, 221, 223.

vici (gordonka), Sigmond Lajos (ének), Szabó Géza (zongora). Elhangzottak a következő művek: Marosszéki táncok, Duo, Dalok és a gordonka-zongora szonáta.

Az 1953. esztendő egyik jelentős eseménye Nagy István Kamarakórusának bukaresti vendégszereplése, melyen a dalosok a Kodály-kórusok sorát énekelték a fővárosban átütő sikerrel. Ennek eredményeként felhívás jelenik meg a sajtóban, mely támogatást kér az együttesnek, hogy a hazai művelődési forradalomban rászabott szerepének hatásosabban tehessen eleget.[63]

Kodály születésének hetvenedik évfordulóját 1953. január 7-én nagy ünnepi hangversenyen ünnepelték együttesen a Gh. Dima Zeneművészeti Főiskola tanári kara és az Állami Magyar Opera énekesei. A műsoron kizárólag a mester kamarazenéje, karművei és dalai állottak. A bevezető előadást a zenefőiskola tanára, Cornel Givulescu — Kodály egykori tanítványa — tartotta. Givulescu 1916—1919 között tanult a budapesti zeneakadémián. A kamarakórus a legszebb Kodály-kórusokat énekelte. A hangszeres szerzemények közül George Iaroşevici és Ecaterina Herţeg eljátszották a gordonka-zongora szonátát, Szabó Géza tanár pedig a Marosszéki táncok zongora fogalmazványát. Végül László Éva és Varga László 3-3 dalt énekelt zongorakísérettel.[64]

Újabb nagy Kodály-sikert jelent az a hangverseny, melyet az Állami Magyar Opera ének- és zenekara adott 1955. március 13-án Nagy István vezényletével. Bemutatásra került Kolozsváron a Békesség-óhajtás, a Minuetto serio és a Kállai kettős. Az estélyt május 6-án meg kellett ismételni.[65] A Kamarakórus 1955. május 6-án átrándult Marosvásárhelyre és ott is bemutatta új műsorát. A sikeren felbuzdulva 1955. november 28-án a Marosvásárhelyi Állami Népi Együttes is műsorra tűz egy sorozat Kodály-kart, közöttük a Kállai kettőst.

Marosvásárhelyen az ottani Orvostudományi és Gyógyszerészeti Intézet fennállásának tizedik évfordulója tiszteletére, 1955. május 24-én, 26-án, 30-án és 31-én, valamint június 5-én az intézmény szakszervezeti kultúrcsoportja az ottani filharmónia szimfonikus zenekarának segítségével műkedvelőkkel előadta a Háry János népi daljátékot. A szereplők közül egyedül Tóth Erzsébet volt hivatásos énekesnő, aki Örzse szerepét énekelte.[66] Az 1956. évben már a kisebb vidéki szimfonikus zenekarok előadásában is megszólalnak Kodály művei. Különösen a Marosszéki táncok, a Galántai táncok és a Háry szvit népszerűek és szívesen játszottak. Olyan mezővárosok életébe is betör a Kodály-muzsika, mint Margitta, ahol az ottani művelődési házban Könczei Ádám tanár adott énekkarával 1956. június 16-án hangversenyt, melyen az ifjúság nagy sikerrel énekelte Kodály egynemű karait. Ezen a hangversenyen fellépett még Lengyel Xénia, a kolozsvári Állami Magyar Opera énekesnője, aki Kodály-dalokat adott elő és Szabó Géza a kolozsvári Gh. Dima Zenekonzervatórium tanára, aki a Marosszéki táncokat zongorázta.[66/a]

Ez évben az hírlik, hogy megszűnik a Kodály-muzsika legjelentősebb népszerűsítőjének, Nagy Istvánnak kamarakórusa. Ennek ellensúlyozására moz-

[63] n. r. Egy kamarakórus, mely több segítséget érdemel. Utunk 1953. évfolyam 29. sz.
[64] Szegő Júlia: Kodály Zoltán ünneplése. Utunk 1953. évfolyam 29. sz.
[65] Benkő András: Az Állami Opera ének- és zenekari hangversenye. Utunk 1955. évfolyam 16. sz.
[66] Utunk 1955. évfolyam 21. sz.
[66/a] Fáklya Nagyvárad 1956. június 26.

galom indul a sajtóban, melyben az írások szerzői rámutatnak a kamarakórus évtizedes munkájára és működésének jelentőségére.[67]

Ugyancsak 1956-ban (március 31-én) a kolozsvári Tudományegyetem Diákszövetsége rendez estélyt Bartók és Kodály műveiből. Ezen egész csokorra való Kodály-dal hangzik el Kemény Klió, Lengyel Xénia és Varga László értelmezésében. Ezzel elindul azon hangversenyek sora, melyeket Romániában Kodály születésének 75. évfordulója tiszteletére adtak. A legjelentősebb volt közülük Nagy István kamarakórusának 1957. április 8-i ünnepi műsora. A kodályi karművészet kiemelkedő ünnepe volt ez a hangverseny.[68]

1957. december 4-én Marosvásárhely is adott Kodály tiszteletére hangversenyt. Ezen kamarazeneművek, dalok és hangszeres szerzemények kerültek előadásra. A hangversenyen közreműködtek: Tóth Erzsébet, Kemény Klió (ének), George Iaroşevici (gordonka) és T. Erkel Sarolta (zongora).

Kodály 75. születésnapjáról a romániai sajtó melegen megemlékezett, hangsúlyozva művészetének és jelentőségének nemzetközi fontosságát.[69] A Marosvásárhelyi Népi Együttes énekkara 1957-ben Bukarestben, hangversenyén Kodály-kórusokat énekelt. Ezek közül a legnagyobb sikert a Kállai kettőssel és a Molnár Anna balladával érték el.

Az 1958-as év kezdetén (január 31-én) Kolozsváron a Filharmónia rendezésében Lengyel Xénia hirdet Bartók—Kodály hangversenyt. Ezen Rónai Antal operai karmester zongorakíséretével a következő Kodály-dalok hangzottak el: Nausikaa; Sappho szerelmes éneke; Éjjel; Mezei dalok; Fáj a szívem; A nővérek; Csillagom, révészem és Ludaim, ludaim. Az Állami Magyar Opera karmestere Demian Vilmos azzal a gondolattal foglalkozott, hogy balett formájában műsorra tűzi a Páva változatokat. Arról volt szó, hogy Oleg Danovski a Bukaresti Állami Opera balettmestere írja hozzá a koreográfiát, és az ő betanításával kerül előadásra Kolozsváron a táncjáték.[70]

Demian Vilmos a kolozsvári Egyetemi Könyvtár hangjegyei között meg is találta a zenemű szólamanyagát, de az előadáshoz hiányzott a zenekari partitúra. Ez ügyben Demian levélben fordult Kodályhoz, aki érdeklődéssel fogadta a tervet, és el is küdte a kívánt vezérkönyvet, sőt azon bizonyos változtatásokat is végzett, kérve Demiant, hogy vezesse be azokat az általa mellékelt hangjegybe.

Kodály levelének szövegét az alábbiakban adjuk: (Dátum nélküli, valószínűleg 1958. áprilisból datált a levél.)

[67] Méhes György: Nagy István megszűnt és újraszületö kamarakórusáról. Utunk 1956. évfolyam 39. sz. és Herédi Gusztáv: Egy volt kórustag emlékei. Nagy István kórusáról. Utunk 1956. évfolyam 40. sz.

[68] Benkő András: Kodály-hangverseny Kolozsváron. Művelődés 1957. évfolyam 6. sz. 34—35. lap. — Balea, Ilie: Trei aspecte muzicale (Három zenei aspektus.) Tribuna Cluj 1957. évfolyam 11. sz. —r—l. Rég várt hangverseny. Utunk 1957. évfolyam 15. sz. — Angi István Felejthetetlen siker. Jegyzetek Nagy István énekkarának felléptéről. Utunk 1957. évfolyam 16. sz. — Aracsy Judit: A kórustag feljegyzései. Utunk 1957. évfolyam 18. sz.

[69] Benkő András: Művészet a népért. Kodály 75. születésnapjára. Művelődés 1957. évfolyam 12. sz. 35—36. lap. Szegő Júlia: Kodály ünneplése 75. születésnapja alkalmából. Utunk 1957. évfolyam 50. sz. — G.S. (=Sbârcea, George) Kodály Zoltán. Tribuna. Cluj. 1958. évfolyam 9. sz.

[70] Magyar Nemzet Budapest, 1959. szept. 19.

Kedves Demián, itt küldök egy partitúrát, a 35. laptól a Celló szólamát be kell írni az anyagba.

Szeretném tudni, hogyan és honnan került oda az anyag?

További jó munkát kíván

Kodály Z.

Demian azonnal válaszolt a mesternek, de ő sem tudott arra nézve felvilágosítást adni, miként került a Páva változatok szólamanyaga a kolozsvári Egyetemi Könyvtárba?

Kolozsváron a Páva változatoknak balett formájában való előadásra ismeretlen okok miatt nem került sor.

Kodály művészetének marosvásárhelyi népszerűsítésében fontos szerepet vállalt a Marosvásárhelyi Népi Együttes énekkara. Ez 1958—1972 között Szalmán Lóránt, Birtalan Judit és Szarvady Gyula vezényletével igen sok Kodály-kórust megtanult és országszerte énekelt hangversenyein. Előadásaikkal csaknem egész Erdélyben népszerűsítették Kodály legszebb és legjelentősebb énekkari műveit. Ugyancsak Marosvásárhelyen Birtalan József nevelt gyermekekből kórust és énekeltette Kodály gyermekkarainak javát. Az előző évek sikerein felbuzdulva a kolozsvári Filharmónia rendezésében 1958. április 13-án újra Bartók—Kodály hangversenyt hirdetnek. Ezen Nagy István és kamarakórusa mellett fellépett Lengyel Xénia, Rónai Antal és Boga László. A bevezető előadást Szenik Ilona főiskolai tanárnő tartotta.

Marosvásárhelyen a Kállai kettősnek oly nagy volt a sikere, hogy az Állami Népi Együttes 1959. június 19—21. között három egymást követő estén műsorra kellett tűzze.

1959-ben volt tíz éve annak, hogy az Állami Magyar Opera Kolozsváron megnyitotta kapuit. E jubileumot azzal ünnepelte az intézmény, hogy új rendezésben, új díszletekkel és szereposztással játszták Kodály Háry Jánosát, azt a dalművet, mellyel eredetileg nyitott ez a szépen fejlődő hazai társulat, mely magyar nyelven szolgálja Romániában az operaműveltséget.[71] Az ünnepi előadást — 1959. január 10-én tartották — Az Állami Magyar Opera igazgatója, Szinberger Sándor rendezte és Rónai Antal vezényelte az előadást. A díszleteket Widmann Walter tervezte, karigazgató Szarvady Gyula, balettmester Szaboray Zoltán, a jelmeztervező H. Roşescu Lya volt. A főszerepeket a következők énekelték: Sass László (Háry János), László Éva (Örzse), Keresztély László (Ferenc császár), Bereczky Magda (Császárné), Andrási Márton (Napóleon), Albert Annamária (Mária Lujza), Mester József (Öreg Marci kocsis), Boros István (Ebelasztin), Vonica Lucia (Melusina), Abody Margit (Estrella).

A Háry Jánost az Állami Magyar Opera vidéki körútjai keretében az évek folyamán minden jelentősebb hazai városba elvitte és népszerűsítette. Az opera fennállásának 15. évfordulóját (1964. január 20.) is a Háry János III. felvonásának előadásával ünnepelte a színház, mely alkalommal Hary Béla vezényelte az együttest. A Háry Jánost a társulat 1971 végéig 152-szer játszotta és ma is műsoron áll.

[71] György János: Tízéves a Kolozsvári Állami Opera. Utunk 1959. évfolyam 2. sz.
[72] Szegő Júlia: Háry János felújítása. Utunk 1959. évfolyam 4. sz.

Románia zenei élete olyan mértékben fejlődött, hogy ma már vetekszik a világ bármely hasonló népességű országával. Érthető, hogy az évek folyamán Kodály Zoltánnak csaknem minden jelentősebb műve méltó helyhez jutott a hazai hangversenyéletben. Az utóbbi években mutatta be Guttman Mihály karmester (1960. május 24-én) a kolozsvári Zenei Középiskola leánykarával Kodály Négy olasz madrigálját és Vejnemöjnen muzsikál című karművét. A bukaresti pionírpalota gyermekkara is Kodály Biciniákat énekelt 1960. szeptember 6-án és 7-én S. Olaru vezényletével kolozsvári hangversenyén. A kolozsvári G. Dima zenekonzervatórium tanáraiból alakult vonósnégyes pedig (P. Lefterescu — C. Barbu [hegedűk] — A. Tipariţa [brácsa] — I. L. Herbert [gordonka]) 1967. november 8-án tartott hangversenyén műsorra tűzte Kodály második vonósnégyesét.

A mostanság nagy lendülettel jelentkező romániai magyar nyelvű karéneklésben előkelő helyet foglalnak el Kodály énekkari munkái. Régi nagy múltú falusi és kisvárosi énekkarok kezdtek újra dolgozni. Ma már mind a régi, mind az újonnan alakult kórusok levették műsoraikról a műdalízű egyvelegeket; nem énekelnek Liedertafel-szerű kórusokat, hanem Bartók és Kodály népdalfeldolgozásain nevelkednek. A megyei Alkotások Háza irányítja az új énekkarokat, melyeknek vezetői a jó és értékes karműveket ismerő és szerető fiatal karvezetőkből toborzódnak. A rendszeresen megtartott dalostalálkozókon, vetélkedőkön, kórus-jubileumokon Kodály és Bartók művészetének fontos a szerepe.[73]

***

A román és magyar zene két kiváló mestere: George Enescu és Kodály Zoltán kölcsönösen tisztelték és becsülték egymást. Enescu visszaemlékezéseiben örömmel mondja tolba Bernard Gavoty francia zeneírónak, hogy értesülése szerint Kodály Zoltán a budapesti Zeneművészeti Főiskolán tanítványainak a monódiáról tartott előadásain minden alkalommal kitűnő példaként említi George Enescu első zenekari szvitjének nyitó tételét, melynek címe Prelude á l'unison.[74]

Mikor George Enescu 1955. május 5-én meghalt, Kodály Zoltán levélben fejezte ki részvétét a Román Szocialista Köztársaság Zeneszerzői Szövetségének. E levélben mondja Kodály, hogy nagyrabecsült kartársa halála fájdalmas meglepetést jelentett számára, mert nem régen látta a nagy muzsikus Párizsban készült utolsó fényképét.

> Tudtam — írja Kodály — hogy évek óta betegséggel küzd, de hallatlan energiával vett erőt rajta. Utoljára Chicagóban találkoztunk, 1947-ben, saját műveit vezényelte s ugyanaz este a Brahms hegedűkoncertet játszotta, tehát két ember munkáját végezte. Ez alkalommal láttam, hogy

[73] László Attila: Kórushagyományok Kovászna megyében. Korunk 1972. évfolyam 5. sz. 749. lap.

[74] Voicna, Mircea: George Enescu. Monografia. Bucuresti 1971. I. köt. 295. lap és Bernard Gavoty: Les souvenirs de Georges Enesco Paris 1955. 86—87. lap.

a II. román rapszódia annyira népszerű Amerikában, hogy a közönség énekelni kezdte a témáját. Engem annál inkább érdekelt ez a népszerűség, mert a téma a magyar nép közt is el van terjedve. (. . .) Kétszeresen fájlaljuk Enescu elvesztését, mert az ő világlátott sokoldalúsága, zenei és emberi kiválósága felülemelkedett minden kicsinyes sovinizmuson. A népek közötti megértést és barátságot csak ilyen lelkülettel lehet szolgálni. Enescu élete és egyénisége példa lehet mindenkinek, aki hasonló célokért küzd.[75]

[75] Musica Bucuresti 1955. májusi szám 5—6. old. — V. Cosma: George Enescu és a magyar zeneszerzők. Előre. Bukarest, 1966. május 4. — Kodály Zoltán: Visszatekintés. Budapest 1964. II. k. 401. old. — Művelődés Bukarest 1971. évfolyam 8. sz. 39. old.

WERNER FUCHSS:

KODÁLY ZOLTÁN ÉS ZÜRICH II.

VOLKMAR ANDREAE-HEZ ÍROTT LEVELEK ÉS EMLÉKEZETES ELŐADÁSOK

A Psalmus hungaricus által megszerzett tekintély nyitotta meg Kodály Zoltán előtt a karmesteri pályafutást. 1927 áprilisában Amsterdamban lépett dobogóra, hogy a Concergebouw Zenekar és az Oratóriumegyesület Kórusa élén, Székelyhidy Ferenc közreműködésével a Psalmust vezényelje.[1] Hamarosan Angliába és Németországba is meghívták saját művei vezénylésére. Érthető, ha arra is gondolt, hogy saját kompozícióinak előadóművészeként Svájcban is fellépjen. Amikor 1928 nyarán több angliai hangverseny vezénylésére vállalkozott, levelet küldött Zürichbe Volkmar Andreae-nek azzal a kérdéssel, vajon elvezényelhetné-e ősszel a Háry János-szvitet; ez esetben Angliából hazatérve kitérőt tett volna Zürichbe. Íme a levél:

Budapest, [1928] augusztus 19.

Kedves Barátom!

Szívesen látnám újból egyszer viszont Zürichet és kedves lakosait. Ha az alábbi alkalommal élhetnék, erre még szeptemberben sor kerülhetne.

Most utazom Londonba, hogy a Queens Hall-ban a Háry-szvitet, majd a Gloucesteri Three Choir Festival-on a Psalmust vezényeljem. Hazafelé, úgy szeptember 10—12. után, alkalmasint Zürich felé kerülhetnék, ha

1) azidőtájt már vannak hangversenyek
2) egyikükön hajlandó előadni a Háry-szvitet
3) vezénylésére meghív.

Szeptember 2. fele már belenyúlik a tanévbe, és további szabadságra csak „hangversenyezésre" hivatkozva tarthatnék igényt. Innen a tolakodás, ami mindig is fő jellemvonásom volt.

Londonba kérem baráti válaszát:
The Gore Hotel, 189 Queens Gate
Kensington S.W. 7
(esetleges táviratcím: Gorotel London)

[1] V. Ö. Eősze László: Kodály Zoltán élete és munkássága. Zeneműkiadó Vállalat Budapest, 1956. 92. 1.

Ha nem megy, hát nem megy.

Ha ez az utolsó pillanatban jutott is eszembe, nem akartam a gondolatot elejteni, ha másért nem, hát azért, hogy legszebb üdvözleteinket (velem utazó feleségem részéről is) újra elküldhessük.

Legodaadóbb híve
Kodály Z.

Sajnos, nem ismerjük Volkmar Andreae válaszát erre a Kodály-levélre; a zeneszerző zürichi hangversenyszerződése azonban nyilvánvalóan nem került tető alá. Nagyon valószínű, hogy túlságosan rövid volt az idő Kodály javaslata és az esetleges zürichi tartózkodására vonatkozó időpont között, rövid ahhoz, hogy a kívánt hangversenyt Kodállyal, a karmesterrel megszervezhessék. A zürichi hangversenyarchívumok és áttekintő műsorok semmi jelét nem adják annak, hogy Kodály itt valaha is vezényelt volna. Genfben viszont 1947 tavaszán, hazatérőben az Egyesült Államokban tett nagy utazásáról, két darabját is maga vezényelte. A Genfi Rádió meghívásának tett eleget és az Orchestre de la Suisse Romande élén a Páva-variációkat, valamint a Concertót dirigálta. E hangverseny alkalmával Kodály érdekes beszélgetést folytatott Ernest Ansermet-vel a magyar zenéről; e rádióadásba kisugárzott párbeszéd szövege fennmaradt és nyilvánosságra került a „Bartók Béla és Svájc" című svájci emlékkiállítás alkalmával.[2]

Kodály második monumentális kórusműve, a Budavári Te Deum két évvel az eredeti bemutató után, 1938 márciusában hangzott el Svájcban először, a zürichi Lehrergesangsverein és a Tonhalle Zenekar közreműködésével, Ernst Kunst vezényletével. K. H. David, a Schweizerische Musikzeitung szerkesztője az alábbi recenzióban emlékezett meg a zürichi előadásról.[3]

„A Te Deum szövegének értelmezésekor Kodálynál a »teátrális elem« kissé az előtérbe kerül, de itt érett mester szólal meg, aki virtuózan uralkodik a modern hangzási eszközök gazdagsága fölött. Bár valamennyi részlete deklamatorikus jellegzetességgel domborodik ki, a művet mégis egyetlen átfogó lélegzet inspirálta és sok részletét magasrendű szépség, ragyogó hangzás és intenzív dallamosság teliti. Anélkül, hogy ez a nyelv tulajdonképpen »folkloristává« válnék, egészen határozott Európán kívüli színezete van. Egyedül a hosszasabban kidolgozott befejezéskor tűnik úgy, hogy pillanatokra elakad ez a lélegzet, tetőzést várnánk, nem pedig a kissé függelék hatását tevő, misztikusan elhaló piano újbóli aláhajlását."

„Ernst Kunst, az előadás karmestere . . . seregeivel, a kórussal és a Tonhalle Zenekarral, Alfred Baum orgonistával igen hatásosan mutatta be ezt a Te Deum-ot. Szólót énekelt: Erika Rokyta szoprán (Bécs), Lorenz Alvari basszus (Budapest), Maria Helbling alt (Zürich) és Albert Wettstein tenor (Zürich)."

Ekkor már kész volt Kodály daljátéka, a Háry János, op. 15 s a Háry János-szvit is. Míg a szvit viszonylag hamar előadásra került Svájcban — Ernest Ansermet 1929-ben mutatta be Genfben, Rácz Aladár közreműködésével,

[2] Teljes szövege a kiállítás katalógusában. V. Ö. Willy Tappolet koncertkritikájával a Schweizerische Musikzeitung 1947. május 1. számának 162. lapján.
[3] Schweizerische Musikzeitung 1938. március 15. 152. 1.

Zürichben, a Tonhalle Zenekarral Volkmar Andreae 1931-ben — a színpadi mű előadása soká váratott magára. Első svájci előadására 1950. november 25-én került sor a Zürichi Operaházban Victor Reinshagen vezényletével, aki 1947. október 4-én Kodály Székely fonójának zürichi bemutatóját vezényelte. Erősze László kiváló előadásként szól a teljes Háry zürichi bemutatójáról és nagy jelentőséget tulajdonít ennek a produkciónak a mű további sorsa szempontjából. A svájci bemutatóról a neves zenetudós, Willi Reich az alábbi kritikát írta:[4]

„Kodály Zoltán, a magyar zeneszerző mélyen merített hazája felséges népzenéjéből, amelyet ő, a barátjával, Bartók Bélával vállalt szorgos gyűjtőmunkából oly alaposan megismert. A magyar népi dallamok, amelyekkel Kodály 1926-ban keletkezett »Háry János kalandjai« című daljátékának vokális részeit szinte kizárólagosan felruházza, eleve biztosították a mű zenei jelmezeinek eredetiségét, de egyúttal befolyásolták a színpadi folyamatok zenedrámai átütő erejét. A népdalokhoz, kivált a jóformán mindig igen melankolikus magyar dallamokhoz többnyire valami statikus tapad s ez ellentmond a szokásos operai cselekmény dinamizmusának. A Kodály alkalmazta népdalok egyszólamúság-elve is ellenáll a zenedrámai élet polifon kibontásának. Magasabbrendűen szervezett hangzási struktúrákat a zeneszerző csak a tisztán hangszeres elő- és közzenékben tudott teremteni; igaz, itt is nemzeti dal- és tánckincsből merített, de ezeket sikeresen alakította át önálló zenei formákká és éppen ezekkel teremtette meg ama álom- és mesehangulatot, amely ehhez a mostani szüzséjéhez elengedhetetlen.

Másként ugyanis, mint álom- és mesejátékként azokat a fantasztikus történéseket nem foghatjuk fel, amelyek itt — két kocsmajelenettel keretezve — az öreg huszár, Háry János elbeszélése nyomán a színpadon megelevenednek. Gyakran hasonlítják össze, de Münchhausen báró felvágásától ezek az elbeszélések abban különböznek, hogy itt Háry János fokozatos felemelkedése egyszerű huszárból császári generálissá biztosítja a cselekmény bizonyos folyamatosságát, míg Münchhausen elbeszéléseikor valamennyi elmondott eseményben a hihetetlen, a bámulatos elem a fő cél — bár az is tagadhatatlan, hogy az elbeszélő önmagasztalása a Háryban is az előtérben áll. Gyengéd elemet visz a két librettista Paulinyi Béla és Harsányi Zsolt a cselekménybe azáltal, hogy megteremtette János és hűséges menyasszonya Ilka [sic!] bensőséges kapcsolatát. Ez a szál emeli a történetet minden groteszksége és parodisztikus vonása fölé, megrendítő emberi régiókba.

Groteszkből és paródiából maradt éppen elegendő, elsősorban Oskar Wälterlin jóiramú, a komédia minden elemét erőteljesen aláhúzó rendezése révén, amely, Hans Macke balettmester sok kedves ötletével egyetemben az előadásnak többször is határozottan revükaraktert adott. A Max Röthlisberger által elénk varázsolt színpompás tájak, interieurök és jelmezek is találóan illettek a főhős mesés kalandjaihoz. A helyenkint cimbalomhangzással gazdagított zenekar valódi cigánybanda tüzével játszott, úgy, hogy jártas irányítóját, Victor Reinshagent ezúttal találóan

[4] Neue Zürcher Zeitung 1950. november 27. Nr. 2552.

akár cigányprímásnak is nevezhetnénk. — A népdalos jelleg némiképp megkönnyítette az éneklést a kiadós prózai és színészi feladat annál inkább megnehezítette a szólisták feladatát, de mindezt a közreműködők valamennyien mesterien oldották meg. Böhm Endre a legmagasabb színvonalon formálta meg Háry Jánost: hatalmas hanggal, mint aki a pusztáról származik és olyan eredetien, amilyen a paprika . . .

Mindent összevetve, ezen a svájci bemutatón annyi vidám és színes látni- és hallanivaló akadt, hogy a »Háry János kalandjai«-nak kritikus megfigyelője nyugodtan szólíthatja a mű eljövendő közönségét »Tessék parancsolni!« [Tessék, bedien' dich!]"

*

Sokoldalú kapcsolatok fűzték Kodályt Zürichhez és a város zenei köreihez s ezek a kapcsolatok kereken 60 esztendőre terjedtek ki. A jelen dolgozatban megemlített aspektusok ennek következtében semmiképp nem kimerítőek, nem tartanak igényt a teljességre, csupán hozzájárulást jelentenek Kodály életrajzához és talán ösztönzést adnak a további kutató munkához. A Volkmar Andreae-nek címzett, eddig kiadatlan három Kodály-levél az Andreae-család (Männedorf, Zürich) szíves hozzájárulásával jelenhetett meg. Köszönet érte. Utalnék Kodály „Utam a zenéhez" című kis könyvére, a Lutz Besch-sel folytatott öt beszélgetésre, amely németül Zürichben jelent meg 1966-ban, a Verlag der Arche kiadásában. Végezetül, hadd jegyzem meg, hogy Kodály baráti kapcsolatai Zürich és egyáltalán Svájc zenei köreivel, bizonyára hozzájárultak ahhoz, hogy — utolsó csúcspontként — C-dúr szimfóniájának eredeti bemutatójára Fricsay Ferenc vezényletével 1961-ben, a Luzerni Nemzetközi Zenei Hetek keretében került sor.

(Fordította: *Breuer János*)

Helyreigazítás. Werner Fuchss tanulmánya első részében (MAGYAR ZENE 1972/4.) a 285. l. utolsó előtti sorában és a 388. lap idézet előtti sorában helyesen: *Isler*. A 386. l. utolsó bekezdésében helyesen: *Röntgen*. A 386. lap szövege *idézet*.

VÁRNAI PETER:

*DRÁMA ÉS MUZSIKA A NABUCCO-BAN**

Tanulmányom lényegében vitairat. Célja, hogy vitába szálljon azzal az eléggé elterjedt véleménnyel, amely az ún. „Verdi minore"-műveket, pejoratív értékítélettel, le akarja választani az életmű egészéről.

Senki, a legelvakultabb verdiánus sem tagadhatja, hogy „a gályarabság éveinek" termésében több olyan opera is van, amely messze elmarad Verdi nagy műveitől. De ugyanakkor: ki tagadhatja a Nabucco, a Lomhardi, a Két Foscari remekmű-mivoltát, a Masnadieri III. felvonásának vagy az Attila nem egy jelenetének drámaiságát, az Ernani erejét, nem beszélve természetesen az ős-Macbethről vagy a Luisa Millerről!

De vissza a Nabuccóhoz. E tanulmány feladata bebizonyítani, hogy az első „igazi" Verdi-opera csírájában tartalmazza már az érett mester zenedramaturgiai módszerét. Más szavakkal: Verdi operakoncepciója már ebben a darabban élesen különbözik az elődökétől és a kortársakétól. Négy szempontból vizsgálom a problémát: jellemzés, együttes-építkezés, zenei ábrázolás, dramaturgia.

A jellemzés a három főszereplőt élesen elválasztja egymástól.

A legélesebb kontúrokat — mint minden Verdi-operában — azok az alakok kapják, akik a darab folyamán karakterváltozáson, pozitív vagy negatív irányú fejlődésen mennek keresztül. A Nabuccóban ez a két alak a címszereplő és Abigél.

Az asszír király vérengző fenevadként, igazi ördögi zsarnokként lép elénk az I. felvonás fináléjában. Első kibontott dallama („Tremin gl'insani del mio furore") kemény, szinte durva hangvételével tűnik fel. A szinte érdes, kőből metszett dallam hatásosságát és jellemzőerejét növeli, hogy kíséretében ott kopog a ritmus, a halál jelképe:

I.

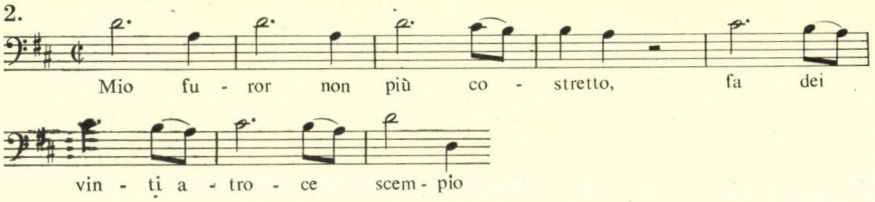


Amikor aztán Izmael árulása folytán Nabucco végleg ura lesz a helyzetnek, a zenekar szinte sisteregni kezd a kirobbanó bosszúvágytól, s a vonósok és fúvósok cikázó villámai, a basszushangszerek tompa ütései fölött „vad

* Az 1972. június 12—17. között rendezett milanói III. nemzetközi Verdi-kongresszuson elhangzott előadás.

örömmel" zendül meg Nabucco diadalittas éneke: „Mio furor non più costretto..." A szinte primitív vágású dallam, állandóan visszatérő formuláival és sztereotip ritmizálásával tökéletes kifejezője ennek a barbár örömujjongásnak.

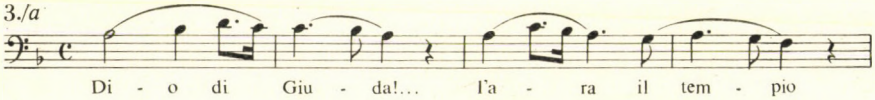
2.



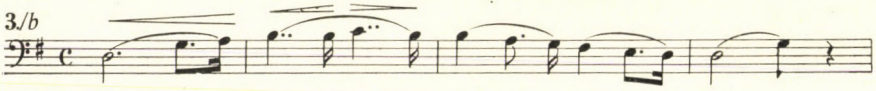
A II. felvonás fináléjában a jellemzés, a helyzetfestés már széttöri a hagyományos formák bilincsét és Verdi a szituációból kiindulva, annak lélektani parancsát követve élesen kettéválasztja a király felindult rémületének ábrázolását a lánya segítségéért könyörgő apa esdeklésétől. Az egyik szférát a zenekar lüktető ritmusai éppúgy kifejezik, mint a dallam szakadozottsága és éles hangsúlyai, vagy a „Chi m'atterra" szövegrészre eső, a figyelmes fül számára mindent eláruló éles szinkópák. Ezzel szemben a könyörgés hangját a lassabb tempó, a zenekarban megszólaló puha fafúvós-hangszín, a kíséret tercelése és a dallamnak magának széles íve jelzi. A III. felvonás nagy kettősében Nabucco legfőbb jellemzője a szélesen ívelő melódiavilág marad, ezt színezi át meg át hol a szégyen, a megalázottság, hol a lánya életéért könyörgő apa aggodalmának érzelemvilága.

Istenhez forduló imája a IV. felvonásban jelzi jellemfejlődésének újabb fordulatát, ez a dallam — karakterét tekintve — semmiben nem különbözik korábbi ellenpólusának, Zakariás főpapnak melódiakörétől.

3./a



3./b

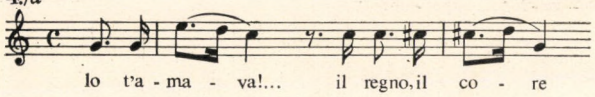


Amíg Nabucco jellemváltozásait inkább a cselekmény fordulatai determinálják, Abigél egyéniségének sokrétűsége magában a figurában rejlik. Talán ezt az alakot dolgozta ki Verdi a legizgalmasabban, legszínesebben.

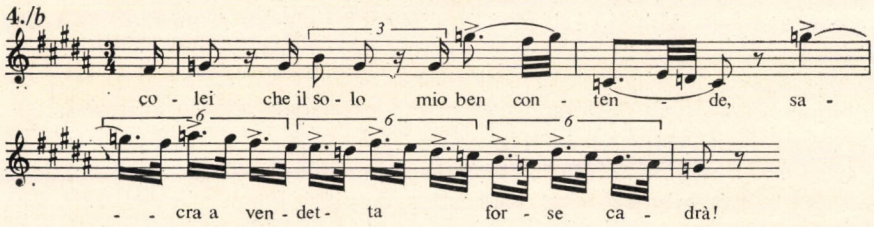
Színpadra lépése, első kibontott dallama a gúnyé. A „Prode guerrier" felcsapó szeptimája, az erre rávágó váratlan moll hangzás a zenekarban máris izgalmas egyéniséget jelez. Ám bosszúvágyó kitörése, fel-le cikázó koloratúrái után azonnal másik énje, a szeretetre, szerelemre vágyó leány hangja is megszólal. Verdi ismét a szaggatott dallam—széles ívű melódia ellentétet használja fel a kifejezés eszközeként. S a szerelmi dallamot nyitó frázis („Io t'amava") talán első képviselője Verdinél annak a téma-magnak, amely szextre felugró, majd az alaphangra visszahanyatló vonalával a későbbi operákban annyi szerencsétlen sorsú nőalakra lesz jellemző. A Nabucco megjelenését követő nagy együttesről már szóltunk, mint említettük, Abigél itt mu-

tatja talán a leggonoszabb, legvérszomjasabb, legkegyetlenebb énjét. Vad haragtól izzó szólamában itt találjuk az elképesztő ugrásokat, valamint azt a hisztérikusan rángatódzó, pontozott ritmusképletet, amely egyrészt ebben az együttesben néhány helyen Nabuccónak is sajátja, másrészt a darab későbbi folyamán Abigél szólamában újra visszatér, s amely nagyon sok Verdi-műben lesz még a negatív figurák jellemzője.

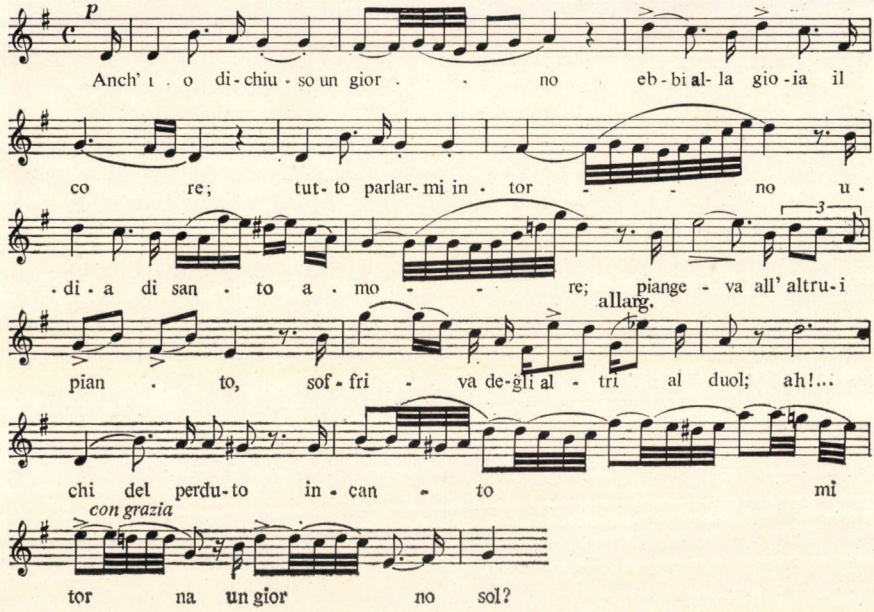
4./a

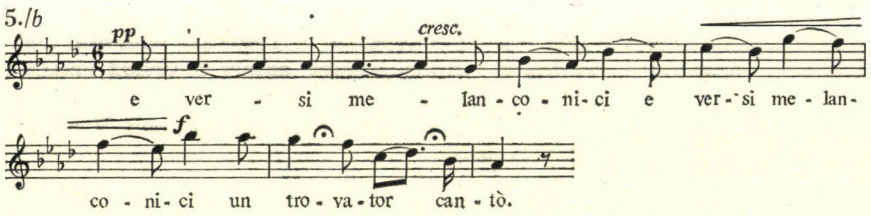


4./b



A II. felvonás első jelenete mutat rá talán leginkább Abigél lényére, ellentétes vonásaira. A bevezető recitativo ismét villámló koloratúráival és kétoktávos ugrásával mutatja be a mindenre elszánt, bosszúálló fúriát. A Bellinire emlékeztető, lassú tempójú első ária valami teljesen más képet mutat, mint ahogy a szöveg is az ellenkező véglet hangja. Függetlenül attól, hogy az ária kezdőtémája megint csak az előbbi példában bemutatott nagyszext-ugrás, a koloratúrák is megszelídülnek, a dallam is szélesívűvé válik, sőt, egy váratlan fordulata már egyenesen a Trubadúr Leonóráját előlegezi. (Mindkét részlet szövege szép múltbeli emléket idéz vissza!!)





Végül a finale, az erkölcsi összeomlás, a fizikai megsemmisülés pillanata, amelyben azonban Abigél régi, lírai énjéhez talál vissza. A kezdetben a helyzetet ábrázoló, töredezett „haldokló" dallam szélesívűvé válik és ugyanazzal a zenekari képpel ér véget (fafúvósokon megszólaló hármashangzat-felbontások), amely úgyszólván minden Verdi-hősnő halálának pillanatát kíséri.

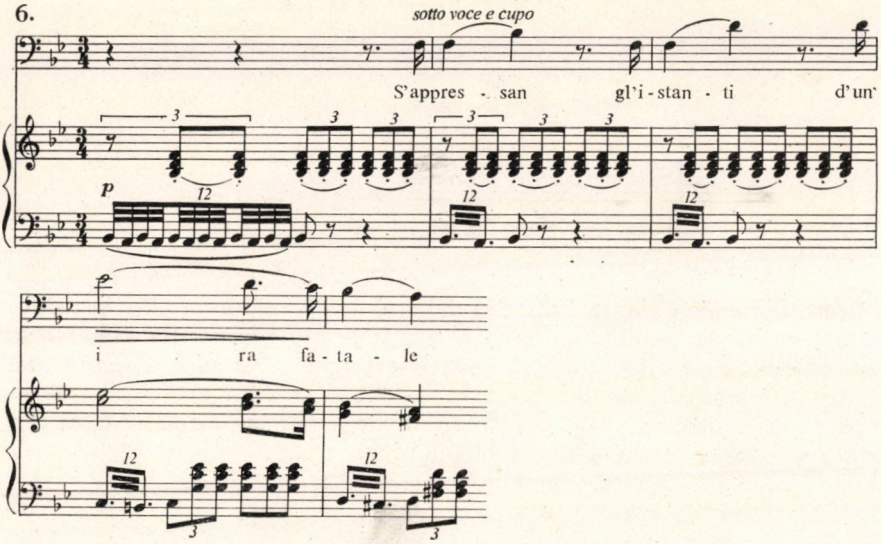
A dinamikus Abigéllel és Nabuccóval összehasonlítva Zakariás színpadi alakja is, zenei megformálása is statikusnak mondható. Csak az első jelenetben mutat harsányabb színeket, kétrészes nagy áriájának strettójában, a darab későbbi folyamán ő képviseli a hitet, a vallást. Érdekes megfigyelni, összevetni Zakariás második felvonásbeli ariosójának és Nabucco utolsó felvonásbeli imájának zenekari hangszíneit is. Mindkét esetben az áhítatos elmélyülésről, az Istenhez való fohászkodásról van szó, s Verdi mindkét jelenetben gordonkaszólóval, a gordonka nemesen patetikus hangjával festi ezt a hangulatot.

Az együttes-építkezésről tulajdonképpen már szóltunk az I. felvonás concertatójával kapcsolatban. Itt élesen szétválasztható két részre osztja Verdi a szereplőket: Abigél és Nabucco feszült, töredezett dallamvonalú, inkább már hisztérikus, mint izgatott dallamvonalaival, nagy ugrásaival, vágóan éles skálameneteivel áll szemben Fenena, Izmael, Zakariás és a kórus széles ívben kibontott dallama.

Igen nagy jelentőségű a II. felvonás finálejának concertatója, a „S'appressan gl'istanti d'un ira fatale" szövegű kánon. A Nabucco-kánon operadramaturgiailag zseniális ötlet: valamennyi szereplő a feszült várakozás állapotában van, s ezt a szituációt indokolatlan lett volna unisonóval kifejezni. Így viszont ellenpontos szövedék alakult ki, amely már önmagában is biztosítja a feszültséget, s ezt a végletekig fokozza a dallamvonal fojtott hangja, váratlan hangsúlyai, szakadozottsága és ritmikus változatossága.

Mindehhez nemcsak aláfestésként, hanem színezően fokozó elemként járul a zenekari kíséret, amely a mélyfekvésű hangszerek trillamozgásával szinte már az elviselhetetlenségig fokozza a helyzet feszültségét. (Ez a zenekari megoldás Verdi egyik legzseniálisabb színpadi helyzetfestő ötletét, a Traviata kártyajelenetét előlegezi.)

6.

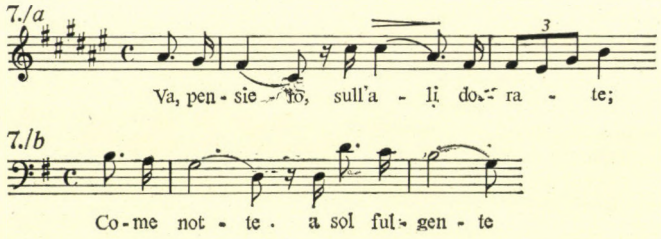


A zenei ábrázolás alig választható el a jellemzéstől. Így ebbe a fogalomkörbe tartoznak a II. finale említett Nabucco-szólamának ellentétes elemei, a kánon-concertato zenekari kísérete is. Példaként szeretném a III. felvonás zenekari előjátékát felidézni. A szituáció: Nabucco a trónteremben mélységes álomban, rémlátásoktól gyötörve hever. A zene két bevezető akkord után felidézi az álomképeket; s amint az ember álmában valóban megtörténik, a motívumok hirtelen, dallam közepén megszakadva adják át helyüket egymásnak és a három felhangzó téma között tulajdonképpen éppúgy nincs kapcsolat, mint egy lázálom egymást kergető, összefüggéstelen víziói között. Először a már említett izgatott dallamot halljuk, amely a II. felvonásban jelzi a villámtól lesújtott király lelkiállapotát. A szinkópás szakasz váratlan megszakadása után az első nagy együttesből a fenyegetett zsidók témája szólal meg, hogy ez is hirtelen végetérjen és átadja helyét a diadalindulónak, majd egy váratlan szünet után magát *a* lázálmot ábrázoló izgatott allegróba menjen át. Ennek hangjaira ébred Nabucco.

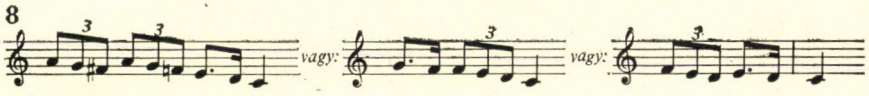
S végül a legfontosabb: a dramaturgia. A szereplők egyéni és egymással szembeállított jellemzésén kívül Verdi későbbi operáiban valóságos motívumhálózattal, előre- és visszautalásokkal, tehát a zenében megjelenő dramaturgiai eszközökkel támasztja alá a mű drámai egységét.

Ebben rejlik Verdi operaművészetének kulcsa, ez különbözteti meg az elődöktől. Rossini, Donizetti és Bellini is kifejező, ábrázoló erejű dallamokat írt a legtöbb esetben, de dramaturgiai módszer alkalmazására alig bukkanunk partitúráikban. Verdi azonban már a Nabucco zenéjében megteszi ezt a lépést, ezt a mindennél fontosabb, valóban döntő lépést.

Nézzünk egy pár példát, hogyan helyezi új megvilágításba a hagyományos dallamfordulatokat a Nabucco zenéje. Zakariás és a zsidó nép természetesen a legszorosabb kapcsolatban áll, mondhatni, a főpapban személyesül meg a nép. Így természetes, hogy a „Va, pensiero" dallama megjelenik Zakariás első áriájában is; a két dallam kezdőtémája hangról hangra azonos.

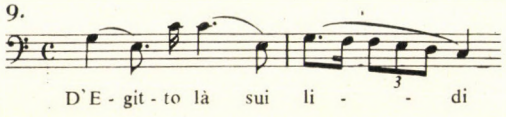


Ezen túlmenően, van a Zakariás-dallamkörnek, illetve a „Va, pensiero"-témának egy olyan fordulata, amely úgyszólván minden pozitív szereplő szólamában felhangzik, illetve még a negatív szereplők (Nabucco, Abigél) dallamai közt is felbukkan mindazokban az esetekben, amikor ezek a figurák változnak vagy eredeti énjük jó, pozitív vonásairól van szó. Ez a fordulat rendszerint a dallamok záróképletében jelenik meg.

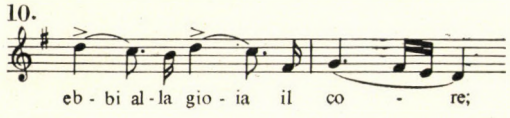


Mondhatnánk, hogy a kornak vagy az akkori Verdi-stílusnak sztereotip formulái közé tartozik. Ám akkor mivel magyarázható, hogy két esettől eltekintve sohasem kapcsolódik negatív személyhez, eseményhez, helyzethez? Feltehetjük, hogy tudatalatti, ösztönös alkotói jelenséggel van dolgunk; ám amikor a késői nagy Verdi-művekben ugyanezzel a módszerrel találkozunk, olyan esetekkel, amikor minden kétséget kizáróan tudatos szerkesztésről van szó, visszamenőleg igazolva látjuk a fenti tételt. Az előbb említett jellegzetes záróformula például a következő jelenetekben bukkan fel:

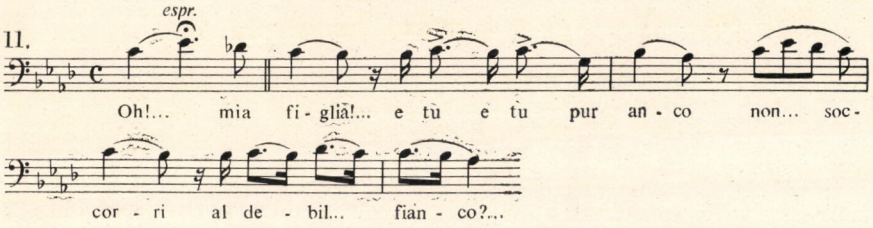
Zakariás I. felvonásbeli áriájának lassú szakasza (remény az Úrban)



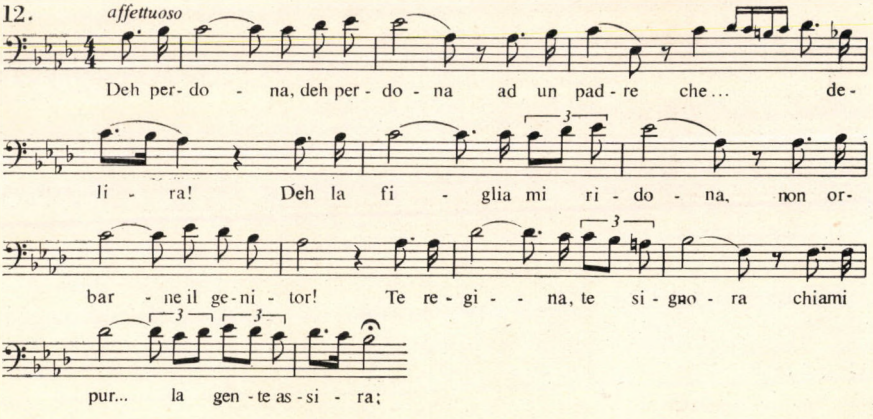
Abigél II. felvonásbeli áriájának lassú szakasza (visszaemlékezés a szív igazi örömére, a szerelemre)



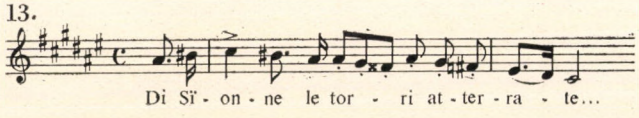
Nabucco szólama a II. finálében (a megtört uralkodó jajszava lányához, Fenenához)



Nabucco és Abigél III. felvonásbeli kettősében többhelyütt, Nabucco szólamában (mindannyiszor a csapásoktól sújtott és könyörgő király ábrázolására)

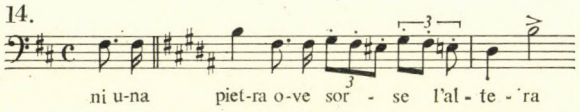


a „Va, pensiero" kórusban



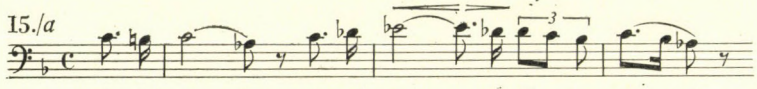
Zakariás próféciájában (Babilon pusztulásáról)

14.

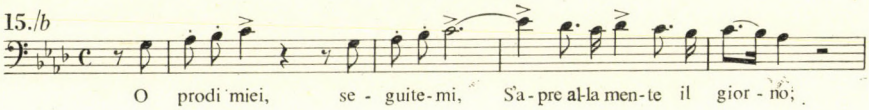


Nabucco IV. felvonásbeli imájában és áriájában (a jó ügy érdekében harcrakelő Nabucco jellemzésére)

15./a

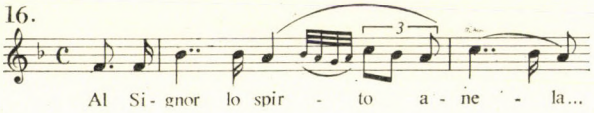


15./b



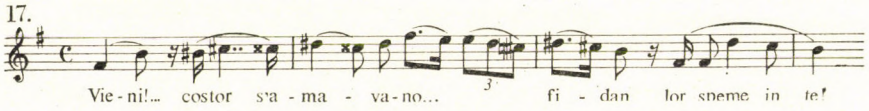
Fenena imájában

16.



majd végül a haldokló Abigél bocsánatkérő szavainál.

17.



Hadd utaljunk arra a döntő különbségre, ami Verdi és Wagner dramaturgiai módszerét elválasztja egymástól: a wagneri vezérmotívum-technika változatlan visszatéréseivel, szinte már-már mechanikusan automatikus alkalmazásával áll szemben Verdi motívum-variáló technikája, s e motívumok is a legtöbbször nem konkrét dallamok, hanem bizonyos zenei szerkesztési sajátosságok, vagy ha már motívumok, akkor is szélesen kibontott dallamokban vannak elrejtve. Ezt a Verdi-féle dramaturgiai technikát — remélem sikerrel bizonyítottam — fedezhetjük fel már a pályakezdő műben, a Nabuccóban is.

FODOR GÉZA:

A MOZART-OPERA GENEZISE

II. SZÖKTETÉS A SZERÁJBÓL

A *Szöktetés*ben véghezvitt és *végigvitt* fordulat, a daljáték esztétikai beteljesültsége a kortársak és a közvetlen utókor szemében többnyire nyilvánvaló volt. Eléggé ismeretes a daljáték-műfajjal kísérletezgető Goethe 1787 novemberéből származó megjegyzése: „Mozart fölléptével veszendőbe ment minden törekvésünk, hogy az egyszerűség és korlátozottság keretei közt maradjunk. A *Szöktetés a szerájból* mindent letarolt, s arról, hogy a mi szorgalmasan kidolgozott kis darabunk színre kerüljön, szó sem esett soha." (*Utazás Itáliában.* Ford.: Rónay György) 1818-ban pedig Weber így ír: „Egyfajta csodálatos művészeti néphit (a *Szöktetést* — F. G.) általában Mozart első operájának tartja, pedig a tizennegyedik. De itt, mint egy ilyen általánosan megszilárdult hiedelemnél mindig, egy belső, mélyen átérzett igazságelv — az isteni eredet ismeretlen felsősége az ítélkező emberben — szolgál alapul, mert ahogy a korábbi *Idomeneo*ban (1780, München számára), mint egy palettán bemutatva megjelenik számomra a későbbi Mozart-művek majd minden színe, és a tudás fontossága küzdeni kezd a géniusz szabadságvágyával, úgy diadalmaskodik a *Szöktetés*ben (1782, Bécs számára) a vidám ifjúi frisseség — bár a zeneszerzés mesteri tudását ugyanazzal a kedvvel olykor szigorúan bizonyítja vagy mértéktelenül túlhajtja fiatalos szertelenségében... (pl. Konstanze nagy áriája...) — és úgy lesz első műve vagy első foka Mozart *ama* művészi tökéletességének, amit benne tisztel, bámul és róla nevez el a világ. — Figyelemre méltó a *Szöktetés*ben a drámai igazság legtökéletesebb felfogása és hogy a karakterizáló deklamáció — amely később egészen végleges meggyőződéssel, férfias erővel és fegyelmezettséggel kizárólag az *igazságnak* hódolt (*Figaro,* 1786, Bécs; *Don Juan, Varázsfuvola, Titus* stb.) — olykor még nem szakít egész sikeresen az akkoriban hagyományos formával és nyelvvel."[1] Azok a nagy Mozart-kutatók, mindenekelőtt Otto Jahn és Hermann Abert, akik elsősorban a karaktergazdagság szempontjából vizsgálták Mozart operáit, alapos elemzésekkel igazolták ezeket a véleményeket. De maga a közönség is mindmáig a *Szöktetést* érzi és tartja Mozart első „nagy" operájának. Abert tehát a köztudatot fejezi ki, amikor leszögezi, hogy ez Mozart első olyan műve, „amelyben drámai múzsája teljesen leleplezi sajátos vonásait. Így ez,

[1] C. M. v. Weber: Kunstansichten. Verlag Philipp Reclam jun. Leipzig, 1969. 209—210. o.

és nem az Idomeneo, dramatikája templomának büszke díszkapuja".[2] Persze a *Szöktetés* eredetiségét és teljességét nem ismerte fel és nem ismerte el mindenki. És nemcsak a kortársak közül. Mint például Zinzendorf gróf, aki 1782. július 30-án ezt jegyzi be naplójába: „Este a színházban a *Szöktetés a szerájból.* Összelopkodott zene. Fischer jól játszott. Adamberger merev, mint egy kőszobor."[3] De a szakirodalomban is gyakran megszólal az oppozíció hangja. Legélesebben talán Edward J. Dent képviselte, aki szerint az egész mű alaphibája az, hogy „mindenféle stílus egyvelege, anélkül, hogy összeforrasztásuknak végső művészi elve volna".[4]

A jelen esztétikai vizsgálódás központi kérdése tehát ez: van-e a *Szöktetés*nek mindent átfogó végső művészi elve, s ha igen, mi az? A mű értelmének, alapgondolatának tisztázását a daljáték-cselekmény egyszerűsége látszólag nagyon megkönnyíti. Még Abert is, aki oly következetesen tartózkodik a leegyszerűsítő megfogalmazásoktól, itt egyértelműen kimondja, hogy a gondolati mag „a hűségen alapuló, ártatlan mesebeli szerelem tartalma".[5] A Massin házaspár viszont a „szabadság" problémájában látja a mű értelmét.[6] Mindkét felfogás meghatározza az egész kompozíció interpretációját. Csak abban egyeznek meg, hogy mindkét szempontból a szokványos „Gegenspieler"-sémában kell interpretálni az operát: a tiszta szerelem, illetve a szabadságvágy képviselői állnak szemben az ellenséges hatalmakkal. Az első esetben Belmonte, illetve Belmonte és Konstanze együttesen, valamint Osmin,[7] a másodikban pedig Blonde és Osmin[8] hordozza a fő konfliktust. Bármelyik szempontot visszük következetesen végig, a kompozíció tökéletlennek fog tűnni.

Belmonte és Osmin konfliktusa a következő pontokon bontakozik ki: I. felvonás: Belmonte 1. C-dúr áriájának és Osmin 2. g-moll dalának kontrasztjában, illetve az Osmin dalához csatlakozó duettben; Osmin 3. F-dúr áriájának és Belmonte 4. A-dúr áriájának kontrasztjában; végül a felvonást lezáró 7. c-moll/C-dúr tercettben. A II. felvonásban ez a konfliktus egyáltalán nincs ábrázolva. A III. felvonásban Belmonte 17. Esz-dúr áriájának és Osmin 19. D-dúr áriájának kontrasztjában bukkan fel újra; és a 21. vaudeville-ben zárul le. A felsorolt momentumok közül az I. felvonás duettje az egyetlen közvetlen, drámai összecsapás. Az összes többi esetben csak eszmei és intonációs kontrasztról van szó, de zenei kölcsönhatás egyáltalán nem alakul ki. Továbbá ebben a sémában Konstanze egész egyszerűen Belmonte komplementer figurájává válik, s így egyrészt pszichológiai és zenei szépsége ellenére is dramaturgiailag tautologikus, másrészt önmagában véve is átgondolatlannak és ellentmondásosnak tűnik.[9]

A második koncepciónak megfelelő Blonde—Osmin fő konfliktust Mozart mindössze egyszer, a II. felvonás 9. Esz-dúr duettjében ábrázolja közvetlenül. Ha valaki erre a konfliktusra építi fel az opera egész struktúráját, óhatatlanul szétzilálja a mű belső arányait. Például Belmonte és Konstanze ebből a szem-

[2] H. Abert: W. A. Mozart I. VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag Leipzig 1955[7]. 276—277. o.
[3] Idézi: Kovács János: Mozart breviárium. Zeneműkiadó Vállalat, 1961. 281. o.
[4] E. J. Dent: Mozarts Opern. Erich Reiss Verlag Berlin. 89. o.
[5] Abert: I. m. 792. o.
[6] Jean et Brigitte Massin: W. A. Mozart. Au Club Français du Livre, 1959. 903. kk.
[7] Vö.: Abert: Im. 769, 770, 778, 779, 780. o.
[8] Vö.: Massin: Im. 906. o.
[9] Vö.: O. Jahn: W. A. Mozart I. Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel Leipzig, 1867[2]. 673. o.; Abert: Im. 786., ill. 789. o.

pontból lehetnek ugyan eszmetörténetileg és zeneileg nagyon fontosak, dramaturgiailag mégiscsak nagyon problematikus alakok: „A Belmonte—Konstanze pár szerepe a legemberibb érzések bemutatása. Hűség a szerelemben, önfeláldozás akár a halálig, kitartás a megpróbáltatásban, a veszélyek megvetése, a boldogság akarása; a Sturm und Drang és a felvilágosodás eszményeit fejezik ki, anélkül, hogy a harc ütközőpontjában lennének, egy nem általuk kiküzdött szabadság emberi típusait képviselik. — Belmonte és Konstanze a szabadság líráját éneklik. Pedrillo és Blonde a dráma cselekvő személyei (en agissent le drame)."[10]

Jellegzetes, hogy Belmonte és Konstanze mindkét felfogásban — és valószínűleg minden olyan felfogásban, amely a „Gegenspieler"-sémában akarja interpretálni az operát — egymáshoz rendelt, egymás mellé rendelt, egységesen értelmezett alakok. „Die einfache Herzensgeschichte des Liebespaares" — mondja Abert.[11] Pedig ha figyelmesebben megvizsgáljuk, látnunk kell, hogy ez a szerelmi történet nem is olyan egyszerű. Persze bizonyos komplikációit nem lehet észre nem venni, s a 16. kvartett kapcsán majd minden elemző szembe is nézett velük. Már Jahn felismerte, hogy ez az első igazán drámai nagy együttes a német opera történetében,[12] de például Dent teljesen drámaiatlannak tartotta.[13] Abert, bár elismerte a belső fejlődést, mégis inkább lírainak, mint drámainak ítélte ezt az együttest.[14] Mégis ő látta legmélyebben a kvartett értelmét: „nem kívülről, nem a basa és nem Osmin részéről fenyegeti a szerelmeseket a fő veszély, hanem saját bensőjükből, a féltékenység belőlük feltörő kicsinyes indulatai részéről".[15] Kár, hogy ez a felismerés izolált marad, és Abert nem bontja ki Belmonte és Konstanze egész kapcsolatának belső problematikáját. Erre az egyetlen jelentős kísérletet Kroó György tette.[16] Belmonte és Konstanze intonációs azonosságán belül felfedte a rendkívül fontos különbségeket: hogy Belmonte fejlődő figura, viszont Konstanzénak nem kell fejlődnie. Rekontsruálta Belmonte zenei útját, hogy mi áriái *sorának* belső értelme, Ezekből a felismerésekből kiindulva, mindenekelőtt Belmonte és Konstanze zeneileg megformált sorsát követve közelíthetjük meg az opera értelmét.

Közismert, hogy Belmonte 1. C-dúr áriája („Hier soll ich dich denn sehen"), amivel a dominánson nyitva maradó nyitányt követően a színpadi cselekmény kezdődik, zenei anyagát tekintve lényegében azonos a nyitány törökös zenével keretezett középső c-moll szakaszával. Ez a minore-maggiore váltás többnyire metaforákra ösztönzi az elemzőket. Jahn szerint, mintha ugyanazt a tájat holdfényben és derűs pirkadatban szemlélnénk,[17] Abert szerint pedig mintha Belmonte a ködből lépne elénk.[18] De a zene jelentését Hermann Cohen jellemezte legjobban: „A vágyakozás legfelső foka, ami egyúttal a boldogság legörvendőbb bizakodásában nyilvánul meg. A szerelem egészséges volta az alaphang, amelyből ez a szerelemről szóló opera felbuzog. E szí-

[10] Massin: Im. 903. o.
[11] Abert: Im. 785. o.
[12] Vö.: Jahn: Im. 685. o.
[13] Dent: Im. 81—82. o.
[14] Uo. Abert: Im. 791. o.
[15] Im. 793. o.
[16] Vö.: Kroó György: Szöktetés a szerájból. A *Mozart operái* c. kötetben. Zeneműkiadó Vállalat, 1956.
[17] Vö.: Jahn: Im. 672. o.
[18] Vö.: Abert: Im. 778. o.

vek közötti kötelék ereje és joga a szerelem alapja. — A szerelem nem betegség, nem az emberi nem eredendő bűne, nem gyarlóság, nem szép őrület, nem az emberi nem géniuszának műfogása, de nem is a világterv summája és záróköve, hanem az ember egyszerű és tiszta természeti joga, a természetjog erkölcsi értelmében is."[19]

De abban a pillanatban, amint Belmonte szembekerül Osminnal, kiderül, hogy az érzelmek természetes ereje és erkölcsi súlya nem jelenti a személyiség erejét és súlyát, „formátumát" is egyúttal. Osmin ugyanis kétségkívül nagyobb formátumú, erősebb és súlyosabb egyéniség Belmonténél. A két alak kölcsönösen mérce egymás számára. Mozart az Osmin 2. g-moll dalához kapcsolódó szabadon alakított, mozaikszerűen felépített kettősben („Verwünschst seist du") — hasonló dramaturgiával legközelebb csak a *Cosi fan tuttéban* él, utána pedig a tökéletesség szintjén csak Verdi a *Falstaffban* — az erőviszonyok szüntelen ingadozásával, az intonációk és hangsúlyok pontosan kidolgozott játékával érzékelteti, hogy hogyan értékeli egymást a két ember, és hogyan értékeli ő mindkettőjüket. Ez a duett az egységes nézőpontból alakított ellentmondásosság zseniális példája.

Belmonte — megunván az öregember hosszadalmas és szomorú énekét a nők állhatatlanságáról — Osmin szavába vág, a g-moll andantét B-dúr allegróba fordítja és d'-ről induló dallama energikusan, magabiztos és elegáns íveléssel szólítja meg a basa jószágának felügyelőjét. De Osmin indulatos és goromba replikája meghátrálásra készteti. Basszus staccato, fúvós orgonapont, legfelül a vonósok ideges vibrálása — ez a félénk meghunyászkodást, szorongást, zavart bizonytalanságot érzékeltető zene vezeti be és kíséri Belmonte tiszelettudó, egyetlen hangon toporgó kérdését. Osmin válaszának egyszerű, méltóságteljes lépései, leereszkedő (egészen a nagy Esz-ig leereszkedő) íve, fölényes, ironikus, játékos kis megszakításai jelzik, hogy elégedetten nyugtázza fellépése hatását. Belmonte azonban félreérti Osmin lehiggadását és újra határozottabban, hevesebben szól hozzá: tartóztatni akarja. Osmin szapora zsörtölődésbe kezd, Belmonte mégis erőt vesz magán és elszántan újabb kérdést tesz föl: a kérdés-zene az előbbi Esz-dúrból F-dúrba emelkedik. Osmin ismét előző stílusában, kegyesen válaszol. Belmonte ezt újra félreérti és kicsit megnyugszik, rövid recitatívójában megpróbál elfogulatlanul, fesztelen hangon érdeklődni Pedrillo iránt. A lehető legszerencsétlenebb kérdést tette fel. Osmin kitör, majd a-mollban, valósággal öngerjesztő dühhel, egyre vésztjóslóbb hangon vezeti tovább a kettőst. Belmonte — érthetően — megretten. De még ijedtségénél is jóval nagyobb az ámulata. Ez a becsületes, ámde naív fiatalember minden valószínűség szerint egyszerűen képtelen felfogni, hogyan lehet valaki ilyen modortalan és oktalanul dühös. Ám ezt az értetlenséget is csak önmagának meri megvallani. Osmin, aki dühöngése közepette is pontosan értékeli a helyzetet és méri fel ellenfelét, most fölényesen veszi át Belmonte dallamát, és ezzel fogalmazza meg róla alkotott lesújtó ítéletét. A zenéből teljesen nyilvánvaló: Osmin a helyzet abszolút ura, és valósággal játszik Belmontéval. A fiatalember meghökkentő naivitása, az emberismeret teljes hiánya akkor lepleződik le, amikor nyájas, de határozott modorban, optimista C-

[19] H. Cohen: Die dramatische Idee in Mozarts Operntexten. Bruno Cassirer Berlin, 1915. 58—59. o.

dúr hangon, józanul meg akarja győzni Osmint Pedrillo kiválóságáról. Osmin válasza a maga módján tökéletes: c-mollban visszavágja Belmonte dallamát. Általában innen kezdve Osmin azzal az arcátlan fogással él, hogy Belmontének saját zenei gondolatait vágja a szemébe. Az egész következő szakaszban ez történik, ahol Belmonte jóval szerényebben és visszavonultan, de mégis hajthatatlan monotóniával ismétli meggyőződését, és még Osmin feltartóztathatatlan, pergő szitkozódása fölött is, rezignált és megcsendesülő kromatikával ugyan, de fenntartja véleményét. Hiába, Osmin győzi tovább energiával. Már-már úgy látszik, Belmonte ereje elfogyott és végleg Osminé lesz az utolsó szó, amikor észbe kap: mindenképpen célt kell érnie. Ha nincs más mód, hát kérnie kell. Taktikázni kezd: úgy tesz, mintha nem lenne köztük semmi valódi nézeteltérés. Visszatér első, Esz-dúr kérdése zenéjéhez. De Belmonte nem tud taktikázni, képtelen udvariasan és megalázkodva beszélni ezzel az emberrel, még csak be sem tudja fejezni kérését, elakad, zavarba jön. Osminnak tehát közbe sem kell vágnia, sőt, 7/8 szüneten keresztül még ki is élvezheti Belmonte zavarát, csak azután fogja „bitter höhnisch" parodizálni. Ezzel véglegessé és egyértelművé vált a szituáció: Belmonte és Osmin között minden megértés lehetetlen. Osmin ezt persze már kezdettől fogva tudta, Belmonte viszont csak most ébred rá. A nyíltan ellenséges viszonyban tehát „közös" platformot foglalnak el. Osmin durván kiadja Belmonte útját, de a felismerés pillanatában végre Belmonte is visszanyeri biztonságát és erejét. Mint amikor először szólította meg Osmint, most is d'-ről indít, újra felkapaszkodott erre a hangra, és izgatottan, de a leghatározottabban kikéri magának Osmin viselkedését. Ez persze azonnal megérti, hogy Belmonte átlátott rajta, magához tért és így valóban veszélyes lett számára. A kettőst záró D-dúr prestóban Osmin teljesen szabadjára engedi dühét és durvaságát, Belmonte viszont eltökélten viszonozza a kirohanásokat.

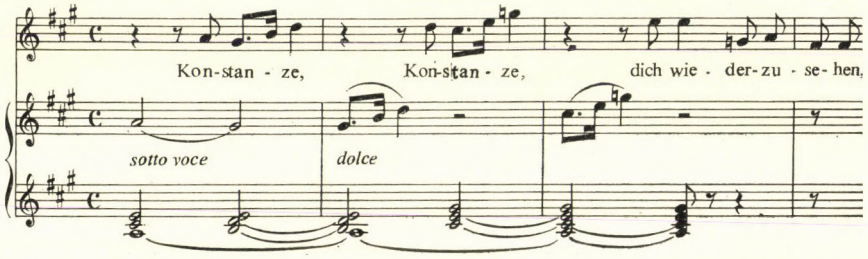
A jelenet az emberismeret nagy példája. Nemcsak ami Mozart emberismeretét illeti, hanem a jelenet témája maga az emberismeret. Nem kétséges, hogy Osmin agyafúrt és rosszindulatú ravaszsága, vehemens gonoszsága drámai fölényben van Belmonte tiszta naivitásával szemben. Ugyanakkor persze az sem lehet kétséges, hogy ugyanezen tulajdonságok alapján Belmonte milyen morális fölényben van Osminnal szemben. A formátum és a morál értékelő akcentusa *követlenül* jelen van a zenében. Osmin perojatív intonációs világát sokan és sokszor elemezték már.[20] Belmonte intonációs világa ezzel szemben a német Lied tiszta és egyszerű, naiv de pozitív értékakcentusú nyelve, amit Mozart mindig emfatikus hangsúllyal, lírai azonosulással használ ebben az operában. Belmonte és Osmin tehát kétszeres ellentmondáson keresztül kapcsolódnak egymáshoz: az emelkedettség gyengeséggel, az alantasság erővel párosul. Az opera kezdetén Belmonte formátumát tekintve még egyáltalán nem jelentős személyiség. Osmin, aki pedig maga is egyértelműen buffószerű figura[21], eleinte nagyon jelentős ellenfél lehet számára. Nagyon nagy lecke Belmontének ez a találkozás. Minden bizonnyal ez az első igazi élettapaszta-

[20] Vö.: Jahn: Im.; Abert: Im.; Kroó György: Im.; Liebner János: Mozart a színpadon. Zeneműkiadó Vállalat, 1961.; Várnai Péter: „Va, dal furor portata . . .". A Zenetudományi Tanulmányok V. kötetében. (W. A. Mozart emlékére). Akadémiai Kiadó. 1957.

[21] Vö.: W. Siegmund-Schultze: Mozarts Melodik und Stil. Deutscher Verlag für Musik Leipzig, 1957. 34. o.

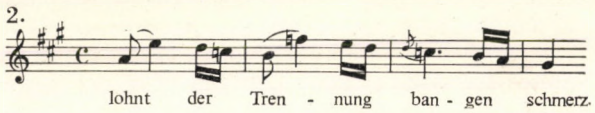
lata. Rákényszerül, hogy megismerjen egy embert és eligazodjon egy fontos szituációban. Először beidegzett eleganciával, a társasági modor fölényével lép fel, s amikor ez nem válik be, teljesen megzavarodik és elveszti lába alól a talajt. Sok félreértés és sikertelen viselkedési kísérlet után, Osmin rendíthetetlen ellenségessége és brutalitása láttán végül megérti emberét és helyzetét, és öntudatra ébred. Osmin tehát éppen az ellenkezőjét érte el annak, amit akart: nem megfélemlítette, hanem megedzette Belmontét. Bár a szövegkönyv értelmében a duett végén Belmonte hagyja el a színt, a zenéből egyértelműen kiderül, hogy kettőjük konfliktusa lényegében kimerült, drámájuk „kifutotta magát", Osmin többé már nem igazi ellenfél Belmonte számára.

Belmonte 4. A-dúr áriája („Konstanze, Konstanze!"/„O wie ängstlich") nagyon jelentőségteljes, sokrétű és ellentmondásos szituációból fakad: Belmonte most már bizonyosan tudja, hogy Konstanze itt van, hogy nemsokára látni fogja; érzéseiben a közeli viszontlátás szorongása és öröme, a múltbeli megpróbáltatások fájdalma és a veszélyes jövő előérzete keveredik. Ennek megfelelően az ária az érzelmek fluktuációját ábrázolja. A négy ütemből álló bevezető recitativo minden bizonnyal az operatörténet egyik legnagyobb pillanata:



Az operaírás egyik nagy problémája van itt tökéletesen megoldva: hogyan lehet egy ember egész alapkarakterét néhány hangba, szinte egyetlen zenei gesztusba foglalni; hogyan lehet úgy megszólaltatni egy embert, hogy abban egész lénye benne legyen, mintegy megfogalmazza önmagát. A zenekar „sotto voce" megszólaló A-dúr harmóniája megteremti azt a zenei teret, azt a zenei színpadot, amelyben, amelyen az ária belső cselekménye lezajlik. Ez az atmoszferikus tér egyszerre természeti és érzelmi tünemény, az emberi benső és a világ átfogó közege. Az álló harmóniák belső lehetősége az, ami az énekszólam hármashangzat felbontásában dinamikusan kibomlik, dallammá lesz. Egyetlen gesztus az egész, mégis teljes kitárulkozás, maradéktalan odaadás nyilatkozik meg benne egy másik emberrel szemben, egy másik ember iránt. S mintha a természetben is visszhangra találna ez a megnyilatkozás, az oboa „dolce" megismétli. A legszebb XVIII. századi szentimentális hősök, St. Preux, Werther és Ferdinand emberileg legértékesebb vonásai koncentrálódnak ebben a néhány taktusban: a másik ember iránti teljes odaadás és a természettel való azonosulás. De mégis több a közös hangnál, ezt *így* csak Belmonte énekelheti és ő is csak ebben a pillanatban. A kezdő zenekari harmóniában elfogódottság szólal meg és ezt fejezi ki az énekszólam is, de éppen dallamvoltánál fogva bizonyos mértékig rögtön fel is oldja. Az énekszólamban két-

szer és a zenekarban visszhangként ugyancsak kétszer megszólaló hármashangzat felbontásban mindinkább feloldódik az elfogódottság, hogy a vágyakozás kifejezésének adjon helyet. A harmadik és negyedik ütem recitativo-frázisa („dich wiederzusehen") már szinte elfogulatlan természetességgel hangzik, s mintha Belmonte csak utána döbbenne rá, hogy mit is mondott: „*dich* wiederzusehen". A megismételt „dich", most a maga „sforzato"-jával egyszerre szólaltatja meg a feltörő öröm és a szorongás hangját. Ezt a kettősséget nagyítja ki az ária első négy taktusa: a fojtott „o wie ängstlich" és a kitörő „o wie feurig" ellentéte. Most következik a híres hely, amiről Mozart is ír apjának: „Tudja már, hogyan fejeztem ki; a »dobbanó szerelmes szívet« is jelzi a két hegedűszólam oktávban."[22] A szakasz széles koloratúrába torkollik, s ezzel — úgy tűnik — Belmonte minden elfogódottságát és szorongását „kiénekelte". Valóban, eddig ismeretlen felszabadultsággal, áradó kantabilitással folytatódik az ária, még az elválás fájó emléke is így szólal meg először, és csak említése idézi fel utólagosan magát a fájdalmas érzést. Ez a kicsit melankolikusan érzelmes frázis Mozart tenor-hőseinek egyik gyakran megjelenő, szinte névjegyszerű fordulata:



De a melankolikus ellágyulás egyetlen pillanat csupán, ám nem a kiegyensúlyozottan felszabadult dalolás folytatódik; Belmonte hevesen ingadozó, kiegyensúlyozatlan lelkiállapotba kerül. A zenekarban újra megjelenik a szívdobogást festő képlet, de nem az előbbi („pianissimo") egyenletességgel, hanem zaklatott dinamikai kontrasztokkal. Újra Mozart szavaival: „Szinte látni a remegést, a támolygó lépteket, látni, mint emelkedik a dagadó kebel — *crescendo* fejezi ki."[23] Az egész szakasz a szerelmi patológia jellegzetes képe, úgy, ahogy ezt az európai művészet az antik költészettől kezdve a trubadúrokon és a petrarkizmuson keresztül tökéletesen kidolgozta, bár a zenében most szólal meg először teljes hitellel. Amikor a patológia, a zavar és elragadtatás eléri a csúcspontját, hirtelen megszakad, és az érzelmek tiszta áradásának adja át a helyet. Belmonte számára megszólal a világ, a természet, mindenütt szerelmes suttogást és sóhajtást vél hallani: „Hallani a suttogást, a sóhajtást — a szordinós első hegedű ábrázolja, s egy fuvola, unisono."[24] Nem kétséges, Konstanze válik itt jelenvalóvá Belmonte számára. E szakasz értelmét Goethe szavai jellemezhetik legtalálóbban:

In tausend Formen magst du dich verstecken,
Doch, Allerliebste, gleich erkenn' ich dich.

[22] Mozart levele apjának, Bécs, 1781. szeptember 26. Idézi: Kovács János: Mozart breviárium. 1. kiad. 276. o.
[23] Uo.
[24] Uo.

Az ária második része lényegében nem hoz új anyagot, de az eddigieket hevesebb belső ritmusban, rövidebbre fogva, élesebb váltásokkal, vagyis szigorúbb foglalatban, de magasabb hőfokon dolgozza fel. Az ária tehát érzelmek fluktuációját ábrázolja. Az alap, amin ez végbemegy, az alapérzés az ifjúkori szerelem, amit egy későbbi operahős, Wagner Hans Sachs-a nem kevés nosztalgiával így jellemez:

Mein Freund! In holder Jugendzeit,
wenn uns von mächt'gen Trieben
zum sel'gen ersten Lieben
die Brust sich schwellet hoch und weit,
ein schönes Lied zu singen
mocht' vielen da gelingen:
der Lenz, der sang für sie.

Nos, e boldog első szerelem megéneklése egy szép dalban itt tényleg tökéletesen sikerül, de az a konkrét mód, ahogy az érzelmek fluktuációja ebben az áriában megvalósul, mégsem magukból az érzésekből következik, hanem annak az embernek a karakteréből, aki épp így érez. Az ária nem általában az ifjúkori szerelem, hanem Belmonte ábrázolása. Ez nyilvánvalóvá válik, ha összehasonlítjuk *A varázsfuvola* Tamino-áriájával. Belmonte áriájában egy tisztességes és becsületes fiatalember képe bontakozik ki, aki odaadóan szeret és teljesen megittasul saját érzéseitől. Az ária lényege a „természetesség", abban az emfatikus értelemben, amivel a szentimentalizmus használta ezt a szót. Ennek a „természetesség"-élménynek a jóvoltából veszítik el a naiv hangfestő effektusok is modoros jellegüket és lesznek tökéletesen hitelesek. A szerelem mint „az ember egyszerű és tiszta természeti joga" — ahogy Cohen nevezte —, valószínűleg ebben az áriában kapta a zenetörténetben legtökéletesebb, esztétikailag abszolút érvényű megfogalmazását. *A varázsfuvola* Taminójánál ez a természetesség az alap, s a szerelmi élmény zenei kiteljesedése egyúttal az erkölcsi személyiség zenei kiteljesedése is. Persze Tamino is kezdettől fogva tisztességes és becsületes fiatalember benyomását kelti, de az áriából az is kiderül, hogy nemcsak odaadóan, hanem hősiesen szeret; érzéseitől nem ittasult lesz, hanem tettrekész. Az ária lényege ott a szerelem mint az ember egyszerű, tiszta természeti joga és erkölcsi kötelessége. Belmonte és Tamino tehát éppen szerelmükben két egészen más ember. Belmonte áriájában még mindaz csak távoli lehetőség, ami Tamino áriájában ütemről ütemre megvalósul.

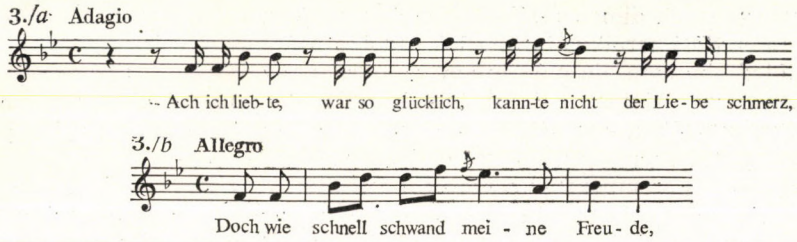
Ilyennek ismerjük meg Belmontét Konstanze megjelenéséig. Szelim basa szerelmével ostromolja a lányt, aki válaszul 6. B-dúr áriájában („Ach ich liebte, war so glücklich") Belmontéhoz fűződő szerelméről énekel. S ezzel az áriával el is érkeztünk a *Szöktetés* legnagyobb stílusproblémájához: mi az opera seria elemek szerepe ebben az operában. Közismert, hogy maga Mozart is látta a problémát, hiszen így ír apjának: „Konstanze áriáját kicsit feláldoztam Cavalieri kisasszony fürge gégéjének. »Trennung war mein banges Los« és »Schwimmt mein Aug in Tränen« — törekedtem kifejezni, amennyire csak egy olaszos bravúrária engedi."[25] Bár Mozart itt igen kézenfekvő magyaráza-

[25] Uo. 276—277. o.

tot kínál a stílusproblémával kapcsolatban a zenetudomány számára, kérdés, hogy beérhetjük-e vele, s nem kell-e mégis a praktikus kompromisszumnál mélyebb okokra gyanakodni.

Való igaz, hogy az ária stílusa ellentmondásos, az adagio és az allegro hangvétele között törés, sőt, poláris ellentét van, és Konstanze további két áriája, a 10. g-moll és a 11. C-dúr ezt a szakaszok közti ellentmondást áriák relációjára nagyítja fel. Mint Abert mondja: „egyik oldalon a Belmontéhoz illő Konstanze áll, aki egyszerűen, igaz és nemes módon nyilvánítja érzéseit, a másikon a torzképe, az olasz primadonna, aki Armida és Medea pátoszába téved."[26] Ez utóbbi természetesen nem illik „egy egyszerű, szerelmes leányhoz".[27] A stíluskritikai megjegyzésben nem nehéz újra felismerni Abert alapkoncepcióját: az opera lényege egy egyszerű szerelmi történet, Belmonte mélyen és tisztán szerető lovag, Konstanze mint egyszerű és szerelmes leány illik hozzá. Csakhogy ez a szerelmi történet nem olyan egyszerű; Konstanze több, mint egyszerű, szerelmes leány; sőt, több Belmonténál is; s az igazi probléma nem az, hogy Konstanze mennyiben illik Belmontéhoz, hanem hogy Belmonte mennyiben illik Konstanzéhoz.

Mozart számára nagyon fontos lehetett a B-dúr ária két szembenálló részének belső rokonsága, közös alapgondolata, mert közös a főtémájuk:

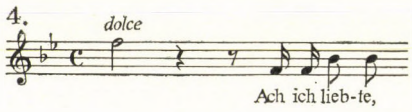


Egyazon zenei gondolat két különböző arca ez: az érzelmes és az energikus, az érzékeny és a megkeményített, a befelé forduló és a kifelé ható, a passzív és az aktív, a szenvedő és a szenvedésen felülemelkedő, a gyengéd és a hősi: Konstanze rendelkezik Belmonte minden pozitív vonásával, de ezeken túl sokkal kialakultabb, megállapodottabb, érettebb, szilárdabb, nagyobb teherbírású, eltökéltebb, rendíthetetlenebb ember. Egyszerű leány, aki adott helyzetben valóban hős tud lenni. És sohasem primadonna. A B-dúr áriában benne van az egész ember, minden lehetőségével. Mozart tehát már az első pillanatban „teljes fegyverzetben" ábrázolja Konstanzát. Ő nem fejlődő hős, alakjának további kibontakozása „csak" adottságok dramaturgiai kifejezése. Feltűnő ez rögtön a két II. felvonásbeli áriánál. A 10. recitativo és g-moll ária („Welcher Wechsel herrscht"/„Traurigkeit ward mir zum Lose") a B-dúr ária adagiójának, a 11. C-dúr ária („Martern aller Arten") pedig allegrójának értelmét mélyíti el. De a fokozásnak megfelelően itt a stílustörés is kiélezettebb. S ez mégsem botlás, nem is külsődleges kompromisszum, hanem a mű alapkoncepciójából szervesen következő, ám félig sikerült megoldás.

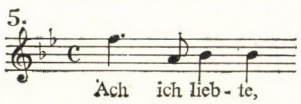
[26] Abert: Im. 786. o.
[27] Uo.

Mozart legmélyebb intenciója szerint Konstanze valódi hősnő, aki nemcsak egyszerűen szerelmes Belmontéba, hanem helytáll egy lehetetlenül nehéz szituációban: a basa rabnője és mégis ellenáll neki. Minden fájdalom és szenvedés, minden veszély csak növelte Konstanze morális erejét, emberi szilárdságát. Éppen ezért emberileg-erkölcsileg mérhetetlen fölényben van Belmontéval szemben. De milyen eszközei lehettek a fiatal Mozartnak e fölény, a morális hősiesség ábrázolására. Nyilvánvaló, hogy csak a hagyományos heroikus, patetikus intonációk és formák, az olasz opera seria stíluseszközei. Szinte bizonyos, hogy az opera seria-stílus ekkor még nem volt Mozart számára egyértelműen konzervatív, hamis, negatív. A *Szöktetés* koncepcióján túl nagyszerű koncertáriák egész sora és a *Figaro* vagy a *Don Juan* nem egy áriája bizonyítja ezt. Csak a *Cosi*ban és *A varázsfuvolá*ban vesz fel a seria-stílus ilyen jelentést. Ezenfelül Walther Siegmund-Schultze teljes joggal mutat rá arra is, hogy a koncertáló és a dramatikus elem kapcsolata milyen mélyen gyökeredzik Mozart egész zenei gondolkodásában.[28]

Kétségtelen, hogy az opera seria-effektusok révén olykor belső divergencia keletkezett az érzések és szenvedélyek fluktuációja, valamint a zene itt-ott sematikus folyamata között. Mégis fontosabb azokra a találkozási pontokra felfigyelni, ahol hirtelen felforrósodik a zene, ahol egy sematikus frázis egyszerre szenvedéllyel telik meg és ezáltal újjászületik; általában észre kell venni, hogy a nagyság dimenziójában tágabb seria-keretek módot adnak Mozartnak olyan *eredeti* heroikus intonációk kidolgozására, amelyek messze túl vannak a „Lied"-hangon, de még innen vannak az opera seria túlfeszített pátoszán. Konstanze áriáinak néhány intezív pillanata arra figyelmeztet, hogy a seria-stílus burkában egy újfajta mozarti heroizmus hangja alakul ki, amely minden sémától ment tisztasággal csak *A varázsfuvolá*ban fog megszólalni. Érdemes ebből a szempontból összevetni a B-dúr ária adagiójának első és második megjelenését. Az utóbbi arról tanúskodik, hogy az allegro értelme nem tűnt el nyomtalanul, hanem — ha lehet így mondani — mintegy „felszívódott" az adagio zenei anyagába. Rögtön a kezdő gondolat — „ach ich liebte" — először szinte csak kirebben a „dolce" oboahangból:

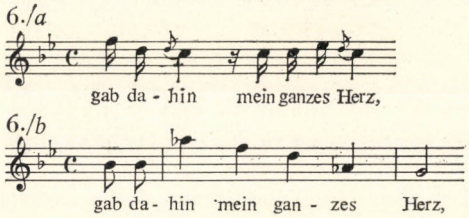


Másodjára viszont pontozott ritmussal, határozott, kemény hangon szólal meg:



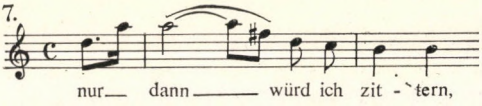
[28] Vö.: Siegmund-Schultze: Im. 176. o.

A „kannte nicht der Liebe Schmerz" kezdetben egyszerű, sőt súlytalan motívuma a visszatérésben háromszoros metamorfózison keresztül válik mind jelentősebbé és súlyosabbá. A „gab dahin mein ganzes Herz" gondolata először leheletnyi gyöngédséggel, az allegro után azonban már büszke daccal hangzik fel:



Még ha önmagában minden művészi hitelességet és érvényességet meg kellene is tagadni az allegrótól — ami enyhe túlzás volna —, az adagio zenei anyagát belülről megerősítő, megszilárdító szerepét midenképpen el kell ismerni zseniális leleménynek.

Arra is fel kell figyelni, hogy a g-moll ária — amely Konstanze legegységesebben és tökéletesen stílusosan megformált áriája —, intonációs súlyát és erejét tekintve magasan Belmonte „Lied"-világa felett áll. És feltétlenül ki kell emelni a stilárisan legproblematikusabb C-dúr ária egy fordulatát, amely a *Szöktetés*ben és *A varázsfuvolá*ban egyaránt Mozart alapvető új típusú heroikus intonációja:



Végül van ennek az áriának két különleges pillanata, amikor Konstanze lénye hirtelen a hősinél is nagyobb, szinte transzcendens dimenziót kap. A szöveg „des Himmels Segen belohne dich"-gondolatára a koloratúra majd minden változata felvonul, de a sok sematikus és kifejezéstelen megfogalmazás között két ízben (109—112. és 213—216. ütem) megszólal a zenekarban egy nagyszerű, szinte „víziószerű" hangzás, amely valósággal megnyitja az eget. Megsejtése ez annak a zenei lehetőségnek, amit Beethoven vált csak teljesen valóra a schilleri „überm Sternenzelt muss ein lieber Vater wohnen"-gondolat fantasztikus zenei víziójával a IX. szimfóniában.

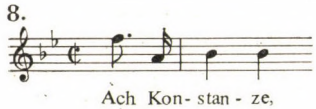
Konstanze zenei világa tehát a személyiség erkölcsi-emberi formátuma következtében mélységben (Traurigkeit!) és magasságban (Himmel!) egyaránt sokkal átfogóbb Belmontéénál. S ez a zenei világ, ha ellentmondásosan, stílustörések árán, de mégis az opera seria-eszközök közvetítésével bontakozott ki. A közvetítő eszközök ellentmondásos szerepét csak akkor lehet helyesen megérteni, ha a konkrétan problematikus esetben felismerjük a művészi intenciót és a virtuális eredményt is. Hiszen egy új hőstípus emberi és művészi *genezisének* tanúi vagyunk.

Az A-dúr ária után Konstanzéval való találkozásáig Belmonte csak egy-

szer nyilatkozik meg zenében, az I. felvonást lezáró 7. c-moll/C-dúr tercettben („Marsch! trollt euch fort"). Mozart jellemzése: „Pedrillo építőmesternek adta ki gazdáját, hogy annak alkalma legyen a kertben találkoznia Konstanzájával. A basa szolgálatába fogadta őt — Ozmin, a felügyelő azonban, aki erről egyáltalán nem tud, s aki goromba gazfickó és esküdt ellensége minden idegennek, arcátlanul válaszol, s nem akarja őket beengedni a kertbe. Az említett (jelenet) első (része) nagyon rövid, s minthogy a szöveg alkalmat adott rá, egész jól megírhattam háromszólamúan. Azután pedig rögtön *pianissimo* megkezdődik a (C-) dúr-szakasz, amelynek nagyon gyorsan kell peregnie. A befejezés pedig jó lármás lesz: egy felvonás befejezésének ez a legfontosabb tartozéka. Minél zajosabb, annál jobb — minél rövidebb, annál jobb: hogy le ne hűljön a közönség tapsolásra való kedve."[29] Belmonte itt valóságos csínytevő kamaszként jelenik meg, s ha meggondoljuk, hogy az operának abban a terjedelmes szakaszában, amelyben Konstanze teljes emberi nagysága kibontakozik a három áriában, ez Belmonte egyetlen fellépése, a kontraszt döbbenetes. Itt semmiben sem különbözik Pedrillótól, komikus huzakodása Ozminnal jelzi, hogy nem becsüli már túl, hogy már korántsem olyan jelentős ellenfél számára, amilyennek kezdetben látszott. Tulajdonképpen Pedrillo és Osmin az egymáshoz méltó ellenfelek, Belmonte csak leereszkedik hozzájuk. Mégis teljesen önfeledten vesz részt a csetepatéban, s egyre világosabbá válik, hogy lényének „természetessége" nemcsak az érzések tisztaságában és szépségében nyilvánul meg, hanem bizonyos infantilis éretlenségben is. Konstanze sohasem hasonul annyira Blondéhoz, mint Belmonte Pedrillóhoz, holott még Blonde is fölényben van Pedrillóval szemben. A tercett nemcsak azért jó, mert rövid és zajos, hanem mert a maga naiv módján is a drámai centrumra vonatkozik: egy teljesen ártatlan megnyilatkozásában ábrázolja Belmonte egyéniségének alapvető kialakulatlanságát.

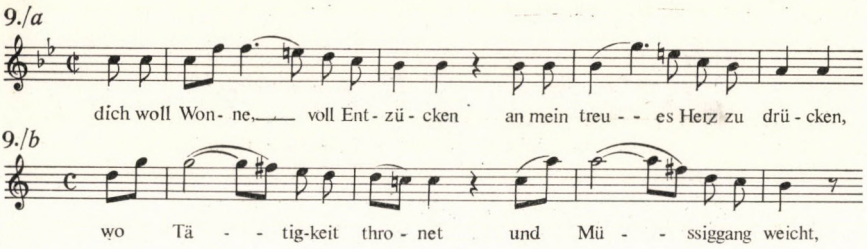
Amikor a II. felvonásban Konstanze és Belmonte végre találkoznak, a lány valósággal magával ragadja a fiatalembert. Belmontét a viszontlátás boldogsága és a kedvese örömkönnyei keltette meghatottság a szó szoros értelmében megihleti, képessé teszi rá, hogy belépjen a lány emelkedetteb zenei világába. Ez a 15. B-dúr áriában („Wenn der Freude Tränen fließen") valósul meg. A B-dúr duett (Belmonte—Osmin) és Konstanze B-dúr áriája után ez az opera harmadik száma ebben a hangnemben. Az ária mintegy végrehajtja az előző két B-dúr hang szintézisét. Walther Siegmund-Schultze joggal beszél Belmonte *fejlődéséről* első két áriájának Lied-hangjától a románc-típusig.[30] De még ennél az általános intonációs előrelépésnél is fontosabb az, hogy az érzelmes-szenzibilis románc-dallam mind erőteljesebb, íveltebb, architektonikusabb, nagyobb teherbírású melodikába fejlődik át. Már a hangváltás első mozzanatában

8.



[29] Kovács János: Mozart breviárium. 1. kiad. 277. o.
[30] Vö.: Siegmund-Schultze, Im. 175. o.

Konstanze hangjára ismerhetünk (Vö. 5. kottapélda). Az igazi melodikus kiteljesedés pedig Tamino hangját előlegezi *A varázsfuvolából:*

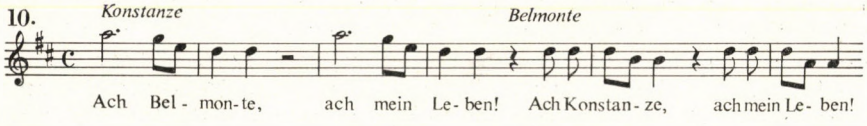


A második frázis azonban mintha itt is Konstanzét idézné (vö.: 7. kottapélda). Rendkívül fontos epizód, mégpedig éppen epizodikusságában rendkívül fontos részlet ez az árián belül. Mert később visszatér a naiv-érzelmes románc hang, amely elegáns koloratúrával torkollik a második részbe, egy menüett-jellegű, bensőséges és kamarazeneszerű, de kissé konvencionális allegrettóba. Vagyis Konstanze pusztán jelenlétével bizonyos fokig magához emelte Belmontét, lényének emberi igényessége arra készteti szerelmesét, hogy énje legjavát adja. Belmonte tehát egy jelentékeny pillanatra képes felemelkedni, hasonulni Konstanzéhoz, de ez még nem végleges. Kettőjük kvalitáskülönbsége ebből az áriából is félreérthetetlen: egy bámulatraméltóan nagyszerű nőalak és egy rokonszenves, tiszta, a nagyság iránt fogékony, de még éretlen ember áll szemben egymással. Ebből a pozícióból indul el az első nagy Mozart-együttes, a 16. kvartett („Ach Belmonte! ach mein Leben!").

A kvartett bevezető része olaszos hangvételű D-dúr allegro, de már a kezdet szigorú distinkciójában eredeti mozarti szellem érvényesül. A szöveg félreérthetetlenül szimmetriát diktál:

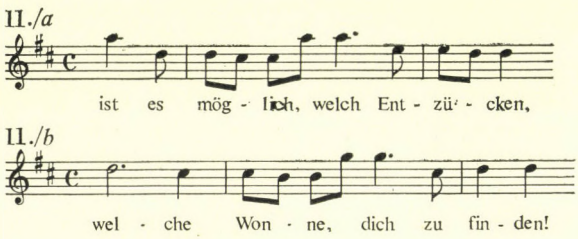
Konstanze: Ach Belmonte, ach mein Leben!
Belmonte: Ach Konstanze, ach mein Leben!

Nem kétséges, hogy minden olasz buffa-szerző azonos dallamra énekeltette volna ezt a két sort. Mozartnál azonban ez áll:

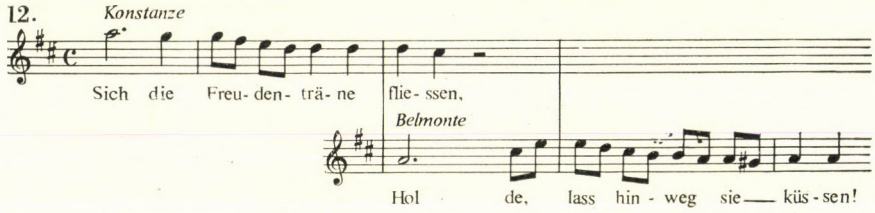


Két különböző beállítás, tehát két más ember. Lelkiállapotuk azonos: a találkozás boldog túlfeszültsége. Konstanze érzései spontánul, teljes emfázissal, mégis tökéletesen adekvát formában törnek ki, ő azonnal rátalál a legjobb kifejezésre; Belmonte belső érzelmi vihara viszont nem tud kitörni, a kifejezés intenzitása nem ér fel az érzésekhez, még csak keresi a hangot. Konstanze lénye azonnal odaadóan kinyílik, Belmontéé inkább gátlásosan bezárul. Az egész D-dúr allegro azt ábrázolja, hogyan ad Konstanze hangot Belmonte érzéseinek is, pontosabban, hogy sajátítja el Belmonte ezt a hangot, tágabban a

kifejezés képességét Konstanzétől. Belmonte mind jobban hasonul Konstanzéhoz. Nagyon jellegzetes, hogy mivé válik Konstanze második nagyszabású dallama Belmonte felfogásában:



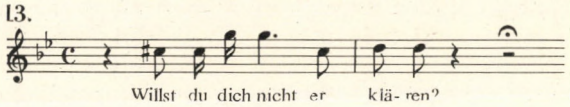
A dallam elveszti átütő szenvedélyességét, elsöprő erejét, visszafogottabbá, ugyanakkor csiszoltabbá válik. Előbb az affektus-tartalom volt fontosabb, most a nemes karakter. (A dallam utóbbi típusa felbukkan a *Don Juan* szextettjében, Don Ottavio szólamában: „Tergi il ciglio, o vita mia".) Belmonte még Konstanze harmadik dallamát sem tudja ugyanazzal a szenvedéllyel megszólaltatni, de bensőségesen, szeretettel és megértéssel viszonozza:



Konstanze mindhárom dallama azonos csúcsponton (a'—n) kezdődik és heves érzelemkitörést közvetít, Belmonte ebbe a régióba nem tudja követni, de a maga bensőségesebb világában reprodukálja a lány hangját, s így létrejön köztük a zenei kontaktus, hangjuk végül összekapcsolódik. Blonde és Pedrillo rövid epizódja után a négy hang, a négy ember teljesen egyenlővé válik az elragadtatásban, és felszabadultan ünnepli a viszontlátást. A zene valódi csúcspontot ér el, hogy egy pillanat múlva annál mélyebb szakadékba hulljon. Ez a g-moll andante Belmonte számára az emberismeret újabb iskolája, s emberségének sokkal nehezebb próbája, mint az Osminnal való találkozás. Belmonte nagyon nyomasztó atmoszférát teremt. Érdekes itt a g-moll hangnem értelme. Egyrészt érzékelteti, hogy Belmonte gyanúja önmagának is fájdalmas. Másrészt ha összehasonlítjuk Konstanze g-moll áriájával, kiderül, hogy önmagában ez a fájdalom nagyonis súlytalan. Igazán fájdalmas karaktert itt is Konstanze ad a hangnemnek. Mozart tehát tökéletesen érzékelteti, hogy Belmonte gyanúja voltaképpen sértő, és *ez* az igazán fájdalmas. Belmonte nem meri nyíltan megfogalmazni a gyanút, Konstanze sürgeti. Ez a szenvedő sürgetés egyúttal megsemmisítő cáfolat is, de Belmonte ezt nem fogja fel. Konstanze fellépése elbátortalanítja Belmontét, arra azonban nem döbbenti rá, hogy ami

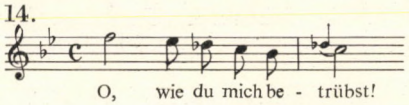
nyomasztja — nem kérdés. Egyre zavartabbá válik, és éppen ezáltal egyre sértőbbé. Konstanzét fájdalma mind méltóságteljesebbé teszi, Belmontét zavara már-már arcátlanná. A helyzet egyszerűen tarthatatlanná válik. Valamennyien érzik is ezt, és a zene lassan elhal. Konstanze egyszerűen, recitativoban megfogalmazott kérdéssel kényszeríti ki a helyzet egyértelműsítését:

13.



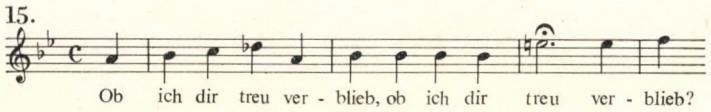
Ez elől nem lehet kitérni. Ugyanakkor ez a kérdés magában hordja a választ, vagyis a cáfolatot. Tehát: kell rá felelni, de nem lehet rá felelni. Belmonte számára egyetlen tiszta lehetőség van, a bocsánatkérés. De nem ezt teszi. Nem tud megbirkózni a helyzettel, az Esz-dúr andante reprodukálja a kétértelmű szituációt. Egyrészt szubdomináns irányú süllyedés történt, másrészt mégis szilárdabb, dúr atmoszférába jutottak. A zenekar mintha izgatott szívverést festene, az énekszólam viszont meglepően gördülékeny. Belmonte itt olyan folyékony, szinte választékos eleganciával fejezi ki magát, hogy az már kompromittáló reá nézve. Talán meg is érzi ezt, mert újra elcsuklik és szaggatottabbá válik a hangja. Végre, szinte szégyenkezve megfogalmazza gyanúját. Konstanze szinte megsemmisül:

14.



Belmonte nem is jut szóhoz, az allegro assait Blonde és Pedrillo indítják el. De a saját hangját ezután sem találja meg, Pedrilloét veszi át, így kér bocsánatot. Konstanze keserűen ismétli meg, s a saját fájdalmas hangján folytatva azonnal minősíti is:

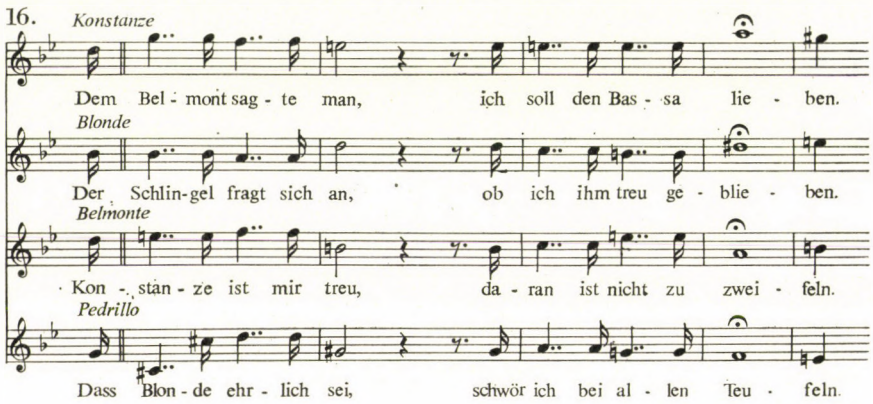
15.



Ez a dallam ismét olyan ártatlanul vádló, hogy Belmonte megnémul. Újra Blonde lendíti tovább a zenei folyamatot, most csak a két lány, illetve a két férfi között van kontaktus, a szerelmespárok között egy pillanatra megszakad. Mindenki rögzíti, megfogalmazza helyzetét és álláspontját. Belmonte előtt végre minden megvilágosodik. Láttuk, hogy annak idején képtelen volt Osminnal szemben adekvátan viselkedni, de végül egyetlen pillanat alatt, mintegy intuitíve eligazodott. Most is hasonló folyamat zajlott le, csak éppen összehasonlíthatatlanul bonyolultabb, emberileg igényesebb szinten. Szigorúan véve Belmonte nem állta ki az emberismeret, a szerelem próbáját. Konstanzéval szemben ez a bizalmatlanság valódi elbukás. De éppen ezért lehet a meg-

világosodás pillanata valódi katarzis. Többek között itt a magyarázata annak, hogy Mozart koncepciója teljesen tragédia ellenes. A kvartett ezen a ponton látszólag tragédiába torkollott, hogy a zeneszerző innen mintegy kívülről „hozza rendbe" hősei sorsát. Valójában nem erről van szó. Mozart tényleg nagyon kegyetlenül ábrázol, az emberi gyengeségeket legfájdalmasabb következményükig elmenve mutatja be, de nem tragikusan. A kvartett — és az egész opera — azért nélkülözi *elvileg* a tragikumot, mert alapja az emberi fejlődés. Belmonte fejlődő ember, aki még útban van valami felé, számára minden egyes történés csak stádium, csak epizód. A kvartett súlyosan konfliktusos jelenetsora tehát nem egyszerűen technikailag-dramaturgiailag epizód, hanem átfogó emberi és esztétikai értelemben is az. Stádium az életúton. A konfliktus megoldása tehát nem külső művészi beavatkozás eredménye. A hősök, abban a pillanatban, hogy tudatosult bennük ami történt, túl is lépnek rajta. Mindenki levonja a konzekvenciát, amiben megérti önmagát és a másikat. Mozart ezt a pillanatot rendkívüli nyomatékkal ábrázolja: az allegro assait generál-pauza követi, majd a négy hang monumentális, lapidáris adagióban egyesül:

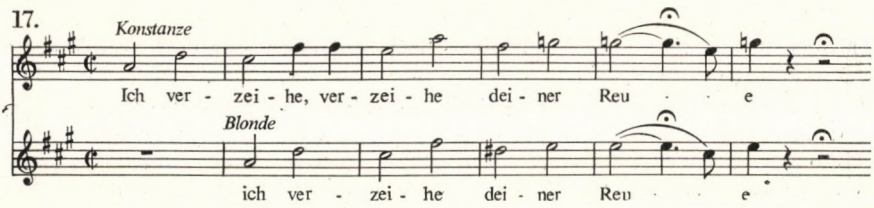
16.



Summázás és megoldás. A *Szöktetés*nek ezt a fontos gesztusát fogalmazza meg mottószerű jelentőséggel ez a részlet. A következő A-dúr andantino a megoldás lírai kiteljesedése. A négy ember, akit nemrég oly boldoggá tett a találkozás, csak most talál igazán *egymásra*. A zene egész különlegesen varázsos, már-már *A varázsfuvola* atmoszféráját előlegezi „A népies daljáték-hang legfennköltebb megdicsőülése" — mondja Abert.[31] Ez a hangvétel roppant paradox: populáris és nagyon ezoterikus egyszerre. De gondoljuk meg: négy annyira különböző jellemű és színvonalú embert egyesít, mint Konstanze, Belmonte, Blonde, Pedrillo. S itt nem a pillanat érzelmi vihara sodorja őket együvé, hanem az élet, a világ legmélyebb átélésében találkoznak össze, szinte azt mondhatnánk, közös világnézetben. A másik ember egyéniségének, autonómiájának feltétlen tisztelete — ez valamennyiük nagy tanulsága, s ujjászüle-

[31] Abert: Im. 793. o.

tett kapcsolataik alapja. Az allegretto meghozza a kibonyolítást is. A szakasz élén megjelenik a zenekarban az egész kvartett nyitó-témájának egy közeli rokona, mintegy formálisan is jelezve, hogy újrakezdésről van szó. Magyarázkodás és feddés után kerül sor a bocsánatkérésre. A fúvóskar érzelmileg rendkívül telített atmoszférát teremt (kürt orgonapont, a mélyből felszálló fagott, oboa, fuvola menetek). Konstanze emelkedett, szinte fennkölt megbocsátó dallamát Blonde is átveszi:



Szinte a C-dúr ária „mennyei fénye" dereng itt fel újra, mint Konstanze lelki nagyságának újabb revelációja. Ezek után akadálytalanul, teljesen felszabadultan bontakozhat ki a záró D-dúr allegróban a négy ember lelkesült szerelmi himnusza.

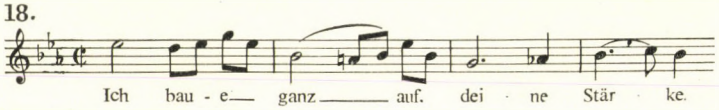
A *Szöktetés* kvartettjében roppant nagy jelentőségű emberi dráma zajlik le. Minden kifogás, hogy cselekményben szegény és nincs benne továbbfejlődés; maga az a kérdésfeltevés, hogy lírai-e vagy drámai, egész egyszerűen nevetséges. Konstanze és Belmonte leheletnyi rezdülésekben, tapintatosan ábrázolt drámája sokkal mélyebb és kiélezettebb, mint Belmonte és Osmin vagy Blonde és Osmin közvetlenül harsányabb összecsapása. Sőt ez a *Szöktetés* igazi, centrális drámája. Schiller írja Goethének az *Iphigeniá*ról: „Természetesen ennek a darabnak sajátos jellegéből következik, hogy az, amit tulajdonképpen cselekménynek nevezünk, a színfalak mögött játszódik, és a bensőben végbemenő erkölcsi folyamatból, valamint az érzületből lesz cselekmény, s ez válik mintegy láthatóvá."[32] Nos, a *Szöktetés*ben az iskolás értelemben vett dráma a prózai dialógusokba szorul, a zene a bensőben végbemenő erkölcsi folyamatok, valamint az érzület drámáját teszi hallhatóvá. De éppen ezért látni kell, hogyha a külső konfliktus, a féltékenységi dráma meg is oldódott, el is csitult, a mélyebben meghúzódó kollízió, Konstanze és Belmonte emberi kvalitáskülönbsége bizonyos mértékig még mindig fennáll. Ezt a kvartett szerelmi himnusza sem feledtetheti el. Hiszen ha a tragikus fordulat elkerülésének egyik feltétele — mint erről szó volt — Belmonte fejlődése, egy másik, legalább ilyen fontos feltétel Konstanze bölcsessége. Mégpedig a szónak abban az értelmében, ahogy azt Lukács György használja Lessing Minnájával kapcsolatban. Ezt a jellemzést szó szerint vonatkoztathatjuk Konstanzára is: „Ő is bölcs, bölcsessége azonban nem lebeg az életet világosan meghaladva, az élet fölött, nem elméleti fölény . . . , hanem mély és mélyen feldolgozott élettapasztalatból fakad . . . bölcsessége közvetlenül nézve egyáltalán nem bölcs, egy igaz ember megalkuvásmentes törekvése ez az értelmes életre, amely csak élet-

[32] Schiller levele Goethének, Weimar, 1802. január 22. A *Goethe és Schiller* levelezése c. kötetben. Gondolat; 1963. 441. o.

közösségben és szerelemben valósulhat meg. Bölcsessége tehát mindig az a törekvés, hogy a konkrét embereket konkrét emberiességükben fogja fel, problematikájukat elsajátítsa, de ugyanakkor egy pillantással felfogja azt, ami a legjobb bennük, és éppen e pillantással hozzásegítse őket ahhoz, hogy lehetőségeik legjobb értelmében megtalálják és megvalósítsák magukat... lelke legmélyén töretlenül, megtörhetetlenül bátor, és ezért gyengéden, bájosan és eltökélten, feltűnés és gesztusok nélkül, egyszerűen megy át a tragikus kollíziókon. Benne öltött szerényen testet mindaz, ami a német felvilágosodásban emberileg a legjobb volt."[33]

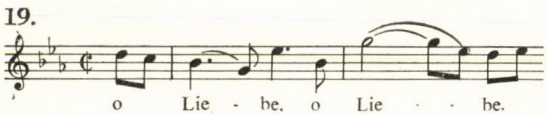
Hogy mit is jelentett Belmonte fejlődése szempontjából a kvartett, hogy Konstanze milyen mértékben segítette hozzá önmaga megtalálásához, az a III. felvonás elején álló 17. Esz-dúr áriából („Ich baue ganz auf deine Stärke") derül ki igazán. Az egész ária szinte egyetlen széles, kifejezésteljes kantiléna, önmagában nyugvó végtelen dallam, amely minden belső súrlódás és disszonancia nélkül, főleg hármashangzat intervallumokban mozog. A dallam férfias és mély érzelmessége magától értetődő természetességgel csordul túl önmaga körvonalain olaszos koloratúrákba. Valószínűleg ez Mozart opera-oeuvre-jének legzavartalanabbul, legsztatikusabban harmonikus áriája. A fejlődés az előző áriákhoz képest kézenfekvő. Már a II. felvonásban elhangzó B-dúr ária is lényeges fejlődés volt az I. felvonás két Lied-típusú áriájához viszonyítva, de ez most a románc-típuson belül jelent újabb továbbfejlődést a bonyolultabb, differenciáltabb olasz ária-típus felé. Rögtön az ária főtémája Donna Anna előkelő érzelmességét előlegezi:

18.

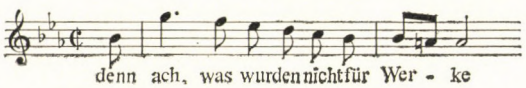


(vö.: *Don Juan:* Donna Anna 25. F-dúr ária: „Non mi dir, bell'idol mio") Soha ilyen széles, architektonikus dallamívvel, ilyen belső bizonyossággal nem ejtette még ki Belmonte a „szerelem" szót, mint most:

19.

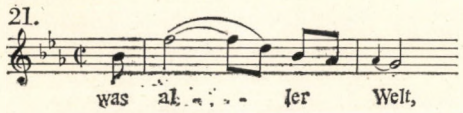


A következő frázis Mozart legfontosabb új típusú heroikus intonációi közül való, és a kései műveket idézi:



[33] Lukács György: Lessing: Minna von Barnhelm. A *Világirodalom* I. c. kötetben. Gondolat, 1969. 32—33. o.

(vö.: *Die ihr des unermeßlichen Weltalls Schöpfer ehrt*, kantáta, K.619.; *A varázsfuvola* több helye, főként: II. finálé, Pamina: „Sie mag den Weg mit Rosen streu'n . . . ") Sőt, megjelenik az áriában az a másik fő típus is, amit Belmonte Konstanzétól tanult és már B-dúr áriájában meghódított (vö.: 7. és 9. kottapélda):



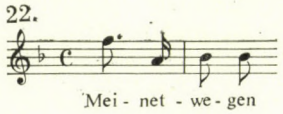
A korábbi A-dúr ária sóhajtásból, szívdobogásból és szellősuttogásból szőtt zenéjével szemben ez az Esz-dúr ária bronzból öntött férfiképmás. De nehéz eltitkolni: az előbbi mégis közvetlenebb, személyesebb, megragadóbb. A fejlődés ellenére is az marad Belmonte „klasszikus" megnyilatkozása. Nem véletlenül írja róla Mozart: „Ez a kedvenc áriája mindenkinek, aki csak hallotta; magamnak is."[34] Mert igaz ugyan, hogy az Esz-dúr áriában kifejeződő „csöndes nagyság", érett nyugalom, szilárdság, mind-mind a személyiség fejlődését tanúsítja, de nem reális veszteség-e a naivan tiszta érzések reflektálatlan, szabad fluktuációja? Nem volt-e valódi, veszendőbe ment érték az a spontaneitás? Úgy tűnik, Marx metaforája itt szó szerinti értelemben érvényes: „A férfi nem válhatik újra gyermekké, csak gyerekessé. De nem gyönyörködik-e a gyermek naivitásában, és nem kell-e magának is egy magasabb fokon arra törekednie, hogy a gyermek igazságát reprodukálja? Nem a gyermeki természetben éled-e fel minden korszakban a korszak saját jellege a maga természetes igazságában?"[35] Mozart és a közönség számára, akkor és most egyaránt Belmonte ifjúi naivitása a leggyönyörködtetőbb, mert lényét az fejezi ki a maga természetes igazságában. Az Esz-dúr ária hallatán, a fejlődés regisztrálása mellett felmerül a kérdés: tudja-e a férfivá érett Belmonte magasabb fokon reprodukálni ifjúi igazságát?

Erre a kérdésre ad választ a 20. recitiativo és B-dúr duett („Welch ein Geschick." / „Meinetwegen sollst du sterben"). Jahnnal szemben, aki az egész duettet egy közös lelkiállapot rajzának tekintette,[36] már Abert rámutatott arra, hogy a bevezető recitatívóban élesen szembe van állítva Belmonte mélyen felindult és Konstanze nyugodt, elszánt alakja.[37] Ez persze sokkal több egyszerű kontrasztnál. Liebner János a Mozart-operákról írott könyvében helyesen mutatott rá, hogy ebben a duettben koncentrálódik Belmonte fejlődése.[38] „A bevezető recitatívo Belmonte »defetista« szavaival indul; a szinkópált kíséret ijedt szívdobogása és a hegedűk ziháló, fel-felcsukló akkordfelbontásai Belmonte reményevesztett félelmét érzékeltetik. Konstanze nyugodt, szinte heroikus mondatainál megváltozik a hangvétel: hosszan kitartott, mozdulatlanul álló vonósharmóniák jelzik halálon is felülemelkedő, bátor lelki nyugalmát és belső biztonságát."[39] Valóban Konstanze „nyugodt helytállása, bölcs,

[34] Kovács János: Mozart breviárium. 1. kiad. 276. o.
[35] Marx: Bevezetés a politikai gazdaságtan bírálatához. MEM 13. Bp. 1965. 176. o.
[36] Vö.: Jahn: Im. 675. o.
[37] Vö.: Abert: Im. 796. o.
[38] Vö.: Liebner János: Mozart a színpadon. Zeneműkiadó Vállalat, 1961. 51. o.
[39] Im. 58. o.

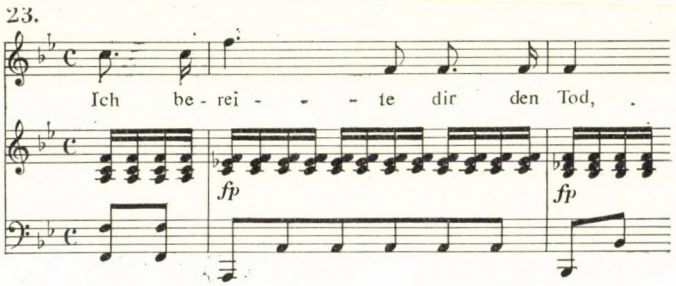
filozofikus derűje oldja fel újra meg újra a fiú tehetetlen önmarcangolását és talaját vesztett, reménytelen elkeseredését. Konstanze nagy lelkiereje végül is győzedelmeskedik . . .".[40] Belmonte a recitativo után a duettet már Konstanze hangján indítja. Egyrészt újra B-dúrban, másrészt ezzel a jól ismert, Konstanzától származó fordulattal:

22.



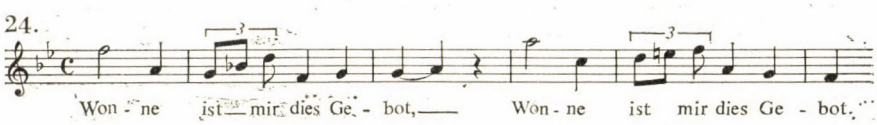
(Vö.: 5. és 8. kottapélda.) A zene tanúsága szerint már önvádló szavai mögött is a halállal való szembenézés indulata, a következmények vállalásának gesztusa feszül:

23.



Néhány ütemmel később Konstanze még elszántabban, még erőteljesebben szólaltatja meg ezt a zenei gondolatot. Ennek az intonációnak a feltűnése itt roppant fontos. Mozart utolsó műveinek két nagy pillanatát előlegezi: *A varázsfuvola* Taminója („schließt mir die Schreckenspforten auf! Ich wage froh den kühnen Lauf.") és a *Requiem* tenor-szólistája (Mors stupebit et natura, cum resurget creatura . . .") ugyanezzel az intonációval, az emberi méltóság halált megvető gesztusával várja a megpróbáltatást. Hol van már az a Belmonte, akit egy Osmin is meg tudott félemlíteni, aki naivul énekelte ki érzéseit, aki Pedrillo stílusában huzakodott Osminnal, aki oktalan féltékenységgel gyötörte Konstanzát, aki még a felvonás elején is szabatosan fejtette ki szerelem-filozófiáját? Belmonte itt hős, és Konstanzáért vált azzá. De szinte öntudatlanul, önmaga előtt is rejtve, önmarcangoló szavak titkos, spontán indulataiból születik meg benne a hős. Hogy új érzéseinek mi az igazi értelme, újra csak Konstanzától tudhatja meg:

24.



[40] Im. 52. o.

Belmonte azelőtt is ismerte a szerelmi érzés gyönyörét, örömét. Érzelmei boldoggá tették, az önkifejezést találta meg bennük. De Konstanze számára még valamit jelent a szerelem: boldoggá tenni a másikat, az ő boldogságában fedezni fel önmaga megvalósulását és igazolását. Ha kell, meghalni a másikért: „Wonne ist mir dies Gebot". Parancs, de belső parancs. Csakhogy itt nincs ebben a gondolatban semmi dekadens. A *Szöktetés* abszolút meg nem értését bizonyítja, amikor Brigid Brophy kisasszony „rococo Liebestod"-nak nevezi ezt a kettőst.[41] Konstanze és Belmonte szerelme *elvileg* nem a halálban teljesedik be, mint Trisztáné és Izoldáé, hanem az életben. Abban az élményben, hogy fenntartás nélkül vállalják egymást, sajátjukként vállalják egymás sorsát. Konstanze számára ez az opera kezdetétől fogva természetes, Belmonte azonban csak most, ebben a duettben jut el idáig. Belmonte igazi katarzisban nőtt fel Konstanzéhoz, most eltűnik minden kvalitáskülönbség, az egyenlővé vált szerelmesek előtt tisztán áll életük közös „természetes igazsága": Ady szavával — „Éltem, mert néha éltem — másnak". Ez az igazság morális választás eredménye, a felismerés minden erkölcsi energiájuk maximális megvalósulásának gyümölcse. Egyúttal a szabadon választott sors, a szabadság pátoszát és öntudatát is elnyerik általa. Ebben az értelemben tehát valóban a „szabadság" problémája az opera centruma. De ezt a szabadságot nem vívja ki a szöktetés, a szökés, csak a személyiség humanista szellemű morális kiteljesedése. S ennek átélése számukra a boldogság, melynek eufóriáját a duett allegro befejező szakasza oly tökéletesen fejezi ki.

Nem véletlen, hogy Konstanzénak nem kell fejlődnie a darab folyamán, hanem mindez számára kezdettől fogva adottság vagy legalábbis reális lehetőség. Pontosabban: nem véletlen, hogy az új embertípust Mozart egy nőalakban formálja meg teljesen és egységesen. Tulajdonképpen az európai művészet egy elég általános tendenciájáról van itt szó. Már Dobroljubov rámutatott kortársi orosz műveket elemezve (Goncsarov: *Oblomov,* Turgenyev: *Előeste,* Osztrovszkij: *Vihar*), hogy e művek fontos nőalakjai emberileg fölötte állnak férfi hőseiknek, gazdagabban kibontakozottabbak, erkölcsileg érettebbek, cselekvésre elszántabbak náluk. Dobroljubov gondolatai nyomán Lukács György hasonlót mutatott ki Goethe és Keller életművében, sőt, kései *Minna von Barnhelm*-tanulmánya tanulságai alapján éppen Lessing nagyszerű nőalakjában kell látnunk e tendencia első művészileg jelentős reprezentánsát. A jelenség szociológiai magyarázata eléggé kézenfekvő. Habermas nyomán tudjuk, hogy a polgári ideológia, humanizmus fészke az intimszféra, a polgári otthon.[42] És ebből a szempontból az intimszféra, az otthon fő alakja a nő. A gazdasági életet, a termelést radikálisan leválasztják a családról, a nő sajátos feladata a háztartás ellátása, a felnövekvő új nemzedék szocializációja, az intimitás ápolása. Ez szellemi kiművelődést, pszichológiai kifinomulást, az intimszféra intenzív fejlődését igényli. E szféra kicsúcsosodása, legnagyobb élménye a szerelem, amely így a nők számára egyúttal a közvetlen önmegvalósítás legmagasabb foka, minden emberi és morális energia legfőbb megvalósulása. A XVIII. századi polgári családban az életközösség megszervezésében, a szerelem élményében teljesülhet be a nő számára legintenzívebben az értelmes

[41] B. Brophy: Mozart the dramatist. Faber and Faber London, 1964. 20. o.
[42] Vö.: J. Habermas: Strukturwandel der Öffentlichkeit. Luchterhand, Neuwied am Rhein und Berlin, 1968³. 55—63. o.

élet. A korabeli irodalom, például az angol nőirodalom fellendülése[43/a] vagy a német vígjáték [43/b] pontosan és közvetlenül mutatja a szociológiai és a művészi problémák kapcsolatát. Az operában ezek a kapcsolatok természetszerűleg eltűnnek. Mégis, a nagy mozarti nőalakok ugyanennek a tendenciának megnyilatkozásai, mégpedig időben első esztétikailag is tökéletes megnyilatkozásai. A típus kiformálódása jól követhető Mozart művészi fejlődésében. Első jelentős állomása *Az álruhás kertészlány* Sandrinája. A *Zaide*-ban is a címadó nőalak és az *Idomeneo*ban is Ilia figurája a legérettebb, legszebben kidolgozott.

De még e nőtípus kifejlődésénél is fontosabb, hogy ezekben a korai Mozart-operákban nő és férfi kapcsolatának, a szerelem problémájának egy sajátos koncepciója alakul ki. Ez a koncepció legfontosabb vonásaiban már *Az álruhás kertészlány*ban készen áll, és az opera elemzésekor kísérletet tettem ennek explikálására. A *Szöktetés*ben pedig sokoldalúan és következetesen, esztétikailag tökéletesen kidolgozva jelenik meg. A kettő között, a *Zaide*ban és az *Idomeneo*ban elhomályosul ugyan, de nem tűnik el nyomtalanul. A Zaide—Gomatz szerelmespár zenei rokonsága Konstanzéval és Belmontéval kétségtelen,[44] az *Idomeneo*val kapcsolatban pedig már Dent felhívta a figyelmet arra, hogy Ilia fejlődő figura,[45] Liebner János pedig kimutatta Ilia és Idamantes értékhangsúlyos szembeállítását.[46] A *Szöktetés*ben viszont valóban tökéletes a koncepció és a megformálás: Konstanze eszményi alak, Belmonte zenedrámai élete pedig nem más, mint út ehhez az eszményhez. Ez a női ideál azonban nem valami elvontság. Konstanze eszmény-voltára is érvényes Dobroljubov interpretációja az *Oblomov* Olgájáról: „. . . logikájának világossága és egyszerűsége, szívének és akaratának meglepő harmóniája annyira megdöbbent, hogy hajlandók vagyunk kétségbevonni még költői igazságát is és azt mondani: »Ilyen lány nem létezik«. Ha azonban az egész . . . folyamán követjük . . . , azt találjuk, hogy mindig hű marad önmagához és fejlettségéhez, hogy ő nem a szerző valamilyen tétele, hanem eleven ember, csak éppen olyan, akivel eddig még nem találkoztunk."[47] Ezért Belmonte útja Konstanzához nem egy eszmény időbeli kibontakozása, nem példaszerű modell. A hős fejlődését a középkori udvari elbeszélésektől[48] egészen a tipikus XVIII. századi operáig többnyire úgy modellálták, hogy a történet elején adott jellemzések már tökéletesnek rajzolták a hőst; azt jelezték, hogy megvan benne mindannak a lehetőségnek a teljesítése, amit a cselekmény kifejt. Így a mű nem más, mint egy állapot kifejtése. Az idő pszeudo-idő. Belmonte azonban valódi emberi utat jár végig. Igaz, rögtön tisztességes és becsületes fiatalemberként mutatkozik be. Nemcsak rendileg, hanem lelkileg is nemes születésű. De mindez nem elégséges szubjektív feltétel a morális győzelemhez. Ellenkezőleg: ez a „lovag" — aminek Abert következetesen felfogja — nagyonis átlagemberként bukdácsol át a kritikus szituációkon, látjuk ijedtnek, félénknek, zavarodottnak,

[43/a] Ph. Séjourné: Aspects généraux du roman féminin en Angleterre de 1740 à 1800. Ophrys, Aix-en-Provence, 1966.

[43/b] H. Friederici: Das deutsche bürgerliche Lustspiel der Frühaufklärung. Niemeyer, Halle 1957.

[44] Vö.: A. A. Abet: „La finta Giardiniera" und „Zaide" als Quellen für spätere Opern Mozarts. A *Musik und Verlag* c. kötetben (Karl Vötterle zum 65. Geburtstag). Bärenreiter Kassel, stb. 1968. 118—121. o.

[45] Vö.: Dent: I. m.

[46] Vö.: Liebner János:. I. m. 38—39. o.

[47] Dobroljubov: Orosz realizmus, Szikra, 1950. 82—83. o.

[48] Vö.: Lakits Pál: A kaland változásai. Akadémiai Kiadó, 1967. 42—43. o.

gyermetegnek, érzéketlennek, sértőnek, megalázottnak, gyávának és kishitűnek is. Semmi sem predesztinálja a győzelemre, önerejéből — csak szerelmese bölcs segítségére támaszkodva — kell hőssé edződnie, lehetőségei legjobb értelmében megvalósítania önmagát. Ezért Belmonte zenedrámai útja egy egyéniség valódi genezise. Egy egyéniségé, aki végül elmondhatná magáról:

Ha féltem is, a helyemet megálltam —
születtem, elvegyültem és kiváltam.

Az emberi teljesség Mozartnál készen adott és kialakuló formájában egyaránt csak a szerelemben, a szerelem által valósul meg. Korai operáiban közvetlenül ez a művek világnézeti, formai centruma. Láthattuk, hogy már *Az álruhás kertészlány*ban a hagyományos opera buffa-formán belül mindinkább erre irányul a megformálás. A forma-sémát már szétrombolja, de az új, eredeti forma még beteljesületlen marad, a kompozíció végülis stilárisan heterogén. A *Zaide*-ban és az *Idomeneo*ban ez a törekvés mintegy búvópatakként eltűnik, hogy azután a *Szöktetés*ben annál ellenállhatatlanabb erővel törjön újra a felszínre, most már következetesen végigjárva a maga útját. A mozarti szerelem-koncepció itt beteljesedett formát alkotó princípiummá válik.

Ez persze nem azt jelenti, mintha Abert Belmonte—Osmin vagy Massinék Blonde—Osmin alapkonfliktusát most egy Konstanze—Belmonte struktúraalkotó konfliktussal kellene helyettesíteni. Éppen ellenkezőleg. A lényeg az, hogy a *Szöktetés a szerájból* egyáltalán nem interpretálható a hagyományos dramaturgia „Gegenspieler"-sémájában. Az intonációs kontraszt nem jelenti többé a dráma mélységét; például Belmonte és Osmin intonációs idegensége sokkal periferikusabb problémát jelent, mint ami Konstanze és Belmonte alapvető intonációs rokonságán belül vetődik fel. A drámai konfliktus ebben az operában nem két szembenálló személy vagy tábor között feszül, hanem egy életprobléma-centrum körül szerveződik meg. Ez — mint láttuk — a szerelem. Az opera *minden* szereplőjének uralkodó affektusa a szerelem. De a döntő nem az affektus intenzitása, érzelmi színezete, hanem az, ahogyan megformálódik benne az emberi személyiség. Itt mindenki abban a *mód*ban fejezi ki legteljesebben önnön lényegét, *ahogy* szeret, ahogy szerelmes.

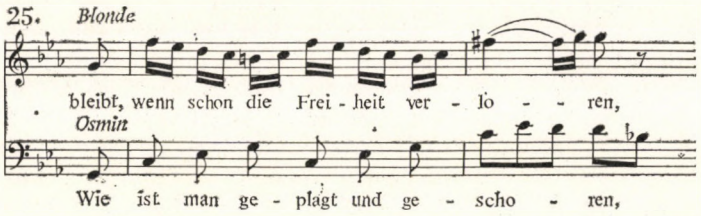
Tulajdonképpen Belmonte és Osmin kontrasztja is innen kap igazán értelmet. Rögtön az opera kezdetén szembe van állítva Belmonte C-dúr áriája és Osmin 2. g-moll dala („Wer ein Liebchen hat gefunden"). Belmonte áriájának értelméről már volt szó: a szerelem mint az ember egyszerű és tiszta természeti joga, a szó erkölcsi értelmében is. Osmin szomorú dala a nők megbízhatatlanságáról azért fontos, mert — Mozart szavaival — „az ostoba, goromba és komisz"[49] személyiség titkát nyitja meg. A dal pszichológiai értelme nagyon rokon a főeunuch önvallomásával Montesquieu *Perzsa levelek* c. művében: „be vagyok zárva ebbe a rettenetes börtönbe s mindig ugyanazok a dolgok vesznek körül, mindig ugyanaz a bánat mardos. Ötven esztendő nyugtalanságainak és gondjainak súlya alatt roskadozva nyögök és elmondhatom: hosszú életemen át egyetlen derűs napom, egyetlen nyugodt percem sem volt. — Amikor első gazdám agyában fölmerült a kegyetlen terv, hogy rám bízza asz-

[49] Kovács János: Mozart breviárium. 1. kiad. 279. o.

szonyait, és ezer fenyegetéssel fűszerezett csábítással rávett, hogy mindörökre búcsút mondjak önmagamnak; belefáradva abba, hogy mindig a legnehezebb szolgálatok terhét viseljem, azt gondoltam, nyugalmam és vagyonom érdekében inkább föláldozom szenvedélyeimet. Én boldogtalan! Elfogultságomban csak a kárpótlást láttam, nem a veszteséget: azt reméltem, mert képtelen leszek kielégíteni szerelmem, meg is szabadulok a szerelemtől. Sajnos, csak a a szenvedélyek okozatát oltották ki bennem, anélkül azonban, hogy az okot is kioltották volna; ahelyett, hogy megnyugodtam volna, olyan lények környezetébe kerültem, akik állandóan fölcsiholták vágyaimat. Beléptem a szerájba s ott minden arra késztetett, hogy szánjam-bánjam veszteségemet; minden pillanatban fölhevültem, szemem előtt mintha csak azért tárult volna föl ezer és ezer természetes báj, hogy kétségbeejtsen, s balsorsom betetőzéséül állandóan egy boldog férfit kellett látnom. Életemnek ebben a zaklatott időszakában soha nem vezettem uram ágyába, soha nem vetkőztettem le nőt, hogy ne dühtől tajtékzó szívvel, ne kétségbeesésben vergődő lélekkel értem volna otthonomba. — Így telt el nyomorult ifjúságom. Nem volt más bizalmasom, mint jómagam. Bánatommal, keserűségemmel magamat emésztettem, a nőkre, akiket oly szívesen simogattam volna gyöngéd pillantásaimmal, soha nem néztem másként, mint szigorú szemmel; végem lett volna, ha belém látnak; ki tudja, milyen előnyöket csikartak volna ki ebből!... Végül aztán az ifjúság tüzei lelohadtak; öreg vagyok és ezen a téren már nyugodt: közönyösen szemlélem a nőket és bőségesen visszafizetem megvetésüket s mindazt a sok szenvedést, amellyel meggyötörtek. Sosem felejtem el: arra születtem, hogy parancsoljak nekik; s ha alkalmam nyílik rá, hogy valóban parancsoljak, úgy érzem, ismét férfi lettem. Amióta hideg szemmel tekintek rájuk és higgadtságomban tisztán látom gyarlóságaikat, gyűlölöm valamennyit. Igaz, más számára őrzöm őket, de az, hogy engedelmeskednek nekem, titkos gyönyörűséggel tölt el; s ha mindent megtagadok tőlük, mintha ez is értem volna, és mindig valamiféle közvetett elégtételt érzek miatta. Úgy élek a szerájban, mint egy kis birodalomban, és becsvágyam, egyetlen megmaradt szenvedélyem, egy kissé kielégül. Kedvtelve látom, hogy minden körülöttem forog és minden pillanatban szükségük van rám, örömest vállalom ezeknek a nőknek a gyűlöletét, mert megerősít mostani állásomban. De nem is holmi senkiházival van dolguk; ott találnak legártatlanabb gyönyörűségeik útjában; mindig úgy állok előttük, mint egy ledönthetetlen sorompó; terveket koholnak és én hirtelen csírájába fojtom valamennyit; élő tilalomfa vagyok, aggályok tüskéivel veszem körül magam; egyre csak kötelességről, erényről, szeméremről, szerénységről beszélek; kétségbeejtem őket azzal, hogy mindig csak nemük gyöngeségét és uruk tekintélyét emlegetem..." (IX. levél. Ford.: Rónay György). Mindez Osmin jellemzése is lehetne. Nem lenne helyes a figurát szexuálpatológiai szempontból interpretálni, mégis meg kell látni benne a következetesen kidolgozott eunuch-pszichológiát. Osmin alakja egy *szimbolikus* impotencia tökéletes ábrázolása. Abszolút magába zárt, lényegében kommunikációképtelen személyiség: zenei ábrázolásának elve az *ismétlés*, a *körbenforgás*.

Első megnyilatkozása, a g-moll dal három egymással variációs viszonyban álló strófa. Az énekszólam lényegében változatlan (eltekintve a harmadik szakasz ötütemes allegro felindulásától, csak a zenekari kíséret alakul át, de nem fejlesztve, hanem árnyalva a gondolatot. A dalhoz kapcsolódó duettben

szinte „mindent kétszer mond, kétszer mond". A 3. F-dúr ária („Solche hergelaufne Laffen") a hangismétlések, untig hajtogatott skálamenetek és szekvenciák valóságos példatára. Tulajdonképpen ezek alkotják Osmin zenei „szókincsét". A II. felvonás 9. Esz-dúr Blonde—Osmin duettjében („Ich gehe, doch rate ich dir") az ismétlés és a körbenforgás a középső (andante) rész dallamalkotó elvévé válik Osmin szólamában. Jelentését még egy kontraszt is erősíti: Osmin komikus és ugyanakkor mélységesen szomorú, önmagát kerülgető hármashangzat-dallama fölött szabadon szárnyal Blonde szopránja:



Belső rabság és belső függetlenség pregnánsan kifejezett kontrasztja ez. A III. felvonás híres 19. D-dúr áriájában („O, wie will ich triumphieren") végre az ismétlés és körbenforgás átfogó formaelv lesz: a részleteket és az egészet egyaránt meghatározza. Egyrészt lehatol egészen az egyes hangok viszonyáig: az ária közepén megjelenik a rögeszmés oktávlépés is, a hangismétlés önmagának ellentmondó formája, a pszeudo lépés. Másrészt eldönti a nagyforma sorsát: az ún. „akasztófa"-ária — rondó. Az ária lényege a monomániásan ismételt alapgondolat négyszeri kirobbanása. Végül a 21. vaudeville-finálében Osmin képtelen beleilleszkedni az együttesbe, a közös téma torzításán keresztül visszakanyarodik a 3. F-dúr ária befejező a-moll szakaszának őrjöngő szekvenciáihoz. A kör bezárult. A körbenforgó ismétlés tehát az egyes hangok és formulák viszonyától kezdve, a dallamformáláson és a nagyforma kialakításán keresztül, egészen a szerepépítésig a figura ábrázolásának totálisan meghatározó elve. Ez az elv folyamatosan bomlik ki, válik egyre átfogóbbá. Ez azonban nem fejlődés, hanem a belső üresség egyre nyomatékosabb leleplezése.

Osmin szerepében egy sajátos paradoxon érvényesül: minél inkább megnő a figura zenei súlya, annál jelentéktelenebbé válik drámai értelemben. Osmin alakja kétségkívül a D-dúr („akasztófa") áriában bontakozik ki legteljesebben, szinte monumentálisan. Most is Belmontéval van szembeállítva. Az Esz-dúr és a D-dúr ária kontrasztja a C-dúr ária és a g-moll dal, illetve az F-dúr és az A-dúr ária kontrasztját reprodukálja magasabb szinten. Mégis: drámai küzdelmük ekkor már teljesen távolinak és túlhaladottnak tűnik. Osmin már az I. felvonást befejező tercettben elvesztette a küzdelmet Belmontéval szemben. Ezt két újabb, mind megalázóbb kudarc követte: Blondétól (II. felvonás Esz-dúr duett) és Pedrillótól (II. felvonás 14. C-dúr duett: „Vivat Bacchus, Bacchus lebe") elszenvedett veresége. Az „akasztófa"-ária pillanatában már világos, hogy minden konfliktus Osmin megkerülésével, Osmin feje fölött fog elintéződni. És a következő Konstanze—Belmonte duett be is bizonyítja, hogy a zenedráma már messze maga mögött hagyta az egész „szöktetés"-problematikát. Belmonte Esz-dúr és Osmin D-dúr áriájának kontrasztja tehát egy más problémafelvetés síkján, egy más közegben áll fenn,

mint amit a szövegkönyv dramaturgiája határoz meg. Hogy a zenei dráma mennyire más régióban zajlik, jól mutatja Osmin fellépése a vaudeville-ben. Az igazság és erény győzelme láttán Osmin képtelen türtőztetni magát, és hirtelen kifakad. Ekkor tér vissza a 3. F-dúr ária a-moll befejező szakasza, amit maga Mozart így jellemez: „Mivel pedig dühe egyre növekszik, azért — mikor már azt hihetnénk, hogy az ária véget ér — az *allegro assai*-nak (egész más tempóban, egész más hangnemben) a legjobb hatásúnak kell lennie. Az olyan ember ugyanis, aki ilyen heves dühbe gurul, áthág minden rendet és mértéket; magánkívül van — így tehát a zenének is magánkívül kell lennie. Mivel azonban a szenvedélyek kifejezését, akár hevesek, akár nem, sohasem szabad az utálat mértékéig túloznunk, s a zene még a leghátborzongatóbb helyzetben sem szabad, hogy a fület sértse, hanem mégis ki kell hogy elégítsen — vagyis mindig *zene* kell hogy maradjon: ezért nem választottam F-dúrhoz (az ária hangneméhez) idegen hangnemet, hanem rokon hangnemet; de mégsem a legközelebbit, d-mollt, hanem távolabbit: a-mollt."[50] Nos, ez a szakasz a vaudeville-be átültetve teljesen más hatást kelt. Még a hangnemváltás is megmarad, de az F-dúr szakasz itt nem a dühöngés, hanem a köszönet, a hála, az erkölcsi tanulság hangja, és így a kontraszt *túl* éles, visszájára fordul, nem félelmetes, hanem nevetséges. Előbb hatásos fokozás volt, most meglepő anakronizmus. A heves düh ott valóban áthág minden rendet és mértéket, itt szilárdan áll Osmin körül a rend és mérték zenei világa. Ott magánkívül volt ez a zene, itt kívül van magán. Idegen, szervetlen epizód csupán, amit egyszerűen kivet magából a zenei folyamat. Osmin dühös kirohanása a színről két dolgot fejez ki: egyrészt megtörhetetlen monomániáját, másrészt abszolút feleslegességét. Az opera egy olyan világ kialakulását ábrázolja, amelynek végső megszilárdulása után, vagyis Konstanze és Belmonte kettőse után Osmin már nem tényező. Zenei örjöngését, kirohanását a színről $^2/_4$ generálpauza követi, majd az *andante sostenuto* szakasz *közvetlenül* Konstanze és Belmonte duettjének hangját folytatja. A zenei folyamat megtörése tehát itt mélyértelmű művészi effektus.

Látszólag mindez zene és dráma bizonyos divergenciájáról tanúskodik. Fokozódik ez a látszat, ha magának a „szöktetés" problémának a mozarti felfogását vizsgáljuk. A már sokszor idézett Mozart-levélből tudjuk, hogy nem az eredeti dramaturgiai terv valósult meg: „... most felforgatják az egész cselekményt — mégpedig az én kívánságomra. A harmadik felvonás elején ugyanis egy csinos kvintett van, azaz inkább finálé; ezt azonban inkább a második felvonás végére szeretném tenni. Hogy ez megtörténhessék, nagy változtatásokra van szükség; egészen új bonyodalmat kell kitalálni."[51] Mozart már elkezdte komponálni a kvintettet, de abbahagyta. A szöktetés-jelenetet a II. felvonás végére akarta tenni, mint az egész opera csúcspontját.[52] Mégsem így történt. A II. felvonás végére a kvartett került, a kvintett teljesen elesett, új bonyodalmak nem születtek. Végül az egész szöktetés zeneileg megformálatlan maradt, a prózai dialógusokba szorult vissza. A zenében ehelyett Belmonte Esz-dúr áriája, Pedrillo 18. románca („In Mohrenland gefangen"), Osmin D-dúr áriája, valamint Konstanze és Belmonte kettőse követi egymást.

[50] I. m. 276. o.
[51] I. m. 278. o.
[52] Vö.: Abert: I. m. 769—770. o.

Ez a „drámaiatlan" portrésorozat, a közvetlen cselekmény elejtése látszólag dramaturgiai hiba, amelyért legfeljebb Mozartról a szövegíróra, Stephanie-ra lehet hárítani a felelősséget.

Ez azonban csupán a látszat. Itt Mozart minden megoldása egy eredeti zenedrámai koncepcióban talál igazolást. A szövegkönyvben adott dramaturgiai kereteken és meneten belül ugyanis megszületik egy új minőségű zenedrámai forma. Ez alapvetően két komponensből jön létre: egyrészt megőrzi a „Gegenspieler"-sémára épülő, *kauzális* logikájú, *lineáris* dramaturgia elemeit; másrészt azonban ezt belsőleg átszervezi, feloldja és sokszorosan közvetítetté teszi egy nem kauzális és lineáris, hanem *analogikus* és *koncentrikus* dramaturgia. Egy olyasfajta dramaturgiáról van szó, amilyet Jan Kott mutatott ki Shakespeare-nél: „. . . nem a cselekmény egységének elvi alapján építi fel drámáit, hanem az analógia elve alapján, megkettőzi, megháromszorozza, négyszerezi a fő meseszálat, s mindegyik szál ugyanazt az alaptémát ismétli újra meg újra; a cselekmény homorú és domború tükrök rendszere, melyek ugyanazt a szituációt tükrözik, nagyítják és parodizálják. Ugyanaz a téma ismétlődik líraian és groteszkül, majd patetikusan és ironikusan."[53] Mozart egész zenedrámai gondolkodása valószínűleg ezen a ponton kerül legélesebben szembe Gluckéval. Ott a linearitás és a jelenetszerűség, a dinamikus előretörés és a tabló a kompozíció kettős alapelve, két fő faktora. Mozartnál az életproblémára adható válaszok kibontakozásának dinamikája az *emberi viszonyokban egyszerre* valósul meg lineárisan, időben, és mintegy térbelileg, három dimenzióban. Ha az absztrakcióban szét is lehet választani a két faktort, maga a művészi elv nem kettős, hanem abszolút egységes. Gluck hol időben, hol térben fogja fel ugyanazt a sorsproblémát; Mozart egységesen fogja fel a sorsprobléma kibontakozását a térben és az időben. Ebben a koncepcióban a látszólag sztatikus portré, az ária pontosan olyan maradéktalan megvalósulása a *zenei drámának,* mint a drámai küzdelmet közvetlenül ábrázoló „cselekményes" együttes. Minden iskolás dramaturgia, sőt, általában minden technikai-operadramaturgia értetlenül kell, hogy álljon Mozart operái előtt. De mivel ezt soha nem vallja be, inkább elhibázottnak nyilvánít kisebb-nagyobb részeket. Valóban, Mozart nem fitogtatja megállás nélkül technikai virtuozitását, mint például Puccini. Ezzel szemben minden pillanata mélyen és következetesen, zeneileg drámaian formál. (Az ilyesfajta ellentmondás korántsem ritka. A magyar dramaturgiai felfogás például mindig is színpadképesebbnek tartotta Molnár Ferencet Racine-nél . . .) Mozart operáiban minden mozzanat csak a drámai centrum felől igazolódik vagy nem igazolódik. Világukba belépve el kell felejteni minden dramaturgiai előítéletet.

A *Szöktetés* III. felvonásának ária-sorozata nem drámaiatlan. A mű elemzése és a későbbi Mozart-operák dramaturgiája egyaránt arról győz meg, hogy Mozart sohasem él a cselekmény teleologikus rövidülésével. A drámai klimax után a konfliktus megoldása nem permanens gyorsulással következik be. Ellenkezőleg, Mozart éppen az operának ebben a szakaszában hajlik egyfajta kontemplatív részletezése. A *Figaro* utolsó felvonása, a *Don Juan*ban a szextett és a finálé közötti szakasz, a *Cosi* és a *Varázsfuvola* II. felvonásának hosszú ária-sorozata, mind azonos elgondolásra utal. Bár a szakirodalom ezeket

[53] J. Kott: Kortársunk Shakespeare. Gondolat, 1970. 354. o.

a részeket általában problematikusnak tartja, ahol Mozart a szövegírók hibájából kénytelen volt nagyszerű drámai jelenetek helyett csak (!) zeneileg értékes áriákat komponálni, valójában ezek a szakaszok a sorsproblémák mozarti ábrázolásában egészen döntő jelentőségűek. Mozart ezekben a periódusokban többnyire összegez, gyakran itt alakítja ki legteljesebben fontos figurák arculatát, itt fogalmazza meg autentikus válaszukat életük problémájára, itt viszi végig konzekvenciáikat. A *Szöktetés*sel kapcsolatban az előbbi elemzésekből kitűnhetett, hogy Belmonte Esz-dúr áriájában, Osmin D-dúr áriájában, illetve Konstanze és Belmonte kettősében valóban ez történik.

Mozart a *Szöktetés*ben már következetesen nem akceptál semmiféle autoritatív sémát, még szövegkönyvének koncepcióját sem. Az opera kompozíciója döntően más elveket követ és visz végig. Erre szinte képletes példa Szelim basa prózai szerepének sokat vitatott problémája. Arról a kérdésről, hogy Mozart miért nem formálta meg zeneileg a basa alakját, nem érdemes itt folytatni a vitát. Egyrészt azért nem, mert a vita érvei az ismeretek jelenlegi szintjén kimerültek, s így a folytatás meglehetősen perspektívátlan. Másrészt pedig azért nem, mert a vita kimenetele esztétikai szempontból tökéletesen irreleváns. Esztétikailag itt egyetlen igazi kérdés van: totális, következetes és zárt-e *így* a forma? A formaprobléma a *Szöktetés*ben azzal a sorsproblémával azonos, hogy a szerelemben mint életproblémában hogyan formálódik ki az emberek személyisége, a másik emberhez való viszonya. Mozart számára van egy végső, normatív jellegű kérdés: ki mennyire tudja a szerelmet mint életproblémáját humanisztikusan megoldani? Azaz: mennyire lesz a személyiség a szerelemben, a szerelem által emberileg-erkölcsileg teljes, autonóm és szabad? A kérdés realitása mint *lehetőség* a mű legvégső világnézeti alapja. Az alakok elrendeződését, mozgását, egyéniségük és viszonyaik alakulását Mozart aszerint komponálja és modellálja, hogy ki milyen módon és mértékben él, illetve nem él ezzel a lehetőséggel. Így a zenei dráma alapvető formája nem az összeütközés, hanem az összehasonlítás, az összevetés, az összemérés, az *analógia,* a kontraszt. A kompozíció mintegy térben és időben realizálódó egységes elve tulajdonképpen egy karakter-tipológia dinamikus kibomlása. Ennek a tipológiának a sorsprobléma szempontjából tekintett teljessége, kifejlesztésének következetessége alapozza meg a forma totális, következetes és zárt jellegét. Természetesen az opera hősei végtelenül sok oldalról vannak összehasonlítva, analogikusan kontrasztálva. De a sorsproblémában kifejezett emberi lehetőség legfőbb kritériuma, az összemérés legfontosabb szempontja — az ember mint abszolút cél. Pontosabban: a szerelem legmagasabb értelme Mozartnál a szeretett ember, a másik ember boldogsága mint abszolút cél. A típushierarchia alapja tehát főként az, hogy ki mennyire valósítja meg életvitelében a szerelemnek ezt az értelmét. Az operában jelen van a maximális megvalósulás, kész eredményként Konstanze alakjában. Belmonte végigjárja az utat a maximális megvalósulásig. Tehát jelen van folyamatként. Blonde és Pedrillo szerelmében olyan átlagos mértékig valósul meg, ahogy az egy emberileg tisztességes életközösségben szükséges. Végül Osmin számára a szerelemnek semmilyen emberi értelme nincsen, számára a másik ember puszta tárgy. Ebben a hierarchiában Szelim basa előbb Osmin, majd Belmonte szerepét játssza. Alakja egyrészt nem egységes, másrészt mindenképpen tautologikus. Ezért felesleges. A szövegkönyv forma-sémájának szüksége van rá, mert a nagylelkű megbo-

csátás gesztusa képviseli benne deus ex machinaként, de mégis magától értetődő előfeltevéseken nyugvó konvencióként az igazság és az erény győzelmét. Mozart operája viszont nem erről szól.

A *Szöktetés a szerájból* nem egyszerűen az általános XVIII. századi korszellem kifejeződése, szimptómája. *Művészileg* — vagyis a *formában* — teljesen eredeti módon veti fel és válaszolja meg az ember humanisztikus kibontakozásának problémáját. A forma alapja az ilyen kibontakozás lehetősége mint művészi axióma, a forma pedig maga ez a kibontakozás. Az operában ábrázolt emberi sors egy humanista világ keletkezéstörténete, előrevivő és hátráltató mozzanataival egyetemben; a forma pedig éppen ezeknek az ellentmondásos életnyilvánításoknak a belső irányultsága. Ez az opera mindent átfogó végső művészi elve. Ebből a szempontból a kompozíció egységesen áttekinthető, a mű minden mozzanata összefüggően értelmezhető. Innen nézve a *Szöktetés* formája kisebb — Konstanze B-dúr és C-dúr áriájával kapcsolatos — stíluskritikai fenntartásoktól eltekintve valóban tökéletes, végigvitt, beteljesült formaként értékelhető.

A végigvitel itt azért is különösen feltűnő, mert a humanisztikus lehetőségek maximális megvalósulása művészi alakok sorsában perszonifikálódik. Konstanze alakja rendíthetetlenül *képviseli* az abszolút normát, Belmonte sorsa pedig *közvetlenül* ábrázolja az új, humanista embertípus genezisét, fejlődéstörténetét. Ez azonban nem szükséges feltétele a szubjektumokból levezetett és hasonló világképet hordozó formának. Mozart három nagy olaszos típusú operája éppen erre ad példát.

Jóllehet a *Szöktetés*ben már kialakul Mozart analogikus és koncentrikus dramaturgiája, éppen Konstanze és Belmonte normatív módon kiemelt szerepe következtében magasabb szinten reprodukálódik a linearitás. Zenei ábrázolásuk emfatikus „megnemesített német dal hangja"[54] az opera intonációs gerince lesz. Ez juttatja legintenzívebben érvényre a *Szöktetés* egész atmoszférájának sajátos derűjét, amire Weber oly szép szavakkal hívta fel a figyelmet: „Mint művésznek, személyes érzéseimnek különösen kedves ez a derűs, ifjúi erőtől duzzadó, szűziesen finom alkotás. Azt vélem megpillantani benne, amit boldog ifjúságunk évei jelentenek számunkra, melynek virágzó idejét soha többé nem tudjuk ugyanúgy visszaidézni, s fogyatékosságaikon túljutva valami visszahozhatatlan báj is elillan. Meggyőződésem, s hadd mondjam ki, hogy a *Szöktetés*sel Mozart művészi tapasztalata elérte teljes érettségét, s azután csak élettapasztalatából merített tovább. Olyan operákat, mint a *Figaro* vagy a *Don Juan*, többet és joggal várhatott volna még tőle a világ. Még egy *Szöktetést* azonban a legjobb akarattal sem írhatott volna."[55] Weber jellemzése mélyen igaz, de nemcsak életkori szempontból, hanem történelmi értelemben is. A *Szöktetés* hasonlíthatatlan derűje világnézeti jellegű, a sors, a forma koncepciójából fakad. Röviden: történelmi derű. És a művész történelmi tapasztalatai fogják szétoszlatni.

A *Szöktetés a szerájból* a felvilágosodás derűs meséje az ész birodalmáról. Derűs, de nem egyszerű. Mozart vele lépte át — Goethe szavaival — „az egyszerűség és korlátozottság keretei"-t.

[54] Abert: Im. 798. o.
[55] Weber: Kunstansichten. 1. kiad. 210. o. Magyarul idézi: Kovács János: Mozart breviárium. 1. kiad. 284—285. o.

DOCUMENTA

ADALÉKOK WEINER LEÓ ÉLETRAJZÁHOZ

A Fővárosi Levéltár irataiban kutatva Weiner Leó zeneszerzőnek (1885—1960), a Zeneakadémia zeneelmélet-zeneszerzés, kamarazene tanfolyamok egykori neves tanárának, művészének, néhány beadványa került elő, melyet a Ferenc József zenei ösztöndíjra történt pályázata során írt.

Az új magyar zenekari és kamarazene-irodalom kimagasló képviselője 1907. és 1908. években fordult a Székesfőváros Tanácsához, kérve az ösztöndíj megállapítását, hogy külföldi tanulmányait, előadásait sikeresen folytathassa.

A levéltárban megmaradt beadványokat és a zenei díj megállapítására vonatkozó iratokat — hiányosságok ellenére is — egész terjedelmükben közöljük, mert a nagy zeneszerző életrajzi adatait jól egészítik ki és elgondolásait híven tükrözik.

A Székesfővárosi Tanács 1907. november 15-én Rózsavölgyi Gyula alpolgármester elnöklete alatt döntött a díjról és az egyik 1600 koronás ösztöndíjat egyhangúlag Weiner Leónak, a díj másik részét Kálmán Imre zeneszerzőnek ítélte oda.

A pályázatra kérvényt nyújtottak be még: Hofecker (Szentiványi) Imre, Lavotta Rezső, Lotters Alajos, Radó Elek, Stefániai Imre, Németkeéri Szántó Imre, Szendrei Aladár, Venczell Béla is.

A Székesfőváros Tanácsa 1908. évben megállapította, hogy Weiner Leó a „magyar symphonikus stylus" kiépítése céljából és érdekében külföldi tanulmányutakat tett, és ez idő szerint is külföldön tartózkodik, eddigi sikeres munkásságával pedig beigazolta, hogy méltó az alapító oklevél 3. §-a értelmében az 1600 koronás zenészeti díjra, melynek odaítélését már a január 8-i közgyűlés is kimondotta.

Egyben utasítást adtak a számvevőségnek az összeg szabályszerű kiutalványozására.

„Tekintetes Tanács!

Alulírott azon alázatos kérelemmel járulok a Tekintetes Tanács elé, hogy nekem a »Ferencz József koronázási jubileum«-díjat odaítélni kegyeskedjék. Kérelmemet a következőkben szándékozom támogatni:

Mint a) alatt csatolt mellékletem igazolja, szegény szülők gyermeke vagyok, ki miután a középiskolát elvégezte, az Orsz. Magy. Kir. Zeneakadémián Koessler mestertől nyerte zenei kiképzését. A Zeneakadémiát kitűnő eredménnyel végeztem erről tanúskodik b) alatt mellékelt bizonyítványom, továbbá a Zeneakadémia igazgatójának, Mihalovics Ödön Őméltóságának hozzám intézett s c) alatt mellékelt levele).

Tanulmányéveim alatt kifejtett törekvéseimről és elért eredményeimről legjobban tanúskodik az a tény, hogy a Volkmann-féle 200 koronás és Liszt-féle 400

koronás ösztöndíjat elnyertem. Az említett ösztöndíjakon kívül a következő jeligés pályázatokat nyertem meg:

1. a Lipótvárosi kaszinó 1000 koronás Erkel-díját egy kis zenekarra írt „Szerenád"-dal,

2. A Schunda-féle 500 koronás tárogató és cimbalom díjat egy magyar fantáziával,

3. a Haynald-féle 702 koronás pályadíjat két ízben: először egy hatszólamú „Glóriával"; másodszor

4. egy ötszólamú „Agnus Dei"-vel.

Szerzeményeimmel a nyilvánosság előtt először 1906. évi okt. 22-én szerepeltem egy hangverseny keretén belül, melyet a zeneakadémia az Operaházban rendezett a végzett növendékek műveiből. Ez alkalommal a fent említett, díjat nyert „Szerenád"-omat és egy nagy zenekarra írt „Scherzo"-mat adták elő. Ezen első bemutatkozásomat közönség és sajtó a legnagyobb lelkesedéssel fogadta, s többi kollégáim fölött, kikkel ugyane hangversenyen együtt szerepeltem, kitüntetett. Szerenádom annyira tetszett, hogy a filharmonikusok két hónappal később, előre megállapított programukat megváltoztatva, utólag illesztették műsorukba. Január 9-én tehát másodszor került nyilvánosság elé [d) alatt csatoltam a műsort] még nagyobb sikerrel, melyről különben e) alatt csatolt sajtóvélemények tanúskodnak. Egy hónappal később, febr. 17-én harmadszor játssza ugyancsak a filharmonikusok zenekara népszerű hangverseny keretén belül [f) alatt csatoltam a műsort]. Két hónappal később Helsingforsban kerül bemutatásra, ugyancsak nagy sikerrel [g) alatt műsort, h) alatt sajtóvéleményeket mellékeltem]. „Szerenád"-om jelenleg sajtó alatt van, a lipcsei Lauterbach u. Kuhn czég kiadja a partitúrát és zenekari szólamokat, továbbá a négykezes zongorakivonatot.

Említett műveimben a magyar szimfonikus stílus kiépítésére tettem kísérletet, melyet, mint említettem, a közönség és sajtó nagy örömmel fogadott. Ez a körülmény természetesen igen buzdítólag hatott rám: folyton dolgozom, ez idő szerint kamara- és zenekari zenén. Nagy czéljaim vannak: a magyar zeneművészetnek, a magyar kultúrának elismerést, tiszteletet, dicsőséget szerezni külföldön is. Érzem, hogy még tanulnom kell, hogy kitűzött czélomnak megfelelhessek; tanulmányaimhoz azonban hiányoznak az anyagiak. A jelen pályadíj lényegesen támogatna czéljaim elérésében, s ezért alázattal kérem a Tekintetes Tanácsot, hogy kérelmemet méltányolni kegyeskedjék.

A Tekintetes Tanács alázatos szolgája

Budapest, 1907. jún. 14.

Weiner Leó
zeneszerző"

[külzet]

„Budapest Székesfőváros Tekintetes Tanácsához intézett kérvénye
Weiner Leó zeneszerzőnek,
melyben a „Ferencz József koronázási jubileum-díj"-ra pályázik.
8 drb melléklet. [a—h]— [Hiányzanak]

„Pótkérvény Weiner Leó kérvényéhez, melyben a „koronázási jubileumdíj"-ra pályázik.

„Nagyságos Elnök Úr!

A következőkben bátorkodom kérvényemet a benyújtási határidő óta felmerült újabb adatokkal kiegészíteni:

1. Szerenádom zenekari anyaga időközben megjelent nyomtatásban és a külföld legelőkelőbb filharmóniai társulatai máris kitűzték ezidei műsorukra. A tél folyamán bemutatják Berlinben (Nikisch vezetése alatt), Bécsben (Nedbal alatt), Dortmundban, Freiburgban, Hagenben, Hamburgban, Innsbruckban, Kölnben, Krakkóban (szintén Nedbal alatt), Lipcsében (szintén Nikisch alatt), Londonban, Mainzban, Magdeburgban, Meiningenben, Münchenben, Prágában, Sondershausenban, Varsóban, Wiesbadenben és Zürichben. 2. Nagy zenekarra írt „Scherzo"-mat, melyet a budapesti filharmonikusok múlt évben az Operában adtak elő, az idén Kun László fogja másodszor bemutatni népszerű hangverseny keretében. 3. Időközben készült újabb két szerzeményem: „Farsang" (megnyitó kis zenekarra) és „Vonósnégyes", szintén műsorra vétettek az idei hangversenyévadra; az előbbit a legújabban alakult „Orsz. m. kir. zeneakadémiai tanárok zenekari társasága", az utóbbit a Kemény—Schiffer-féle vonósnégyes-társulat fogja bemutatni.

Mindezeket igazoló okmányaim dr. Sándor Pál úrnál, a díjat odaítélő bizottság egyik tagjánál vannak.

Alázatos tisztelettel

Budapest, 1907. okt. 29. Weiner Leó zeneszerző"

(Fővárosi tanács iratai. 140 930/1907 sz. a. II. 357/1892 iratokban)

„Tekintetes Tanács!

Az 1908. évi 57. számú közgyűlési határozat értelmében a bíráló bizottság az 1907. évi Ferenc József koronázási jubileumi zenészeti 1600 koronás díját nekem adományozni kegyes volt.

Az alapító oklevél rendelkezése szerint erre a díjra 1908. évben is igényem van, abban az esetben, ha bizonyítékát adom annak, hogy mint zeneszerző a jutalomra ismét méltó vagyok. Ennek igazolására bátor vagyok megemlíteni, hogy az 1907. évre szóló díj odaítélése óta a külföldön sok helyen játszották nagy sikerrel „Szerenád"-omat (a kölni előadásra vonatkozó egyik sajtóvéleményt mellékelem), továbbá „Vonósnégyes"-emet és „Farsang" című zenekari humoreszkemet nagy sikerrel mutatták be Budapesten, melyről a mellékelt sajtóvélemények tanúskodnak.

Mindkét művemet a lipcsei „Lauterbach u. Kuhn" kiadó cég már el is fogadta kiadásra. Jelenleg ismét kamarazenén dolgozom.

Minthogy tanulmányaim sikeres befejezéséhez szükséges külföldi utam jelentékeny anyagi áldozattal jár, már azért is kérem az 1908. évi díjnak már most leendő folyósítását, nehogy sikerrel kecsegtető külföldi tanulmányutamat anyagi eszközök hiányában megszakítani legyek kénytelen.

Remélve, hogy a Tekintetes Tanács méltányolni fogja az előadott körülményeket, kérésemet ismételve maradok a Tekintetes Tanács alázatos szolgája

Páris, 1908. febr. 22.

Weiner Leó zeneszerző"

[Mellékletek hiányzanak.]

(Fővárosi tanács iratai. 50 936/1908 sz. a II. 357/1892 iratokban)

[Kérvény felzete]

„Weiner Leó (Paris 9. Rue Falguière) kérvénye, melyben a Ferenc József koronázási jubileumi zenészeti díjnak 1908. évre való folyósítását kéri."

Valkó Arisztid

MAGYARORSZÁG ÉNEKLŐ IFJÚSÁGA 1500—1650 KÖZÖTT

ÚJABB ADATOK A BÁRTFAI GYŰJTEMÉNYRŐL

Bármily merésznek is hangzik a cím, e tanulmányban a török hódoltság idején Magyarországon élő éneklő ifjúság énekesanyagáról van szó. Az alcím célja, hogy némileg körülhatárolja az éneklő ifjúság lakhelyét. Azonban ez nem fedi teljesen a valóságot, de mivel a zeneirodalom ily néven ismeri anyagunkat[1], ettől mi sem térünk el.

A zeneirodalom „Bártfai gyűjtemény"-ként tartja nyilván azt a kottatárat, mely az 1500-as évektől 1914-ig a bártfai (szlovákul: Bardejov, németül: Bartfeld) szent Egyed plébániatemplom és egyúttal Bártfa város könyvtárának tartozékát képezte. Ezt az anyagot a könyvtárral és a templom néhány berendezésével együtt a közoktatási miniszter és a kassai püspök 1914 tavaszán lefolytatott előzetes tárgyalásainak eredményeként a Nemzeti Múzeum 30 000,— aranykoronáért (ma 100,— K = 29,— $) vásárolta meg, mely összeget a Wodiáner Albert által műtárgyak vásárlására hagyományozott alapítványból fedeztek. Az első világháború kitörése megakadályozta a templomi berendezések és a teljes könyvtár azonnali elszállítását: arra csak a cári hadsereg kiverése után, 1915. január 16-án került sor.[2] A kottatárhoz tartozó egyik szólamkönyvet (Ms 21) 1971 nyarán Wagner Manó rákospalotai műgyűjtő örökösei ajánlották fel megvételre a véletlen folytán éppen az Országos Széchenyi Könyvtár Zeneműtárának, ahol a többi köteteket is őrzik.

A Bártfai Könyvtár értékét elsőnek Ábel Jenő ismerte fel, aki annak történetét és állományát 1885-ben tette közzé.[3] Sajátos módon nem tudott mit kezdeni a szólamkönyvekkel, melyeket énekeskönyvekként jelöl meg.

Az értékes kottatárat Gombosi Ottó zenetörténész fedezte fel, akinek azonban — ahogy saját maga írja[4] — csak igen rövid idő állt rendelkezésére az anyag számbavételére. Kutatásainak eredményét Németországban és Hollandiában adta közre.[5] Azoknak egy része a legutóbbi időkig teljesen ismeretlen maradt a magyar zenetörténészek előtt, mert beszerzésükre csak most került sor.

Nemcsak Ábel Jenő, de maguk a bártfaiak sem tulajdonítottak különösebb értéket kottatáruknak, mert Ábel feljegyzése szerint bártfai tartózkodása idején 1883-ban a templom renoválásakor „éppen a könyvszekrény tetejébe vezetett esővíztől" átáztak a könyvek.[6] Sőt az is bizonyítható, hogy valaha egy (bártfai?) könyvkötő szétvagdosta a különböző köteteket, majd a lapokat összeragasztotta és fedőlapként más szólamkönyvek bekötésére használta fel. Így például az Ms 21 és

[1] Lásd: Zenei Lexikon I. Bp. 1965. „Bártfai gyűjtemény" és Die Musik in Geschichte und Gegenwart I. Kassel 1949. „Bartfeld" címszavát.

[2] Adatközlésünket a Magyar Nemzeti Múzeum Érem- és Régiségtár irattárának 1914. és 1915. évi irataiból és iratmásolataiból merítettük.

[3] Dr. Ábel Jenő: A bártfai Sz.-Egyed temploma könyvtárának története, Budapest, 1885.

[4] O. Gombosi: Die Musikalien der Pfarrkirche zu St. Aegidi in Bartfa. Ein Beitrag zur Geschichte der Musik in Oberungarn. Festschrift Johannes Wolf, Berlin 1929. 38. lap

[5] O. Gombosi: Die Musikalien ... Berlin 1929.
O. Gombosi: Quellen aus dem 16—17. Jahrhundert zur Geschichte der Musikpflege in Bartfeld (Bártfa) und Oberungarn. Ungarische Jahrbücher 12. Bd. Berlin — Leipzig 1932. 331—340. lap.
O. Gombosi: Ein neuer Sweelinck-Fund. Tijdschrift der Vereenigung ... XIV. Amsterdam 1935. 1—12. lap.

[6] Ábel i. m. Előszó

27 kötetek kötéstáblájából áztattak ki összetartozó lapokat, és ugyancsak így került elő néhány lap az elveszettnek tekintett Ms 16 Alt szólamkönyvből. Hogy mi minden kallódott el ily módon a kottatárból, azt nem is tudjuk felmérni, mert egyetlen ránk maradt leltár sem sorolja fel a hangjegyeket.[7]

Szerencsésebb esetnek mondható, midőn ugyancsak a fent említett módon és hasonló céllal ragasztották össze egy könyv íveit. Ily módon maradt ránk Szikszai Fabricius Balázs latin—magyar—német nyelvű Nomenclaturája. Ezzel a szótárral most már 10 évvel korábbra tehető az első Magyarországon nyomtatott szótár: Bártfa, 1592.[8]

Mint már Gombosi említi,[9] néhány kötet olyan rossz állapotban volt, hogy minden érintése jóvátehetetlen veszteséggel járt. A könyvek restaurálása 1957—59-ben kezdődött, de a valóban komoly munkát 1970-ben végezték, amikor az Ms 1 jelzetű Discant szólamkönyvet vették kezelésbe. Ezt a kötetet eddig egy tasakban őrizték, mert bizonyára az Ábel által említett renováláskor annyi nedvességet kapott, hogy lapjai elpenészedtek, szétmálltak, töredeztek. A munkálatok megkezdésekor a kötet mellett 150—200 kisebb nagyobb darab töredéket találtak a tasakban. Az OSZK Restaurátori műhely vezetőjének, Kozocsa Ildikónak és munkatársainak köszönhető, hogy közel egy évig tartó munka után ez a kötet ma újból kézbe vehető.[10] E második munkafázisban került még sor néhány korábban megkezdett munka befejezésére, valamint további kisebb javítások elvégzésére. Az egész kottatárat a jelzetelés szerint két részre bonthatjuk: az első részbe tartoznak a nyomtatott, a másodikba a kéziratos szólamkönyvek. Átmenetet képeznek a nyomtatott anyaghoz beírt avagy később hozzákötött kéziratos részek. A kéziratos részt menzurális hangjegyekkel (a vokális szólamokat) és tabulatúrával (lant- illetve orgonazenét) jegyezték fel. A nyomtatott anyag 1537 és 1617 közötti időből való, mint azt az alábbi felsorolásból láthatjuk:

1. Rhaw: Primus tomus novi operis musici, Wittenberg 1545.
2. Resinarius: Responsoriorum numero octoginta I—II., Wittenberg 1544.
   Wanning: Sententiae, Dresden 1584.
   Meilandus: Cygneae Cantiones, Wittenberg 1590.
3. Psalmorum selectorum I—IV., Nürnberg 1553, 1554.
4. Novum et insigne opus I—III., Nürnberg 1558, 1559.
5. Thesaurus musicus I. III. IV., Nürnberg 1564.
6. Resinarius: Responsorium I—II., 1544.
7. Resinarius: Responsorium I—II., 1544.
8. Resinarius: Responsorium I—II., 1544.
   Rhaw: Sacrorum hymnorum, Wittenberg 1542.
   Rhaw: Postremum vespertini officii opus, Wittenberg 1544.
9. Novum et insigne opus, Nürnberg 1537.

[7] Lásd Ábel i. m. leltár felsorolásait.

[8] Murányi R.Á.: Néhány ismeretlen bártfai nyomtatványról. Magyar Könyvszemle Bp. 1971. 1. sz. 68. lap

[9] Gombosi: Quellen . . . 332. lap és Die Musikalien . . . 38. lap

[10] Bártfai gyűjteményünk a kutatás előterében. Kecskeméti István és Kozocsa Ildikó beszámolója az OSzK Híradó-ban Bp. 1971. 3—4. sz. 42—44. lap.
Kozocsa Ildikó: Restauro di manoscritti musicali del Seicento e del Settecento. Magyar Könyvszemle 1—2. sz. Bp. 1972. 27—31. lap.

10. Praetorius H.: Cantiones sacrae, Hamburg 1599.
Dulichius: Centuriae I—III., Stettin 1607., 1608., 1610.
11. Praetorius H.: Cantiones sacrae, Hamburg 1607.
Praetorius H.: Magnificat, Hamburg 1602.
Hassler H. L.: Missae, Nürnberg 1599.
Zanchius: Quinque Psalmorum in vesperis, Prag 1604.
12. Bergkreyen. Nürnberg 1551.
Rodestoggius: Bicinia sacra, Nürnberg 1551.
13. Demantius: Canticum B. Mariae Virginis, Nürnberg 1602.
14. Zangius: Cantiones sacrae, Leipzig 1613.
Schaeffer: Melodiarum biblicarum I., Breslau 1617.
15. Knöfel: Dulcissimae quaedam cantiones, Nürnberg 1571.
Burgdorf: Magnificat, Magdeburg 1581.
Lechner: Newe Teutsche Lieder, Nürnberg 1582.
16. Susato: Liber septimus ecclesiasticarum cantionum, Antwerpen 1553.
Liber decimus ecclesiasticarum cantionum, Antwerpen 1555.
de Latre: Chansons, Lőwen 1552.
17. Phalese: Recueil des fleurs I—III., Lőwen 1569.
18. Herpol: Novum et insigne opus, Nürnberg 1565.
Lassus: Selectissimae cantiones I—II. Nürnberg 1579.
Dressler: Opus sacrarum cantionum, Nürnberg 1577.
Stephanus: Beati omnes, Nürnberg 1569.
Lassus: Magnificat, Nürnberg 1580.
Walther J. sen.: Magnificat, Jena 1557.
Meilandus: Cantiones sacrae, Nürnberg 1572.
19. Waisselius: Tabulaturbuch. Frankfurt/Oder 1573.

Az a tény, hogy a nyomtatott anyag annyi nyomdából való, még nem mond semmit, mert azt bárki megvehette annak idején a különböző vásárokon. A kéziratos bejegyzések annál inkább figyelemre méltóak. Így első helyen kell megemlítenem azt a sok évszámot, amelyet az Ms 22. és 23. kötetben találhatunk. Ezek zenetörténetileg olyan fontosak, hogy Hoffmann—Erbrecht Datierungsprobleme bei Kompositionen in deutschen Musikhandschriften des 16. Jahrhunderts c. cikkében külön táblázatot állít fel róluk, és alábbi következtetést vonja le: „A komponálási dátumot mindig akkor lehet felismerni, ha a) a dátumot ill. a szerző nevét a „modulatus est". „componebat" szó követi: b) egy kéziratban több keltezés van, akkor azok nem időrendben következnek. Kéziratunk évszámainak szélső határai: 1518 és 1550.

Az Ms 15-ben ezt olvassuk: „Emptae partes istae in usum Ecclesiae Neeren. per Generosum dominum Gregorium H. S. ..." Az ilyen bejegyzések bizonyítják, hogy nem minden könyv bártfai eredetű. Helyszűke miatt itt nem térhetünk ki minden adatra részletesen, de idézetünk szerint e kötet Stanschitz Horváth Gergely nagy-előri (szlovákul: Stráska, németül: Nehre) gimnáziumából, egy másik kötet Waralliense (Szepesváralja), Sczepanoviense (Istvánfalva?), avagy Nürnberg városából való. Van, ahol a címlap megörökíti a könyv írásának kezdetét: 1665. szeptember 1. (Ms 1.)

Miután már van néhány városnevünk, próbáljunk arra a kérdésre választ adni, vajon ez a nagy kottaanyag valóban élő zenévé vált-e Magyarországon, vagy csak

Zarewutius[11] Zakariás „gyűjtő"[12] szenvedélyének köszönhető, hogy ránkmaradt. Az előbb említett felsőeőri latin bejegyzés: in usum — arra utal, hogy az ottani iskola diákjai használták a könyveket a templomi éneklésre. Egy másik kötetben alábbi szövegű cédulát találtuk: Die 6. Woche 1. Joan Schmitz, 2. Balth. Czapko, 3. Salomon Innwalt, 4. Melch. Scholtz, 4. Joan Heydenreich, 6. Joan Zarewutius, 7. Johan Reineri, 8. Merten Blatz, 9. Michel Frőlich, 10. István Miskay, 11. Griger Wohlgeruth, 12. Thomas Scholtz, 13. Musca Fliege, és sorszám nélkül: Meretrix Ziege. A Zarewutius név alapján biztos, hogy itt csakis bártfai gyerekekről lehet szó. De e névsorból még azt is tudjuk, hogy a bártfai kórus létszáma legalább 14 volt. Ha figyelembe vesszük, hogy Bártfának még száz évvel később is csak 3500 lakosa volt,[13] akkor egyáltalán nem mondhatjuk kórusát kicsinynek. Ne feledjük, a sokkal nagyobb Lipcse városában Bach 24 fővel adta elő a Máté passiót! Tehát a kórus létszáma az általános gyakorlatnak megfelelő volt.

Most már csak az a kérdés, mit énekeltek a gyerekek, azaz mit tartalmaznak a szólamfüzetek? A 30 jelzetre terjedő, de ezen belül is olykor több füzetet tartalmazó könyvekben (colligatumokban) több mint 200 zeneszerzőnek a nevét találjuk feljegyezve, a művek száma pedig meghaladja a 2200-at. Nyilvánvaló, hogy e tanulmány keretében nem lehet valamennyi szerzőt műjegyzékkel együtt közreadni. A művek nagyobb hányada viszont név nélkül maradt ránk (olykor talán azért, mert éppen azok a szólamkönyvek hiányoznak, ahol a nevek szerepeltek?). Az ilyen név nélkül ránk maradt művek közül már igen sokat sikerült azonosítani, és ez csak bővíti a jegyzéket. Alábbiakban közöljük a szerzők nevét:

Agresta Augostino
Agricola Christian 17. sz. eleje
Aichinger Gregor 1564—1628
Amon Blasius kb. 1560—1590
Apelles Balthasar
Apelles Mattheus
Arcadelt Jacob †1572 előtt
Arnold von Bruck kb. 1490—1554
Arnoldt Gregor 17. sz. eleje
Arthopius Balthasar † 1535 előtt
Asola Giovanni 1524—1609

Balbi Lodovico 16. sz. 2. fele
Balduin Noel † 1530
Barotius Scipio 17. sz. eleje
Bassani Giovanni 16. sz. 2. fele
Berchem Jachet de 16. sz. 1. fele
Bernardi Steffano † 1638 előtt
Bianciardi Francesco kb. 1570—kb. 1607
Billon Joan de 16. sz. 1. fele
Bischoff Melchior 1547—1614
Blanckenmüller Georg 16. sz. 1. fele
Bonhomme Pierre kb. 1555—1617
Borsari Archangelo 16. sz. 2. fele
Brätel Ulrich kb. 1495—1544
Breitengraser Wilhelm kb. 1495—1542
Brumel Anton kb. 1460—kb. 1520
Burgdorf Zacharia 16. sz. 2. fele

Cadéac Pierre 16. sz. 1. fele
Canalé Floriano 16. sz. 2. fele
Canis Cornelius kb. 1510/20—1561
Cantor Bern.
Capella Andreas 16. sz. közepe
Capeln Gesell
Capricornus Samuel kb. 1629—1665
Carissimi Giacomo 1605—1674
Casati Casparo † 1611
Cellarius Simon 1500 előtt—1544
Celscherus Johann 16. sz. első fele
Cifra Antonio 1584—1629
Ciminelli Carolo 17. sz. eleje

[11] A név jelentése Zsilinszky Kázmér szerint: Rőcéntuli; (Revuca-Nagyrőce)
[12] Lásd Zenei Lexikon III. Bp. 1965. 687. lap Zarewutius címszavát
[13] Korabinszky: Geographisch-Historisches und Produkten Lexikon von Ungarn. Presburg 1786. Bartfeld címszó

Clavius Cristophorus † 1612
Clemens non Papa Jacobus
kb. 1510—1556
Créquillon Thomas † 1557 táján
Crispus Johannes
Crocawer Sebastian
Croce Giovanni kb. 1557—1609
Cyclopius Wolfgang

Del Mel Rinaldo 16. sz. 2. fele
Demantius Christoph 1567—1643
Dillen Guglielmo 1543—1627
Dragoni Giovanni kb. 1540—1598
Ducis Benedictus † 1544
Dressler Gallus 1533—1580/89
Dulichius Philipp 1562—1631

Eckel Matthias 16. sz. 1. fele
Elsbeth Thomas kb. 1555—1624 után
Erthel Sebastian szül. 1580/90 táján

Faber Heinrich † 1552
Fattorini Gabriele 17. sz. 1. fele
Felic Giovanni
Fellengiebel Kaspar 17. sz. eleje
Festa Sebastiano ?
Finck Heinrich 1444/5—1527
Finnolt Andreas 17. sz. eleje
Florius Jacobus Belgae 16. sz. vége
Förster Johann 16. sz. 1. fele
Franck Melchior kb. 1579/80—1639

Gabrieli Andrea kb. 1510/20—1586
Gabrieli Giovanni 1557—1613
Gaislerus Georg 17. sz. eleje
Galeranus Leandro 17. sz. eleje
Galliculus Johannes 16. sz. 1. fele
Gallus Handl Jacob 1550—1591
Gascongne Mathieu 16. sz. 1. fele
Gastrier Matthias 16. sz. 2. fele
Gener (Genet?)
Gesius Bartholomeus kb. 1555/62—1613
Ghibellini Eliseo kb. 1520—?
Giacobbi Girolamo kb. 1567—1629
Giovanelli Pietro 16. sz. 2. fele
Giovanelli Ruggiero kb. 1560—1625
Gombert Nicolaus kb. 1500—kb. 1556
Gossen Michael

Gosswin Anton † 16 sz. végén
Gotthardus Philipp
Grabbe Johann 1585—1655
Grandi Alessandro † 1630
Graupitz Melchior † 1552
Grefinger Wolfgang † 1515 után
Grimm Heinrich 1593—1637
Gruntler Andreas 16. sz. közepe
Guaitoli Francesco 1563—1628
Guldermann Christian
Gumpelzhaimer Adam 1559—1625

Haidenhaimer Ludovicus
Harnisch Otto kb. 1568/70—1623
Hartmann Heinrich † 1616
Hassler Hans Leo 1564—1612
Haugk Virgilius 16. sz. 2. fele
Haussmann Valentin † kb. 1611/14
Hecht Petrus
Hellinck Lupus kb. 1495—1541
Hemmerlen Georg 16. sz. 1. fele
Herman Elias
Herrmann Johann †1593
Herschleben Georg 17. sz. 1. fele
Hertel Tobias
Hombono

Isaac Heinrich kb. 1450—1517

Jachet da Manton kb. 1500—1559
Josquin Desprez kb. 1440—1521(?)
Judex Valentin 16. sz.
Jungkers Joskin 16. sz. 1. fele

Klein Salomon 16. sz. 2. fele
Knöfel Johann kb. 1530—1592 után
Kökritius Christoph 16/17. sz. forduló
Kőler David kb. 1532—1565
Kölerus Paulus † 1594 előtt
Kropstein Nicolaus 16. sz. 1. fele
Lagkner Daniel 16. sz. 2. fele
Lange Gregor kb. 1540—1587
Lani Samuel
Lappi Pietro 17. sz. eleje
Lasso Orlando di kb. 1532—1594
Lechner Leonhard kb. 1553—1606
Le Febure Jean 17. sz. eleje
Lemlin Lorenz 16. sz. 1. fele

Leo X. pápa 1513—1521
Leoni Leone kb. 1560—1627
Le Sueur Giovanni
Lindner Friedrich kb. 1542—1597

Mahu Stephan kb. 1480/90—1541
Marenzio Luca 1553/4—1599
Massaini Tiburtio 1550 előtt—1606 után
Meiland Jacobus 1542—1577
Molinario Simone kb. 1565—kb. 1615
Moliter Joan
Monachius
Montan Anton
Monte Phillippe de 1521—1603
Mopsus Joan
Mouton Jean 1459(?)—1522
Musa Anton kb. 1490—1547

Neomann Andreas Organist
Nigrini Simon
Nucius Johannes kb. 1556—1620

Nymb. Sigismund

Osculati Giulio 16. sz. 2. fele
Othmayr Caspar 1515—1553
Obrecht Jacob kb. 1450—1505

Pallavicino Benedetto † 1601
Paludius Anton
Paminger Leonhard 1495—1567
Phinot Dominique 16. sz. 1. fele
Piéton Loyset 16. sz. közepe
Piscat Michael
Piscellus Leonhard
Plintovic Adam † 1667
Popel Thomas 1497—1573
Porta Constanzo kb. 1529—1601
Praetorius Hieronymus 1560—1629
Praetorius Michael 1571—1621
Püsch (= Puschel?) Alexander 17. sz.
Rabe Valentin 16. sz. 1. fele
Re (Regio) Benedetto 17. sz. eleje
Regnart Jacob kb. 1540—1599
Reichardt Jacob
Reiner Jacob 1560 előtt—1606
Reiner (Reimar) Joannes
Rener Adam kb. 1485—kb. 1520.
Resinarius Baltasar kb. 1486—1544
Reusch Joannes † 1582
Richnovius Johann
Rigatti Giovanni 1615—1649
Ripanus Fabianus 17. sz.
Roth M. Martin 17. sz. eleje
Rovetta Giovanni kb. 1596—1668
Ruschardus Ludovicus 17. sz. eleje
Rühling M. Samuel 17. sz. eleje

Salepico Josquino 1527—kb. 1597
Sances Giovanni Felice kb. 1660—1697
Sayve Lambert de 1549—1614
Scandello Antonio 1517—1580
Schaeffer Paul 17. sz. 1. fele
Scheidt Samuel 1587—1654
Schein Johann Hermann 1586—1630
Schimpferlin Christian 17. sz. eleje
Schütz Heinrich 1585—1672
Schwartz Andreas Francus
Senfl Ludwig kb. 1486—1543/44
Signorucci Pompeo 16. sz. 2. fele
Sommerzeit Abraham
Spongopaeus Paul
Stabile Annibale kb. 1535—1595
Stobaeus Johann 1580—1646
Stolzer Thomas 1480/5—1526
Susato Tylman 16. sz. 1. fele
Sweelinck Jan Pieterszoon 1562—1621
I. S. O. W. (= Schimbraczky Johannes Organista Waraljensis † 1642/5)

Tarditi Orazio 1602—1677
Thesselius Johannes 17. sz. eleje
Theuberus Joachim Natzgenrodensis
Tonsor Michael kb. 1540—1605 után
Th. Dan.

Unterholtzer Rupert 15/16. sz.

Vaet Jacob 1529—1567
Valcampi Curtio 17. sz. 1. fele
Valentini Giovanni 1582/3—1649
Varotto Michaele † kb. 1599
Vecchi Orazio 1550—1605
Verdelot Philippe † 1552 előtt
Viadana Ludovico 1560—1627(?)
Victoria Tomás de kb. 1548—1611
Vulpius Melchior kb. 1570—1615

Walliser Christoph 1568—1648
Walther Johann 1496—1570
Walther Johann ifj. 1527—1578
Wehner Johann 17. sz. eleje
Weissensee Friedrich kb. 1560—1622
Wert Jaches de 1535—1595
Willaert Adrian kb. 1490—1562
Wraicha Br.

Zangius Nicolaus kb. 1570—1620 előtt
Zanotti Camillo kb. 1545—1591 (?)
Zarewutius Zacharias 17. sz. 1. fele
Zuner Martin 1554—1619

Talán megemlíthetjük, hogy egy-egy mű több kötetben is megtalálható. Ez a mű közkedveltségére, használhatóságára enged következtetni. De amikor már több mű következik azonos sorrendben a különböző kötetekben egymás után, akkor csak arra gondolhatunk, hogy a másolók egy forrásból merítettek. Pl.:

Ms 24—28 = Pr 1 — 13
29 = 14
30 = 15
31 = 16
32 = 17
33 = 18
34 = 19

Olykor előfordul, hogy a másoló nem gondol arra, mit írt már le korábban, és ezért később mégegyszer leírja ugyanbban a kötetben ugyanazt a művet. Pl.:

Ms 23— 4 és 109
16 és 176
17 és 177
19 és 178

A nagy zeneszerzői névsorban bennünket elsősorban a magyar vonatkozású nevek érdekelnek, ezért említsük meg őket külön is: a királyi udvarban szolgált Stoltzer, a pozsonyi gimnáziumban tanított 7 évig Capricornus, a Szepességből vándorolt ki Celscherus, a Szepességben élt és működött: Plintovitz, Schimbraczky és Zarewutius. És vajon hol tanulták meg mesterségüket? Válaszként a néhány évtizeddel később élt „szakmabeli" önéletrajzát idézzük:[14] In diesem Zusammenhang fesselt der ausführliche Selbstbericht des Joh. Francisci, den Mattheson in seiner „Ehrenpforte" (Hamburg 1740) abgedruckt hat. In den oberungarischen Erzstadt Neusohl ist er als Sohn eines Kantors Georg Fr. 1691 geboren und hat am deutschen Gymnasium dort die besten Lehrer gefunden. „Da die mehresten Cipser zur Musik geboren," (lábjegyzetben: So starb Michael Zachaeus, ein Kremnitzer aus Oberungarn, 1698 als Petriorganist zu Kopenhagen.) hat er nach dem Tod des Vaters tonkünstlerischen Unterricht bei dem „dermahlen berühmten Cantor und Organisten der evangelischen Kirche zu Eperies Martin Thomasi genossen"; trieb dieser mit ihm Singekunst, so Jak. Karchut Tastenstudien, und es scheint alte Ortserinnerung an das voreinstige Dortsein Daniel Speers, wenn Francisci sich gerade an dessen Schriften (und denen von J. A. Herbst) fortbildete, so dass er bereits 18jg. Nachfolger seines Vaters an der Schlosskirche werden konnte. Da ihn auch die Jesuiten von Neusohl gelegentlich zur Mitwirkung heranzogen, bekam er bei ihnen

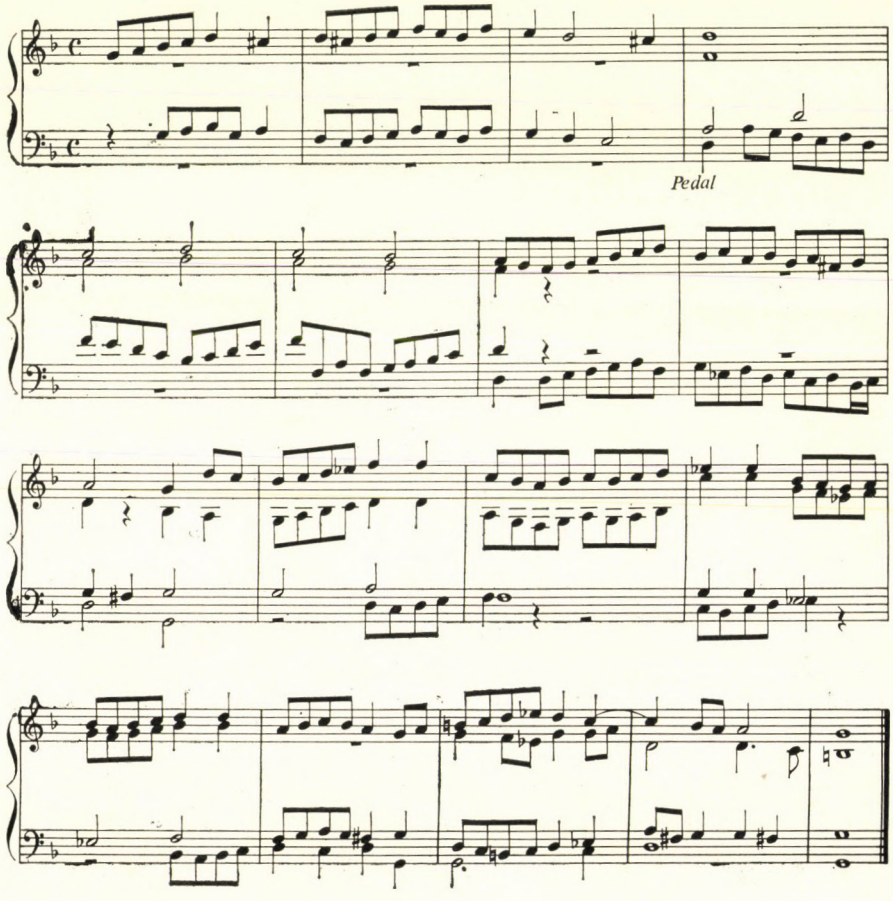
[14] H. J. Moser: Die Musik im frühevangelischen Österreich, Kassel 154. 87. lap.

die schönste Orgel von ganz Ungarn unter die Hände. ... Tehát ezek az emberek szokás szerint mind itt Magyarországon tanultak.

Az évszámok még azt is elárulják, hogy a Nyugat-Európában megjelenő művek nyomtatásban vagy kéziratban egy évtizeden belül itt vannak Magyarországon és egy emberöltő elteltével (40—50 év) elavulnak. Mindez a magyar és német városok közötti élénk szellemi kapcsolatra utal a magyar történelem legszomorúbb korszakában, a török hódoltság idején.

A Bártfai gyűjtemény tehát azt igazolja, hogy Magyarországon a 16—17. században nemcsak a királyi és főúri rezidenciákon, hanem a különböző kisebb-nagyobb városok iskoláiban is folyik klasszikus énekkari munka, egyházi és világi egyaránt. Hangszeres zenélésben pedig a lant- és a billentyűs zenét művelték. Zarewutius alábbi, tabulatúrás írásmódban ránk maradt praeludiuma bizonyítja, hogy e szerzők a hangszeres zenében is kiválót alkottak.

Murányi Róbert Árpád



SZEMLE

KÉT FESZTIVÁL

SALZBURGI TANULSÁGOK — MOZART HÁROM STÍLUSA

Salzburgban múlt nyáron három Mozart-opera szerepelt műsoron — az ötrészes nagy Comédie Humaine első, második és negyedik darabja: Szöktetés, Figaro és Cosi fan tutte; a nagy drámaciklusnak tematikában szorosan kapcsolódó ékkövei, bűnnek és bűnhődésnek, jobban mondva e nagy morális probléma tiszta lelkiismeretű tizennyolcadik századi előképének, bűnnek és megbocsátásnak három változata. Három páratlanul mély felvétel az európai emberiség talán legdöntőbb korszakából, népies-könnyed műfajok álruhájába öltöztetett világtörténelem, Európa útja a felvilágosodás napsugaras optimizmusától a forradalom energiakirobbanásán át a szellemi-lelki regresszió csalódásból álomba menekülő romantikájáig. Három lépcsőfok, melyeknek megtételéhez a történelemnek egy teljes évszázadra, a zenének a teljes haydni, beethoveni és schuberti oeuvre-re volt szükség, s amelyet a művészet talán egyetlen emberfölötti méretű, talán egyedül igazán isteni mindentudású géniusza szűk évtized alatt végigjárt. Hogy Mozart egymaga az egész tizennyolcadik század, azt zenéje forrásainak kutatói ékesen bizonyították. Hogy ez egyúttal természetesen társadalmi, politikai, pszichológiai vonatkozásban is így van, azt szinte veszélyes kimondani, ha el akarjuk kerülni a mágikus-szellemtörténeti művészetfelfogás vádját. Pedig csak egy mondatba kell foglalni mindazt, amit az egyes művekről, a drámaciklus egyes darabjairól többé-kevésbé találóan mindannyian újra meg újra elmondunk: a fiatal Mozart francia, egzotizáló felvilágosodással ötvözött német Singspiel-idealizmusa zeneileg a felvilágosodás előkészítő eszmeáramlatait összegezi, az érett Mozart francia forradalmi pamflet-színházat olasz buffa-realizmusba ojtó kritikai realizmusa a forradalmi szituáció kifejeződése, az „öreg" Mozart romantikus, elidegenedett álomvilága pedig a meg nem valósult ígéretek ugyanolyan csalódásérzését leplezi, mint a majd hamarosan beköszöntő nagyromantika, vagy hogy kevésbé közeli példát idézzünk, az öreg Shakespeare, Calderon, az öreg Verdi művészete. Hogy ez az utolsó fázis évtizedekkel valóságos történelmi beköszönte előtt Mozartnál a forradalom kitörésének évében már megvalósul, az részben magyarázható reális-történelmi indokokkal, így az osztrák fejlődés forradalommal párhuzamos, de távolról sem igazán forradalmi menetével, részben azonban a művészi érzékenységnek olyan mélységeit árulja el, melyeknek pszichológiai megvilágítására valószínűleg soha nem lesz mód, éppen mert ilyen méretű érzékenységre eddig is csak egy példa volt és bizonyosan nem egyhamar támad másik.

E három világtörténeti fázis az egyes művek egymástól való hatalmas eszmei-stiláris távolságában, drámai-zenei építkezésük minden mozzanatában félreismerhetetlenül ott rejlik. A Szöktetés élesen elváló színei, néha már-már kegyetlenül kontrasztos intonációs következetessége nemcsak Mozart egyéni fiatalságát tükrözi, nemcsak a szinte frissen megtanult zenedramaturgi képességek ifjú módon következetes alkalmazásából ered, de pontos kifejezője egy még a mese szintjén megoldható konfliktusnak, a korai felvilágosodás nem politikai-társadalmi, hanem morális-lelkiismereti problémalátásának. Az emberi, az európai társadalmi modell Mozartnál sehol másutt nem olyan szigorúan rétegekre osztott, tagolt, osztály jellegű, mint itt — az egyes figurák zenei megformálásában Mozart itt sehol nem engedi meg azt a megmozdult, forrongó, átrétegeződő társadalom okozta egymásba mosódást, ami a Figarót annyira jellemzi. Az úr és úrnő mindvégig szigorúan elkülönül szolgától és szobaleánytól, török az európaitól, rossz a jótól, és az egyes rétegekhez kapcsolt érzelmi szférák talán egyetlen ponttól, a második felvonás zárókvartettjének hirtelen az öreg Mozartra emlékeztető sicilianójától eltekintve, sehol nem találkoznak. A tulajdonképpeni cselekmény két kulcsszereplő, Konstanze és a Basa belső konfliktusára korlátozódik: az előbbinek el kell döntenie a tulajdonképpen megoldhatatlan kérdést, az emocionális-érzékien szép földit, vagy a meztelenül (zene nélkül!) tiszta intellektuális morált választja-e, az utóbbinak a világ (Konstanze) kísértését kell legyőznie ahhoz, hogy igazán önmagává lehessen. Hogy Konstanzénak az érzéki-földit kell választania (ez a pólus Belmonte négy csodálatos áriájával olyan súlyt kap, mint sehol másutt Mozartnál), s hogy éppen ezáltal idézi elő a Basa felmagasztosulását, tehát az ideális pólus győzelmét, az ennek a mély történetnek a törökös cafrangok alatt sokszor észre nem vett filozófikus dialektikája.

E keleti meseköntösbe bújtatott tézisdráma (a Singspiel műfajának, a mese műfajának lényege éppen az áttétel nélküli filozofikum) után Mozartnál példátlanul hosszú, fél évtizedes érési periódus készíti elő a társadalmi, realista dráma, a Figaro házassága megszületését — a felvilágosodás idealista-moralizáló hagyományainak feldolgozása után a közvetlen társadalmi cselekvés színpadra állítása következik, a történelem megélésének és visszatükrözésének egyszeri csodájaként. Ha a Szöktetésben a Basának a társadalom rendje elleni merényletet, a szerelem merényletét az adott rend (Konstanze és Blonde rabszolgasága) ellen még a szuverén, társadalmon felülemelkedő morális nagyság magasáról kellett megbocsátania, úgy itt már maga ez a fennálló társadalmi rend számít merényletnek, amikor régi jogaival (a szobalány elcsábítása egyfelől s a feleség megcsalása másfelől) élni akar, s önnön legsajátosabb tulajdonságainak feladására kényszerül, ha meg akarja úszni egyfajta jozefinus szellemű megzabolázással, s nem akar következetesebb és kegyetlenebb megtáncoltatás áldozatául esni. E realista világdráma az operatörténet egyik közvetlen, híradószerű érintkezése a nagyvilággal, s a mozgásba jött társadalom a típusokból, osztályhelyzetük szerint meghatározott figurákból a változásban, a fel-le mozgásban egyéniséggé éledt alakokban a mindennapi élet méreteit, mozdulatait kölcsönzi egy műfaj évszázados kliséinek, melyek mintha megszületésük pillanatától erre a varázslatos feltámadásra várakoznának.

A vígopera típus-librettója a Figaro házasságában a legigényesebb prózai dramaturgiának adja át helyét; ez az egyes figurák rendkívül bonyolult, sokoldalú egymás közötti kapcsolataiban jut kifejezésre, s ennek következményeként a dráma minden pillanatának egyenrangú színpadi és érzelmi fontosságában. Recitativo,

ária és együttes régi szétválása a Figaróban már nem érvényes, itt egyetlen hullámzó, célratörő vonallá áll össze minden mozzanat. A mű első pillanatától állandó fokozódás, feltartóztathatatlan rohanás visz el a nagy megállásig, a gróf megszégyenülésének és a grófnő felmagasztosulásának hirtelen kiváltásáig, ahol a realista dráma visszatalál, felemelkedik az eszmei, az ideális síkra, a világkérdések mozarti megoldásának síkjára. A realista dráma, melynek igazság szerint kataszrófába kellene torkollnia, itt átlép a moralizáló meseszínpadra, a társadalmi cselekvés és az eszményi megoldás így találkozik egyetlen pillanatra egy remekművön belül, illuzórius, szép tisztaságával már itt, az életben, a küzdelemben nyakig elmerült, s az azt utolsó cseppjéig élvező, férfi-Mozart színpadán, előlegezve a mindent átlátó és megbocsátó öreg Mozart bölcsességét.

Azt a bölcsességet, mely a szépségbe vetett hit formájában, az élet álomvoltának felmutatásában jelentkezik a Cosi fan tuttéban, valami soha nyíltan ki nem mondott, mégis egészen nyomasztó és vad kegyetlenség felhangjaival. Ma már közhely a Cosi-ban Mozart legtitokzatosabb művét látni, egy halott, mert sohasem élt műfaj feltámasztását egy nem igazán élő világ színpadra állítására. Játék, álom, szépség — ez a Cosi fan tutte, de igazán csak egyetlen lépés hiányzik, hogy belekerüljön egy olyan jelenet, mint Calderon egyik vérfagyasztó drámájában, ahol a szerelmes hős imádottjának ördögteremtette mását öleli, s hirtelen — az elmúlás mementójaként — csak csontvázát tartja karjaiban. A Cosi egyes pillanataiban szárnyal legmagasabbra Mozart életvallomása —, de azért ez soha nem tudja, nem is akarja feledtetni, hogy a történet a tizennyolcadik század „elveszett nemzedék"-éről szól, olyan emberekről, akikben a legelemibb életfunkciók, a legtermészetesebb tájékozódási ösztön, a normális és tiszta párválasztás ösztöne mondja fel a szolgálatot. Hadd idézzek megint egy meglepően modern tizenhetedik századi párhuzamot: az egyik korai velencei opera librettójában szerepel egy hermafrodita, aki elementárisan erotikus szerelmi jeleneteket játszik végig — hol egy apróddal, hol egy udvarhölggyel. Ha a Cosi fan tutte nem a tizennyolcadik század végén, hanem egy századdal előbb vagy később íródik, nem bizonyos, hogy az átöltözés és keresztirányú szerepcsere nem vesz rosszabb fordulatot.

A Cosi morális dezorientalizációja a librettóban megmarad a racionális-szellemes bábjátéknak a felvilágosodás eszményeit játékos formában tagadó síkján. A mozarti zene a Cosiban olyan tipikus kettőssége azonban — egyes pillanatok hasonlíthatatlan, éteri magaslatai, mások kegyetlenségig fáradt paródia jellege — ezt a szépségesen félelmetes alkotást Mozartnak a társadalom valóságával és lehetőségeivel való végleges leszámolásává teszi, mely után, az öregkori kiábrándulás után csak a kleisti második naivitás — a Szöktetéshez való bizonyos mértékű visszatalálás — következhet a Varázsfuvola újra-Singspiel színpadán.

A megbocsátás három színjátéka — három változat ugyanarra az alaptémára. Három változat — három alig-alig érintkező világ, amelyek mégis egymásból nőnek ki, amelyek mégis ugyanazt a bolygót népesítik be. Így együtt, egymásután, legalábbis a zeneirodalomban, bizonyosan a legnagyobb és legteljesebb, legbonyolultabb és legáttetszőbb világkép — a tizennyolcadik század eszmeiségének enciklopédiája, Nibelung-gyűrűje, anélkül, hogy az akarna lenni, anélkül, hogy tudná, tudni akarná mindezt magáról. Ezért is olyan irdatlanul nehéz újjáteremteni, megeleveníteni — mert tökéletesen, észrevétlenül el lehet siklani mélységei fölött (így tesz a Mozart-előadások kilencvenegynéhány százaléka szerte a világon, sajnos Budapesten is), vagy hajótörést lehet szenvedni mélységeinek kutatásakor.

Salzburg az elmúlt nyáron örvendetes kivételt kínált. Olykor kápráztatóan, olykor nagyszerűen, olykor megfelelően, olykor csak kísérlet jelleggel, de mindenképpen: arcot, stílust, jelleget és tartalmat adott a remekműveknek.

Salzburgban ugyanis megrendezték a Mozart-ciklus e három darabját. Operarendezők. Alkotóművészek, akik operák értelmezésével foglalkoznak. Az a művészfajta, akinek létezését az ember hajlamos a legendák világába helyezni.

***

Mi is hát az operarendezés?

Sokéves (nemcsak budapesti, újabban több tucatnyi bécsi előadásból leszűrt) tapasztalatgyűjtés után ennél a kérdésnél tétován mindig valami olyasfajta eljárásra gondoltam, mint amikor az ember répcelaki patront csavar a kiürült szódásüvegre, anélkül, hogy a visszamaradt, meglangyosodott vizet a titokzatos kis mű anyagcső eltávolításával előbb kiöntené. Az ember erősen arra gondol, hogy az előző felújításnál szökött-e a szökőkút, volt-e igazi gitár és hímzőráma és a partner nyakán csattant-e a pofon vagy az ügyelő tenyerén. Az ember azután újat keres és absztrahál, amennyiben nem szökteti a szökőkutat és imitálja a gitárpengetést. De vissza is lehet térni a realizmushoz, ha előzőleg az ügyelő pofozott. Miután ez megvan, az énekesek felmennek a színpadra, és közben az embernek még néhány komikus ötlete támad. Ha szerencséje van, az énekes úgyis tudja, az előző énekes mit szokott csinálni. Ha az énekes még soha nem volt azelőtt operában, akkor egy kis időbe telik, míg elérjük, hogy pontosan úgy tartsa a kisujját a szerelmi jelenetekben, mint Gyurkovics Mária szokta volt pályája elején, s ugyanolyan méltósággal nyújtsa el a recitatívók utolsó szótagját, mint a csodálatos Osváth a grófnő szerepében.

Az utóbbi időben ehhez jön még a lépéstartás a világszínvonallal. Ez tanulmányutak formájában valósul meg. Ilyenkor viszi magával az ember Salzburgból Konstanze papagáját kalitkástul az utolsó felvonásban.

Giorgio Strehler (Szöktetés), Günther Rennert (Cosi) és a kétségtelenül nem egészen ugyanehhez a nagyságrendhez tartozó Jean-Pierre Ponnelle (Figaro) az ellenkező irányból látszanak elindulni: nem a flaskába töltenek pótlólag vizet, hanem a százéves, nemes bort palackozzák át úgy, hogy illata, zamata, ha lehet, még növekedjék.

A rendezői elemzés, a darabra rakódott összes sallanghagyomány tökéletes lehántása, a mű legelemibb alapgesztusainak, műfaji sajátságainak felismerése, s ennek valósággal az új műalkotás szintjén való vizuális-szcenikai megelevenítése — ez Strehler jó pár éves, ma is az operarendezés csúcsát jelző Szöktetés-koncepciója.

Strehler egy alapvető műfajpszichológiai felismerésre alapozza Szöktetését: a Singspiel-tematika és szituációk, valamint az áriákban megfogalmazott emocionális sík óriási, mozarti súlyaránytalanságára, a Szöktetésben olyan jellemző állóképáriák s a mesecselekmény lényegi divergenciájára. Ennek a felismerésnek az eredménye az operaszínpadon általam eddig látott legsikeresebb és legteljesebb absztrakció, a külső és belső szféra képspenge élességű elválasztása. Szcenikailag, vizuálisan ezt Strehler a következőképp oldja meg: az egyenletesen világos, ezüstösen szürke színpad előterét sötéten hagyja, s az áriákat — egy kivételével — árnyjátékszerűen, sziluettben látható szereplőkkel énekelteti el. Hogy a szereplőmozgatásnak micsoda virtuozitása (vagy groteszk nemtörődömsége) kell ahhoz, hogy a monológszerű

pillanatok mindegyike a rivalda sötétjébe kerüljön, hogy a nagy kvartett minden „befelé" énekelt pillanata árnyképben, minden párbeszédes részlete a komédiaszínpadon játszódjék, azt meg sem kísérlem leírni. A színpadi mozgások skálája a pillanat szükségletének megfelelően a tökéletesen reálistól a tökéletesen idézőjelesig terjed: itt természetesnek hat, ha Osmin első áriáját kis meghajlással, pózba állva kezdi el, de az is, ha az A-dúr áriában Belmonte a kezdő recitatívóból szinte beleálmodja magát a tulajdonképpeni áriába. Alapvető stílusegység, erre ráépülve pedig a műfaj sokszoros stilizáltságának megfelelő tökéletes absztrakciós szabadság — a fiatal Mozart élesmetszésű világa Strehler színpadán a filozófiai moralitásdráma, az ember érzelmi önmegvalósításának zenedrámája, s a Singspiel-komédia hármas, elváló, tapintható egységében engedi láttatni saját sokarcúságát és egységét.

Az alapvető műfaji elemzés mellett a színpadra állítás tele van dramaturgiai trouvaille-okkal — ilyen Konstanze nagy C-dúr koncertáriájának beállítása. Köztudott, hogy ez az óriási koncertáló bevezéssel induló ária rendezőileg megoldhatatlan, és Mozart saját bevallása szerint zeneileg is kompromisszumos. Strehler ezt számításba is veszi. Csak éppen egy lépéssel továbbgondolkodik: ez a nagy koncertária ugyanis egyúttal a dráma döntő, egyetlen döntő pillanata; Konstanze választása a két pólus között. Itt fogalmazódik meg az, ami az összes szereplő további sorsát eldönti: Konstanze hajthatatlan hűsége.

Emlékezzünk: eddig és ezután valamennyi áriát árnyfigurák, tipikus gesztusokban mozgó meisseni porcelánsziluettek énekelték, az egyéniség átadta helyét az általános emberinek, az énekes a zenének, a komédia a pszichológiai ábrázolásnak. Most, a C-dúr ária bevezetésének első hangjára egyszerűen összemegy a függöny, és úgy is marad annak utolsó pillanatáig. Kadenciás zárásakor ismét, néhány méternyire szétnyílik a függöny. Az előadás folyamán először és utoljára kigyullad a rivalda, és az árnyalak helyett hús-vér emberré vált Konstanze teljes magányban, a döntés pillanatában előlép, és szinte mozdulatlanul elénekli vallomását. A függöny ezután összecsukódik, majd ismét szétnyílik s folytatódik a színjáték.

Hát többek között ez az operarendezés — ha egy igazában mindig kissé roszszallóan elnézett koncertáriáról kiderül, hogy azért más, mint a többi, mert másnak kell lennie — azért absztrakt és drámaiatlan, mert nem úgy és nem olyan szinten részese a drámának, mint társai, amikor a ballasztról nyilvánvaló lesz, hogy éppen ez az a teher, melynek szállítására felbocsátották a léghajót.

Oldalakat lehetne írni Strehler tragikomikus Osminjáról, az első hátborzongató, nevetséges, szánalmas, igazi Osminról, akit módom volt látni — Osminról, a basa tudatalattijáról, akinek utolsó kirobbanása és kipukkadása a záró vaudeville-ben rendezőileg Kolombusz tojásaként megoldás a megoldhatatlanra. De a legszebb ebben a rendezésben mégis az előadás minden mozzanatának közvetlen szuggesztivitása, s az a mindvégig alig érezhetően a levegőben lebegő irrealitáspára, amelyben korunknak ettől az ifjúi szépségtől, ettől a szép tisztaságtól való, már bizonyosan soha le nem küzdhető távolsága, Mozart közelsége és elérhetetlensége rejlik.

Jean-Pierre Ponnelle Figaro-rendezése persze nem teljesen méltó versenytársa Strehler remeklésének. Ponnelle rendezői-díszlettervezői egyéniségében van egyfajta hidegség, az emberrel szembeni bizonyos közöny, nagy hajlam a dekorativitásra, a látványosságra, a szituációk nem a jellemek, hanem a festői beállítás oldaláról való felfogására. Bécsi, hideg Manonjának ismeretében meglehetős előítéletekkel vártam Figaro-felfogását, de legalábbis tendenciájában ez a produkció

szintén a mű alapos és lényegi elemzéséből indul ki — s az annak megfelelő pszichológiailag motivált realista színpadi formát találja meg.

A Figaro megoldásának problémája a zene kimeríthetetlen vonatkozásrendszerének színpadi-játékbeli sejtetése, s ennek az életdarabnak a zenés színház műfaji követelményeivel való egyeztetése. Nehéz, majdnem lehetetlen például a freudi utalásokat Susanna és a gróf kettősében a szituáció egységének veszélyeztetése nélkül lereagálni, nehéz a zárt zenei formákban dialektikusan előrehaladó cselekményt színpadilag mozgásban tartani, s egyáltalán, a Figaro vígoperai, forradalmi és ideális-glucki rétegeit egybe és egymás fölé hangolni. Az egyetlen járható út az egyes helyzetek, zenei pillanatok mély elemzése, a vonatkozásrendszer néhány legfontosabb elemének kiemelése, s ebből egy egységes játékstílusú és nézőpontú, nem a forradalmi drámából a szélsőséges vígoperába s onnan megint a glucki preghiera-világba tántorgó, hanem egy reális szintről mindezt elhihető cselekményhipotézis kiépítése.

Ponnelle — minthogy érzésem szerint nincs különösebben nagy humorérzéke — a meglehetősen súlyos, reális, földön járó társadalmi színmű jellegével ruházza fel a Figaro lakodalmát. Káprázatos játéktérben, szemgyönyörködtetően szép, reális díszletek között, tökéletesen végiggondolt koreográfia szerint, a játékmesteri tudás és lelemény magasiskoláját bemutatva zajlik bizonyos mérsékeltséggel a cselekmény, kicsit talán egy jól megrendezett, társadalomábrázolási igényekkel is fellépő kosztümös film stílusában. Jól jellemzett realista — nem commediaszerűen stilizált — típusok a szereplők; ötletes, néhol igazán találó erotikus és politikai célzások kísérik a játékot, s a Mozartnál alig kimondott hátsó gondolatok (a grófnő és Cherubin jelzett, majdani szerelmi kapcsolata) csak éppen annyival hangsúlyosabbak a természetesnél, amennyi ahhoz kell, hogy észrevegyük. Van néhány elsőrangú karakterizáló telitalálat — Figaro nagy C-dúr áriáját (Non piu andrai) például a gróf karosszékben elnyújtózkodva, kárörvendően hallgatja, élvezve Figaro színészi tehetségét — mindaddig, amíg észre nem veszi, hogy Figaro nem a megsemmisült kis apródot, hanem őt fenyegeti, az F-dúr Cavatina, e festői, képszerű, de nem kevésbé húsbavágó változatában. A bujkálás, az átöltözések, a szerepcserék, a valószínűtlen szituációk mind átgondoltak, hihetőek, gonddal megjátszottak e színpadon — s ha ezenközben sok minden el is vész a Figaro megvesztegető, szakadék fölött táncoló vidámságából, amit kapunk, az legalább olyan, ami valóban benne rejlik a darabban.

Günther Rennert Cosi fan tuttéja megvalósítja a majdnem lehetetlent — a rendezőnek, akinek ez már Salzburgban sem az első próbálkozása a darabbal, szerte a nagyvilágban pedig a Cosi egyik legavatottabb szakértőjének tűnik, sikerül az a varázs, ami a színpad konkrét és reális világában oly ritka: az egész produkció irreálissá hangolása. Rennert ki tudja színpadán is teríteni azt az irizáló fénytörést, azt a dolgokban rejlő belső ellentmondást, önmagukkal való nem azonosságot, ami olyan erős illattal árad a Cosi zenéjéből. Ez valami egész különös rendezői művészet, végigjátszani a vígoperát kellemes-szép humorral, és minden direkt idézőjel, minden otromba eltávolítás nélkül mégis álomszerűvé változtatni az egészet. Erőteljes színpadi egyéniségek ragyogóan komédiáznak, s mégis emlékül csak a fény, a napnyugta színe marad a nézőben s a tudat, hogy itt az előbb még emberek mozogtak, éltek, szerettek, ha ugyan valóságosan történt valami a színpadon, ha nem mi — vagy a figurák — álmának játéka volt az egész. Technikailag szinte sehol nem tudnám tettenérni Rennertet — hogyan csinálja az adok is meg nem is nagy

trükkjét, hogyan valósít meg mindent rendkívüli artisztikummal, és hogyan hagyja a hallgatóban emlékként végül mégis csak a zene szirénhangját. Egyik fogása lehet bizonyosan, hogy a négy árnyalakot, a négy szerelmes fantomot sokkal-sokkal halványabbra színezi, mint a két kívülállót — Don Alfonsót és Despinát. Ilyen méretű és vitalitású Alfonsót talán még soha nem lehetett látni színpadon, valósággal pásztorként terelgeti a párokat. Ez a megfelelő súlyozás azután szinte kiszívja a vért a tulajdonképpeni főszereplőkből — a darab szépségbe rejtett kegyetlenségéhez ez a nagyszabású, elegáns, szeretetreméltóságban félelmetes Don Alfonso nagyban hozzájárul.

Rennert sokmindet átvesz saját régebbi Cosijából — a pasztellszínekkel jelzett aranyfényű színpad nyolc évvel ezelőttről még emlékeimben él. Minden pontosan kidolgozva — sehol egyetlen szeglet, egyetlen túl élénk gesztus nem zavarja az egész vonalát. Humor, ötletek, szív — és tulajdonképpen mélységes megilletődött belső csönd az egész előadás alatt; csönd, amely a legigazibb vagy leghamisabb pillanatokban, a zene legnagyobb fellángolásaival egyszeriben előtűnik a játékos felszín alól. Egészen nagy rendezőre vall ez a csönd — az E-dúr tercettben vagy a finálé Asz-dúr kvartettjében — olyan művészre, aki Mozartot ma talán minden pályatársánál jobban érti. Az ember beül ennek a Cosi fan tutte előadásnak nézőterére, a szépségtől, jókedvtől azonnal elbűvölten mosolyogni kezd — csöndes derűvel kíséri végig az előadást, aztán a végén észreveszi, hogy tulajdonképpen sírt.

***

Idén Salzburgban a zenészeket, az előadásokat is aszerint válogatták ki, hogyan bontakozik ki az egyes művek sajátos stílusa legélesebben.

Fiatal, nagyon tehetséges svéd karnagy, *Leif Segerstam* dirigálja a Szöktetés előadásait: keze alatt szinte harsányan, tisztán, éles metszéssel, egyértelműen szól a mozarti zene, és ez az egyértelmű fiatalság végtelenül jóleső. Ez a fiatal Mozart; talán nem is kell, nem is szabad többet, mesterkéltebbet kicsiholni belőle — hiszen a több így is benne van. Útnak indulás, bizakodás, öröm, erő — ez a fiatalos Szöktetés folyton ilyen energiákat szabadít fel.

Karajan Figarója a kidolgozott, élesen megvilágított, pszichológiailag értelmezett *részletek* Mozartja. Valaki szellemes-kegyetlenül a Karajan-felé tolmácsolást a süketek Mozartjának nevezte — csak annak van szüksége ilyen minuciózus értelmezésre, aki zeneileg, mozartilag süket. Kétségtelen, hogy Karajan zenészegyéniségében az „overstatement" a túllicitálás igen jellemző vonás, ami egy-egy zenekari karakter sokszor parodisztikusan hangsúlyos megvalósításába hajtja. Ez bizonyosan az igazán magasrendű muzikalitás hiánya. De ugyanakkor az ember hálás, ha kipucolva és értelmezve hall egy Mozart-partitúrát — és Karajan zenei helyzetelemzései, ha néhol talán túlzóak, mégis szinte mindig helyesek. A nagy pszichológiai komédiához ez a karmesteri stílus jól illett — a nagy vonalak hiánya a részletek tarkaságában csak néha zavar.

Karl Böhm, a végső okok tudásáig érkezett nagymester dirigálta a Cosi fan tutte előadásait. Ha Karajannál hiányzik a nagy vonal, úgy Böhm keze alatt az egész opera egyetlen alig hullámzó, varázslatos tótükör, amelyen dallam-tavirózsák ringatóznak. Böhm Cosi-dirigálása sokban változott az elmúlt évek alatt — ő végképp megteremtette saját Altersstiljét, saját öregkori stílusát. Alig emel ki, alig kommentál, soha nem bontogat, nem magyaráz. Pasztellszínekbe fonja a zene szálait és ez

a nyugodt nagyság, ez a szépség persze megint csak csupa szomorúság. Nagy találkozás az öreg Mozarté és az öreg Böhmé — napjainkban valószínűleg megismételhetetlen.

***

Vérbeli operarajongók már bizonyosan szemrehányásokkal illetnek, hogyan lehet hasábokat írni operáról anélkül, hogy énekesekről lenne szó. Egészen őszintén: Salzburg arról győzött meg, hogy egy jó operaelőadásnak az énekes csak sokadrangú tényezője. Ez a meggyőződés bizonyosan csalóka — az énekes csak akkor hiteti el saját jelentéktelenségét, ha egészen kiváló, ha olyan jó, hogy nem zavar. E három Mozart előadás ilyen szempontból is szerencsés csillag alatt született — minden mű, sőt majdnem minden szerep megtalálta a maga megfelelő megvalósítóját.

A sztár premier idén a Cosi fan tutte volt. A mai nagy Mozart gárda teljes egészében felvonult. Hogy ez a gárda kivált hölgyek tekintetében az egy évtizeddel előbbi Schwarzkopf—Ludwig kettőssel nem ér fel, az a produkció koncepcióját valószínűleg részben meghatározta, részben csak segítette. Gundula Janowitz (Fiordiligi) mennyei legatótechnikával énekel, a Schwarzkopf-Della Casa generáció nagystílű modorosságával szemben énekstílusát, egyéniségét elsősorban az egyszerűség jellemzi és valami néhol már majdnem a hidegség határán járó morális tisztaság. A nagyszerű elől, Schwarzkopf alakításával szemben, aki végtelen humorral és rafinériával folyton átjátszott a figurán és érzékeltette a játék játék voltát, Janowitz sokkal inkább áldozat; a lelepleződés pillanatában olyan őszinteséggel törik össze, hogy az embernek egyszerre nagyon rossz lesz a lelkiismerete: hogyan is szórakozhatta végig ezt az emberi lélekkel való játékot. Méltó, ha még túl fiatal partnere Brigitte Fassbänder (Dorabella): a nemzetközi kritika londoni Octavianja és müncheni Dorabellája után benne látja Christa Ludwig legígéretesebb utódját. Reri Grist (Despina) hangban, játékban tökéletes: mint valami kis kobold, kedélyes rosszszellem, végigcikázza a két felvonást és szövögeti az intrika pókhálószálait. Peter Schreier egyformán birtokolja a Ferrando szerepéhez szükséges tökéletesen oldott komédiázó kedvet és a teljes elmélyedés lírai egyszerűségét — hanganyagának eredendő korlátait régesrég legyőzve Mozart szívszorítóan bensőséges, olvadóan szép, szelíd és mégis tartózkodó ételéséig jutott el — áriáját ő és Böhm végtelen elmélyültséggel formálták meg, tették az irrealitásában reális, hamisságában igaz mozarti szerelem-szimbolika központi jelképévé. Hermann Prey intenzíven, perfekten s a szerep szelíd lekezelésével énekli Guglielmót. Nagyszerű, nagyméretű figura Dietrich Fischer-Dieskau Don Alfonsója — éneklésében ezúttal nyoma sincs a modorosságnak, az együttesekben olyan kristályosan egységes dallamvonalakat rajzol, mint egyetlen általam hallott elődje sem, és nagystílű játékában végre nyoma sincs azoknak az ócska buffo hagyományoknak, melyek ezt a figurát oly sokszor felesleges nyűggé teszik. Dieskau mozgékony, karcsú, elegáns, fiatal Alfonsójának legfontosabb vonása az állandó, nem tolakodó, de soha nem feledhető jelenlét a színpadon — jelenléte legalább tízszeres súllyal nyomja a többi figurát. Ő az egyetlen személyiség — az egyetlen élőlény —, ő, aki már kilépett az életből, mert elvesztette azokat az illúziókat, melyek nélkül az élet lehetetlen. Elsősorban Dieskaunak köszönhető, hogy Rennert rendezői koncepciója, a buffo-álruha megtartva megszüntetése a Cosiban olyan maradéktalanul megvalósul.

A Figaróban az elsőrangú énekesgárda (Teresa Stratas, Elisabeth Harwood, Teresa Berganza, Tom Krause, Walter Berry a főszerepekben) a lekerekített

ensemble-játék magasiskoláját produkálja. Harwoodnak a tavalyi grófnő, Janowitz emlékével kellett megküzdenie, ez javarészt sikerült. Teresa Berganza korunk egyik nagy énekesegyénisége, egyszerűen makulátlanul gyönyörűen énekel. — Berry ismét bebizonyítja, hogy tulajdonképpen egyáltalán nem kivételes vokális adottságai ellenére is mélyen intelligens, vérbeli operajátszó — plebejusan forradalmár Figarója kimagaslóan az előadás legérettebb, legszínesebb, átgondolt színpadi produkciója.

A Szöktetés színlapja büszkélkedett a legkevesebb nagy névvel, de Geszty Szilvia, Werner Hollweg, Gerhard Unger és Kurt Moll tökéletesen szolgálták a rendkívüli erejű rendezői elképzelés méltó zenei-színpadi megvalósítását. Kurt Moll ragyogó Osminját külön is ki kell emelni: a nagyszerű vokális produkción túl elbűvölő tökéletességgel oldja meg azokat az egyenesen akrobatikus játékbeli feladatokat, melyeket Strehler elképzelése megkíván. Sajnos, Norma Burrowes Blondchenje nem üti meg a salzburgi magas mércét.

BAYREUTH — INTERREGNUM

Egy zarándokhely legelemibb feladata a csodatétel. Létezését egyedül ez indokolja: a zarándokhely nyílás a természetfölötti, vagy legyünk szerényebbek és óvatosabbak, a nem mindennapi felé: a zarándokhelyen olyasminek kell történnie, ami csakis ott történhet — de ennek azután éppen ott minden egyes zarándok számára kötelességszerűen újra meg újra meg kell valósulnia. A zarándokhely — a Természetfölötti repertoárszínháza, ahol minden egyes pillanatban, minden egyes zarándoknak a premier izgalmát kell éreznie: a csoda mindenütt másutt véletlen, a zarándokhelyen ellenben kötelességszerűen napi huszonnégyórás szolgálatot kell teljesítenie. Persze nem elsősorban azért, mert a zarándokhelyen drága a szálloda, a közlekedés és a templomba való belépés is, nem is beszélve a zarándok prózaibb szükségleteiről — manapság már a kisebb szentségeket sem adják ingyen, nemhogy a csodát. A kegyhely a hívek szellemi-lelki elvárásaival szemben köteles feladatát minduntalan a transzcendencia fokán teljesíteni: ami annyit jelent, hogy saját magával, saját csodatévő mivoltával kell minduntalan szembenéznie, önnön kihívását kell elfogadnia.

A zarándokhely tehát hatalmas felelősség alatt görnyed: minden papjának mindig a legtökéletesebb diszpozícióban kell fogadnia az ügyfél-lelkeket. Ezért a legtöbb csak nagyon korlátozott ideig működik, külön e célra kiválasztott időszakokban — az itt szükséges különleges lelkiállapot nem is nagyon tartható fenn néhány napnál, néhány hétnél tovább. A zarándokhely azonkívül általában elvonul a világtól, a csodák szívesebben történnek kies tópartokon, festői hegyek vagy ligetek mélyén. A csodát időben és térben koncentrálni kell, s a csodavárók seregéhez, egyre nehezebb feladat, meg kell találni a csodatévők válogatott csapatát. S ha minden együtt van, akkor — de csakis akkor — be is következik a nagy átlendülés a más minőségbe, könnyezni kezd a csodatévő szobor, megindulnak az erdő fái — vagy ami legalább ilyen csoda, egy deszkadobogón, egy rosszulvilágított, lesüllyesztett árokban, irreálisan öltözött emberek torkában és gesztusaiban csodálatos zene, csodálatos színház születik. A zarándokhelyeknek ezt a legutóbbi típusát nevezik fesztiválnak. És hogy minden úgynevezett fesztivál közül éppen Bayreuth tart igényt leginkább a kegyhely, a zarándokhely-rangra, az istenének egyéniségéből, kizárólagos uralmából s híveinek táborából egyaránt érthető és közismert. A kérdés csak az:

mi marad a kegyhelyből ha — nem, hogy az isten nem halott, az bizonyos — a papok között kevés a tökéletes átszellemülésre, feloldódásra, más szóval az igazán nagyra képes kiválasztott?

Bayreuthban — valószínűleg Wieland Wagner halála óta — érezhetően interregnum van. A háború utáni újramegnyitást követően a két Wagner fivér által kialakított nagy stílus, a háború utáni általános zenei föllendülésben a hírnév zenitjére emelkedett énekesgeneráció — említsük csak Varnay, Nilsson, Windgassen nevét — de a nagy Wagner-dirigensek gárdája is — sem Böhm, sem Karajan nem szerepel már évek óta a műsorokon, nem is beszélve a két háború közti karmesterparádé nagyjairól, akikhez mérhető óriásokkal persze, hogy nem büszkélkedhet ma Bayreuth —; ezek az összetevők furcsamód, mintegy a spiritus rector halálával egy időben, eltűntek a csúnyaságában impozáns Festspielhaus színpadáról. Eltűnt a nagy, az igazán eredeti koncepció — hogy mennyire nagy volt, azt a csodálatos kristályként ragyogó, még ma is elementáris és hasonlíthatatlan Wieland-Wagneri Parsifal-rendezés mutatja azon kevésbé szerencséseknek, kik a mester fénykorában nem lehettek Bayreuth vendégei. Csak csillám-emlékeiben figyelhető meg a még néhány éve oly lenyűgöző karmesteri munka — az egyetlen vitán felül nagy egyéniség a Parsifalt dirigáló Eugen Jochum. És a sok-sok csodálatos hang, a sok értékes színpadi alakítás között bizony a legjobb akarattal sem lehet olyat találni, mely Varnay néhány évvel ezelőtt Pesten látott Ortrudjához, Izoldájához, vagy akár a mai, fénykorát jócskán meghaladt Nilsson Brünnhildéjéhez lenne mérhető. A hangi kvalitásoktól eltekintve ez persze megint jócskán rendezői probléma.

Félreértés ne essék — a mai Bayreuth Wagner-előadásai még mindig valószínűleg a világ legjobb Wagner-produkciói. Csak éppen — mintha az egész világszínvonal lejjebbszállt volna — vagy talán helyesebben szólva: mintha a világ, a normális operaüzem színvonala lenne magasabb — s Bayreuth még nem találta volna meg azt az eszközt, ami „zarándokhelyi" feladataihoz méltó, amely megint kiemeli a mindennapok jó operajátszásából s újra valahova a legendák wagneri mennyországába, a zenészvágyálmok birodalmába emeli, ahol hosszú éveken keresztül volt, s ahova joggal tartozónak is tekintheti magát.

A kinyilatkoztatásszerű tökéletesség az — ismét a tökéletes és kinyilatkoztatásszerű Parsifal kivételével — ami a mai bayreuth-i produkciókban csak pillanatokra csillan fel. Hogy van ilyen tökéletesség s hogy ez nem a halál, az élettelenség szobor-tökéletessége, azt számomra ezen a nyáron a salzburgi Szöktetés és Cosi s a bayreuthi Parsifal bizonyította. De ez a közeledés a mindennapok színvonalához ma Bayreuthban érezhetően és nyílt vallomásként a kezdés, a megnyitás, az útkeresés jele — nem véletlenül beszél nyilatkozataiban Wolfgang Wagner minduntalan Bayreuth műhely-feladatáról, nem hiába hív ismételten maga mellé új erőket, új szemmel látó rendezőket, egészen ismeretlen énekeseket — s hogy a megkezdett út helyes, hogy ugyanúgy, ahogy évtizedekkel ezelőtt a két Wagner-fivér a nagyapa továbbélő színpadi stílusát múzeumba küldte a nagyapa műve érdekében, most saját közös munkájuk után is kettősvonal kerül a művek, változó világképük kibontása érdekében, azt mindjárt az idei premier, a viharokat kavart Tannhäuser bizonyította.

A Tannhäuser zenei megvalósítása sem rendkívüli, váratlan kiugrást, sem átlagon — magas átlagon — aluli teljesítményt nem hozott magával. Erich Leinsdorf irányítása alatt plasztikusan, drámaian, elevenen játszott a Festspiele legnagyobb kincse, a csodálatos, talán páratlan zenekar. Leinsdorftól semmi megrázóan újat

nem lehetett a Tannhäuserről megtudni, de minden élt keze alatt. Hugh Beresford Tannhäusere eléggé halvány — ezt különben egyformán el lehet mondani az egész ünnepi ciklus majd minden tenoristájáról. Hogy ez a Tannhäuser színpadilag is jelentéktelen maradt, az már inkább rendezői probléma. Gwyneth Jones énekelte mindkét női szerepet, ezúttal nevéhez méltón, noha sajátos hangképzése (minden hangot egyenesen, préselve indít, majd szélesen vibrál, olykor a disztonálás határát súrolva) sokszor szétdarabolja a dallamíveket. Kiváló és gyönyörű hangú énekes mind Hans Sotin (Landgraf) mint Bernd Weikl (Wolfram).

A tüntetés erejéig fokozódó viták nem is a zenei teljesítmény, hanem Götz Friedrich rendezése körül csaptak össze. Friedrich (a berlini Komische Operben Felsenstein hajdani munkatársa) értelmezése a Tannhäuserben kétségtelenül igen élesen exponált társadalmi problémára, a világot egész emberként élő művész és a korlátolt felelősségű polgári társadalom, a Wartburg-világ ellentétének hangsúlyozására tör, s mint nyilatkozatában kifejti, minden erejével meg akarja gátolni, hogy a közönség, kivált a dalnokverseny-jelenetben, a szűkös wartburgi morállal azonosulva elítélje Tannhäusert. E törekvése érdekében a csarnok világát megfosztja minden operai ragyogásától (a termet egy soklépcső magasan elhelyezett, durva deszkalapokból ácsolt porond jelképezi, mely különben a két szélső felvonásnak is játéktere, a színpad alapszintjén), s a szokásos, pompázatos operai bevonulás helyébe rendkívül élesen megrajzolt társasági jelenetet állít. Ennek az elidegenítési szándéknak a jellegét leginkább a ruhák jellemzésével tudnám érzékeltetni: a nők semleges estélyi ruhái mellett a férfikar valamiféle Bismarck-korabeli tiszti ünneplőt visel: hosszú fekete köpeny, fehér ingmell, fehér kesztyű, kard.

Ez a külsőség ékesen elárulja, hol csúszik félre a rendezői koncepció: erőszakkal eltépi a Tannhäuser és Wartburg között szövődő szálakat azáltal, hogy a „Gesellschaft"-tól annak minden ifjúwagneri romantikáját, „hatalomvédte bensőségét", szeretettel és szépen megkomponált operaszerűségét elvitatja. Így természetesen a Tannhäuser-figura kettőssége vész el, s az alak maga válik jelentéktelenné: az ábrázolt társadalom, a maga nagyporosz allúzióival annyira egyértelműen a negatív póluson áll, hogy Tannhäuser kétségei egyenesen a reakcióval, a junker-Poroszországgal való kacérkodásnak tűnnek. Friedrich a tannhäuseri wartburg-világ melegségét a későbbi német fejlődés torzulásaival helyettesíti, s így a központi hőst légüres térbe kényszeríti.

E koncepció természetes velejárója s bizonyosan nem is alaptalan beállítása: a dráma tulajdonképpeni főhőse Erzsébet, a teljes ember ideáljának megtestesítője. Ezt a vitatható koncepción belül Friedrich sokszor rendkívüli sugallattal érzékelteti: a harmadik felvonás előjátékában, a nyitány hasonló, Tannhäusert szerepeltető megoldása után, Erzsébet végig a színpadon van, és a zenét végig lereagálva elárulja, hogy a várakozás hónapjai alatt Erzsébet végigéli Tannhäuser útját és előre tudja kimenetelét. Ilyen pszichológiai motiváció után következik be egyszerre és szinte a nyílt színen Erzsébet földi halála és új életre éledése. Így, miután Erzsébet lélekben megjárta Rómát, érthető, és nem mint a kritikák némelyike írta, felháborító, hogy a halál küszöbére érkezett alak földön kúszva, erejének végső megfeszítésével vonszolja ki magát a színpadról — úgy, ahogy percekkel később Tannhäuser megérkezik. S erre a megrázó képre a válasz: a rendezés végleges változatában Tannhäuser a kintről diadalmasan hangzó örömkórus hangjain, a színpad közepén fekve, egyetlen fénysugártól megvilágítva, szinte emelked-

ni látszik a magasba, a háttérfüggönyre vetített óriási, szenvedő és felmagasztosult Szent Erzsébet-kép felé.

Távolról sem ilyen problematikus, de bensőséges lírájában nagyon szép rendezés Wolfgang Wagner Lohengrinje — az ember szinte meglepődik azon, hogy ez a zárkózott művészegyéniség, mint a fesztivál művészeti vezetője, ilyen vad és szélsőséges Tannhäusert segített színpadra állítani s állt ki mellette a kritika (s mint hallik, az első, állítólag még vadabb megoldásokkal dolgozó Tannhäuser-változaton felháborodott mecénás-réteg) viharában. Wolfgang Wagner Lohengrinje mély középkék tónusokban bontakozik ki, a színpadkép s a játékstílus tekintetében egyaránt. Lényegében oratorikus a rendezés, mentes minden úgynevezett rendezői ötlettől, s a kékség tulajdonképpen csak egy-egy színpadi pillanatban — Elsa bevonulásakor, a hattyú érkezésekor — lebben egyet, halkan, puhán, szívmelengetően. Wolfgang, noha az ő színpada a romantikus színmű követelményeinek megfelelően a teltség érzetét kelti, érezhetően kapcsolódik a másik nagy Grál-mű, a Parsifal megoldásához, de okosan és nyugodtan mindvégig a földön tartja a cselekményt, a mű karakterének megfelelően lényegében sehol nem stilizál — ami manapság persze a legrafináltabb stilizálás. Gondosan és szeretettel választja ki a szereplőtípusokat, érezhetően a primer színpadi hatást s nem a vokális perfekciót figyelembe véve — René Kollo és Hannelore Bode bizonyosan nem kimagasló Lohengrin és Elsa Bayreuth történetében, de pontosan az a fiatal és lágy szerelmespár, amely Wolfgang Wagner elképzeléseit legjobban szolgálja. Karl Ridderbusch basszusa Henrikként csakúgy, mint Fasoltként, Hundingként, Hagenként vagy Titurelként, lenyűgöző, a legolvadóbbtól a legacélosabb hangszínekig.

Az oratorikus játékvezetésnek némiképp áldozatául esik az Ortrud—Telramund pár, de Wolfgang Wagner szemmel láthatóan és nyilvánvalóan helyesen sokkal fontosabbnak tartja az Elsában lejátszódó belső drámát, mint annak — dramaturgiailag mellékes — konkrét kiváltó okait. Az egész produkciónak különben is egyetlen igazán vitatható pontja Ursula Schröder-Feinen Ortrudja. Ez az óriási hang szinte teljesen kiműveletlen, és amennyiben Wolfgang Wagner őt választotta a szerepre, nyilvánvalóan éppen egy ilyenfajta ősvilági, elementáris erőt akart segítségével színpadra állítani. E felfogás igen érdekesen nyilvánul meg az éjszakai jelenetben, ahol a sötét asszony végig szinte mozdulatlanul ülve, pusztán hatalmas hangja erejével, szinte fizikai erővel hengerli le a sokkal modernebb, sokkal idegesebb, intellektuálisabb Telramundot. A finálében viszont ugyanez az őspogány Ortrud bizony nevetségessé válik vokális eszközei elégtelensége miatt.

Az előadást Silvio Varviso vezényli, a rendezés elképzeléseivel tökéletes összhangban, különösen a második felvonás fináléjának felépítésében teremtve szép pillanatokat.

A *Ring* bírálatába belefogni talán majdnem ugyanolyan reménytelen feladat, mint színpadraállításába: ha valakinek először van alkalma szoros egymásutánban végignézni-végigélni mind a négy darabot, ha valaki igazán elvégzi azt a lelkigyakorlatszerű elmerülést, amely Wagner koncepciójának egyenes következményeként a mű-kolosszus egyetlen megközelítési módja kell, hogy legyen, akkor — ahogy bizonyosan a mindenkori újraalkotó, rendező vagy karmester — olyan mély törésekre, olyan, szinte megoldhatatlan problémákra bukkan, melyek a zene hallgatásakor, a ciklus partitúrájának vagy akár felvételeinek tanulmányozásakor talán rejtve maradnak. És mindenekfölött újra meg újra, annyi szép megoldás dacára is, a négy este folyamán minduntalan felmerül a mű színpadi realitásának

problémája — azaz a műfaj, a mű lehetségességének kérdése, mely már a dolgok elevenébe vág.

Távol álljon tőlem a merészség, hogy két-három teljes s egy háromnegyednyi Ring-ciklus végignézése után általános következtetéseket vonjak le a Ring dramaturgiájára vonatkozóan — lehetséges, hogy tökéletes inszcenálással eltüntethetők a ciklus hatalmas belső törései — lehetséges, hogy nem is kell eltűntetni őket. Lehet, hogy Wieland Wagnernek sikerült egykor a tetralógia minden részletét ugyanarra a mitikus magaslatra emelnie — lehet, hogy a ciklus igazi bemutatásához problémáinak exponálása is hozzátartozik s hogy hamisítana, aki végtelen nagyságához nem párosítaná kicsinyes kicsiségét. Mert — s ez volt Wolfgang Wagner Ring-produkciójának tanulsága — a ciklus ma már egyre nehezebben bizonyítja egységét alkotóelemeinek sokféleségében, a pszichoanalitikus motiváció definitív rendszere egyre kevésbé győzi le a szimfonikus természetköltéménytől a misztériumdrámán és hőseposzon át az operáig feszülő műfaji szivárvány heterogenitását, az egységes világkép-történet különféle illusztratív megjelenési formáit. A rendezés nem tudja s valószínűleg nem is akarja eltüntetni a belső ellentmondásokat, s ezért ugyanolyan hullámzó, mint maga a mű — azokban a pillanatokban, mikor a tetralógia önnön eszmei koncepciójának magasába emelkedik, a rendezés is legszebb pillanatait éli, hogy a koncepció és megvalósítás divergáló részleteinél annál árulkodóbban tárja fel a wagneri építőanyag porlékonyságát. A Ring számtalan pillanatban nem ér fel önmagával — ez volt a bayreuthi négy este egyik tanulsága: a mitikus eszmei méretek szétfoszlása egy tulajdonképpen értékes színpadi megvalósítás anyagiságán.

Wolfgang Wagner természetesen mindent tud a ciklus alapvető mondanivalójáról, a benne nem is nagyon elrejtett teorémáról, s azt szép egyszerűséggel fejezi ki a színpad nyelvén. A függőleges irányban óriási televíziós képernyő formájára szűkített, a hétköznapi színpadszintnél magasabbra emelt játéktér egy kozmikus live-közvetítés illúzióját kelti — ezen a képernyőn ugyanolyan közvetlen résztvevőként s mégis a fényévnyi távolság absztrakciójának tudatában nézzük a világtörténelmet, ahogy közvetlenül végigélünk és magunktól mégis végtelen távolságban s ezért objektív elhatároltságban érzékelünk egy holdra szállási kísérletet. A képernyőn megjelenő világ maga is egyetlen archaikusan ábrázolt égitest: hatalmas ptolemaioszi Földkorong, világ-tojás, mely mindvégig a történet igazi főszereplője: a Rajna sziklás mélyében, a Víz ősállapotában még felismerhetetlen, az Istenek hatalomra kerülésekor, a Fény születésekor felbukkan a hullámokból, majd az első bűn megtörténtekor kezdetét veszik rajta a földrengésszerű változások. A Rajna kincse második képétől kezdve a világporond a legkülönfélébb formákat, töréseket, hegyképződéseket mutatja, anélkül, hogy felismerhetetlenné válna — ebből alakul ki minden egészen a Gibichungok csarnokának emberi Wallhallájáig —, hogy azután a Götterdämmerung fináléjának nagy világégésében a Rajna és Tűz hullámaiból, a feltámadás motívumára ismét feltűnjék a szűzi, teljes, tiszta Földkorong, jeléül, hogy annyi bűn után új fejezet következhet, s hogy a világnak, a Földnek elsimult arca megint megérlelheti az erőket az új játék elindításához. A rendezésnek ez a képletszerű, lírai egybehangzása a mű legbelsőbb mondanivalójával láthatóan Wolfgang Wagner egyéniségének jellegzetessége, melyet már a Lohengrin egyszerűsége is sejtetett. S ha erről a magas színvonalról számos jelenet — a Rheingold első képe, a Walkür tavasz-jelenete és szinte egész második felvonása, a Götterdämmerung önmagában problematikus második felvo-

nása — alábbszállni is kényszerül, néha egészen az ügyetlenségig, úgy ez nem annyira rendezői fantáziátlaság, mint inkább a művel szembeni nem hamisító őszinteség. Wolfgang Wagner sem a Rajna kincsének színpadi lehetetlenségét, sem az Istenek alkonyának sokszor kiábrándító operaszerűségét nem tompítja, a Wagner egyéniségében keveredő monumentalitást és trivialitást sokszor meztelenül engedi egymás mellé állni. S ha ez a csodaváró nézőt, aki a Ring zenéjének varázslatában az Abszolútummal, a Világdrámával vágyott találkozni s helyette furcsa, tizenkilencedik századi keveréket kap valós világdrámából s azt imitáló báboperából, némi hókuszpókusszal és szemfényvesztéssel, olykor és először el is keseríti s a rendező ellenségévé teszi, az előadás hatásának érési folyamatában azután végül mégis csak megszületik a teljes őszinteséget elismerő és értékelő szintetizáló kritikai vélemény — a valósággal való találkozás illúziókat romboló, de értékeket világossá tevő jótékony tisztánlátása. Amikor sokan fantáziatlanságot, a Wieland Wagner absztrakciójával szemben az eredeti előírások meseszerűségéhez való visszalépést vetnek Wolfgang Wagner szemére, akkor valószínűleg a rendezői szándékot értik félre: a szándékot, mely a mű éteri átértelmezésével szemben reális, sokszor kisszerű „éppígylétével" akar gondolatokat ébreszteni.

Az a Ring-ciklus, melyet alkalmam volt végighallgatni a Festspielhaus méregdrága és kegyetlenül kényelmetlen moziszékeinek egyikén, az idei harmadik, utolsó ciklus volt, s ez bizonyos fáradtságot eredményezett még a zenekar játékában is, és bizony sokszor erősen rányomta bélyegét a ciklus teljes szellemi súlyát hordozó Horst Stein karmesteri produkciójára.

Nagy egyenetlenségeket mutatott ez a Ring — természetesen a magas bayreuthi színvonalon —, a Walkür lélegzetelállítóan plasztikus első felvonására szétesett Todesverkündigung következett, karakterisztikusan (a zseniális Heinz Zednik Miméje segítségével) kimintázott Siegfried-kezdésre lapos Wotan-Erda kettős válaszolt s a Götterdämmerung egészére fáradtság nyomta rá bélyegét. A Ring végigdirigálásának embertelen feladatát Stein a lelkiismeretes és tehetséges mesterember módján próbálja megoldani, és nagyon sokszor sikerül is neki hús-vért kölcsönözni a végtelen zenei életfolyamatokhoz, de a legnagyobb pillanatokban ez a véradás szinte következetesen kevésnek bizonyul — a nagy finálék (Rajna kincse, Walkür első felvonás, Siegfried harmadik felvonás, Götterdämmerung második és harmadik felvonás) rendre a kielégítetlenség, az összeroppanás érzetét keltik.

A végtelen szereplőlista minden egyes pontjának bírálatára természetesen nincs helyünk. Theo Adam szuverén, energikus, szenvedélyes, elsöprő emberségű, robbanékony, nagyszerű Wotan — talán csak a Wanderer-jelenetekben hiányzik belőle, hatalmas, de némileg száraz hangjából a lemondás és mindenen felülemelkedés isteni kedélyessége. Jean Cox becsületesen küzd Siegfrieddel, s mint annyi éve mindenki, tulajdonképpen alulmarad e küzdelemben, anélkül természetesen, hogy kínosan disszonáns pillanatokig jutna e harc. Marga Hoeffgen egykor természeti csodaként kinyíló altját bizony már erősen kikezdte az idő — a régi, nagy Ring-ciklusokból Theo Adam mellett már egyedül ő próbál dacolni az idővel. Catarina Ligendza, Bayreuth új felfedezettje lényegében minden szempontból nagyszerű Brünnhilde — hatalmas, szép, egyenletes, teherbíró hang, fiatalság, nagyszerű megjelenés, tagadhatatlan színpadi otthonosság és rátermettség — egyelőre még a kettős, isteni (Walkür második felvonás) és emberi-asszonyi (Siegfried harmadik felvonás) sugárzás nélkül. Gustav Neidlinger napjaink legjobb Alberichje, a drámai, szenvedélyes deklamálásban csak Theo Adam versenyezhet vele az együttesben. Anna

Reynolds Frickája kielégítő, a Waltraute-monológ azonban áldozatául esik hangja elégtelen átütőerejének. Karl Ridderbusch valóságos egyéni fesztivált bonyolít le a Festspiele keretei között — valamennyi nagy basszusszerepet énekli. Lírai egyénisége ellenére csodálatosan fekete Hagen. Heinz Zednik Miméje a figura összes rétegének valósággal káprázta tó röntgenképe — a Siegfried második felvonásának önleleplező, freudi játékát aligha lehet ijesztőbben és hitelesebben csinálni. Zedniknek sikerült Mimét majdnem olyan ellenszenvessé tennie, amilyenné azt Wagner minden igyekezete ellenére sem tudta formálni.

A Ring kétségtelenül legdrámaibb, önnön igényeihez képest azonban bizonyosan leggyengébb, mert legoperaszerűbb darabja a Götterdämmerung — ez a mű az egész annyi éven keresztül alakult koncepciójának érezhetően legősibb, talán legkezdetlegesebb rétegét örökíti ránk — a közvetlen-illusztratív drámai világ az elvi-epikus absztrakciók színpada után minden nagyotakarása dacára a hétköznapiba való leszállás áldozatául esik. Így azután elmondhatatlan, sőt, ha szabad ezt a kifejezést használni, tulajdonképpen már nem is az esztétikum szférájába tartozó élmény huszonnégy óra múltán a Parsifallal találkozni — avval a művel, melyben a csoda, a Wagner tudatos alkotói életútján állandóan megkísértett kitörés a közhelyműfajokból a meztelen tézisek elementáris színpadára, végre igazán és szinte elviselhetetlen szépséggel megvalósul. A Parsifallal és Wagnerrel szemben hangoztatott nevetséges esztétikai, világnézeti vagy filozófiai ellenvélemények szánalmassága és ostobasága úgy foszlik szét, úgy tűnik el az előjáték első hangjai után, mint ahogy mindenféle gyakorlati-műfaji meggondolás szertefoszlik az ámuló, gyermeki, könnyes csendben, melyet ez a színpadi átlényegülés magaköré parancsol. A Parsifal sokéves, még Wieland Wagnertől származó színpadi megvalósítása bizonnyal minden idők egyik legnagyobb előadóművészi teljesítménye — de olyan teljesítmény, mely csak azért lehet ilyen fantasztikus, mert maga a mű felfoghatatlan és fantasztikus, melynek szolgálatába áll. A rendezés tökéletes egyszerűsége — a legenda mezítelensége. Halvány, zöldes aranyfény az első és harmadik felvonás nyitóképeiben, a díszlet: elmosódott, ködös erdő sejlése a háttérfüggönyön, s egyetlen, tíz-tizenöt centiméter magas kördobogó. Rendezői fogásokról, ötletekről szentségtörés lenne beszélni — Parsifal szeretete és együttérzése a módszer, a technika, mellyel Wieland Wagner a mű egész világát, lassú ringását, gyötrő fájdalmasságát és békés szabadságát megeleveníti. Parsifal csodája, a megvalósuló lehetetlen itt minden kis színpadi gesztusban, a figurák varázslatosan bensőséges viszonyában sokszorosan ismétlődik — ahogy Kundry a fáradt vándort levegőben megmerített üres tenyeréből vízzel kínálja, az kicsiben, emberiben a grál nagy misztériumának megismétlődése. A szereplők — Gurnemanz, a csodálatos Franz Crass bőbeszédű evangéliumi figuráját kivéve — szinte némák: ez a mű a csend drámája, a zene a csend zenéje. A csarnokjelenetekben csupán a háttérben világít néhány rubinoszlop, az áttetszően vöröslő serleg visszfényeként. A lovagok körétől eltekintve a kórus láthatatlan — a háttér magasából hallatszik hangja. A műfaj, a mű, a tartalom átcsordulása a legszentebb irrealitásba — itt ez valósul meg színpadilag, egy óriási egyéniség csodálatos búcsúját így közvetíti egy másik nagyság sajnos váratlanul hattyúdallá alakult szolgálata.

Alig lehet elemezni, sőt a varázsból alig lehet kihallani a zene hangját — az álom, a tökéletes Gesamtkunstwerk itt úgy valósul meg, hogy elemei tökéletes egységben hatnak, hogy nincs néző és hallgató, csak elvarázsolt, a fizikai nemlét határán lebegő résztvevő van, aki mint egy bibliai Jordán hullámaiban, lélegzés és

mozgás nélkül, testi érzékszervei használata nélkül, bensőleg teszi magáévá a látottakat-hallottakat. Ez már régóta nem színházi előadás — itt tulajdonképpen (s most hívők s ateisták elnézését egyképp kérem, de egyszerűen nincs jobb hasonlat, épp ebben az esetben) a mű és hallgató misztikus egyesüléséről van szó, itt a mise, az átlényegülés, az anyagtalan közlés csodája valósul meg. A Parsifal Wieland Wagnertől megálmodott előadása nem egy misztikus átlényegülést ábrázol, hanem misztikusan átlényegít — valamiképp a legszebbel találkoztat, akár magunkban, akár magunkon kívül.

Ismétlem, tulajdonképpen nem nagyon tudnám megmondani, hogyan vezényelte Eugen Jochum a Parsifalt -- csak annyi bizonyos, hogy ez a pár óra eljutott a művészet határáig — a művészet igazi céljáig, ahol az már önnön ellentétébe csap át. Ugyanígy egyedül a misztériumon kívül álló, azt közvetítő Franz Crass Gurnemanzáról alakult ki, mint alakításról, véleményem — a többiek, James King, Janis Martin, Gerd Nienstedt, Thomas Stewart eltűntek, felolvadtak a műben — s hogy ezt képesek voltak megtenni, legnagyobb elmondható dicséretük.

S így Bayreuth üzenetével a hallgató mégis úgy indul a ciklus végignézése után útjára: zarándokhelyről jön, s a mélységek és magasságok titkainak ismeretében távozik.

Tallián Tibor

KÖNYVEKRŐL — KOTTÁKRÓL

Bónis Ferenc:

BARTÓK BÉLA ÉLETE KÉPEKBEN ÉS DOKUMENTUMOKBAN
Zeneműkiadó Budapest, 1972

Béla Bartók:

MUSIKSPRACHEN — AUFSÄTZE UND VORTÄGE
Herausgegeben von Bence Szabolcsi, Vorwort und Anmerkungen von Christian Kaden
Verlag Philipp Reclam jun. Leipzig, 1972

Bónis Ferenc Bartók-ikonográfiája 16 esztendő kutató- és gyűjtőmunkájának eredménye. Az első kiadás 105, a legújabb pedig 375 képet tartalmaz, az anyag és a terjedelem gazdagodása azonban nemcsak mennyiségi, hanem egyben, sőt, első soron minőségi változást tükröz. A karácsonyi könyvvásárra még idejében megjelent publikáció nemcsak szemet gyönyörködtető, szép könyv, hanem rendkívül értékes tudományos közlés is. A zenebarátokat, Bartók-hívőket a szerkesztés tudományos akríbiája aligha riasztja el, hiszen az adatok, információk közlési módja cseppet sem hivalkodó; de ez a kiadvány, alaposságával, gondosságával a kutatásnak is nagy hasznára válik.

„Képeskönyvről" lévén szó, a forma, az optikai élmény sem mellékes. A kiadványt a Kossuth Nyomda állította elő — akárcsak Bónis előző, csak idegen nyelveken megjelent ikonográfiáját (1964). Ezt a korábbi közreadást a nemzetközi szaksajtóban joggal érte bírálat a képanyag egyenetlen nyomásáért. Nos, az akkori nyomdatechnikával halványan, elmosódottan reprodukált képek most, ugyanannak a nyomdának a jóvoltából kontrasztosak, élesek, valósággal élnek. A mai technika lehetővé teszi, hogy elsárgult fotókról, papírlapokról is kiváló minőségű reprodukció készüljön.

1964-ben 264 képet közölt a szerző, most — mint említettem — 375 illusztrációt adott közre. Egyszerű kivonással azonban lehetetlen kiszámítani az új anyag mennyiségét. Mintegy 150 kép és dokumentum nem szerepelt még az 1964-es változatban. A szerző nem habozott jó képet még jobbal, tartalmasabbal felcserélni. Az ősz Balázs Béla arcképe (1964-es kiadás 80. sz.) Bartókkal kapcsolatban kevesebbet mond, mint az ifjú költő portréja (1972/102. szám); a II. zongoraverseny partitúraoldala (1964/173), nem oly beszédes, mint az a „gyorsírásos" zongoraszólam, amelyből a zeneszerző művét játszotta (1972/241.). Az összehasonlításból adódó tanulságok száma tetszőlegesen szaporítható. A lényeg abban rejlik, hogy Bónis nem szép képeskönyvet adott ki, hanem képekben megkomponált, megszerkesztett életrajzot. A kompozíciónak pedig igen fontos eszköze a *válogatás.*

Másik, hasonlóan fontos eszköze a csoportosítás, témakörök összefogása. Hogy ez milyen kiválóan, szinte a teljesség igényével sikerült, arra ékes bizonyság a függelék *„Bartók és kortársai"* című mutatója, amelyből könnyen leolvasható, hogy mely személyek és mi-

lyen zeneművek szerepelnek a képanyagban, vagy a bevezető tanulmányban. Pedig ez a mutató még szerényebb is a képek anyagánál: vagy negyven olyan Bartók-mű szerepel az illusztrációkban, amelyekről a mutató hallgat. A kortársak közül — mily gyorsan évül el minden életrajzi táblázat! — 1973 Szabolcsi Bence és Szigeti József elvesztésének esztendeje. Menuhin korai halálhírét (1916—1972. 253. l.) azonban csakis a sajtóhiba ördöge kelthette.

A képanyag valamennyi új értékének felsorolására aligha vállalkozhat recenzió. Általános elv, hogy a Bartók-műveket lehetőleg inkább a zeneszerző kézírásának facsimiléje reprezentálja, mint nyomtatott kottacímlap. Az írás duktusának változását nagyszerűen mutatja meg a 273. kép, amely 1897 és 1945 között a zeneszerző 12 aláírását sorakoztatja. Jelentősen bővült az amerikai évek illusztrációs anyaga, s az ifjúkoré is. Nagy nyereség, hogy Berény Róbert Bartók-portréjáról — amely mindmáig a zeneszerző legszebb, legigazibb képzőművészeti ábrázolása — szép, színes műnyomat készült (136. kép). Új közlés az I. szvit Bartók-írta elemzése (60. kép), a műjegyzékek legalábbis nem tartották eddig nyilván ezt az írást.

Érdekes dokumentum Bartók szerződése a Magyar kórus Kiadóval az egyneműkarok kiadásáról (285. kép). Kitűnik belőle, hogy külön megállapodás értelmében „*Szerzői honorárium az eladott művek után 25 százalék . . .*" A Magyar Kórusra visszaemlékezve Bárdos Lajos nemrég elmondotta, hogy „*az előállítási árhoz 40 százalékot tettünk hozzá: ebből 20 százalék volt a szerzőé, 20 százalék pedig a vállalaté . . . A honorárium tekintetében Bartók és Kodály kivétel volt. Nekik mind a 40 százalékot odaadtuk, mert büszkék voltunk, hogy a nevüket adták és mi terjeszthettük zenéjüket.*" (Magyar Zene 1972/1. 66.l.)

A képek közreadásának tudományos értékét nagymértékben növeli, hogy jóformán valamennyiüknél évszám, sőt, hónap és pontos dátum is eligazít. Így hát nem a képeken látható személyek hajszíne, vagy arcvonásai után kell kiszámolni egy-egy felvétel időpontját, ami amúgy is kétséges, megbízhatatlan módszer.

Az első kiadások Szabolcsi Bence Bartók-életrajzával láttak napvilágot. 1964-ben a német változatot Bónis biográfiája vezette be, a kutatás akkori állásának megfelelő, tartalmas és tömör életrajz. Gondolatmenetét lényegében megőrizte a szerző — semmi oka nem lett volna koncepciójának megváltoztatására —, tanulmányát azonban sok ponton gazdagította, bővítette részint a mások, részint a saját kutatásaira támaszkodva. Alaposan kibővült Bartók és a verbunkos kapcsolatának ábrázolása. E témakörben rendkívül találó a két Rapszódia „*paraszt-barokk hegedűverseny*" megjelölése. Lényegesen gazdagodott a Bartók és Schönberg, Bartók és Sztravinszkij viszonyával foglalkozó rész. Ehelyütt felmerül egy egyre tisztázatlanabb részlet is. A szerző Ziegler Márta szóbeli közlését idézi arra vonatkozóan, hogy Bartók 1919 elején készült vele a Sacre du printemps elzongorázására (20. l.), s Dohnányinak akarta a darabot megmutatni. Kodály emlékezete szerint Bartók és felesége a Sacre-t a Fából faragott királyfi bemutatójának előkészületeikor Bánffy operaházi intendánsnak játszotta el (DocBart III. 93. 1.). Ziegler Márta írásos visszaemlékezéseiben a Kékszakállú herceg vára próbáival kapcsolta össze Bartók szándékát a Sacre előjátszására (DocBart IV. 176. 1.). Bródy Sándor, aki nem sokkal a Kékszakállú bemutatója után Bartók művéről nyilatkozott, elmondta: „*. . . . a főpróba reggelén egy nagy kottát hordozván hóna alatt, mind arról beszélt, hogy a próba után Straviczki egy balettjét fogja Tango szobájában eljátszani. Vajon fog-e a mű a grófnak* (ti. Bánffynak) *tetszeni, előadja-e, ő nagyon szeretné.*" (MUZSIKA 1970. szeptember, 33—34. l.) Ma már nehéz lenne rekonstruálni, hogy az időpontok közül melyik a helytálló. A legbiztosabb támpont Bródy nyilatkozata, az eseményt azon melegében rögzítő kortársé. Másfelől valószínűsíti e sokféle véleményt, hogy Bartókot évekig foglalkoztatta a Sacre.

S ha már a valóban elenyésző mennyiségű és jelentőségű kiegészíteni valóknál tartok, Bartók előadóművészeinek felsorolásához (20. l.) hadd említem meg, hogy Kentner Lajos már a 20-as években Európa-szerte játszott Bartókot, tehát a könyv megjelölte időpontnál hamarabb állott a géniusz szolgálatában. Bónis Ferenc hangsúlyozza, hogy nem törekszik teljességre, a vonósnégyesek felsorolásából azonban egy együttes feltétlenül hiányzik: az Amar-Quartett, amely a külföldi kamarazene-társaságok

közül talán elsőként játszott Bartókot, fennállásának egész ideje alatt rendszeresen tolmácsolta műveit, sőt, a 20-as évek derekán lemezre játszotta a II. Vonósnégyest, tehát neki köszönhető jelentős Bartók-mű első hangfelvétele. A két Hegedűverseny elnevezése nem következetes és nem is teljesen megnyugtató. A képaláírásokban az 1907/8-as posztumusz versenymű jelölése *I. Hegedűverseny* (74. kép), míg az 1938-as kompozíció neve *Hegedűverseny* (318—319. kép); ugyanakkor a mutató 248. lapján *I., és II. Hegedűversenyről* olvashatunk. Úgy vélem, hogy a két mű számozását, függetlenül a kottakiadói gyakorlattól, végleg el kellene hagyni, hiszen ellentétben áll a zeneszerző szándékával, és a korai művel kapcsolatban csak félrevezet.

Szép és új gondolata a könyvnek Bartók és Kodály összehasonlítása s elválasztása: [Bartók] *„egyik nyilatkozata szerint a népdalt is a természet egyfajta megnyilvánulásának tartotta. Felfogása ebben eltért a Kodályétól: Kodály nem a természettudós, hanem az irodalmár, a nyelvész, a történész szemszögéből látta a népdalt. Zeneszerzőként is más és más következtetésre inspirálta kettejüket a folklór: Bartók a természettudományos konstrukciókat »tanulta meg« végső fokon a népdaltól (sok minden egyébbel), Kodály — szintén sok minden egyébbel — a nagyszabású historikus freskók költészetét, s azt, hogy miként lássa meg a nép »kollektív emlékezetében« megőrzött nemzeti történelem ezernyi kis képében egy monumentális forma körvonalait megsejtető eposz töredékeit."* (12—13. l.) Szabolcsi Bence mondanivalóját szövi tovább: *„Bartók az időtlen természetben élt, Kodály az időben, a történelemben;"* (Úton Kodályhoz, 52. l.). Bónis megfogalmazása valósággal rímel a Szabolcsi Bencéére, amelyet aligha ismerhetett. Újabb jele annak, hogy immár halaszthatatlan, „levegőben lógó" feladat Bartók és Kodály viszonyának sokoldalú, pontos és igaz kifejtése is.

Az ismertetett könyvhöz még egyszer visszatérve, Bónis Ferenc a témához méltó opusszal gazdagította a Bartók-irodalmat, az advocatus diaboli aprócska észrevételei aligha érintik a lényeget: szép és hiteles, tudományosan megalapozott kötetet vehet kézbe olvasója, megbízható kalauzát Bartók Béla életének és munkásságának.

*

A lipcsei Reclam-Verlag zsebkönyv-sorozatában 19 Bartók-írás látott napvilágot. A Szőllősy András szerkesztette *Bartók összegyűjtött írásai I.* számozása szerint az alábbi írásokat tartalmazza a kiadvány: 2. (Önéletrajz, 1918-as megfogalmazás), 31., 13., 34., 14., 20., 26., 27., 29., 35., 36., 37., 46., 53., 55., 49., 59., 61., 68., Javarészt a népzenével kapcsolatos írások ezek; helyet kapott a két *Liszt-tanulmány* s zeneszerzéssel kapcsolatos három fontos tanulmány *(Az új zene problémája, Magyar népzene és új magyar zene, A népzene hatása a mai műzenére) A gépzene,* valamint két zenei-politikai írás *(Népdalkutatás és nacionalizmus, Faji tisztaság a zenében).* Érthető módon kimaradtak a gyűjteményből a vitaírások, amelyekből a külföldi olvasó vajmi keveset értene meg, kimaradtak a kortársakról írott cikkek s az Önéletrajz kivételével hiányzik mindaz, amit Bartók önmagáról írt. A tanulmányok közül német nyelven újabb kiadásban mindössze öt volt hozzáférhető; négy írásnak pedig nem is volt eddig német fordítása. Ennyi ismertetésből már bizonyára kitűnik, mennyire hasznos ez az új kiadvány mindazoknak, akiknek szüksége van Bartók írásainak eredeti német szövegére, vagy megbízható fordítására.

A zsebkönyv formátum jelzi, hogy praktikus kiadvánnyal van dolgunk, nem pedig filológiai publikációval. A kitűnő bevezető tanulmány szerzője, Christian Kaden gondos jegyzetanyaggal, forrás- és személymutatóval látta el a kötetet. A kísérő apparátus mindegyik része meglehetősen pontos, de egyik sem teljesen az. A forrásjegyzék Szőllősyvel egybevetve az alábbi eltéréseket mutatja: A *Neue Ergebnisse der Volksliedforschung in Ungarn* nem a Musikblätter des Anbruchban jelent meg, hisz a bécsi folyóirat címe 1932-ben Anbruch volt. A Schweizerische Sängerzeitungban megjelent *Ungarische Volksmusik, Rumänische Volksmusik* forrás-jelöléséből elmaradt a pontos lapszám. A forrásjegyzék nem tünteti fel, hogy a *Rassenreinheit in der Musik* című írásnak rövidített változata szerepel a kötetben. A Percy Grainger-nek írott válasz — *Melodie kontra Rhythmus* — facsimiléje nem a Bartók-levelek I., hanem III. kötetében jelent meg. A Melos 1920-as évfolyamában megjelent írás pontos címe *Der Einfluss der Bauernmusik auf die heutige Kunstmusik,* nem pedig *Vom Einfluss...* Az *Ungarische Volksmusik*

und neue ungarische Musik című írás eredeti angol címe kimaradt a forrásmutatóból.

A 10. jegyzet (200. l.) tudni véli, hogy a Tanácsköztársaság zenei direktóriumának „... *Bartók, Kodály és többek között Dohnányi E. volt a tagja...*" — ebből a történelmünkben kevéssé járatos olvasó arra következtethet, hogy a zenei direktóriumnak még számos más tagja is volt. A személyek mutatójából hiányolom, hogy a szerző általában nem közli, a benne szereplő személyiségeknek — Bjelajev, Brailoiu, Busoni, Hornbostel, Katzarova stb. — mi közük volt Bartókhoz. Pontatlan információ, hogy Dohnányi „... *Bartók és Kodály műveinek pianistája- és előadóművészeként vált nevessé...*" (209. l.), hiszen a pianista Dohnányit elsősorban Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms tolmácsolójaként ismerte meg a világ. Dohnányi op. 1-e a Zongoraötös, nem pedig, mint a jegyzet mondja, Zongoranégyes.

Igen jó Kaden 1970 májusában befejezett előszava: *Béla Bartók — Musikforscher und Komponist.* A szerző teljesen világosan látja, hogy a nemzeti szabadságért küzdő Bartók miért fordul a magyar, majd a környező népek parasztzenéjéhez. A századelő magyar társadalmát pontosan rajzolja körül a 6—7. lapon, mondván, hogy a feudális felső réteg és a városi polgárság egyaránt alkalmatlan volt az nemzeti szabadságmozgalom vezetésére, „*A munkásosztály pedig éppen születőben volt és csak lassan formálódott ki.*" Hogy ezt német zenetudós látja ennyire világosan, az kiváltképpen örvendetes, hiszen éppen német földön értették sokféleképpen és sokszorosan félre a népzene magyarországi jelentőségét. A szerző azt is világosan ábrázolja, mennyiben jelent mást Bartóknál és Kodálynál a népzenéhez fordulás, mint Debussynél, Sztravinszkijnál, vagy akár Prokofjevnél.

A bevezető tanulmány keletkezési ideje azért fontos a számunkra, mert szerzője — mielőtt még Lukács György közzé tette volna Bartók-értékelését — Lukácséval azonos következtetésre jut, amikor a Cantata profana-t a polgári társadalom bírálatának, az ellene való tiltakozásnak fogja fel (10. l.). Kaden kimondja, hogy a népzene Bartók szemléletében „*a népeket általában*" — azaz Lukáccsal: minden népet — jelenti (13. l.).

Ennek az alapvető igazságnak a kimondása után már kevésbé bántó, hogy egy zenei kérdésben a szerző nem lát tisztán. Nincs igaza, amikor a Két kép másodikjának, vagy a Tánc szvitnek a népzenei töltésével szembeállítja az I. vonósnégyest és A csodálatos mandarint, amelyekben „... *a népzene jelentősége viszonylag csekély, vagy legalábbis nem feltűnő...*" (17. l.) Frappáns és eredeti az a két kottapélda-pár, amelyben a Cantata profana utolsó szakaszát (És az ő szarvuk ajtón be nem férhet...) a Kodály Villőjének középrészében feldolgozott népdallal s a Zene harmadik tételének indító brácsadallamát magyar siratóénekkel veti egybe (17—18. l.). Egyáltalán, az egész bevezető írás pontos és hűséges kalauza a külföldi olvasónak és méltó portálja ennek a hasznos kis könyvnek.

Szerk.: Révész Dorrit

IN MEMORIAM IGOR STRAVINSKY
Zeneműkiadó Budapest, 1972

Sztravinszkij halálának első, születésének 90. évfordulójára voltaképpen három szerény brosúrát jelentetett meg egyazon kötésben a Zeneműkiadó. Az egyik „Én és Sztravinszkij" címmel összefoglalható visszaemlékezéseket, érdekes publicisztikát tartalmaz. Közülük zenetörténeti dokumentum-értéke emeli ki *Yvonne Rácz-Barblan Igor Stravinsky — ahogyan Rácz Aladár látta* című, levelekben s azok facsimiléiben bővelkedő emlékezését. E visszaemlékezéseket bizonyal élvezettel olvassa a zeneszerető közönség. A második könyv bonyolult szerkezeti analíziseket tartalmaz *Bárdos Lajos, Mihály András és Somfai László tollából.* A zene mesterségében járatlan olvasó ezekből mit sem ért meg, de valószínűleg követni tudja *Gonda János Európa és a jazz — jazz-elemek Stravinsky zenéjében* című tanulmányát. Az írások harmadik csoportja, *Szőllősy András* vázlatai Sztravinszkijről, *Paul Henry Lang* nekrológnak szánt tanulmánya és *Révész Dorrit* szerkesztői utószava történeti, esztétikai s — hellyel-közzel — zenepolitikai töltésű. *Bartók* írása, *A népzene hatása a mai műzenére* beleillenék mind a második, mind a harmadik brosúrába, de ennek szövege régtől fogva ismert.

Vegyük talán elöljáróban ezt a „har-

madik füzetet" szemügyre. Szőllősy András Vázlatait közvetlenül Sztravinszkij halálhíre inspirálta, a cikk 1971 júliusában, a MUZSIKA hasábjain jelent meg. Indulatos, haragos írás Sztravinszkijért, lényege, akárcsak Révész Dorrit szerkesztői utóhangjáé, hogy a zeneszerző műveit az eddiginél sokkal gyakrabban kell játszani, műveinek minél szélesebb körét kell bemutatni, valamennyi „korszakát" meg kell ismertetni a hazai közvéleménnyel. Így igaz. De a segítségül hívott bizonyító apparátus már távolról sem oly meggyőző, mint a végső következtetés.

Szőllősy Bartókot is idézi Sztravinszkij jelentőségének, nagyságának bizonyítására. Csakhogy Bartók viszonya e hatalmas kortársához nem volt olyan egyértelmű, mint azt a cikkben idézett írások érzékeltetik. Bartók lelkesedése nem nélkülözte a kritikai elemet: *„Az orosz népdal rövid lélegzetű motivikája fellazította Sztravinszkij zenéjében a formát és mozaikszerű jelleget kölcsönzött az egésznek. Ebben bizonyára nem annyira az orosz népzene a hibás, mint inkább Sztravinszkij művészi invenciójának bizonyos hiányossága . . ."* (BÖI 669. l.); *„Újabban volt alkalmam különféle új Sztravinszkij-kiadványokat átnézni és meg kell mondanom Önnek: erősen csalódtam. Valamennyi közül csak a »4 orosz dal« és a »Pribautki« tetszik; bár ez is csupán »apró munka«. »Piano Rag Music«-ja érdekes, de valahogy száraz és üres. Ellenben a többi mű: 11 hangszerre írt Rag Time-ja, »4 kezes« zongoradarabjai stb. még csak nem is érdekesek. Valami nagyságot, igazi fejlődést vártam; és nagyon lehangolt, hogy egyáltalán nem találtam meg, amit képzeltem."* (MUZSIKA 1965/9. sz. 5. l.)

Bennünket, Bartók és Sztravinszkij utókorát Bartók lelkesedése éppoly kevéssé kötelez, mint bírálata. Mankó nélkül, magunknak kell a műveket értékelnünk, s ha szükséges új mércével megmérnünk. De ha már hivatkozunk Bartókra, az ne legyen egyoldalú. Azt hiszem, eltúlzott arról beszélni, hogy Bartók zongoraestjeinek műsorán *„gyakran"* szerepelt Sztravinszkij-mű. Gyakran Bachot, Mozartot, Beethovent, Kodályt játszott, orosz kortársát csupán néhány alkalommal. (Piano Rag Music, a Négy orosz dal zongorakísérete, négykezesek egy-egy alkalommal, Concerto két zongorára háromszor, Orosz tánc a Petruskából előadás illusztrációja.)

Azt hiszem, ideje végre új megvilágításba helyezni a 20-as, 30-as évek hazai Sztravinszkij-kultuszának kérdését is. *„. . . a magyar közönségnek aligha lehetett módja arra, hogy a maga Stravinsky-képét kialakítsa. Arra volt utalva, amit mondtak neki."* — írja Szőllősy András (6. l.). Nem volt arra utalva. 1920—1943 között legkonzervatívabb zenei testületünk, a Filharmonikus Zenekar egyetlen élő külföldi szerzőtől nem játszott annyit, mint Sztravinszkijtól: 10 művet 24 alkalommal, közöttük a zongora- és hegedűversenyt, Pulcinella-szvitet, a Tündér csókját stb. Az Operaházban kétféle koreográfiával ment a Petruska, ment az Oedipus Rex, más színházban A katona története. A zenekari esetekről, szóló- és kamarahangversenyekről nincs ugyan teljes áttekintésem, de Sztravinszkij nem volt a többi koncerten sem ritkaság, annyi bizonyos. (Egyáltalán, el kell oszlatni azt a tévhitet, hogy nálunk az új művek nem szólaltak meg. Csak egy példát: Berg Lírai szvitjét az ősbemutató utáni évben Budapesten is eljátszotta a Kolisch-Quartett.) Nos, aki akarta, Sztravinszkij valamennyi „arcát" megismerhette. A közönségnek volt módja arra, *„hogy a maga Stravinsky-képét kialakítsa."*

Nézzük meg azt is, *„mit mondtak neki"*. Sokfélét. 1926 márciusában, első szerzői estje után a hírhedten konzervatív *Béldy Izor* az alábbi következtetésre jutott: *„. . . amíg érzés és kedély lakozik az emberben, amíg érzelmek és szenvedélyek honolnak szíveinkben, addig ezt a gépies zörgést, ezt a ritmikus, de színtelen ketyegést, ezt a melosz és harmónia nélküli hangkeveréket nem tekintjük muzsikának."* (Pesti Hírlap 1926. március 16.) *Tóth Aladár* tanulmánya (Pesti Napló 1926. március 16.) megfogalmazásában határozott, de egyben rendkívül differenciált is: *„A külföldi modern muzsikának két legnagyobb alakja, Schönberg és Sztravinszki közül, hosszú huzavona után, végre Sztravinszkit megismerhette Budapest közönsége. A Filharmonikus zenekar régi tartozást rótt le mai hangversenyével, melyen nemcsak Sztravinszki jellegzetes műveivel, hanem magával a zseniális zeneszerző személyével is megismerkedhettünk . . . A művész, melyet Sztravinszki reprezentál, nem egy többiek felett álló általános, hanem egy többiek között levő specifikus kaszt. Egyfajta, mégpedig nagyon különös fajta embertípus. Az iga-*

zi költő valami olyant tud, ami mindannak, amit mi köznapi emberek tudunk, látunk, érzünk, mindannak valami magasabb értelmet ad. Sztravinszki ilyen tudással nem dicsekedhetik... Az az új, amit Sztravinszki meglátott, nem költői magyarázata a jelenségvilágnak, hanem csak egy újabb jelenség a jelenségek között. Sztravinszki tehát új embertípus, de nem magasabbrendű embertípus... Hallatlan meggyőződés árad a zongorázó Sztravinszkiből. Így magyarázhatja egy saját eszméitől megszállott feltaláló az egybegyűlt kétkedő »hivatalosaknak« legújabb zseniális találmányát... Ahogy végigtekintünk Sztravinszki életművén, meg kell hajolnunk ama káprázatos fantázia és bátor invenció előtt, mellyel ez az európai bálvány rendkívüli tehetségeit kihasználja... olyan jelenség a mai zenében, melyet kikerülni nem lehet. Ismerni és becsülni kell őt... Gondolatébresztő, fantáziát gazdagító, perspektívát tágító nagyszerű jelenség." Tóth Aladár ezeket a gondolatokat *is* leírta ismert ellenvetései mellett, s bíráló megjegyzései Paul Henry Lang e kötetben közölt tanulmányának gondolatmenetével sok ponton egybevágnak. Lássuk a harmadik fajta állásfoglalást, *Jemnitz Sándorét*: *„Bartók Béla, Schönberg Arnold és Stravinszky Igor az eurázsiai szintézis három prófétalelkű előharcosa. Mindhárman érzik a jövő történelmének lehelletét: védik a tartható és föladják a tarthatatlan kultúrértékeinket. És az ő előrelátó konzervativizmusuk mellett eltörpül egyrészt a régimódiak érelmeszesedett álkonzervativizmusa, de másrészt holmi kicsinyes és ráérő nemzetieskedők álzamatossága is... Mindhármukat egyformán sarkallta korunk hő vágya, az expresszió... De mindhármuk acélos tehetsége méginkább megerősödve került ki a divattá lanyhult indulat skálátbefutó kísértései közül. Bartók Béla látnoki, démonikus magyarsága, Schönberg Arnold metafizikai teljes absztrakciója és Stravinszky Igor múltba forduló, Európa első zenei fénykorát visszasíró kozmopolitasága: egyazon problémának háromféle megoldása.*" (Népszava, 1926. március 19.) Attól tartok, 1926-ban mindhárom érdekelt zeneszerző elutasította volna ezt az azonosítást. *Fóthy János*nak adott interjújában Sztravinszkij elmondotta: *„Én tonális vagyok — ich bin tonal. Arnold Schönberg — az atonális. De ez egészen más művészeti meggyőződés, más hangrendszer, mint az én muzsikámé...*" (Pesti Hírlap 1926. március 14.) Vagy gondoljunk Schönberg szatírájára „a kis Modernszki"-ről s arra, hogy végeredményben elismerését véka alá nem rejtve, Bartók is mindig hangsúlyozta a maga külön útját. A három utat — jelentőségének teljes felismerésével egyetemben — ma sem azonosíthatjuk.

A Bartókot és Kodályt védelmező magyar zenekritika reális veszélyt látott Sztravinszkij hatalmas sikerében. Több külföldi zenei folyóirat anyagának ismeretében állítom, hogy a 20-as évek végétől Sztravinszkij harsány sikerei az egész világon a háttérbe szorították mindkét magyar mestert, persze, más mértékben, és nagyon is különböző indoklással. Gondoljuk csak meg, hányféle hanglemezen terjedtek el Sztravinszkij zenekari művei a világban, amikor Bartók vagy Kodály zenekari műveiről semmiféle lemez nem készült még. A védelem, legalább idehaza, nem volt tehát fölösleges. De valójában nem volt hatékony sem. A zenekritikának emberfeletti erőt, hatalmat ne tulajdonítsunk. Amint hogy nem sikerült itthon korlátozni Sztravinszkij előretörését, ugyanúgy nem sikerült a kritikának valóban széles tábort toboroznia Bartók számára sem.

Vitapartnerem a Sztravinszkij-kérdésben nem Szőllősy András, hanem egy olyan zenei köztudat, amely azt a jogos követelményt, hogy ismerjük meg végre a *teljes* Sztravinszkijt, a két háború közötti magyarországi zenei állapotokat történelmietlenül bírálva, összekapcsolja az akkori zenetudomány és kritika legjelentősebb — s mindmáig legjelentősebb! — képviselőinek bírálatával.

Éppen, mert Sztravinszkij életében műveinek megítélését jóformán mindig különböző indulatok kormányozták, az egész kötet egyik leglényegesebb gondolatának tartom Paul Henry Lang-ét: *„Most eljött az összegezés ideje... korunk ítéletéé. E pillanatban a kritikusnak azon kell igyekeznie, hogy a »bíróságnak« segítségére legyen a helyes ítélet meghozatalában. S ezt ne ügyvédként tegye, aki mellette, vagy ellene szól — hiszen ilyent már hallottunk —, hanem, amennyire ezt merheti, a bíróság jó embereként.*" (23. l.)

Ilyen „jó embere a bíróságnak" Szőllősy maga is, amikor például arra figyelmeztet, hogy Sztravinszkij életművének egysége minden korszakolásnál fontosabb, hogy az „orosz" periódust nem lehet kijátszani többé a neoklasszi-

kus, vagy a szeriális korszak ellen. E funkciót nemcsak deklarálja, vállalja is Lang professzor — de kár, hogy a kötet róla semmiféle információt nem ad, hisz munkásságát, gondolom, a szűk tudományos világon kívül nem ismerik —, bár ő fenntartja a „neo"-művek iránti idegenkedését. A legtöbbet azonban az elemző munkák tesznek hozzá az ismert Sztravinszkij-képhez.

Bárdos Lajos, a Zsoltárszimfónia magyarországi bemutatójának karmestere, szó és dallam, dallam és forma kapcsolatát megvilágítva igazít el a remekmű rejtelmeiben. *Mihály András Funkciók nélküli tonalitás az Apollon Musageteben* a több funkciót hordozó, s így egymás hatását kioltó harmóniákra s azok zenetörténeti beágyazására hívja fel a figyelmet. *Somfai László* ragyogó elemzése a *Fúvós-szimfóniák*ról hatalmas apparátussal világítja meg mindazt az újat, amit ez a mű keletkezésekor, 1920-ban hozott. Amit nem érzékeltetett 1963. májusában Robert Craft száraz vezénylése, a szerkezet tisztaságát, ökonómiáját, szépségét, mindazt Somfai tanulmánya mutatja fel igazi meggyőző erővel. Igen, Craft karmesterként éppoly kevéssé volt autentikus, mint krónikásként. Lang professzor meggyőzően bizonyítja Sztravinszkijjal folytatott beszélgetéseinek apokrif voltát, aminthogy meggyőzően bizonyítja: a zeneszerző önéletrajzának és annak idején nagy vihart keltett zenei poétikájának problematikus szerzőségét is.

Bizonyos, hogy születése után 90, s halála után egy esztendővel immár nem az életmű külsőségeivel, s nem a zeneszerző nyilatkozataival kell foglalkoznunk, hanem a zenéjével. A könyv, az In memoriam ... sem pótolja ezt, de bizonnyal hozzásegít egy igaz és tartalmas Szravinszkij-kultusz kibontakozásához.

Breuer János

Paul Mies:

DAS KONZERT IM 19. JAHRHUNDERT
Bouvier, Bonn, 1972

A híres professzor legújabb tanulmánya ismét hézagpótlóan ajándékozza meg tudományunkat. Hogy a klasszikus versenymű fokozatosan átalakult a múlt század folyamán és mindinkább afelé igyekezett, amit így hívunk: „szimfónia magánhangszerrel" — az kb. köztudottnak mondható. De az út állomásait, részletesen, módszeresen: először *Mies* prof. elemezte ki, mégpedig rendkívül gazdag példatár alapján és impozáns tudással. Végső összefoglalását megelőzte a hangszeres recitativóról (uo. 1968) és a koncert-cadenza válságáról (uo. 1970) írott könyve; utóbbi taglalta a Beethovennél beállott fordulatot az *Eszdúr* zongoraversennyel, ahol tudvalevően először olvad be szervesen a virtuóz ábránd (kiírottan) a forma menetébe.

Mintázás, alakítás szempontjából az említett változás, fejlődés: egyike a zenetörténet legérdekesebb és legkényesebb kérdéseinek. Amíg ugyanis a cadenza tisztára az előadó ügye volt megszerkesztés szempontjából: az *független* volt a szerkezet egészétől. Mi itt úgy szeretjük mondani: jelentősége nem művészi, hanem *szociológiai* volt, hiszen szemfényvesztést szolgált a hallgatóság lenyűgözésére. Ha történetesen kimaradt volna, az nem érinti a forma arányait; vagyis mialatt az ilyen közbeszúrás szól, a formai lebonyolódás úgyszólván föl van függesztve. Ha azonban a szerző olyképpen alakítja ki a virtuóz közbeszúrást, hogy az tagja, része legyen a teljes lebonyolódásnak: megváltozik a cadenza működésmódja — formai funkciót kap. *A társadalmi célzat átalakul esztétikaivá.*

Ennek a fejlődésnek nem egyszerűek a módozatai és fokozatai. Csak részletes elemzéssel lehet pontosan megvilágítani azokat. S mire kitárul előttünk, milyen lépcsőzet vezetett Mendelssohntól Brahmson át — teszem — *Sibelius* vagy *Szymanowski* „szimfonikus versenyművéhez", a zenetörténeti fejlődés egyik leggazdagabb példatárán okulhattunk. Azzal a tanulsággal, hogy ezen a téren a „bűvészit" mindinkább legyőzte a „művészi", az artistaszerűt az artisztikus. Az öncélú virtuóz mutatvány megszűnt, a hangszeres művész képessége a kompozíció szolgálatára állt be hiánytalanul. De persze azzal kárpótoltan, hogy a magánszólam formailag magába olvasztotta a technikai nehézségeket; amivel az előadó elkápráztat, az tulajdon húsa és vére lett a „szimfonikus koncert" testének. Mindezt alaposan megtanulhatjuk Mies professzor jóvoltából.

Molnár Antal

Stanley Richmond:

CLARINET AND SAXOPHON EXPERIENCE
Darton Longman & Todd Ltd.
London 1972

Napjainkban, mikor világszerte egyre kevesebb a jó hangszerkészítő szakember, és a gyárak nagy sorozatban gyártott hangszerei óhatatlanul többé-kevésbé hibásak, kisebb városokban még javításokhoz sem találni megfelelő szakembereket, igen időszerű egy olyan könyv, mely a hangszerekkel kapcsolatos elméleti és tárgyi tudnivalókat ismerteti. Hosszas gyakorlat, kutatás, a klarinét és a szakszofon alapos ismerete alapján a szerző kiváló könyvet alkotott, melyet egyaránt haszonnal olvashat a két hangszer bármelyikén (hiszen azonos jellegűek) játszó növendék, tanár vagy művész.

Rövid bevezető fejezet közli az általános fizikai ismereteket, egyszerűen, minden nagyképűségtől mentesen, megalapozva a következő fejezetekben közöltek megértését. Az első fejezet leírja a klarinét elvét összehasonlítva az orgonasíppal. Ezután a klarinét és a szakszofon különböző fajtáiról, azok rokonjellegéről is ír. Miután Angliában körülbelül a század elején áttértek már a Böhm-klarinétra, a német változatról nem szól, és úgy tűnik, a 21 billentyűs 7 gyűrűs változatot tartja tökéletesebbnek ellentétben a francia iskola véleményével, amely szerint az egyszerű 17 billentyűs 6 gyűrűs változat sokkal jobb és megbízhatóbb.

A későbbi fejezetekben alaposan elemzi a két hangszer részeit és azok szerepét. Részletesen foglalkozik a hangszerek mechanikájának kisebb javításaival, sőt bizonyos tökéletlenségek kiküszöbölésével is. Ismerteti a leggyakoribb karbantartási műveleteket, a nádak kiválasztását, faragását és a befúvás (bejátszás) helyes módját. Ezek ismerete nélkül gyakorta sokat kell küszködni a hangszerrel. Jól ítéli meg a különböző klarinét fúvókák (olasz, francia, német) jellegzetességeit, valamint azt, hogy a modern szakszofon fúvókák egy része nem alkalmas a tiszta intonációra. Az elemzett részek fizikai, méretbeli és egyéb jellegzetességeit mindig a hangszerjáték eredményessége szempontjából vizsgálja. Ez igen értékes szemléletmódot sugall: sok kis tényező együttes hatása adja csak az eredményt, a jó hangolást, a szép hangot és a biztos játékot, ily módon sok bizonytalanságtól, babonás nézettől lehet megszabadulni.

A szerző még olyan szubjektívnek tartott kategóriák esetében is, mint például a hangszín, megtalálja a legpontosabb és legtalálóbb meghatározást: „Bármit is részesítsen előnyben a divat, egy biztos, fel kell tudnunk ismerni egy hangszert teljes terjedelmében azonos hangszínéről... Az elfogadott klarinéthang az oboa „nádas" hangja és a fuvola áttetsző hangja között van." Viszont a hangszer ajánlott hangolási módja — a klarinét középső részeinek kihúzása — a szerző azon hitén alapszik, mely szerint létezne tiszta klarinét is.

Részletes segédfogás táblázatok vannak a könyvben, mind klarinétra, mind szakszofonra. Ezek, mint azt a szerző is említi, nem használhatók minden hangszeren, de az önálló továbbkereséshez jó támpontot adnak. A szakszofonhoz jól használható fogástáblázatot közöl a háromvonalas oktáv hangjairól. Érdekesek a különböző ujjrendeket és átfúvási (bugling) technikát ajánló táblázatok, bár ezen megoldások értéke és gyakorlati haszna számomra sok esetben kétséges. A könyv időnként kissé terjengősnek tűnik, viszont elfogulatlan és körültekintő.

Sok illusztráció és fénykép teszi érthetőbbé, gazdagabbá a könyvet, kivitele minden vonatkozásban szép.

Kuszing János

MAGYAR KAMARAZENE

Bogár István:

HÁROM TÉTEL RÉZFÚVÓS-NÉGYESRE

A harmincasok nemzedékének tehetséges komponistái közül aránylag keveset hallunk Bogár Istvánról, az 1937-ben született zeneszerzőről. Újonnan megjelent kompozíciója — és a mai számunkban szereplő feldolgozás (Hollós Lajos munkája) — azt bizonyítja, hogy újra fellendült az érdeklődés a rézfúvósegyüttes, e nálunk eddig meglehetősen mostoha sorsú hangszerösszeállítás iránt. Persze rézfúvósokra nagyon nehéz avant-

garde stílusban komponálni, és legtöbb zeneszerzőnk inkább a szolid, tradicionális módon ír erre az összeállításra műveket. Bogár István sem törekszik művében újszerű, eddig ismeretlen hatásokra, szolid mesterségbeli tudással viszonylag könnyen előadható, hatásos művet alkotott. A nem egészen tízperces darab 2 trombitára, harsonára és tubára íródott, és mind tempójában, mind zenei hatásában dinamikai és ritmikus fokozásra épül. A megnyitó tétel tempója largo, ünnepélyes hangvételű, kissé korálszerű intonációjú muzsika ez, egyetlen dinamikai csúcsponttal, ezt követi a témából és kilenc variációból álló második tétel. Az andantino tempójú témát a harsona és a tuba intonálja, majd formás, jól megszerkesztett variációk következnek változatos hangszerösszeállításban. Andante con moto-Allegretto-Allegro moderato-Tempo di Valse-Andante-Allegretto-Grave-Andantino és Andante az egyes variációk tempója. A formát a variációs téma visszatérése kerekíti ki, azzal a különbséggel, hogy a kezdő $^4/_4$-es ritmus helyett, a tétel végén lassú $^3/_4$-ben hangzik fel a tubán a téma. Vidám, igen ritmikus rondó zárja Bogár István rézfúvósnégyesét. A mű könnyen követhető formájával és dallamvilágával hasznos darabja lehet a magyar rézfúvósirodalomnak.

Durkó Zsolt:

FIRE MUSIC

Durkó Zsolt 1970—71-ben komponálta, és a Peter Maxwell Davies vezetése alatt játszó The Fires of London együttesnek dedikálta új művét. Az ősbemutatóra is a neves angol együttes előadásában került sor Londonban 1971 decemberében. A 16 részből álló kompozíció fuvolára (váltakozik piccolóval és altfuvolával) basszusklarinéttel váltakozó klarinétre, zongorára, hegedűre, mélyhegedűre és gordonkára íródott, és építkezésében, szerkezetében az elmúlt évek hangvételét követi, anélkül persze — ezt talán Durkó Zsolt színes, sokoldalú egyéniségénél felesleges hangsúlyozni —, hogy utánozná, ismételné önmagát. A „Fire Music" legelső erénye — és ez ismét olyan megállapítás, ami a legtöbb Durkó művel kapcsolatosan bátran elmondhatunk — az építkezés szilárdsága, a forma tisztelete, és az nem lebecsülendő tény, hogy alkotója mindmáig nem vetkezte le elsődlegesen muzsikus mivoltát, hogy elsősorban és mindenekelőtt zenét akar írni, és zenét is ír! Az avantgarde effektusok nála nem tűnnek üres fogásoknak, minden zenei alapot nélkülöző trükknek, ellenkezőleg, ezek az effektusok (és ilyen érdekes, színes effektust igen sokat találunk Durkó új művében) szervesen épülnek be a mű zenei struktúrájába, és egészítik ki azt. Igen sok szabadságot enged meg előadóinak, főként tempóban, ez a szabadság azonban megintcsak valahová vezet, és valahová tartozik. És úgy érezzük, éppen ebben rejlik az új mű összefogó ereje, hatása. Változatos, sokoldalú muzsika ez, jól használja ki az együttesben rejlő effektusok hatásait, és invenciója csupán néhány helyen fárad el kissé, persze ilyenkor is segítségére siet Durkó jó értelemben vett óriási rutinja, amely a talán kevéssé ihletett pontokon is azonnal átlendíti a művet.

A Fire Music című Durkó művet az ugyancsak 1970-ben írt Iconography No. 1 című alkotással együtt a szerző igen termékeny új korszaka kiemelkedő kompozíciói közé kell sorolnunk.

Hollós Lajos:

A TORONYBAN — XVII. SZÁZADI TÁNCOK RÉZFÚVÓSHATOSRA

A fúvószene szerelmese, rajongója és szakértője Hollós Lajos, aki munkásságának minden területén, elsősorban a Magyar Rádió szerkesztői posztján mindent megtesz azért, hogy kedvelt műfaját, a fúvósmuzsikát pártfogolja, ápolja és növelje az iránta tanúsított érdeklődést. Azt szinte természetesnek vesszük, hogy a fúvószene ilyen szakértője nagyon jól ismeri a hangszerek lelkét, hangzásvilágát, igen jól tudja, mi fekszik, mi nem egy hangszeren, és XVII. századi táncok feldolgozásával most olyan anyagot ad a fúvósok kezébe, amelyet nemcsak hangversenyen, de ünnepi alkalmakkor, valóban toronyzene gyanánt szívesen, és örömmel játszhatnak majd a rézfúvóshangszerek művészei. Az öt tételt (Intrada-Gagliarda-Corrente-Sarabanda-Bergamasca) Hollós

formás szvitmuzsikává ötvözte, az egyes tételek hangulatilag, tempóban és intonációban is kitűnően egészítik ki egymást, a szólamok hálásak, de technikailag nem okoznak problémát gyakorlott előadónak.

A régi muzsika reneszánsza idejében Hollós Lajos olyan zenét ad a rézfúvósegyüttesek kezébe, ami előadónak és közönségnek egyaránt sok örömet okoz.

Kardos István:

POEMA E BURLESCA — NAGYBŐGŐRE ÉS ZONGORÁRA

Ismét egy új kompozíció, amely — egy szólisztikusan ritkán szóhoz jutó hangszer — a nagybőgő számára íródott. Kardos István kéttételes alkotása hálás, de nagyon nehéz feladatot ró a hangszer művészére, az első tétel — a poema — melodikus vonalrajza, majd a burlesca a hangszer lehetőségeit alaposan kihasználó virtuozitása kitűnő előadót, muzikális művészt kíván; főként a nagyon kényes intonáció tekintetében jelent problémát a mű igaz megszólaltatása. A poéma felírású első tétel $^5/_4$-es, illetve $^{15}/_8$-os dallamvonalát, a burlesca ugyancsak bukdácsoló ritmusú, javarészt $^5/_4$-es világa követi, és adja szerves kiegészítését az álmodozó karakterű első résznek.

Kocsár Miklós:

SALTUS HUNGARICUS

Az elmúlt néhány esztendőben, elsősorban a Szabolcsi Bence és Forrai Miklós kiadásában megjelenő „Musica Hungarica" lemezsorozat és szorgos kutatóink, muzikológusaink jóvoltából határozott érdeklődés mutatkozik a régi magyar muzsika iránt. Hosszú évekig csak a legszűkebb értelemben vett szakma tudta, hogy volt értékes, ma is ható magyar zene a reneszánsz, vagy a barokk időben: napjainkban ezek, a többségükben tabulatúrás könyvekben fennmaradt dallamok — javarészt táncok — egyre népszerűbbekké válnak, és előadóművészeink, zeneszerzőink szívesen nyúlnak ehhez a hálás anyaghoz. Farkas Ferenc Régi magyar táncai sok-sok esztendővel megelőzték ezt az újjászületést, és most a Zeneműkiadó Vállalat Kocsár Miklós Saltus Hungaricus című, fuvolára (vagy oboára) és zongorára írott ötételes kis szvitjét jelentette meg. A régi magyar táncokat a szerző a Lányi Eleonóra Zsuzsanna-féle kézirat nyomán dolgozta fel biztos ízléssel, mesterségbeli tudással, és így olyan, nagyon jól hangzó, invenciózus muzsikát adott a fuvolások, vagy oboisták kezébe, amit azok minden bizonnyal örömmel, szívesen tűznek majd műsorra. A minél szélesebb elterjedést szolgálja az is, hogy a szerző nem csembalót vagy lantot szán kísérő hangszernek, hanem zongorát, bár meggyőződésünk, hogy kisebb változtatásokkal kitűnően szólna a két hangszer bármelyikén is a zongoraszólam. Kocsár Miklós rokonszenves egyszerűséggel tolmácsolja a régi muzsikát, nem törekedett semmiféle, a zene lényegétől idegen effektusra, és ezzel tette a legjobb szolgálatot ennek a szép, naivan világos régi tánczenének.

Papp Lajos:

SCHERZO NÉGY VONÓSHANGSZERRE VAGY VONÓSZENEKARRA

Papp Lajos rövid scherzója teljesen a klasszikus szabályok szerint íródott: a két allegro tempójú főrész között lírai karakterű, andante tempóvételű triószakasz áll. A harmóniai apparátus is egyszerű, könnyen érthető, és ritmikailag sem okoz különösebb problémát a mű az előadóknak. Az együttes nem a megszokott vonósnégyes összeállításban szólal meg: három hegedűvel szemben áll a gordonka — a szerző előírása szerint vonószenekarral is játszható a darab, amelynek különleges, játékos hangulatot kölcsönöz a főrész $^2/_4$, $^3/_4$ változása. Papp Lajos sokoldalúságát bizonyítja, hogy ilyen szerény eszközökkel, ilyen egyszerű struktúrával is tud dolgozni — az avantgarde muzsikust nem zavarja az, hogy olyan alkotást jelentet meg, amely elsősorban fiatal muzsikusok, növendékegyüttesek részére jelent kellemes, jólhangzó feladatot.

Meixner Mihály

RÉGI BILLENTYŰS MUZSIKA ÚJ KIADÁSBAN

Corpus of Early Keyboard Musik (CEKM) 27

SAMUEL MARESCHAL VÁLOGATOTT MŰVEI

Közreadja: Jean-Marc Bonhote (1967) American Institute of Musicology

A CEKM sorozat eddig megjelent közel félszáz kötete közül különlegesen fontosnak látszik a címben jelzett 27. számú. A német „koloristák" stílusköréből származott Samuel Mareschal (1554—1640) gazdag és fontos zongoratermészéről ezúttal kaphatunk első ízben viszonylag pontos képet.

A 86 évet megért mester *svájci* német — 1589-ben Baselben lát napvilágot „Bevezetés a zene nemes művészetébe . . ." c. pedagógiai műve, majd ugyanitt 1606-ban adja ki 150 zsoltárát. Utóbbi sorozat a református egyházban mindmáig használatos zsoltárdallamokat dolgozza fel rendkívül egyszerű formában, az ún. „Kantionalsatz" technikájával: egyszerű, akkordikus-szillabikus szerkesztésű tételek ezek, az alapdallam mindig a legfelső szólamban van. (Kisebb-nagyobb átdolgozásokkal közel másfél évszázadon keresztül használatban maradnak Mareschal zsoltárfeldolgozásai.) Ambrosius Lobwasser 1573-ból származó német zsoltárversei szolgálnak a feldolgozás alapjául. E tételeket dolgozza fel billentyűs hangszeren Mareschal 1638-ban és 1640-ben — tehát élete végén. A szóbanforgó kiadvány a baseli könyvtárban őrzött kéziratok alapján 16 tételt ad közre ezekből — Mareschcal zongoraművei ugyanis kizárólag kéziratban maradtak ránk. (Nyomtatásban eddig mindössze négy rövid darabja jelent meg: W. Merian, Der Tanz in den deutschen Tabulaturbüchern, Leipzig, 1927, 277—278. lap.)

E 16 tétel kiadása ideális. Mindegyik darab háromféle formában szerepel. Először egyszólamban láthatjuk a franciaszövegű eredeti dallamot, majd Mareschal német nyelvű négyszólamú feldolgozását, végül a gazdagon díszített billentyűs változatot. E módszer segítségével nem csupán a darabokat magukat ismerhetjük meg, hanem bepillantást nyerhetünk a korabeli előadói praxisba is, megtudhatjuk, milyen módon kellett a zongoristának a kollektív egyházi népéneket kísérni. Másszóval: lehetővé válik hogy fogalmat alkothassunk a 16. század végének díszítőtechnikájáról. Felfoghatjuk variációnak is ezeket az orgonadarabokat, méghozzá klasszikus értelemben vett dal- és harmónia-variációnak: mind a dallam, mind pedig a négyszólamú korál „ráénekelhető" a billentyűs feldolgozásra.

Jóllehet itt nem pótolhatjuk a CEKM 27 kottaanyagát, nem vállalkozhatunk arra, hogy gazdag tanulságait a maguk egészében összefoglaljuk — egyetlen tanulságra mégis rá kell mutatnunk.

Évszázados problémát jelent az egyházi hangnemek hetedik fokának helyes intonálása. Konkréten: a dór hangnem c-hangja adott esetben akkor is cisz-nek énekelendő, ha a korális kiadvány az alterációt nem jelzi. Ez az egyik vélemény. A másik felfogás szerint a modalitás tiszta marad az ilyenféle alterációktól. Nos: a CEKM 27 azt az érdekes tanulságot hozza, hogy a 6. Psalmus első sorában (lásd a többi között „Énekeskönyv magyar reformátusok használatára", Próbakiadás, Budapest, 1948. 21. lap), ahol a dór dallam az első fokról a hetedik fokra lép le — az orgona-feldolgozás félreérthetetlenül cisz-hangot követel, tehát *kromatizál.* Vajon nem következhet-e ebből, hogy a korális feldolgozásban is ezt a „modern" váltóhangot énekelték, méghozzá olyan természetesen, hogy nem is tartották szükségesnek külön jelezni? Emellett szól az a közismert tény, hogy a hangszeres lejegyzésmód mindig is pontosabb, mint az énekes, tekintettel arra, hogy az orgonán pl. *más billentyűt kell* lenyomnunk ha c-t és mást, ha cisz-t játszunk, itt tehát nem számíthatunk az énekestől elvárható természetes kiegészítésre, korrekcióra. Könnyen lehetséges, hogy ha a hangszeres átiratokat szembesítjük az eredeti kórusművekkel, illetve korális dallamokkal, utóbbiak korabeli, hiteles formája könnyebben lesz visszaidézhető. Ez a kérdés azonban sokkal bonyolultabb és többrétű, hogysem e helyen kimerítően tárgyalhatnánk.

A CEKM 27 anyagának több mint kétharmadát e zsoltárfeldolgozások teszik ki. Erről még csak annyit, hogy a hugenotta zsoltárok hangszeres feldolgozása — tekintettel a svájci egyház puritanizmusára — igen ritka jelenség; Mareschal az elsők egyike ezen a területen.

A füzet többi darabja Mareschal ún.

szabad — tehát cantus firmustól nem kötött — billentyűs muzsikájába enged bepillantást. Újra közli a Merian előbb említett könyvében már közölt négy darabot, ezen kívül még egy rövid fúgát, valamint egy-egy előjátékot mind a tizenkét modális hangnemben. Sajnos a Merian által közölt tartalomjegyzékből elvileg ismert 37 intavolációk (Orlando di Lasso, Clemens non Papa, Thomas Crequillon, Hans Leo Hassler stb. kórusműveinek billentyűs átdolgozásai) továbbra is kiadatlan maradt.

Pernye András

57



MAGYAR ZENE

1973 2

MAGYAR ZENE

XIV. évfolyam, 2. szám *ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT* *1973. június*

TARTALOM

A MAGYAR ZENEMŰVÉSZEK SZÖVETSÉGE IX. KÖZGYŰLÉSE 115

DR. AJTAI MIKLÓS:
A zenekultúra elválaszthatatlan a közművelődés ügyétől 115

SÁRAI TIBOR:
Zenekultúránk harmonikus fejlődéséért 118

ADATOK A MAGYAR ZENEMŰVÉSZEK SZÖVETSÉGE TEVÉKENYSÉGÉRŐL 145

BÁRDOS LAJOS:
Organika 156

SOMFAI LÁSZLÓ:
Két Webern-tétel. Analízis-variációk II. (Befejező rész). Variációk zongorára op. 27, II. tétel 165

NEMZETKÖZI MARXISTA ZENEESZTÉTIKAI SZEMINÁRIUM 188

MARÓTHY JÁNOS, UJFALUSSY JÓZSEF, ZOLTAI DÉNES:
Szocialista kultúra és marxista zeneszociológia 189
László Zsigmond 80 éves 200

ÚJ MŰVEK BEMUTATÓJA
Kadosa Pál: Négy dal Nelly Sachs verseire op. 68 — Sárai Tibor: Zene 45 húrra (Kárpáti János) 202

KÖNYVEKRŐL —KOTTÁKRÓL
Harald Goertz: Österreichisches Musikhandbuch — Martin Cooper: Beethoven — The Last Decade — Jan Maegaard: Studien zur Entwicklung des dodekaphonen Satzes bei Arnold Schönberg (Breuer János) 214
H. C. Robbins Landon: Beethoven. Sein Leben und seine Welt in zeitgenössischen Bildern und Texten — Ludwig van Beethovens Konversationshefte, Band 1. — Rudolf Klein: Schubert-Stätten — Ludwig Kusche: Richard Wagner und die Putzmacherin oder die Macht der Verleumdung — Hector Berlioz: Symphonie fantastique. New Edition of the Complete Works (Bónis Ferenc) 216

HANGLEMEZEKRŐL 220

MAGYAR ZENE
Zenetudományi folyóirat
Megjelenik évenként négyszer
A szerkesztő bizottság tagjai:
SZABOLCSI Bence, UJFALUSSY József és MARÓTHY János
Szerkesztő: BREUER János
Szerkesztőség: Budapest, V., 1054 Báthori u. 10. Telefon: 317-330
Szerkesztőségi órák: kedden 10—12-ig
Kiadja a Lapkiadó Vállalat (VII., Lenin krt. 9—11.) Levélcím: 1906 Pf. 223.
Felelős kiadó: SIKLÓSI Norbert
Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a Posta hírlapüzleteiben és a Posta Központi Hírlapirodánál (KHI, 1900 Budapest, V., József nádor tér 1.) közvetlenül, vagy postautalványon, valamint átutalással a KHI 215—96 162 pénzforgalmi jelzőszámára. Előfizetési díj fél évre 30,— forint, egész évre 60,— forint.
Index: 25.563
73.1181.66-21 Alföldi Nyomda, Debrecen

A Magyar Zeneművészek Szövetsége 1973. február 28-án tartotta IX. közgyűlését. A közgyűlésen megjelent és az elnökségben foglalt helyet dr. Ajtai Miklós, a Minisztertanács elnökhelyettese, dr. Molnár Ferenc, az MSZMP KB tudományos, közoktatási és kulturális osztályának helyettes vezetője, dr. Simó Jenő művelődésügyi miniszterhelyettes és Vass Imre, a Művészeti Szakszervezetek Szövetsége főtitkára.

A közgyűlés titkos szavazással megválasztotta a Magyar Zeneművészek Szövetsége elnökségét, amelynek tagjai (a leadott szavazatok számának sorrendjében): Ujfalussy József, Zámbó István, Balassa Sándor, Sárai Tibor, Kadosa Pál, Kórodi András, Lehel György, Mura Péter, Sándor Frigyes, Sándor János, Farkas Ferenc, Görgei György, Lukács Pál, Szabó Miklós, Kroó György, Láng István, Petrovics Emil, Somfai László, Vaszy Viktor, Durkó Zsolt, Maros Rudolf, Szőnyi Erzsébet, Mihály András és Solymos Péter. Az elnökség első ülésén ismét Sárai Tibort választotta meg a Magyar Zeneművészek Szövetsége főtitkárául.

Alább közöljük dr. Ajtai Miklós üdvözlő beszédét, a leköszönő elnökség Sárai Tibor főtitkár által előterjesztett beszámolóját és a szövetség két közgyűlés közötti tevékenységéről készült anyagot. A vita ismertetésére következő számunkban visszatérünk.

DR. AJTAI MIKLÓS:

A ZENEKULTÚRA ELVÁLASZTHATATLAN A KÖZMŰVELŐDÉS ÜGYÉTŐL

A Magyar Szocialista Munkáspárt Központi Bizottsága és a Magyar Népköztársaság kormánya üdvözletét tolmácsolom a Magyar Zeneművészek Szövetsége közgyűlésének. Az elhangzott beszámoló, és az induló vita úgy reméljük szintén gazdag anyagot tartalmaz és sokoldalú elemzését adja zenekultúránk mai helyzetének.

Az Önök munkájának és az itt jelen nem levő sok ezernyi muzsikus szakember odaadó tevékenységének eredményeképpen a magyar zenekultúra sikerekben gazdag korszakáról ad számot ez a mai tanácskozás. Növekedett a

zeneművészet súlya és jelentősége szocializmust építő társadalmunkban. Immár évek óta egyenletesen növekszik az értékes zenét hallgató közönség tábora, és ezzel összhangban, határainkon belül és külföldön egyaránt növekszik a zeneművészet — e szerteágazó, sokrétű terület — hivatásos művelőinek: zeneszerzőinknek, zenetudósainknak, előadóművészeinknek és pedagógusainknak a tekintélye.

Zenekultúránk eredményei együttes erőfeszítéseinknek köszönhetők. Államunk jelentős anyagi áldozatot hoz a zenekultúra támogatására, kiváltképpen annak érdekében, hogy az iskolai és iskolán kívüli zenei nevelés gyarapítsa a zeneileg is művelt, a zene gyönyörű világában járatos emberek számát, mert fontosnak tartja azt az érzelmi hatást, amelyet éppen a művészi muzsika gyakorol hallgatóira.

Ezért támogatjuk anyagi eszközökkel az ifjúsági hangversenyeket és operaelőadásokat, s kiváltképp a munkásfiatalok zenei eseményeit. A nézőtereken látható sok fiatal arc azt tanúsítja, hogy ez a támogatás jó helyre került, s a közönség utánpótlása biztosított.

Társadalmunk megkülönböztetett figyelmet szentel az ifjúságnak, az új nemzedéknek, amely majd átveszi a stafétabotot. A közönség, a zenét befogadók nevelése mellett nem kevésbé fontos feladat a fiatal művészek tanítása, nevelése, egyéniségének formálása, politikai öntudatának fejlesztése. Úgy vélem, hogy a felnövekvő művészgeneráció nevelésében igen fontos szerepe van a Magyar Zeneművészek Szövetségének. Alkotó vitákkal, a fiatal muzsikusokkal való törődés, foglalkozás útján töltse be a szövetség reá háruló feladatát. A fiatal művészek nevelésének célja az is, hogy a muzsikusok átérezzék: tevékenységükre zenekultúránknak szüksége van, számítunk munkájukra, számítunk arra, hogy tehetségüket, képességeiket zenei kultúránk javára bontakoztatják ki.

Ismeretes az együttes zenehallgatás és muzsikálás közösségformáló ereje. Ezt az erőt mindannyiunk közös munkájával a szocialista ember nevelésére, érzelmi életének gazdagítására kívánjuk felhasználni. A zenekultúra elválaszthatatlan a közművelődés ügyétől: a zenehallgatók számának növekedése feltételezi a hivatott művészek mind szélesebb körű tevékenységét, amely nem bontakozhat ki másként, mint széles, és egyre szélesedő társadalmi bázis alapján.

Bartók és Kodály egész életműve megteremtette nálunk a zenekultúra és zenei közművelődés elszakíthatatlan kapcsolatának hagyományát. A Bartók-, majd a Kodály-évforduló megünneplésével sikerült a világ figyelmét ráirányítani nemcsak századunk két kiemelkedő magyar mesterének munkásságára, hanem egyben a szocialista Magyarország fejlett zenekultúrájára is. Zeneszerzőink, a nemzetközi pódiumokon mind gyakrabban szereplő előadóművészeink nemcsak önmagukat, és nemcsak zenekultúránkat képviselik, az ország kulturális *nagykövetei* ők, s a világ szemében minden személyes sikerük a Magyar Népköztársaság sikere. Hadd említsem meg a szocialista országokhoz fűződő kapcsolataink különleges jelentőségét. E zenei kapcsolatok fejlődnek, mind tartalmasabbak és sokoldalúbbak. Barátaink zenekultúrájának megismerése és a magunk értékeinek megismertetése terén azonban bizonyára akad még kiaknázatlan lehetőség és tartalék.

Megtisztelő részemre, hogy meghívtak közgyűlésükre, hogy felszólalha-

tok, és felhasználom ezt az alkalmat, hogy megkérjem Önöket, legyenek büszkék hivatásukra, a nagy feladathoz méltóan végezzék munkájukat a magyar zene alkotói, szervezői tevékenységében egyaránt. Kövessék hagyományainkat, őrizzék és erősítsék a magyar zene helyét a magyar nép tudatában és a világban egyaránt. Bartók első zongoraversenyében a mi magyar fülünk Esze Tamás talpasainak táncát, vagy a pentaton kanásztáncot hallja dübörögni, és mégis ugyanez a mű egyik indítója, alapköve az új nemzetközi modern zenének is. A magyar zene sokarcú, mást-mást mond élvezőinek, de értéke humánumában, talán éppen sokarcúságában van. Haladjanak tovább és alkossanak elhivatottan, méltóan zenénk múltjához, becsületéhez.

Engedjék meg, hogy ismételten átadjam a párt és a kormány üdvözletét valamennyiüknek, a közgyűlésnek, és a résztvevőkön keresztül a szövetség valamennyi tagjának.

SÁRAI TIBOR:

ZENEKULTÚRÁNK HARMONIKUS FEJLŐDÉSÉÉRT

I.

Nálunk a művészeti szövetségek munkáját nem lehet pusztán e szövetségek önmagukba zárt, belső életén keresztül megítélni. Egy-egy szövetség tevékenységének próbája mindig az, hogy milyen mértékben és milyen előjelekkel tudja befolyásolni azt a művészeti területet, amelyben dolgozik. És fordítva is: mennyire, és milyen előjelekkel képes feldolgozni azokat az impulzusokat, amelyek működési területéről nap mint nap érik. Talán sehol sem annyira fontos e szemléletmód, mint éppen nálunk, a zenei élet területén. Egyik művészeti terület sem ennyire szerteágazó, sokrétű, mint a miénk. Egyik művészeti szövetség sem fogja egybe a művészi alkotást, a tudományt, a kritikát, az előadóművészetet, a pedagógiát, a közművelődést, a tömegműfajokat, beleértve a szórakoztató műfajokat is. De hát mit tegyünk, ha a zenei területnek ilyen a jellege. Ámde a képhez az is hozzátartozik, hogy ezt, a mi területünk jellegéből fakadó szerteágazottságot semmilyen állami szerv nem fogja össze, a Minisztérium sem. Hiszen a zenei területnek csak egy része tartozik a Zenei Főosztályhoz, más részei a Művészetoktatási, Közművelődési, Nemzetközi Főosztályokhoz, a Kiadói Főigazgatóságoz, a Minisztérium Közoktatásügyi részlegéhez (a felsorolás nem teljes), megint más részei nem is a Művelődésügyi Minisztériumhoz tartoznak, mint például a Rádió és Televízió. És ha nem is állítható, hogy területünk állami vezetésének ez a szétparcellázottsága lehetetlenné teszi az érintkezést az állami vezetés különböző szektorai között — mint ahogy például adott esetben van kapcsolat a Minisztérium és a Rádió Zenei Főosztálya között, a Minisztérium Zenei Főosztálya és a Zeneműkiadó Vállalat között, bár az utóbbi a Kiadói Főigazgatósághoz tartozik, és még folytathatnám a példákat — az a tény tény marad, hogy *szervezetileg* zenei életünk *egésze* társadalmi szinten, elvileg a mi szövetségünk munkájában jelentkezik összefogottan. Ezért alakult ki nálunk az a hagyomány, hogy szövetségünk szűken vett belső munkáján túlmenően közgyűléseinken a beszámoló és a vita is mindenekelőtt zenei életünk egészének tendenciáit vizsgálja a két közgyűlés közötti időszakban, és ebbe ágyazottan foglalkozik ezután a szövetség munkamódszereivel, belső életével.

Ha ez a módszer hagyomány is nálunk, most, ezen a mai közgyűlésen ennek a tartalmivá vált formai kérdésnek mégis különös jelentősége, sőt aktualitása van.

Gondolok itt azokra, az ideológiai és művészeti életünk helyzetét is elemző, az utóbbi hónapokban kiadott olyan rendkívüli fontosságú pártdokumentumokra, mint a Központi Bizottság mellett működő Kultúrpolitikai Munkaközösség állásfoglalására az irodalmi kritika kérdésében, a Központi Bizottság 1972. novemberi határozatára és a Politikai Bizottság határozatára a művészeti szövetségek helyzetéről, valamint ugyancsak a Politikai Bizottság határozatára a könyvkiadásról. De ugyanúgy gondolhatunk a Központi Bizottság által január végén rendezett Országos Agitációs, Propaganda és Művelődési Tanácskozásra, főleg Aczél elvtársnak itt elhangzott közel három és fél órás előadói beszédére.

Felvetődhet a kérdés: mi történt, hogy a legutóbbi hónapokban ennyire sűrűsödnek a párt legfelső vezető szerveinek az ideológia és a művészet területét érintő határozatai és állásfoglalásai? Milyen új jelenség ez? Netán valamilyen fordulat van kialakulóban? Hogy mindjárt ennél a legutolsó kérdésnél maradjak: — és ezt a későbbiek folyamán is hangsúlyozni fogom — semmilyen fordulat nincs, ilyen nem is várható. A párt politikája változatlan maradt és marad a művészet pártirányításának kérdéseiben is. Sőt éppen ennek a politikának a végrehajtásáról van szó. Tehát nem új jelenségről. Közelebbről a párt X. kongresszusán hozott határozatok végrehajtásáról, gyakorlati megvalósításáról. Ennek a végrehajtásnak az állását vizsgálta a Központi Bizottság novemberi ülése politikai és gazdasági életünk egész területén, de az ideológia és a művelődésügy területén is. Engedtessék meg nekem, hogy ennek a központi bizottsági határozatnak szorosan a mi területünkre vonatkozó részleteit emlékeztetésképpen idézzem:

„Népünk általános műveltségi színvonalának emelése, a gyors ütemben növekvő tudományos és technikai ismeretek terjesztése, a szocialista kultúra alkotásainak népszerűsítése megköveteli közművelődési rendszerünk továbbfejlesztését, a rendelkezésünkre álló szellemi és anyagi erők összehangoltabb, céltudatosabb felhasználását. Ezért két éven belül ki kell dolgozni a közművelődés fejlesztésének átfogó tervét.

Az irodalom, a művészetek követik a társadalmi életben bekövetkezett változásokat, és egészében a szocialista eszmeiség jegyében fejlődnek. Ugyanakkor a társadalomban meglevő ellentmondások esetenként eszmei bizonytalanságot okoznak, egyes alkotásokban mai életünk problémái felnagyítva, torzítva jelentkeznek, másokban pedig a társadalom, a nép sorskérdései iránt közömbösség tapasztalható.

Az irodalom, a művészetek területén folyó ideológiai harcban nélkülözhetetlen fegyverünk a marxista kritika, amelynek megalkuvás nélkül, elvi alapon kell ösztönöznie, bírálnia, eszmeileg befolyásolnia az alkotókat, és tájékoztatnia, nevelnie a közönséget. Az irodalom- és művészetkritikában fokozni kell a szocialista eszmék és alkotások melletti következetes állásfoglalást, határozottan szembe kell szállni a giccs, a selejt terjesztésével, valamint a nyugati dekadencia ‚alkotásait' utánzó sznob polgári, kispolgári törekvésekkel.

Művelődéspolitikai irányelveink szellemében növelni kell a művészeti alkotóműhelyek, a lektorátusok, a kiadók, a szerkesztők ideológiai, politikai felelősségét, művészi igényességét."

Majd később ezt olvashatjuk a határozatban:

„A párt X. kongresszusa nyomatékosan hangsúlyozta a kultúra szerepét

a szocialista tudat, a közgondolkodás, a közízlés alakításában és fejlesztésében. Pártunk eddig is hirdette, most is kinyilvánítja, hogy szocialista társadalmunkban a művészeti alkotások, a kulturális szolgáltatások, általában a kultúra fontos társadalompolitikai ügy, és nem kereskedelmi kérdés.

A Központi Bizottság szükségesnek tartja e területen a gazdasági szabályozó rendszer felülvizsgálatát azzal a céllal, hogy a növekvő állami támogatás egyértelműen a szocialista társadalom számára fontos és értékes alkotásokat segítse."

Végül még egy részletet idézek:

„Nagy fontosságú a párt hazai szövetségi politikájának és a nemzetközi politikában követett békés egymás mellett élés elvének helyes értelmezése az ideológiai munkában, a kulturális élet területén. A párt e területen is fellép mindenféle korlátolt, szektás szűkkeblűség ellen, de sem az államok közötti együttműködés, sem a különböző társadalmi erők közötti politikai szövetség nem jelentheti az ideológiai különbségek elmosódását vagy elvi engedményt az antimarxista nézetekkel szemben."

Ennek a beszámolónak nem lehet feladata az utóbbi hónapok, számunkra mégoly fontos — mert a mi tevékenységi területünkről szóló — pártdokumentumainak ismertetése. De problémáink felvázolásához, megvitatásához, zenei életünk tendenciáinak értékeléséhez, és feladataink meghatározásához *ma* csak ezekből a pártdokumentumokból kiindulva lehet hozzáfogni, ha nem akarunk elszakadni a valóságtól. Azért is így kell tennünk, mert ezek a határozatok és állásfoglalások nem valamiféle olimposzi magaslatról, tőlünk elzártan szólnak hozzánk, ezek érlelésében, előkészítésében mi magunk is részt vettünk. Kettős vonatkozásban is.

Egyrészt úgy, hogy sok vonatkozásban szövetségi közgyűléseken, elnökségi üléseken, párttaggyűléseken, pártvezetőségi üléseken, minisztériumi feljegyzésekben és jelzésekben, intézményeink felszólalásaiban kollektíve, de egyénien is hosszú évek óta, sokszor türelmetlenül is hangoztatott megjegyzéseink kerültek megfogalmazásra ezekben a pártdokumentumokban. Főleg természetesen a művészeti szövetségek helyzetével foglalkozó politikai bizottsági határozatban, amire a későbbiekben több kérdéssel kapcsolatban még ki fogok térni. Ha csak arra gondolunk, hogy az elmúlt évek folyamán — akár csak itt, a mi közgyűléseinken is — hányszor szóltunk művészeti területünk anyagi ellátottságának alapvető, az érvényben levő pénzügyi szemlélet lényegéből fakadó ellentmondásairól, most pedig a Központi Bizottság előbb idézett határozatában azt olvashatjuk, hogy a párt éppen ennek a pénzügyi szemléletnek a megváltoztatását vette programba — talán érthetővé válnak azok az összefüggések, amelyek huzamos ideje hangzó megjegyzéseink, bírálataink és a mostanában kidolgozott pártdokumentumok között fennállnak. Ezzel természetesen nem akarom azt állítani, hogy a párt vezető szerveinek állásfoglalásai kizárólag egy-egy terület — hogy úgy mondjam — „morgásai" alapján alakulnak ki. Inkább csak annak a véleménynek nem helytálló voltát szeretném érzékeltetni, hogy „hiába beszélünk, írunk, felterjesztünk, nem történik semmi, minden marad a régiben". Persze bizonyos makacssággal párosult türelemre, időnként meglehetősen hosszú távú türelemre azért szükség van. Ezt a megjegyzést nem kell feltétlenül gúnyosnak tekinteni, ha azért ilyesmi is van benne, de sokkal inkább abból a meggyőződésből fakad ez a mondat, hogy

a kapkodás semmilyen területen sem előnyös, a mi területünkön, az ideológia, a kultúra területén viszont mérhetetlen károk származhatnak a volán ide-oda rángatásából.

De részt vettünk — a tematikából adódó mértékben — más vonatkozásban közvetlenebbül is e pártdokumentumok megszületésében. Hogyan született például a Politikai Bizottság határozata a művészeti szövetségek helyzetéről? Először írásbeli anyagot kért e tárgyban a Központi Bizottság Tudományos, Közoktatási és Kulturális Osztálya a Művelődésügyi Minisztériumtól, az egyes szövetségektől és azoknak a szövetségeknek a pártalapszervezeteitől, ahol ilyenek működnek. Ezek alapján a Központi Bizottság Tudományos, Közoktatási és Kulturális Osztálya egy anyagot állított össze, amelynek megvitatására összehívta a szövetségek elnökeit, illetve főtitkárait és a pártszervezettel rendelkező szövetségek párttitkárait. Ez az együttes többször is ülésezett, és ily módon sokszor igen éles vitákon keresztül hosszú hónapokon át alakult ki az az anyag, amit a Politikai Bizottság elé terjesztett a Tudományos, Közoktatási és Kulturális Osztály (zárójelben jegyzem meg, hogy ennek az előkészítési folyamatnak az elhúzódása miatt késett a mi közgyűlésünk időpontja is, amit eredetileg 1972 júniusában, majd decemberében szerettünk volna megtartani, de annak nem láttuk értelmét, hogy egy egyenesen reánk vonatkozó politikai bizottsági határozat meghozatala *előtt* tartsunk közgyűlést). A határozat megszületése után újból összehívták a szövetségi elnököket, illetve főtitkárokat és párttitkárokat. Ezen a megbeszélésen, amelyen Aczél elvtárs is megjelent és felszólalt, a minisztérium részéről pedig Simó elvtárs, már a határozat ismeretében vitattuk meg a tennivalókat. Ennek a politikai bizottsági határozatnak a születési körülményeit csak azért ismertettem ennyire részletesen, hogy érzékeltethessem azt a példamutatóan demokratikus módszert, ahogyan a párt felső vezetése az ügyekkel, jelen esetben a mi ügyünkkel foglalkozik.

Hadd tehessek még egy megjegyzést, mielőtt a zenei élet konkrét problémáinak a tárgyalására rátérnék. Ez a megjegyzés a közművelődés kérdéskomplexumára vonatkozik. A Központi Bizottság novemberi határozatából az előbb ismertettem az idevonatkozó részt. Ebből igen nagy nyomatékkal szeretném aláhúzni a Központi Bizottság megfogalmazásának azt a rendkívülien fontos módját, amely úgy hangzik, hogy „a szocialista kultúra alkotásainak népszerűsítése megköveteli közművelődési rendszerünk továbbfejlesztését, a rendelkezésünkre álló szellemi és anyagi erők összehangoltabb, céltudatosabb felhasználását". Tehát nem úgy veti fel a párt a kérdést, hogy művészeti élet *vagy* közművelődés, hogy netán a közművelődés valóban létfontosságú, nekünk művészeknek, pedagógusoknak is létfontosságú problémáit a művészeti élet ellenében kell megoldani — mert voltak és vannak ilyen tendenciák is —, hanem az egyedüli helyes módon a közművelődés funkcióját a szocialista alkotások népszerűsítésében, tehát egy művészeti kategória meghatározásában állapítja meg. A közművelődés és a művészet elvi, gyakorlati vagy akár gazdasági szférában történő szembeállítása — minden feltételezett jó szándék ellenére — végzetes hiba lenne. Az ilyen tendenciák első nyilvános megjelenésekor éppen a mi szövetségünk sajátos eszközeivel azonnal és kellő éllel vette fel a harcot. Most is azért kell ezt a kérdéskomplexumot szóvá tenni, mert az alatt a két év alatt, amikor is a Központi Bizottság határozata értelmében a

közművelődés fejlesztésének átfogó tervét ki kell dolgozni, a helytelen tendenciák nyilvánvalóan továbbra is érvényesülni fognak. Megnyugtató, hogy a kidolgozásra létre hívott bizottságokban a művészeti élet, így a zenei élet élvonalbeli képviselői is részt vesznek. Ezen túlmenően: az a két év, amin belül ki kell dolgozni a közművelődés fejesztésének átfogó tervét, abba az időszakba esik, amikor a művészeti szövetségek feladatköre és felelőssége a Politikai Bizottság határozatának megfelelően nagymértékben megerősödik és kiterjed, így nyilvánvaló, hogy ezt a munkát nem a szövetségek meghallgatása, a munkába való bevonása nélkül fogják elvégezni. Már csak ezért is szólni kellett erről a problémáról.

II.

Úgy gondolom, helyesen értékeljük a magyar zenei élet utolsó három esztendejét, ha megállapítjuk, hogy ezt az időt is általában a nyugodt alkotómunka, előadóművészeink fokozott foglalkoztatása, értékes új kompozíciók és zenetudományi publikációk születése, aránylag nagy számú fiatal rendkívüli előadóművész-tehetség jelentkezése, ugyanakkor közönségbázisunk és általában a művészi zene iránti érdeklődés egyenletes növekedése jellemzi, főleg a fiatalság körében. Helyünket elsősorban az előadóművészet és a nemzetközi zenei társaságok terén — az utóbbiaknál bizonyos mértékig befolyásunkat is — sikerült a nemzetközi zenei életben tovább szélesíteni. Zenei életünk és annak kapcsolata a párt- és állami vezetéshez általában most is harmonikus volt, amit azért is érdemes aláhúzni, mert nem mindegyik művészi területen ez a helyzet. Ebben a vonatkozásban igen jelentősnek tartom a Központi Bizottság Tudományos, Közoktatási és Kulturális Osztályának megerősítését, ezen belül azt is, hogy végre az osztálynak olyan előadója van, akihez a zenei élet problémái tartoznak. Még ha talán nem is hat eléggé ízlésesnek, nem állhatom meg, hogy a zenei élet és az állami vezetés harmonikus kapcsolatával összefüggésben ne említsem meg hálásan dr. Barna Andrásné elvtársnőnek, a minisztérium Zene- és Táncművészeti Főosztálya vezetőjének a nevét, aki oly sok hosszú éve gondozza ezt a kapcsolatot a maga példamutató emberségével, határtalan ügyszeretetével, mind a zenei élet, mind az állami vezetés javára. Úgy érzem, hogy ennyi év után egyszer ezt nyilvánosan meg kell köszönni.

Ezek a címszavakban felsorolt eredmények talán sematikusan hatnak. Pedig ezek valóságosak, igen jelentősek, és igen sok munka van mögöttük. Az, hogy az Országos Filharmónia bérleteinek nagy része — nagyon is beleértve az országosan kiterjesztett ifjúsági bérletrendszert is — közel száz százalékban kelt el és olyan időszakban, amikor más területeken dekonjunktúrás jelenségek mutatkoznak, hogy az Állami Operaház két színházában több éves stagnálás után újból emelkednek a bérletvásárlási számok, hogy a hanglemezeladásban az úgynevezett komolyzenei lemezek eladása — arányosan természetesen — felzárkózott a tánczenei felvételekhez, hogy a Rádió zenei kvízműsorain a részvevők bennünket, szakembereket is elkápráztatnak sokoldalú zenei műveltségükkel, felkészültségükkel, úgy is mondhatnám: szakmai tudásukkal — és még soká folytathatnám a felsorolást — mindez hosszas, sokszor megerőltető, nagy munka következménye. És nem is csak annak a szervnek a munkájáról van szó, ahol az eredmény jelentkezik, bár a munka oroszlánré-

szét természetesen ott kell elvégezni, hanem a zenei terület sajátos komplexitása következtében sokszor az egy-egy szektorban kifejtett munka eredménye máshol vagy máshol is jelentkezik. Egészen nyilvánvaló, hogy iskolai zenei nevelési rendszerünk, az Ifjú Zenebarát mozgalom erőfeszítései nélkül az Országos Filharmónia és az Állami Operaház nem érhetne el ilyen bérletezési eredményeket, a komolyzenei hanglemezvásárlás sem szökne így fel stb. Ez azt jelenti, hogy az olyan, nagy tömegeket alakítani kívánó valami, mint a mi sajátos iskolai zenei nevelési rendszerünk gyakorlatilag csak igen hosszú idő után jelentkezik eredményeivel, hiszen a dolog természeténél fogva generációnyi időközre van itt szükség a hatás érvényesüléséhez. De az eredmények komplex eredője úgy is létrejön, hogy a Rádió igényt ébreszt a lemezgyűjtésre vagy operalátogatásra, a lemezgyűjtőt pedig egyszer elkapja az élő előadás semmivel sem pótolható varázsa és koncertlátogató lesz stb.

A komplex jelleg a zenei élet egészének — hogy úgy mondjam — műfajából fakad, és ehhez képest akcióink, szervezeti megoldásaink, ha vannak is már jó kezdeményezések elsősorban a zeneműkiadás területén, általában még nem veszik eléggé figyelembe a mi területünk alapvetően komplex jellegét.

Ennek a komplex jellegnek is, mint zenei életünk minden megnyilvánulásának, a legfőbb célja a zene és a közönség kapcsolatának erősítése, szélesítése, és ezen keresztül a nép egyre hatalmasabb rétegei műveltségi színvonalának, magatartásbeli kulturáltságának az emelése, általában a tudat formálása a zeneművészet eszközeivel. Ilyen összefüggésben szoktuk mondani, hogy a szocializmus felépítése nem képzelhető el zeneileg is művelt tömegek nélkül. Így, ha a jövőre tekintünk, különös örömmel tölt el, hogy zenei életünk közönségbázisa igen nagy mértékben az ifjúság irányában szélesedett ki. Nemcsak abban a vonatkozásban, hogy mind a koncertek, mind az operák közönségének összetétele szemmel láthatólag megfiatalodott, hanem lemérhető ez a tendencia az Országos Filharmónia ifjúsági bérletsorozatainak nagy sikerében a fővárosban és vidéken egyaránt. Rendkívül biztató, nem egyszer egyenesen megható az a lelkesedés, mellyel ez az ifjúsági közönség az új zenét, ezen belül az új magyar zenét fogadja és elvárja. Ebben a vonatkozásban külön szeretném kiemelni azokat az erőfeszítéseket, amiket nemcsak a Filharmónia, hanem a Zeneművész Szakszervezet Ifjúsági Bizottsága és a szövetségünk mellett működő Ifjú Zenebarátok Magyarországi Szervezete az iparitanuló-otthonokban rendezett zenei sorozataival kifejt. A közönségkapcsolat szélesítése szempontjából igen fontos és eredményes vidéki szimfonikus zenekaraink tevékenysége is. Ezek a zenekarok — elsősorban a miskolci, szegedi, és legutóbb a pécsi — kielégítőnek ugyan még nem mondható — állami támogatással is már annyira megerősödtek, hogy rendszeressé vált úgynevezett tájolásaikkal olyan helyeket kezdenek bevonni a zeneművészet vonzási körébe, ahol azelőtt az élő zene varázsa ismeretlen volt. A zeneművészet és közönsége kapcsolatának szélesítésével összefüggésben nem lehet említés nélkül hagyni azt az eléggé nem dicsérhető tevékenységet, amit a Magyar Televízió ebben a vonatkozásban a legutóbbi időben kifejt. Akár a TV hangverseny-bérlete adásra gondolunk, és az azt megelőző programmagyarázó beszélgetésekre a hangverseny karmesterével, akár a szövetséggel együttműködve kialakított „TV zenés színház" törekvéseire, melyek között új magyar tv-operák és

musical-ok íratása is szerepel, akár a Kodály énekversenyre, a TV Zenei Klubjára, Zenei Figyelőjére, muzsikus portré műsoraira, és még folytatni lehetne a felsorolást, ugrásszerű fejlődést kell itt észlelnünk ennek, a ma talán legfontosabb és leghatásosabb kommunikációs eszközünknek a munkájában a zeneművészet és a közönség kapcsolatának kiszélesítése terén. A Rádió szinte tudományosan kidolgozott ilyen irányú — nyugodtan mondhatom — népnevelői munkáját azért nem említem külön, mert az immár hagyományos, nem új jelenség, a különböző változatos és még hatásosabb formák állandó keresése és megtalálása viszont nemegyszer valósággal megújítja, ezáltal jelentőségében tovább emeli ezeket az elengedhetetlenül fontos törekvéseket.

Nagyon alá kívánom húzni — és ez elvi kérdés —, hogy a közönségbázis növelése nem elsősorban azért okoz örömet nekünk, mert intézményeink így inkább tudják teljesíteni bevételi kötelezettségüket. Ennek fontosságát a világért sem akarom csökkenteni persze. Az sincs szándékomban, hogy valamiféle mesterséges ellentétet támasszak itt a pénzügyi öröm és a művelődéspolitikai öröm között. De ha a közönségbázis szélesítésének valami köze van — mégpedig erősen van — a gazdasági szférához, akkor az éppen ellenkezőleg abban nyilvánul meg, hogy bizony anyagi befektetést igényel. Ezért oly mérhetetlenül fontos művészetünk és a közönség kapcsolatának szemszögéből is a Központi Bizottságnak az az előbb ismertetett határozata, hogy „szükségesnek tartja e területen a gazdasági szabályozórendszer felülvizsgálatát azzal a céllal, hogy a növekvő állami támogatás egyértelműen a szocialista társadalom számára fontos és értékes alkotásokat segítse". Ennek a határozatnak a végrehajtása bizony nem lesz egyszerű, nem lesz éles harcoktól mentes és ebben a harcban a művészeti szövetségeknek, így a mi szövetségünknek is teljes erővel részt kell vennie. A beszámoló további folyamán szinte minden tárgyalásra kerülő témánál utalni kellene a, sokszor művelődéspolitikai célkitűzéseink ellen ható, jelenlegi gazdasági szabályozórendszerre, amit ha minden témánál nem is, de esetenként azért meg fogok tenni.

III.

Néhány szót azokról a területekről, ahol növeltük helyünket a nemzetközi zenei életben. Nemzetközi kapcsolatainkról más összefüggésben a későbbiekben is beszélni fogok, most elvileg szeretném az előbbiekhez kapcsolódóan azt megemlíteni, hogy nemzetközi téren is azokon a pontokon értünk el újabb eredményeket, ahol idehaza. Nőtt előadóművészeink, nagy együtteseink itthoni közönségbázisa, koncertéletünket a sikeres előadások jellemzik. Ugyanígy nőtt előadóművészeink, nagy együtteseink, beleértve természetesen az Operaházat is, kelendősége külföldön. És bár ezen a téren sem lehetünk még elégedettek, a Nemzetközi Koncertigazgatóság sok erőfeszítésére van még szükség, a tendencia az utolsó három évben feltétlenül pozitív. Márpedig ez a lényeg. Megnövekedett itthon a kereslet komolyzenei hanglemezeink iránt, lám egyszerre csak egymás után nyernek lemezeink nemzetközi díjakat, a magyar lemezgyártásnak egyre nagyobb a tekintélye a világban. Nemzetközi viszonylatban jól szervezett Szövetségünk és az állami szervek kapcsolata, tudják külföldön, hogy nem önmagunkat képviseljük „maszek" módon, hanem a Magyar Népköztársaságot is, ennek felismeréseként mindazokban a

nemzetközi szervezetekben, ahol tagok vagyunk, részt veszünk ezeknek a nemzetközi szervezeteknek a vezetésében. Mit akarok ezzel mondani? Azt, hogy hazai „hinterland" nélkül nincs nemzetközi térhódítás. Lehetetlenség úgy külföldre dolgozni, hogy a hazai felvevő területet egyszerűen ki akarjuk hagyni. Ilyen vonatkozásban nálunk nem lehet kizárólagosan exportra termelni. A világ nem arra kíváncsi, hogy mennyire tudunk a külföld tájanként változó ízléséhez alkalmazkodni, sokkal inkább arra, hogy mi az, ami nálunk tetszik, mi az, ami sajátosan idevalósi, mi az, ami ma nálunk magyar, mi az, ami jellegzetesen szocialista. Akár bevallják, akár nem, a tények bizonyítják: ez érdekli elsősorban a külföldet zenei életünkből.

Ehhez kapcsolódóan, de sajnos nem egészen a pozitív oldalon kell szólnom zeneszerzésünk helyzetéről, de ezzel összefüggésben általában is a kortársi zene itthoni helyzetéről.

A főiskolai KISZ-bizottság lapjának, a Zeneakadémiának legutóbbi számában Mártha István másodéves zeneszerző tanszakos hallgató cikke jelent meg a legutóbbi Varsói Őszről. A cikk írója, aki részt vett ezen a fesztiválon, olyan ügyes volt, hogy meginterjúvolhatta Witold Lutoslawskit. Ebből az interjúból idézem a következő passzust: „Magyar Zeneszerzőt? Hm. Ligeti! Az önök Ligetije nagyszerű zeneszerző. Nagyon szeretem műveit: a Lontano-t, a Kamarakoncertet, az Athmosphere-t." „Nem. Senki mást."

Idáig az idézet. Amikor először olvastam, nagyon felment bennem a pumpa — hogy fiatalosan fejezzem ki magam —, elsősorban azért, mert egyszerűen nem igaz, hogy Lutoslawski nem ismerne egyetlen hazai illetékességű magyar zeneszerzőt sem. Magam is beszélgettem vele két évvel ezelőtt Párizsban, Kurtág- és Maros-művekről. Miért tett hát akkor ilyen nyilatkozatot? Sok oka lehet. Talán egyszerűen megfeledkezett a magyar művekről. Vagy esetleg — ilyen világnagyságoknál ez gyakran fordul elő — a meghökkenteni akaró póz kedvéért, bár ez nem lenne jellemző reá. De az is lehet, hogy dühös ránk, és ezért engedte meg magának ezt a fricskát. Akárhogy is van, egy biztos: attól függetlenül, hogy ismer-e mai magyar zenét vagy sem, az a nyilatkozata, hogy egy Lutoslawski egyetlen mai magyar zeneművet sem ismer, rendkívül jellemző a mai magyar zeneszerzés helyzetére.* Mielőtt az előbb felállított „hinterland" nélkül nincs export elméletnek megfelelően megnéznők először, hogy mi a helyzet ezen a téren idehaza, elöljáróban néhány szót arról is kell szólni — amennyire ez egyáltalában lehetséges —, hogy milyen portékáról van szó? Jó ez a mai magyar zene vagy rossz, esetleg langyosan közepes? Persze mi magunk ezt nehezen ítélhetjük meg. Másrészt a mai magyar zene egészéről egyszerűen lehetetlen véleményt nyilvánítani, mert az rendkívül sokféle. Hadd fűzzem ehhez mindjárt hozzá, hogy ezt a sokféleséget, azt is mondhatnám: színességet feltétlenül pozitívumnak, sőt eredménynek tartjuk. A különböző stílusok, irányzatok szabad megnyilvánulásának lehetőségét mi tűztük ki célul, és ez meg is valósult. Bizonyos objektív jelekből arra következtethetünk, hogy zeneszerzésünk általános szakmai színvonala magas, főleg ha ezt összehasonlítjuk más országok zenei termésének általános szakmai színvonalával, pedig az utóbbiak külföldi játszottsága feltűnően magasabb a miénk-

*Időközben Lutoslawski levelet intézett Sárai Tiborhoz, kérve, hogy a közgyűlés minden résztvevőjének hozza tudomására, a *Zeneakadémia* című lapban megjelent interjúnak idézett részlete nem felel meg a valóságnak, s nem tőle származik.

nél. Olyan tények, hogy a Nemzetközi Zenei Tanács évente megrendezésre kerülő Párizsi Tribune-jén, ahol a világ csaknem összes rádióállomása leforgatja országa legutóbbi zenei termésének javát, az elmúlt három évben két alkalommal magyar mű — Szöllősy András III. Concerto-ja és Balassa Sándor Requiem Kassák Lajosért című alkotása — kapta a legtöbb szavazatot, azaz az első díjat (az utóbbi olyan szavazattöbbséggel, amilyenre a Párizsi Tribune történetében még nem volt példa), vagy az, hogy az Új Zene Nemzetközi Társaságának fesztiváljain a nemzetközi zsüri eddig minden alkalommal műsorra tűzött magyar művet, vagy hogy a nemzetközi szaksajtóban a rossz kritikák mellett — mert természetesen ilyenek is akadnak — igen nagyrabecsülő kritikák és recenziók illetik az egyes új magyar darabokat, mindezek azért azt mutatják, hogy itt — bocsánat a kifejezésért — azért nem valamiféle bóvliról lehet szó. A nem illendő kifejezést méregből is használtam, mert más országok — most viszont finom leszek — esztétikailag kevésbé kathartikus termésükkel minden szempontból nemzeti trófeaként bánnak, és véleményem szerint *ez* a feltétlenül helyes magatartás. Nálunk idehaza viszont általában „musz-anyagként" kezeljük a mai magyar zenét. Mit jelent ez? Mindenekelőtt a játszottság nagyjából stagnálását a koncertéletben és a rádióban egyaránt, pedig a rádióban sugárzott műsoridő alaposan megnőtt. Ebből az következik, hogy miután zeneszerzőink szerencsére szorgalmasan dolgoznak, mi pedig, mint Szövetség is nagyon törekszünk arra, hogy ne legyen olyan, bizonyos szakmai színvonalat elért kompozíció, ami valahol ne hangozzék el, az új magyar zenére rendelkezésre álló, nagyjából stagnáló időmennyiségben — főleg az Országos Filharmónia területén — többnyire csak bemutatunk, és értékéhez képest elenyésző az a szám, ami az ismételt előadásra, a repertoáron maradásra jut. Az, hogy — ahogy némi akasztófahumorral mondani szoktuk — az új műveket többségükben kétszer adják elő: először és utoljára, érthető módon meglehetősen kedvét szegi az előadóművészeknek is. Nagy energia- és időráfordítással megtanul egy új darabot valaki, amit egyetlen egyszer játszhat vagy dirigálhat el pódiumon! Bizony nem lelkesítő perspektíva. Ezért meg is lehet érteni, hogy főleg a hangszeres előadóművészek zömükben nem is tolongnak azért, hogy új magyar műveket vegyenek műsorukra. Egyszóval formálisan, többnyire csak a statisztikát szem előtt tartva foglalkozunk általában az új művekkel az Országos Filharmóniánál is, bizonyos mértékben a rádiónál is. A többes szám első személyt azért kell használnom, mert az írásbeli anyagból is kitűnően jómagam tagja vagyok a Filharmóniánál működő szövetségi tanácsadó testületnek, és ebben az összefüggésben sem vagyok elégedett saját munkámmal. Az általában szót pedig azért kellett használnom, mert szerencsére vannak erőteljes kivételek is. Szövetségünk elnökségének javaslatait figyelembe véve a rádió néhány éppenhogy szeretetteljesen megszervezett akciót hozott és hoz létre az új magyar zene népszerűsítésére, mint például az új magyar zene hónapja, az új magyar zene díjakkal megtűzdelt évi rádiós seregszemléje, vagy az előadóművészek és a hallgatók vitája egy-egy új magyar műről, és másokat. Olyan jelenségekről sem feledkezhetünk meg ezen az oldalon — ha csupán jelzésszerűen is — mint például a Budapesti Kamaraegyüttes, amely abból a célból alakult, hogy a mai magyar és kortárs zenét propagálja, vagy arról, hogy a Debreceni Kórusfesztivál a kortársi vokális zene nemzetközi fórumává kezd válni, és a legutóbbi alkalommal magyar kompo-

nisták szerzői estjeit rendezte meg erre az alkalomra rendelt művekkel, meg a Néphadsereg Művészegyüttesére is gondolnunk kell, ahol szintén az új magyar zene egy sokágú fóruma van kialakulóban sajátos, számunkra, a szocialista tudat kialakulása szempontjából fontos tartalmi profillal és még más jelenségeket is említhetnék. Örvendetesen sok és sok új pozitív jelenségről lehet beszámolni ebben a vonatkozásban. De most nem erről van szó, és nem is arról, hogy a rádió állandó jellegű zeneszerzői megbízásaival a mai magyar zeneszerzés legfőbb mecénása és ihletője is egyben. Ezek nagyszerű dolgok, ámde azt az általános képet, hogy úgynevezett felhasználó szerveink nagy átlagban jobbára statisztikai anyagként foglalkoznak az új magyar zenével, egészében nem tudja megváltoztatni, és most erről van szó.

Nagyjából-egészéből, sommásan fogalmazva ilyen a magyar zeneszerzés „hinterlandja", belső helyzete.

Az ügy nem minden vonatkozásban közügyként való kezeléséből származó lanyha belső helyzet kifelé, külföld felé hatva sem tud erőteljesebbé válni. Sőt a belső lanyhaság kifelé hatva csak lanyhaságában erősödik meg.

A Szerzői Jogvédő Hivatal egyik legutóbbi vezetőségi ülésén elemeztük a magyar művek külföldi játszottságának adatait a számok tükrében. Mind szocialista, mind kapitalista területen játszottságunk egyenletesen csökkent. Ezt mutatják a számok. Ennek a képnek elszámolástechnikai okai is lehetnek. Sőt tudjuk, hogy vannak is. De ha ezzel általnók magunkat, hibáznánk. Műveink külföldi előadásszáma nemcsak hogy csökken, hanem ez tendenciává is vált.

Milyen akadályozó körülmények merülnek itt fel?

Az utóbbi évek folyamán kialakult egy gyakorlat, ami hatása, makacs megmerevedése következtében ma már elvi kérdéssé vált. Ez pedig az, hogy élvonalbeli hivatásos együtteseink külföldi turnéik alkalmával elvszerűen nem tűznek műsorukra mai magyar műveket. Olyan jelenség ez, ami kétségkívül növeli világhírünket, hiszen egyedi megnyilvánulásról van szó. Ilyesmi ma már — főleg ilyen következetesen — sem a szocialista, sem a kapitalista világban nem fordul elő. Így a világ zenei életében okát keresik ennek a sajátos gyakorlatunknak. A következtetés csak egyértelmű lehet: mi magunk olyan rossznak tartjuk új zenénket, hogy szégyeljük külföldön játszani. Ma már a turnézó együtteseinkről megjelent külföldi kritikák is szóvá teszik a mai magyar zene hiányát a programokról. A Zeneműkiadó Vállalat, amely igen nagy erőfeszítéseket tesz zenénk propagandája, külföldi megszólalásának elősegítése terén, Aaron Copland-tól a Boosey & Hawkes kiadóig egymás után kapja az olyan leveleket, hogy hogyan ajánljanak külföldi előadóknak olyan zenét, amit e muzsika szülőhazájának művészei sem vesznek műsorukra? A külföld előtt sikerült így az új magyar zenét nevetség tárgyává tenni. Bár itt nem elsősorban előadóművészeink magatartásáról van szó — de esetenként arról is —, mégis ide kívánkozik egy megjegyzés: sok előadóművészünk még mindig nem érti — és ez a hazai programválasztásukra is vonatkozik —, hogy számukra előnyösebb valami újjal kiállni, mint Beethovennel, Mozarttal vagy Csajkovszkijjal, mert a standard repertoár-daraboknál a világ legjobb előadóművészeivel kell a közönség és a kritika előtt versenyre kelniük, ami nem minden esetben előnyös. Ilyen körülmények között azonban különös elismerés illeti azt a néhány művészt, elsősorban karmestert, akik,

nagy, élvonalbeli zenekaraink turnéinak e sajátságos műsorpolitikájával ellentétben, ha külföldön *helybeli* együttest dirigálnak, időnként mai magyar művet is műsorukra vesznek. Tehát amikor nem magyar zenekart dirigálnak, hanem külföldit. Nem képtelen helyzet ez? A művészet bármely más területén az ilyen gyakorlat elképzelhetetlen lenne. Éppen azt takarjuk el a külföld elől, amire a zeneművészet terén is leginkább kíváncsi lenne: mi nálunk a szocialista és a magyar ma?

Azt is meg kell mondanom, hogy a rádió részéről ígéretet kaptunk ennek a kialakult gyakorlatnak a felszámolására, és ennek jeleként a Rádiózenekar legközelebbi, bulgáriai turnéján már új magyar művet is műsorára tűzött.

A mai magyar zene külföldi megfelelő megjelenésének másik akadálya a kölcsönösség elvének és gyakorlatának figyelmen kívül hagyása. De ez érinti egész hazai műsorpolitikánk kérdését is. Ha azt mondom, hogy koncert- és operaműsoraink alapvető repertoárja a zeneirodalom 200—250 évét öleli fel, akkor bizony túl szépre festem a képet. Már csak azért is, mert ebből az időszakból is csak néhány, állandóan, nem egyszer hetenként is többször ismételt művet foglal magába. Ezek javarésze a bécsi klasszicizmus és a német romantika darabja, akárcsak — mondjuk — 50 évvel ezelőtt. Tudom, hogy az 50 év előtti időhöz képest óriási a különbség a közönség mennyisége és összetétele tekintetében. Azt is tudom, hogy ennek meghatározó szerepe van a műsorpolitikára vonatkozóan is: az új közönségnek Beethoven is új, Brahms is az. Arról nem is szólva, hogy itt többségében minden idők legnagyobb remekműveiről van szó. Mégis. A legnagyszerűbb-ből is egészségtelen az egyoldalú táplálkozás. Éppen mert új közönségről van szó, a kialakuló ízlés nem lehet szűken zárt, nem korlátozódhat kizárólag egyfajta jelzésrendszer értésére, amikor a világ és így a világ művészete is éppen a maga sokféleségében, sokszínűségében szép és életre érdemes. Nincs itt most idő arra, hogy ilyen tekintetben a múltra vonatkozó adósságainkról beszéljünk, de ezzel is egyszer foglalkozni kellene. Legnagyobbak adósságaink a közelmúlt és a jelen, tehát a XX. század zenéjének megismertetése terén. Éppen az ne érdekelne minket, amit a zene a mi századunkról fejez ki? Sztravinszkij halála után többen szóvá tették írásban, a rádióban is, hogy milyen kevéssé, és ugyancsak aránylag szűk, meghatározott körből ismertek ennek a korszakalkotó mesternek a művei nálunk. Ez igaz, de csak részben. Mert nemcsak Sztravinszkijról van szó. Hanem Schönbergről is, Honeggerről is, Prokofjevről és még sok másról. A kortársi zene tekintetében pedig a világ zenéjéből jószerivel gyakorlatilag semmi sem szerepel hazai műsorainkon. Ha szerepel is valami, az többnyire külföldi, itt vendégszereplő művészek jóvoltából. Ebben a vonatkozásban a magyar zenei élet meglehetősen periferikussá vált.

Azért mondhattam a beszámoló elején, hogy az előadóművészet terén sikerült helyünket a nemzetközi életben tovább szélesítenünk, mert ma már világnagyságok lépnek fel nálunk, ennek ellenében szélesebbre tárultak előadóművészeink előtt a világ koncertpódiumai, sokszor operaszínpadai is, részesei lettünk ebben a vonatkozásban a nemzetközi zenei élet vérkeringésének. Sajnos a zeneszerzés területén egyáltalában nem ez a helyzet. Itt igen nagy mértékben elmaradtunk a világnagyságok bemutatása terén. Azt mondtam a beszámoló egy előző részében, hogy lehet, talán haragszik reánk Lutoslawski és ezért nyilatkozott úgy, ahogyan nyilatkozott. Ha azért dühös ránk,

hogy egy testvéri szocialista országban, mint Magyarországon, műveit lényegében nem mutatjuk be, nem játsszuk, — hát bizony joggal haragszik, mert a mai európai zeneszerzés egyik vezető egyéniségéről van szó. De ez csupán egyetlen példa. Ha viszont megkérdezem, mit mutattunk be és tartunk repertoáron a csehek és szlovákok, az NDK, Bulgária, Románia vagy a Szovjetunió mai zeneszerzéséből — valamit esetleg statisztikailag ki tudunk mutatni, itt is jobbára olyan előadásokat, amelyeket a megfelelő országból itt koncertező vendégművészek vagy együttesek produkáltak, — de *lényegében,* különösen ha a közönség és előadóművészeink ebbéli tudatát vesszük figyelembe, csak azt válaszolhatjuk, hogy semmit. Szándékosan testvéri szocialista országok zeneszerzését említettem első helyen, mert papírforma szerint az egyébként köztünk fennálló viszony alapján itt menne a legkönnyebben a dolog, mégis így állunk. A kapitalista országok viszonylatában — ha ez egyáltalában lehetséges — még rosszabb a helyzet. Hogyan lehet ilyen körülmények között akár szocialista, akár kapitalista országban azzal az igénnyel fellépni, hogy játsszanak több mai magyar zenét? Azt hiszem, világos, hogy ez teljes lehetetlenség. Ennek fényében — ha ez ugyan fénynek mondható — kell értékelni szovjet barátainknak azt az erőfeszítését, hogy tavaly a magyar zene és dráma szovjetunióbeli dekádja alatt — ez az írásbeli anyagban is szerepel — több mint húsz mai magyar művet adtak elő a Szovjetunió különböző városaiban. Először fordult elő a magyar zenetörténet során, hogy külföldön ilyen, aránylag rövid időtávban ennyi magyar mű került előadásra.

Bár mindez hosszasnak tűnhetett, valójában így is éppen csak hogy vázolni tudtam annak a helyzetnek néhány fontos vonását, amelyben a mai magyar zeneszerzés befelé és kifelé hatni képes, és amely helyzet ennek a hatásnak a korlátait megszabja. Immár 14 éve annyira vigyázunk arra, hogy ne tűnjünk zeneszerző-szövetségnek, hogy ezeket a kérdéseket amelyek egész zenekultúránk szempontjából is sorskérdések, nem nagyon hoztuk ezen a helyen szóba.

Végül újból felmerül az a kérdés, amivel az egész komplexum megtárgyalásához hozzáfogtunk: milyen hát ez a mai magyar zene? van-e egyáltalában olyan egységes jelenség, hogy mai magyar zene?

Új műveink értékére vonatkozóan mi magunk természetesen a legkevésbé vagyunk illetékesek az állásfoglalásra. Arról már szó esett, hogy zenei termésünk sokoldalúan színes, a legkülönbözőbb irányzatokban jelentkezik, és ezt a vonást önmagában pozitív eredményként könyveltük el. De ha már arra próbálunk feleletet adni, hogy milyen mértékben és milyen eredménnyel jelentkeznek zeneszerzésünkben a szocialista tendenciák, és milyen mértékben az antiszocialista törekvések, a választ bizony nem könnyű megfogalmazni.

Sokan azt állítják, hogy a zenére vonatkozóan a kérdést így fel sem lehet tenni. Érdekes, hogy ezzel a véleménnyel ellentétben a nyugati zenei szaksajtóban ez a kérdésfeltevés és az arra adandó válasz évek óta a legizgalmasabb viták témája. Az persze kézenfekvő, hogy tömegméretekben más nagyságrendű az irodalom, a színpad, a film hatása mint a zeneművészeté. Bár ellenkező példákra is hivatkozni lehetne, ha a Marseilleise- re, Varsaviankára és társaira gondolunk. De el kell fogadnunk, hogy általában primeren absztrahált jellegénél fogva és relatíve szűkkörű hatásánál fogva is a zene talán nem olyan közvetlenül ideológiahordozó, mint az irodalmi műfajok

vagy a film. Azzal a véleménnyel viszont nem érthetünk egyet, hogy egyáltalában nem az ideológia szférájába tartozó jelenség lenne a zene. Éppen ezért, amikor pártunk Politikai Bizottsága a művészeti szövetségek helyzetéről hozott határozatában kimondja, hogy „a szövetségek fő feladata ma is az ideológiai munka" és a szövetségek legfontosabb kötelességei között említi, hogy segítsék elő „a marxista eszmeiségű, szocialista művészet hegemóniáját" és támogatni kell „az egyes művészeti ágak egészét átfogó, egységesen érvényes szocialista tendenciákat" — ezek a zeneművészet területére is, tehát reánk is vonatkoznak.

Mindez természetesen nem jelenti azt, hogy ezeket a feladatokat ennek a beszámolónak, vagy mai közgyűlésünk keretei között kellene elvégezni, ami lehetetlenség is lenne. Nem, itt az elkövetkező időszak fontos és tovább nem halasztható munkáiról, vitáinak tartalmáról, irányáról van szó. De egyáltalában nemcsak elvont, szövetségi keretek között folyó vitákról, hanem annak a befolyásnak ilyen irányba ható fokozottabb erősítéséről is szó van, amit szövetségünk elnöksége, az egyes zenei intézmények vezetése mellett működő tanácsadó bizottságai és más szervei útján zenei életünk egészére kifejt.

Újból hangsúlyozni szeretném, hogy ezekben a kérdésekben sem valamiféle fordulatról van szó, vagy valamilyen mértékű visszakanyarodásról az 50-es évek kulturális politikájának hibáihoz. Erről szó sincs. A párt- és állami vezetés továbbra sem kíván beleszólni a művészeti irányzatok kérdésébe, nem készül állásfoglalás arról, hogy hármashangzattal dolgozzunk-e vagy clusterral. Helyesebben szólva, hogy hármashangzattal vagy clusterral fejezzük ki egy szocializmust építő társadalom szépségét és ellentmondásait, líraiságát és drámaiságát. Milyen érdekes és izgalmas téma lenne például annak vizsgálata, hogy az új magyar zenében a szocialista tendenciák hol és milyen mértékben fejeződnek ki közvetlenül — és itt egyáltalában nemcsak a szöveges alkotásokra gondolok —, és hol, milyen mértékben áttételesen. Az ilyen elemzések túlhaladhatnának a *kizárólagosan* strukturális elemzések bizonyos mértékig társadalmon kívüliségén, mert szélesebb közérdeklődésre tarthatnának számot. Persze — és ezt is ki kell mondani, általában meg kell tanulnunk a dolgokat nevén nevezni — nemcsak olyan művek születnek nálunk, melyekről bármiféle elemzéssel bármiféle szocialista tendencia kimutatható lenne. A mi területünkön sem hiánycikk az olyan alkotás, amelyben „a társadalom, a nép sorskérdései iránt közömbösség tapasztalható". Egyfajta — nyugaton divattá vált — új kozmopolitizmus hazai megnyilvánulásai ezek az „örök" mondanivalók irányában, melyek szférájában nem mutatkozik különbség kapitalista és szocialista társadalom között, hiszen mindkét társadalom végül is ugyanoda fog elérkezni. Íme eljutottunk a burzsoá propaganda egyik fontos alapjához, a konvergenciaelmélethez. De akad más is, főleg zeneszerzőink legfiatalabb korosztályainak egyes műveiben tudatos ideológiavállalás jelentkezik. Sajnos azonban ez nem marxista ideológia. És itt már — nagyon hangsúlyozom: a zenei eszközöktől függetlenül is — olyan ideológia zenei kifejeződéséről van szó, ami nyugatról kábította el fiataljaink egy részét. A szomorú az — és ezért is kell erről beszélnünk —, mert igen nagy tehetségű, rendkívüli képességű fiatal zeneszerzők is részt vesznek ilyen csoportosulásban.

Nem lehet tehát legyintéssel elintézni az utóbbi hónapokban megjelent pártdokumentumoknak a művészeti alkotásokra ható szocialistaellenes ten-

denciákkal foglalkozó kitételeit azzal, hogy reánk ezek nem vonatkoznak, a mi matériánk annyira absztrakt, hogy az ilyesmi fel sem merülhet; olyan tartalmú vagy szövegű művet pedig senki sem ír, hogy vesszen a szocializmus. Pusztán arról van szó, hogy a mi területünkön az ilyen jelenségek áttételesebben, komplikáltabban jelentkeznek, mint például az irodalomban.

IV.

Ezekkel a kérdésekkel kapcsolatban szinte önkéntelenül vetődnek fel a magyar zenekritika problémái is. Itt is kapcsolódunk a Központi Bizottság novemberi határozatához, és a Kultúrpolitikai Munkaközösség állásfoglalásához az irodalmi kritika kérdéseiről.

Mennyire tudja nálunk a kritika „megalkuvás nélkül, marxista elvi alapon ösztönözni, bírálni, eszmeileg befolyásolni az alkotókat és tájékoztatni, nevelni a közönséget?" Mennyire nyújt segítséget az előadóművészetnek és az úgynevezett felhasználó szerveknek, ezek vezetőinek, műsorszerkesztőinek, dramaturgjainak?

Érdekes, sajátságos helyzettel találkozunk itt. Ugyanakkor, amikor a zeneesztétika, mint tudomány terén a magyar zenetudósok a nemzetközi élvonalhoz tartoznak, és így joggal vívtak ki nagy tekintélyt a nemzetközi marxista zeneesztétikai konferenciák üléssorozatain kezdeményező referátumaikkal, amikor konkrét művek bírálatára kerül sor a hazai sajtóban, elbizonytalanodik a kritika, és bizony fehér holló, éppen ezért népszerűtlen holló zenekritikánkban „a szocialista eszmék és alkotások melletti következetes állásfoglalás", a szembeszállás „a nyugati dekadencia alkotásait utánzó sznob polgári, kispolgári törekvésekkel". Azt is meg kell jegyeznünk, hogy más a személyi összetétele azoknak a tudósainknak, akik a marxista esztétikával elvi síkon foglalkoznak, és megint más azoké, akik a napisajtóban, folyóiratokban, a rádióban az egyes művek bírálatával foglalkoznak. Nem akarom védeni kritikusainkat, de azt meg kell állapítanunk, hogy helyzetük objektíve meglehetősen sanyarú. Az egész magyar sajtóban olyan állás, hogy zenekritikus nem létezik. Kizárólag külső munkatársnak nevezett „bedolgozók" vannak, akik kritikánként kapják a honoráriumot. Mit jelent ez a mi szempontunkból? Nyilvánvaló, hogy egy-egy kritika sordíja nem felel meg annak a munkának, annak a ráfordított időnek sem, amit a kritikusnak el *kellene* végeznie, rá *kellene* fordítania ahhoz, hogy zenei életünk mindenre kiterjedő figyelője, és az új művek jól tájékozott ítésze legyen. Például sokkalta több koncertre *kellene* járnia, mint ahányról kritikájában megemlékezik, az új művek kottáit is tanulmányoznia *kellene*, próbákra is járnia *kellene*, egyszóval minden módon informáltabbnak *kellene* lennie a közönségnél, azoknál, akiket nevelnie *kellene*. Ma nagyjából az a helyzet, hogy amikor a Filharmónia havi programja megjelenik, a kritikus mindenekelőtt számtani műveletekbe kezd: várhatóan mennyi hely jut számára abban a lapban, ahova „bedolgozik", ehhez képest kiszámítja, hány koncertről írhat, valamilyen szempont szerint kiválasztja azokat a hangversenyeket, amelyekről az adott keretek között megemlékezhet, és azokra azután elmegy. A legjobb esetben. Más dolga a lappal nem lehet. A zenei élettel kapcsolatos elvi jellegű írás nem igen kerülhet szóba, a zenei vonatkozású híranyagba, vagy az úgynevezett „színes anyagba"

semmi beleszólása, bár ezek elhelyezése, el nem helyezése, csoportosítása nem egyszer elvi állásfoglalással is felér. Annak, hogy a zenekritikus nem belső munkatárs, olyan — látszólag nem is olyan jelentős — következményei vannak, hogy nincs jelen a lap tördelésénél. Nem egy olyan zeneszerzői vagy előadóművészi sértődöttségről tudok, aminek oka egy-egy mondat vagy félmondat tördelésből származó kiesése volt, ami az állásfoglalás pozitív vagy negatív oldalra való billenését erőteljesen befolyásolta, de amely tényt a kritikus — igen tisztességes módon — nem hozott a sértett tudomására, mert nem akarta „kiadni" lapját. Mindez természetesen nem jelenti azt, hogy kritikusaink általában szentté avatandó mártírok, csupán annyit, hogyha munkájukat bíráljuk, ezeket a munkakörülményeket is figyelembe kell venni. De azt is, hogy ennyi év után, éppen mert a párt vezető szervei is határozataikban, állásfoglalásaikban ennyire aláhúzzák a kritika jelentőségét a szocialista tudat kialakításában, ezeken a munkakörülményeken végre változtatni kell. Hadd hívjam fel a figyelmet arra, hogy legutóbbi közgyűlésünkön az állami vezetés részéről Orbán elvtárs erre konkrét ígéretet is tett, csakhogy nem sokkal utána az egész problémakör elkerült Orbán elvtárs hatásköréből.

Miután zenekritikai életünk problémáját zeneszerzésünk helyzetének vizsgálatával kapcsolatban hoztam szóba, sajnálatosan kell megállapítanom, hogy zenekritikánk általában vajmi kevés tájékoztatást — állásfoglalásról nem is beszélek — nyújt arról: előreviszi-e egy-egy új mű szocialista kultúránkat vagy esetleg hátráltatja. Ha elolvassuk az új művekről írott bírálatokat, három kitérési módszert figyelhetünk meg az állásfoglalás elől: 1. a bemutatott mű jó, többnyire mindegyik bemutatott mű jó; 2. sikeresen és egyénien alkalmazza az új eszközöket, avagy ezzel ellentétben az új mű ki akar fejezni valamit, tehát „gesztusokat alkalmaz", következésképpen romantikus; 3. a „kritika" az új mű „elemzéséből" a szerkezeti felépítés ismertetéséből áll, anélkül, hogy a kritikus levonná a következtetést, hogy a mű ilyetén felépítése végül is — pestiesen szólva — „jó-e nekünk" vagy sem? Ilyen körülmények között a legvilágosabb állásfoglalás az, ha a kritikus írásában meg sem említi a művet, vagy csak annyit ír, hogy a hangversenyen elhangzott még X. Y. műve. Ez legalább világos beszéd, ha a kifejtés nem is túl részletező.

Ez az új művekkel kapcsolatos kritikai helyzet nagyjából megegyezik a magyar zeneszerzés belső helyzetének azokkal a vonásaival, amelyeket az előbb a művek játszottságával kapcsolatban kifejtettem. Itt is a „musz-anyag" jelleg, a langyosság uralkodott el. De miként amott is említhettem az általános képből kiugró pozitív tendenciákat, ugyanúgy a zenekritika terén is tapasztalhatunk pozitív jelenségeket. Ebben az általánosan langyos légkörben — lehet, hogy meg nem engedett módon — már magát az állásfoglalást is előrevivő tényezőként értékelem akkor is, ha antimarxista. Mert ha van ilyen kritika, akad olyan is, amelyik a szocialista fejlődés oldaláról foglalkozik egy-egy új művel. Csakhogy ez a jelenség egyelőre elenyésző nálunk. Ezért a helyzetért magamat is felelősnek érzem. Az elmúlt időszakban a Szövetségben nem voltak olyan viták, amelyekre támaszkodva a kritikusok a különböző nézetek konfrontálásából következtetéseket vonhattak volna le. Így nem járultunk hozzá elvi álláspontjuk kialakításának megalapozottságához a szövetség eszközeivel.

Az előadóművészi teljesítményekről megjelent zenekritikák bátrabban állásfoglalóak, ezekből az olvasó inkább tájékozódhat. Lehet, hogy ezért a mondatomért jelenlevő előadóművészeink a szünetben meg fognak verni, de én most a zeneszerzéssel, előadóművészettel kapcsolatban sem azt feszegetem, hogy ez vagy az a kritikus jogosan írt-e jót vagy rosszat erről vagy arról a kompozícióról, erről vagy arról az előadóművészi teljesítményről, hanem elvileg kísérlem meg a zenekritika *tájékoztató* funkcióját vizsgálni. Természetesen, ha egy jó teljesítményről elmarasztaló kritika jelenik meg vagy fordítva, az a tájékoztatás *minőségének* nem válik előnyére. De ilyen esetben is megvan a tájékoztatás igénye. Ilyen értelemben tartom pozitívabbnak az előadóművészi produkciókról megjelent kritikákat, mint azokat, amelyekben új művekkel foglalkoznak.

Ennek az előadóművészi kritikának a pozitív tájékoztató jellegével is van azonban némi baj, és ez nem elsősorban az, hogy időnként jóról elmarasztalót, rosszról meg dicsérőt ír (ez mindig lesz, amíg csak kritika lesz, és ezért az ilyen tévedéseket minden művésznek vállalnia kell, aki a nyilvánosság elé lép). Arról szeretnék szólni néhány szót, hogy az előadóművészi produkciók bírálatánál jobban meg kellene gondolni az összehasonlítás mértékét. Azt, hogy milyen ideálokhoz mérten bíráljuk a magyar előadóművészet teljesítményeit. És itt nem az a baj, hogy hazai művészeink szereplésének esztétikai mértékét a nemzetközi élvonalhoz mérten értékelik. A kritika igényességének akkor is örülni kell, ha az elmarasztaló. (Ilyen öröm a megbírált művész részéről persze csak elméletben képzelhető el, mert ki örül annak, ha bármennyire indokoltan is megbírálják?) Bár azt is meg kell mondanom, hogy új kompozíció esetében furcsa lenne, ha azt írná a kritikus, hogy jó, jó, de Sztravinszkij ezt jobban csinálta. Inkább az veszélyezteti a kritikai tájékoztatás hitelét, hogy olyan, egy-egy évben egyszeri alkalomra a nemzetközi élvonal képviselőiből összeállított produkciókhoz mérjük a mi művészeink hazai teljesítményeit, amilyen produkció egyetlen ország zenei életében sem létezik saját erőforrásokból. Ha a legnagyobb igényességgel is, és ez az igényesség feltétlenül dicsérendő és követendő, de önmagunk lehetőségeihez mérten kell a mi művészeink előadóteljesítményeit bírálni. Hadd tegyem hozzá, hogy ezek a lehetőségek nem is rosszak, és semmi okunk a szégyenkezésre.

V.

Ezzel elérkeztünk az előadóművészet problémáihoz. Ezeket a maga teljességében természetesen nem vetheti fel a beszámoló. Az eddigiekben is többször szóba került különböző összefüggésben előadóművészetünk helyzete. Mind a hazai, mind a nemzetközi foglalkoztatás terén az utóbbi években a fejlődés igen nagy. Ennek a területnek a fejlődését szinte viharosan érzékelteti az új, fiatal tehetségek ugrásszerű jelentkezése, ami zenepedagógiánkra sem vet éppen rossz fényt. Az, hogy koncertbérleteink ilyen mértékben elkelnek, hogy a magyar hanglemez iránti kereslet itthon és külföldön így megnőtt, hogy az impresszálás is fokozott eredményeket ért el, hogy új műveinket a közönség mindinkább megérti és tetszéssel fogadja — mindez előadóművészetünk nagy színvonal-emelkedésének is köszönhető.

De a mi területünkön éppen a gazdasági szabályozó rendszer nem kedvező

hatása következtében is, az eredmények többnyire újabb problémákat vetnek fel. Itt van például az új, fiatal tehetségek rohamos jelentkezése. Adott lehetőségeink között ez menten veszélyezteti a kevésbé fiatal előadóművészek pódiumszereplését, hanglemezfelvételét, impresszálását. Ez a feszültség legélesebben zongoraművészeinknél jelentkezik, amint ezt a Muzsika hasábjain e tárgyban lefolyt vita is érzékeltette. Ők vannak ugyanis a legtöbben, viszont a használható zongorából van nálunk a legkevesebb. Mindennek olyan „eredménye" született, hogy a budapesti koncertéletet eluralták a zongoraestek és zongorabérletek. A közönség igénye nem tudta mindig ezt a dömpinget követni. A dolgot egy másik, igen jelentős eredmény még tovább komplikálja: a vidéki centrumokban is egyre több jó képességű előadóművész nőtt fel, köztük persze zongoristák is. Az ő helyi pódiumlehetőségeit is veszélyezteti az Országos Filharmóniának az a természetes törekvése, hogy saját — sajnos egyelőre főleg budapesti — szólistáinak foglalkoztatását a vidéki fellépések segítségével oldja meg. Így ahelyett, hogy szűnőben lenne, ezen a területen legalábbis növekszik a feszültség a főváros és a vidék zenei élete között.

Tovább kell keresni a megoldás útjait ezekben a problémákban. Egészen bizonyos, hogy mindent megoldó, egyetlen módszert nem fogunk találni. Hiszen itt a koncertteremhiánytól kezdve a használható zongorák hiányán keresztül az impresszálásig terjedő szövevényről van szó, amit csak a különböző összetevők együttes szemléletével lehet megoldáshoz segíteni.

De távolról sem csak a zongoristák kérdését.

Annak ellenére, hogy a közönségbázis növekedése következtében az előadóművészi foglalkoztatásról, az impresszálás fejlődéséről, mint a tárgyalt időszak eredményeiről beszélhettem, zenei életünknek ez, a megjelenésében leginkább előtérben levő, talán legfontosabb szektora — hiszen az előadóművész áll nap mint nap szemben a közönséggel — zenei életünk egészén belül a legmostohább helyzetben van. Nemcsak azért (bár azért is!), mert a zenei előadóművészet — elsősorban hangszeresekről beszélek most, de nem vonósokról — még mindig inkább hobby nálunk, mint foglalkozás. Fél kézen megszámolható néhány kivételtől eltekintve, ebből Magyarországon nem lehet megélni. Előadóművészeink nagy része még mindig „alkalmi munkás". Legfőképpen az alapvető szakmai feltételt nem tudjuk még mindig biztosítani: a szereplések rendszeres folyamatosságát. Enélkül pedig a mi területünkön előadóművészet nem képzelhető el. Ez a „sok az eszkimó, kevés a fóka" probléma nemcsak az előadóművészeten belül fojtogató, hanem kihat a zenei élet egész területére a műsorpolitikától az új magyar művek előadási lehetőségéig.

Ezzel ellentétes előjelű a probléma az énekeseknél és a vonósoknál. Itt, az énekeseknél különösen bizonyos hangfajokban, világszerte igen nagy a kereslet. Világméretű — bocsánat a kifejezésért — hiánycikkekről van itt szó. Természetesen a világméretbe Magyarország is beletartozik. És bár most legutóbb a Központi Bizottság is kimondta határozatában, hogy a kultúra nem áru, mégis az ilyen nemzetközi vonatkozásokban a kereslet-kínálat piaci törvényei erőteljesen érvényesülnek. A zenekarok mindenütt a világon vonóshiánnyal küszködnek? Természetesen emelkedni kezdenek a vonós honoráriumok. Ámde nálunk nem. Így elsősorban nyugatról rendkívül erős szívó hatás nyilvánul meg vonósok és énekesek irányában. Talán mondani sem kell, milyen sok zavart okoz ez. Ennek a kérdésnek okos, differenciált kezelése

— és ez nagyjából így is folyik — sokat segíthet, de igen fontos, hogy a kulturális területre vonatkozóan a gazdasági szabályozó rendszer felülvizsgálata folyamán ezt a feszültséget sem szabad figyelmen kívül hagyni.

Az előadóművészet problémái rendkívül sokoldalúak, ugyanakkor összetettek. Hiszen ehhez olyan kérdések is a legszorosabban kapcsolódnak, mint a hangszerellátottság — és nemcsak a zongoráé —, a hangszerjavítás, -karbantartás, a vonósok húrbeszerzési problémái és így tovább. Nagyon remélem ezért, hogy a vitában azt, amit az előadóművészetről a beszámolóban csak vázlatosan mondhattam, a hozzászólások ki fogják egészíteni, el fogják mélyíteni. Azt mindenképpen meg kell állapítani, hogy előadóművészeink legszűkebben szabott lehetőségeik ellenére mérhetetlen ügyszeretetükkel időnként szinte hősiesnek mondható erőfeszítéseikkel gyakorlatilag a legtöbbet teszik a magyar zenekultúra további felvirágzása érdekében.

VI.

A most tárgyalásra kerülő időszak egyik legélesebb vitája a zenei nevelés és a zenepedagógia kérdéseiről zajlott le több síkon is.

Rögtön az elején meg kell mondanom, hogy a legtöbb zavar és félreértés forrása a zenei nevelés és a zenepedagógia összekeveredéséből, a kettő közötti különbség elhanyagolásából származott, és származik még ma is.

A zenei nevelés, annak kodályi koncepciója a nép egészére, minden egyes emberre hatni kívánó elgondolás és gyakorlat. Nem is annyira öncélúan zenére kívánja nevelni a népet, hanem a zenén *keresztül* akarja alkalmassá tenni a legszélesebb tömegeket a közösségi tudat kifejlesztésére, a kultúra egésze iránti érzékenységre, a műveltség természetesebb, könnyebb befogadására. Mindennek semmi köze sincs a zenei szakemberképzéshez. Legfeljebb annyi, hogy egy ilyen, a zenekultúrától sem idegen társadalomban jobbak a zenei szakemberképzés előfeltételei is, a kiválasztásra rendelkezésre álló rezervoár szinte határtalanná válik.

A vitákban ez a két dolog minduntalan összekeveredett. Így a vitákat követőknek olyan benyomásuk alakult ki, hogy baj van Kodály zenei nevelési elképzelései körül, maguk a muzsikusok is rossznak tartják, és most, hogy Kodály meghalt, már el is merik mondani ezzel kapcsolatos véleményüket. Ez a kép bizony nagyon rosszkor alakult ki ilyen hibásan, mert a párt oktatásügyi határozatának végrehajtása során a túlterhelésre való divatos hivatkozással csökkenteni akarják, vagy meg kívánják szüntetni — ez már vérmérséklet dolga — az iskolai ének- és zeneoktatást, és éppen ezekre a vitákra is hivatkoznak, mondván: hát a muzsikusok is rossznak tartják az egészet.

Nem kellett volna tehát ezeket a vitákat lefolytatni? Ezekre bizony szükség volt, sőt továbbra is szükség van, de még inkább szükséges lenne érdembeli állásfoglalással le is zárni ezt a vitát. Éppen mert sok zavar van még a fejekben ez ügyben, de főleg, hogy tovább tudjunk lépni, mégpedig idehaza, mert — ez meggyőződésem — zenei nevelési rendszerünk kiépítésének még csak a legkezdetén vagyunk, és ami kereteiben funkcionál (országos méretekben jobbára csak a keretek állnak fenn), annak végrehajtása — elsősorban a szaktanerők nyomasztó hiányában — a legkevésbé sem kielégítő. De ami még nincs kész, azon nem azzal lehet segíteni, hogy a meglevőt leromboljuk,

és ami nem jól működik, azt azzal nem lehet megjavítani, hogy megsemmisítjük.

A tennivaló rengeteg sok. És sürgős is egyben. Éppen azért, mert több évtizednyi folyamatokról van szó. És bár a tennivalók nagyjából kétirányúak, mégis egyszerre kell munkálkodnunk a megoldásukon.

Az egyik tevékenységi irány a meglevő keretek rendbehozása, tartalommal és módszerrel való kitöltése. Jelenleg a közismereti iskolákban tanítóknak csupán 40%-a szakképzett. Ez sok mindent megmagyaráz. A zenei nevelés = szolmizálás egyedül üdvözítő megoldását is, ami ellen debreceni beszédében maga Kodály is fellépett. A nem szakképzett tanerő számára a szolmizálás olyan fogódzó, amit könnyedén számonkérhet, osztályozhat, különösebb megerőltetés és előképzettség nélkül oktatgathat. Itt tehát mindenekelőtt kádernevelési problémával állunk szemben, ami nem halasztható tovább.

A másik tevékenységi irány az iskolai zenei nevelés továbbépítése, és ebben különös figyelemmel kell lennünk osztályszempontokra is. A nyolc általános iskola elvégzése után, tehát amikor a gyermek a legfogékonyabb életkorba lép, abba az életkorba, ami meghatározó jelentőségű egész további életének alakulására, az iskolai zenei nevelés lényegében abbamarad. Az a kevés, ami mégis megmarad, kizárólag a gimnáziumokra korlátozódik. A szakközépiskolákban, az ipari tanuló nevelésben az egyéb úgynevezett humán tárgyakkal együtt a zenei nevelés is teljes mértékben megszűnik. Szinte hihetetlennek tűnik, hogy egy szocializmust építő társadalom éppen a jövő munkásosztályának neveléséből hagyja ki módszeresen az esztétikai ízlés alakítását. Bármily nehéz is az oktatásügy tisztviselőivel zöldágra vergődni, mérhetetlen felelőtlenség lenne részünkről, ha ezzel nem törődnénk.

Ha összekeverve a zenei neveléssel, a zenepedagógiát, tehát a zenei szakemberképzést is érintették a tárgyalt időszak vitái. Ebbe most nem szeretnék belebonyolódni, már csak azért sem, mert a szakszervezet mellett külön országos hatású társadalmi szerv foglalkozik ezekkel az ügyekkel. Zenepedagógiánk pozitív vonásaira különben is utaltam már előadóművészetünk új, ragyogó tehetségeinek jelentkezésével kapcsolatban.

De egy megjegyzést — a tanulság miatt — mégis megengedek magamnak.

Nekünk magyaroknak egyebek mellett van egy igen sajátos magatartásformánk. Ha egyszer kiadunk egy jelszót, egy munkairányt, ami mondjuk elsősorban a politikai és gazdasági életre vonatkozóan született meg, azt ha törik, ha szakad bizony végigvisszük azonnal a társadalmi élet minden területén. Mégpedig konokul és gyorsan. Ilyen volt a decentralizálás. Feltétlenül helyes és szükséges lépés ez a legtöbb területen. Sajnos azonban ma már fájdalmasan tapasztaljuk, hogy a zeneoktatás decentralizálása nem eléggé előkészített, elhamarkodott volt. A kerületi, megyei és városi tanácsok általában nem voltak erre a feladatra felkészülve, még ma sincsenek, és például a városi tanácsokhoz tartozó zenei szakközépiskolákból a növendék-utánpótlás alig csörgedez már, az egységes oktatási anyag és módszer, ami a szocialista társadalom óriási előnye volt a kapitalistáéval szemben ezen a téren is, ma már nem funkcionál, az igazgatói és tanári kinevezésekben nem mindig a szakmai szempontok dominálnak. A szakfelügyelők meglehetősen tehetetlenül állnak ezekkel a problémákkal szemben, hiszen a végrehajtás nem annak a hatóságnak a kezében van, amely őket kiküldte.

Nagyon becsülöm és tisztelem a tanácsok munkáját. A szövetségnek rendkívül jók a kapcsolatai a tanácsokkal. Igen sokszor kérik segítségünket, mi is az övékét. Meggyőződésem, hogy minden rájuk bízott feladat ellátásához fel fognak nőni. A zenepedagógiából rájuk háruló oly fontos feladatokhoz is. De ehhez bizonyos idő szükséges. Miután azonban az ifjúságról van szó, és a jövő szakember-ellátottságáról, talán jobb lett volna ezt az időt még egy picit centralizáltan megvárni.

VII.

Amikor most magáról a szövetségről, annak munkájáról kívánok beszámolni, figyelembe véve az írásbeli jelentést is, tulajdonképpen már nem sokat kell beszélnem. Hiszen a zenei életben jelentkezett és fontosabb vonásaiban eddig felvázolt problémák felvetéséhez, megoldási kísérleteihez, de esetleg a problémák kialakulásához is köze volt a szövetségnek.

Milyen módszerekkel alakult ez így?

Három síkon igyekeztünk rajtatartani kezünket zenei életünk vérkeringésén. Az elnökségi üléseken keresztül, ahol zenei intézményeink vezetőivel rendszeresen megtárgyaljuk az intézmények munkáját, az elnökség által a különböző intézményekhez kiküldött tanácsadó bizottságokon keresztül, részben a tanácsadó bizottságok ottani tevékenységének, részben a tanácsadó bizottságoknak munkájukról való beszámolói útján, végül azon keresztül is, hogy vezető párt- és állami szervek, de a zenei intézmények vezetői is a szükséghez képest állandó érintkezést tartottak fenn a főtitkárral. Ezen a fórumon is hangsúlyozni szeretném annak fontosságát és jelentőségét, hogy ezek a kapcsolatok mindegyik síkon teljesen önkéntesen, a jó viszony, a kölcsönös egymásra utaltság jegyében jöttek létre. Különösen most beszélhetek erről némi büszkeséggel, amikor a Politikai Bizottság a művészeti szövetségek helyzetével foglalkozó határozatában mindkét fél részére kötelezővé teszi ezt a módszert, amikor azt mondja, hogy a szövetségek feladatkörébe tartozik az állam által biztosított anyagi eszközök célszerű felhasználásának társadalmi ellenőrzése, a külföldi kapcsolatok ápolása, szakmai tanácsadás állami szervek és az állami szervek által irányított kulturális műhelyek részére, javaslattétel művészeti díjakra és kitüntetésekre, majd később arról szól a határozat, hogy a Művelődésügyi Minisztérium mellett működő Művészeti Tanácsokba, a folyóiratok szerkesztő bizottságaiba, a kiadói tanácsokba, az MRT művészeti kollégiumába szövetségi tagokat kell delegálni, ami nálunk értelemszerűen Országos Filharmóniát, Hanglemezgyártó Vállalatot stb. jelent.

Arról is szól a határozat, hogy növelni kell az állami szervek, intézmények művészetpolitikai irányító munkájának demokratizmusát és színvonalát. Az állami szervek, intézmények jobban támaszkodjanak a szövetségek munkájára, kezdeményezéseire, véleményére a kultúrpolitikai elvekhez igazodó gyakorlati teendők meghatározásában. A mai differenciált művészeti közéletben a művészetpolitikai elvek eredményes valóra váltásához, az állami és társadalmi szervek irányító munkájához elengedhetetlenül szükséges a szövetségek által biztosított szakmai bázis és véleményező tevékenység.

Újból hangsúlyozom: nagyjából-egészéből, tendenciáját tekintve nálunk

eddig is ilyen keretekben tartottuk az érintkezést a zenei élettel, mégpedig határozat nélkül, önkéntesen.

Tehát semmi újat nem jelent számunkra ebben a vonatkozásban a Politikai Bizottság határozata?

Már hogyne jelentene. A mi, önkéntességében alakult munkamódszerünk sok más mellett személyi kapcsolatokon is múlott, tehát esetleges volt. Egy-egy személyi változás elvileg módosíthatta volna ezeket a módszereket. De most, hogy a Politikai Bizottság határozatában mindezeket lefektette, megszűnt az esetlegesség, ennek a munkamódszernek az alkalmazása igen nagy politikai súlyt kapott, követelménnyé vált. Másrészt a zenei élet egészével való kapcsolat keretei a határozat után gyorsabban fognak még inkább tartalommal megtöltődni. Mert ezen a téren a helyzet még nem minden területen megnyugtató. A különböző intézményeinknél működő művészeti tanácsok munkája intézményenként különböző jellegű — erről szól írásbeli anyagunk is —, de a munka színvonala is különböző még, ugyancsak nem egyöntetű a tanácsadó bizottságok beépülésének a mélysége a különböző intézményeknél. Arról nem is szólva, hogy akad még olyan fontos intézmény, ahol ilyen szövetségi tanácsadó bizottság nem működik. De abban is útmutatást ad a Politikai Bizottság határozata, hogy milyen legyen eme bizottságok tanácsainak az iránya, amikor a szövetségek feladatai között a legfontosabbakként említi „a szövetségi munkán keresztül a magyar művészet szocialista vonásainak, a marxizmus hegemóniájának állandó erősítése" követelményét.

A most tárgyalt időszakban felismertük, hogy a vidék nagyszabású zenei fejlődésének a szövetség tevékenységében is kifejezésre kell jutnia, sőt ennek a folyamatnak a további kibontakoztatását minden erejével támogatnia kell. A szövetségek feladatairól szólva a Politikai Bizottság is rámutat határozatában: támogatni azt a folyamatot, „amely a vidék szerepének és jelentőségének növelését célozza".

A mi szövetségünk munkájában sohasem szakadt el a vidék zenei centrumaitól, de a kisebb jelentőségű helységektől sem. Akár a nemzetközi versenyekre induló fiatalok úgynevezett rutinszerző hangversenyeiről volt szó, akár a zenét tanuló ifjúság számára komponált új művek, az úgynevezett pedagógiai darabok bemutatásáról és megvitatásáról — de más jelenségeket is említhetnék —, kapcsolatunk a vidékkel állandó jellegű volt. Vidéki csoportjaink is voltak, amelyek egy része jól is működött, más része elhalóban volt, illetve van, de ennek a térképe mindig változott. Sok mindentől függően, de attól is, hogy egy-egy vezető egyéniséget, például szakiskolai vagy zeneiskolai igazgatót mennyire sűrűn helyeznek ide vagy oda. A zenei élet vidéken az utóbbi években óriási fejlődésen megy keresztül, de feszülő energiáit még nem tudja mindenütt levezetni. Az egyes helyeken kifejlődött személyi zenei hatalmak — bármenyire is elősegítették egy-egy centrum zenei életének alakulását — ma már egyetlen, mindent tudó minőségükben időszerűtlenekké váltak. Az erőteljes decentralizálás következtében a tanácsok, mint helyi államhatalmi szervek szakmai bázis nélkül álltak és állnak egyre sűrűbben jelentkező zenei feladataik előtt. A szövetség helyi csoportjai az új feladatokhoz képest szervezetlenek, sok szempontból megalapozatlanok voltak. Ilyen körülmények között a helyi párt- és állami szervek egyre több helyről jelentkeztek nálunk is, hogy itt valamit csinálni kellene.

Nem sok fejtörés kellett annak megállapításához, hogy a szövetség helyi csoportjainak helyben ugyanazt a feladatot kell ellátnia, mint nekünk országosan. Illetve igazán országosan csak úgy tudjuk feladatainkat megoldani, ha az országban saját működési területükön helyi csoportjaink megoldják feladataikat. Ámde ehhez helyi csoportjainkat nem megerősíteni, hanem újjáalakítani kell.

Mi itt a döntően anakronisztikus vonás, a jelenlegi alapokon való továbbfejlesztés legfőbb gátja?

A vidéki csoportok jogi helyzete, ezen belül pedig legfőképpen a vidéki csoportok tagságának jogi helyzete. Jelenlegi alapszabályaink értelmében a vidéki csoportok tagjai nem tagjai a Magyar Zeneművészek Szövetségének. Ez az állapot tarthatatlan. Tarthatatlan politikailag, mert attól, hogy valaki vidéken él és ott fejti ki tevékenységét, nem lehet ilyen értelemben sem másodrendű állampolgár. De tarthatatlan művészileg is, mert a vidék zenei élete fejlődésének már eddig elért állapota sem indokol ilyen megkülönböztetést, még kevésbé indokolt ez perspektivikusan. Továbbmenve: hogyan fogadják el a helyi párt- és állami szervek a Magyar Zeneművészek Szövetsége helyileg illetékes csoportjainak szaktanácsait, hogyan működjenek együtt a szövetség nevében helyileg fellépő olyan csoporttal, amelynek tagjai nem tagjai a Magyar Zeneművészek Szövetségének? Az ezen a helyzeten való változtatás igénye nemcsak bennünk és természetesen magukban a helyi csoportokban merült fel, hanem több helyi párt- és állami szervnél is, mindenekelőtt a Hajdú-Bihar megyei megyei Pártbizottság és megyei Tanács részéről.

Az írásbeli anyagból kitűnik, hogy szövetségünk elnöksége mostani közgyűlésünkre készülve új alapszabály-tervezetet dolgozott ki, mert a régi teljesen elavult, a toldozások, foldozások következtében zavarosan ellentmondásos is. Ebben az új alapszabály-tervezetben kívántuk a helyi csoportok újjáalakítása útján ezeket a visszásságokat, mindenekelőtt a tagság kérdését úgy rendezni, hogy szövetségünk helyi csoportjai végre megfeleljenek a mai körülményeknek és élen járjanak az egész ország zenei életének egy szintre hozásában. Sőt mindezt anticipálva, egy kicsit ki is próbálva a megyei pártbizottság és megyei tanács lelkes, hathatós segítségével újjáalakítottuk a szövetség tiszántúli helyi csoportját. Az újjáalakuló ülésen elmondottam, hogy jogilag mindez csak akkor léphet hatályba, ha majd a közgyűlés az új alapszabályt ilyen módon elfogadja és jogerőre emeli. Mint már említettem, a közgyűlés összehívása rajtunk kívül álló okok következtében egyre húzódott. Egészen addig, míg a mai közgyűlésünk napirendjéről ésszerű okok következtében azt tartottuk célszerűnek, ha az új alapszabály elfogadását levesszük a napirendről. A Politikai Bizottság ugyanis határozatában fontos kérdésekben adott kétéves határidőt a dolgok eldöntésére, melyek az alapszabályokat érintik. Teljesen értelmetlen és nevetséges lenne ma itt olyan teljesen új alapszabályt elfogadni, amit 1974 októbere után meg kellene változtatni. Ezért határoztunk úgy, hogy a mai közgyűlés napirendjéről ezt a pontot levesszük.

Igen ám, de lehet-e várni ennyi ideig a vidéki csoportok problematikájának a megoldásával? Véleményünk szerint: nem. Ezért a minisztérium jogi véleményével egyetértésben azt javasoljuk a közgyűlésnek, hogy határozatában bízza meg a ma megválasztásra kerülő új elnökséget: a vidéki csoportok újjáalakítására olyan megoldást dolgozzon ki és valósítson is meg egyben,

amely — megtartva az elnökség jogát a tagfelvételi ügyekben való döntéshez — megszünteti a szövetség tagja és a helyi csoport tagja közti jogállásbeli különbséget. Magyarán: a helyi csoport tagja a Magyar Zeneművészek Szövetségének teljes jogú tagja.

Beszámolóm elején idéztem a Központi Bizottság novemberi határozatának azt a részét, amely újból aláhúzza azt, amit köznapian úgy szoktunk fogalmazni, hogy nemzetközi kapcsolatainkban a békés egymás mellett élés politikája nem jelenti azt, hogy a nemzetközi porondon engedményeket tegyünk az antimarxista nézetekkel szemben vagy valamilyen ideológiai elmosódás eszközeivé váljunk. Ennek fényében különösen alá kell húzni azt a felelősséget, ami a nemzetközi zenei társaságok vezetésében elfoglalt előkelő helyünkből fakad. Már szó esett róla, az írásbeli anyagban is szerepel, hogy mindazokban a nemzetközi társaságokban, ahol tagok vagyunk, képviselőink e társaságok vezető testületeiben foglalnak helyet. Ez rendkívül örvendetes és megtisztelő. De a vezető testületekben való jelenlét politikai kötelezettséggel is együtt jár. Ott nemcsak saját személyünket kell képviselni — bár azt is, hiszen megfelelő személyeket választanak a társaságok nemzetközi vezetőségeibe —, nemcsak szövetségünket — bár azt is, hiszen a szövetség nevében képviseli annak a társaságnak a magyar szekcióját, amelynek vezetőségébe választották —, és nemcsak a Magyar Népköztársaságot kell képviselnie — bár azt is, mondhatnám nagyon is, hiszen hazánk képviseletében, hazánk iránti tiszteletből választották egy nemzetközi társaság vezetésébe —, hanem nem elhanyagolható módon a szocialista tábor képviseletében is kell tevékenykednie, jól együttműködve a többi szocialista ország képviselőivel, hiszen legfőképpen ennek tudatában sokszor ennek a tudatnak ellenére, de számolva ennek következményeivel választották meg a vezetésbe. Senkit sem fog tehát meglepni, ha mi a felmerült elvi, gyakorlati és személyi kérdésekben a nemzeközi társaságokban elfoglalt pozíciónkban is a szocialista álláspontot fogjuk képviselni. Az a tapasztalatom, hogy ha természetszerűen vitatkoznak is velünk, a saját ügyünk melletti intranzigens kiállás ellenfeleink, vitapartnereink előtt is tekintélyt biztosít számunkra és olyanokat is magunk mellé állít, akiknek egyébként nincs különösebb közük a szocializmushoz. A szocialista álláspont ugyanis nemcsak az állami fegyelem következtében kötelező reánk nézve ilyen helyzetben, hanem ez az előrevivően jó, helyes és igaz álláspont is, tehát minden jó ügy érdekében való.

A Politikai Bizottság határozatában, miután elismeri azt a pozitív szerepet, amit a művészeti szövetségek 1959 után a konszolidáció elősegítésében a művészetek területén játszottak, és kiemeli eredményeiket a művészeti közélet társadalmi bázisának megteremtésében, majd olyan eredményeket sorol fel, mint a szövetségek szakmai tevékenységének fokozódása, az egyes művészeti ágak helyzetéről készített elemzések elkészülése, a vitákon keresztül a szocialista művészeti értékrend kialakulása, megszilárdítása, a párt és kormány vezetőivel szervezett találkozások rendszeresítése, melyek a párt politikájának jobb megértését szolgálták, a tartalmas kapcsolatok kiépítése a szocialista országok társszövetségeivel és azt, hogy a szövetségek hozzájárultak művészeti értékeink nemzetközi elismertetéséhez, a jelenlegi helyzet általános elemzése következik. Az elmúlt évtizedben bekövetkezett társadalmi fejlődés sok tekintetben módosította a szövetségek működésének körülményeit, mun-

kájuk tartalmát, formáját, szervezeti kereteit. A pozitív tevékenység mellett számos jele látható annak, hogy a szövetségek munkájában megszaporodtak az ellentmondások, nehézségek. Néhány szövetség gyakorlatában gyengült az ideológiai munka, rendszertelenné vált esztétikai-szakmai kérdésekben az állásfoglalás, az új művészeti jelenségek elemzése, értékelése a megérdemeltnél kevesebb figyelmet kapott. A vezetőségek nem, vagy csak ritkán vállalják az irányzatok, felfogások szerint heterogén összetételű tagság körében érzékelhető ideológiai-szakmai ellentétek nyílt, elvi konfrontálását a szövetségek fórumain. A művészeti szövetségekben az utóbbi időben megélénkült a vita szerepükről, feladat- és hatáskörükről. Az érdeklődés középpontjában társadalmi hivatásuk meghatározása, az úgynevezett „partner" szerep értelmezése áll: milyen területeken és hogyan, mely társadalmi állami szervek viszonylatában tölthetik ezt be. A szövetségek felett bizonyos vonatkozásban felügyeletet gyakorló irányító társadalmi és állami szervek is több tisztázatlan vagy anakronisztikus vonást látnak az együttműködés gyakorlatában.

A tartalmi és szervezeti módosulások következtében a szövetségek párt- és állami irányításában is tapasztalhatók hiányosságok. Előfordult, hogy a szövetségek javaslata, véleménye nem talált érdemi meghallgatásra, elfogadásra és egyes esetekben ezért is tettek kísérletet hatáskörüket meghaladó feladatok vállalására.

Miért hivatkozom a Politikai Bizottság határozatának ezekre az elemző mondataira, amikor ezekből sok minden a mi szövetségünkre nem is vonatkoztatható? Először is tájékoztatásképpen, hiszen a Politikai Bizottság, a párt vezető szerve, 1958 óta nem hozott határozatot a művészeti szövetségek helyzetéről. De meg azért is, hogy ennek az igazán mélyreható elemzésnek, mint egy általános helyzet elemzésének a tükrében saját munkánk fogyatékosságait is jobban el tudjuk helyezni.

Ezzel egy percig sem akarom saját felelősségünket, az elnökség vagy az én személyes felelősségemet kisebbíteni vagy menteni. Elsősorban én magam vagyok felelős, amiért ebben a vonatkozásban most sem tudtunk előbbre jutni. Tény az, hogy az utolsó három évben sem sikerült az elnökség és a tagság között az élő kapcsolatot megteremteni, a nyílt elvi viták nem a tagság bevonásával folytak, nem folytak ilyenek a szakosztályok szintjén sem. De ebben a helyzetben, amit a Politikai Bizottság elemzett, és amit az előbb idéztem. Ahogy a Politikai Bizottság határozatának ismertetésére összehívott elnökségi ülésen kifejeztem magam: „nagyon nehéz légüres térben az oxigén mibenlétéről vitatkozni".

Pedig a szövetség munkalehetőségei — hála a minisztérium gondoskodásának — igen nagy mértékben megjavultak éppen az utolsó három évben. Elhelyezésünk a Vörösmarty téri új palotában összehasonlíthatatlanul jobb, hogy úgy mondjam: munkára csábítóbb, mint ahogyan a Semmelweis utcában voltunk egy kupacba zsúfolva. Másfél éve még autónk is van, amit a gépkocsirendelet következtében sem vettek el. Igaz, hogy a hurcolkodás és berendezkedés — erre utal az írásbeli anyag — hosszú időre sok energiát kötött le éppen a most tárgyalt időszakban, de megérte.

Az is igaz — és most egy kicsit panaszkodni fogok —, hogy a szövetség apparátusának időnként valósággal sziszifuszi erőfeszítéseket kell kifejtenie lényegében egyszerű ügyekben is. Ez a helyzet abból adódik — és erről a be-

számoló elején már beszéltem —, hogy a zenei terület egésze, a maga összefüggéseiben kizárólag nálunk összpontosul összefüggő egésszé. A különböző területek koordinálásában néha össze is roppanunk. Már csak abban is, ha a Művelődésügyi Minisztérium különböző főosztályainak és osztályainak tevékenységét kíséreljük meg a mi területünkön akárcsak egy akció érdekében is összehangolni.

Újból hangsúlyozni szeretném: nem az okok érdekesek most; ezeket ki kellett volna küszöbölni, vagy ezek ellenére módot kellett volna találni a szövetségi tagsággal való kapcsolat rendszeresítésére, de ha a Politikai Bizottság határozatában a művészeti szövetségek feladatait világosan meghatározza, egyértelművé válik, hogy ezeket a feladatokat az elnökség a szövetség tagságától elzártan nem oldhatja meg, bármennyire is az úgynevezett folyó ügyek kötik le a szövetség apparátusát.

A Politikai Bizottság határozata biztosítja végre azt a légkört, azt a szellemi és gyakorlati munkalehetőséget, amely lehetővé teszi az „úgyis hiába beszélünk" kézlegyintéses magatartás felszámolását, és amely ily módon a művészeti szövetségek, így a mi szövetségünk életének is új lendületet fog adni. Ezért is fogadta szövetségünk elnöksége oly lelkesedéssel a Politikai Bizottság határozatát.

De mindez nem magától fog bekövetkezni. Az sem lehet magatartásformánk, hogy mormogunk: így nem lehet dolgozni, csináljon már valamit „ott fent" a párt. Persze némi igazság ebben is van, amit éppen az a tény is bizonyít, hogy a Központi Bizottság novemberi és a Politikai Bizottságnak a művészeti szövetségekkel foglalkozó határozatai összefüggésükben milyen alapvető jelentőségűek a mi további munkánk lehetőségeinek kiszélesítése és hatásossága terén. Magát a munkát viszont nekünk kell elvégeznünk a magyar zenei élet továbbfejlődésének érdekében. A szövetség felelőssége a magyar zenei életért most nagyobb, mint bármikor volt. Ezzel a megnövekedett felelősséggel kell most majd okosan élnünk.

Ha csak arra gondolunk, hogy az elkövetkező időszakban — miként ezt beszámolóm elején a Központi Bizottság novemberi határozatából idéztem — az egész művészeti élet, így a zenei élet gazdasági szabályozó rendszerét is át kell alakítani azzal a céllal, hogy a növekvő állami támogatás egyértelműen a szocialista társadalom számára fontos és értékes alkotásokat és, hadd tegyem hozzá, művészi tevékenységet segítse, azt hiszem, jellemezni tudom ennek a munkának a jellegét, nagyságrendjét, ugyanakkor érzékenységét és kényességét is, ami oly sok vonatkozásban most előttünk áll. És ezeknek a feladatoknak a végrehajtását — a Politikai Bizottság határozatának megfelelően — a szövetségekkel, mint társadalmi bázissal együtt kell majd a párt- és állami vezetésnek megoldania.

Így, ebben a szellemben, mindig a zenei élet egészére kihatóan kell belső vitáinkat is kialakítanunk, hogy azok jellege ne önképzőköri legyen.

Elismétlem, amivel kezdtem: egy-egy szövetség tevékenységének próbája mindig az, hogy milyen mértékben és milyen előjelekkel tudja befolyásolni azt a művészeti területet, amelyben dolgozik, és fordítva is: mennyire és milyen előjelekkel képes feldolgozni azokat az impulzusokat, amelyek működési területéről nap mint nap érik.

Mindezek elérése érdekében javaslom, hogy a közgyűlés a következő határozatokat hozza:

1. Az elnökség és a főtitkár fokozottabban gondoskodjék arról, hogy az alkotó munka és általában a művészi tevékenység elvi, esztétikai problémáinak tisztázásába vonja be a szövetségi tagság egészét, és a szövetségi tagságon túlmenően is rendelkezésre álló eszközeivel nagyobb nyilvánosságot biztosítson ezeknek.

2. A szövetség pártszervezetével együttműködve biztosítsa az elnökség és a főtitkár, hogy széles körű szakmai viták útján politikai vezetők esetenkénti meghívása segítségével is az eddiginél szélesebb területen segíthesse a szövetség a marxista eszmeiségű, szocialista művészet hegemóniáját zenei életünkben.

3. Más szervekkel is együttműködve az eddiginél nagyobb hangsúllyal vállaljon részt a szövetség a társadalom és a zeneművészet kapcsolatának erősítésében; komplex munkacsoportok kialakításának az útján is, a szövetség sajátos eszközeivel keresse és biztosítsa művészeti eredményeink tömeges elterjesztésének hatékony módjait.

4. A fiatal művészek, muzikológusok szakmai és politikai fejlődésének rendszeres támogatása, a pályakezdők művészközösségeinek irányítása, a fiatalok társadalmi beilleszkedésének, méltó feladatvállalásainak elősegítése érdekében gondoskodjék az elnökség és a főtitkár a fiatalok fórumainak megteremtéséről a szövetség keretein belül.

5. A szövetség vezetősége minden rendelkezésére álló eszközével segítse elő, hogy a közismereti iskolákban folyó zenei nevelés további kibontakozása elől az akadályok elháruljanak.

6. A Művelődésügyi Minisztérium és a zenei intézmények mellé kiküldött tanácsadó bizottságok munkáját tovább kell fejleszteni, gondoskodni kell róla, hogy ott is működjenek ilyenek, ahol még nincsenek, továbbá biztosítani kell, hogy ezek a tanácsadó bizottságok a jelenleginél rendszeresebben számoljanak be tevékenységükről az elnökségnek; annak a lehetőségét is meg kell vizsgálni, hogy a tanácsadó bizottságok munkájukról az elnökségnél szélesebb körben is beszámoljanak.

7. A vidéki csoportok újjáalakítására olyan megoldást dolgozzon ki, és egyben valósítson is meg az elnökség, amely — megtartva az elnökség jogát a tagfelvételi ügyekben való döntéshez — megszünteti a szövetség tagja és a helyi csoport tagja közti időszerűtlen jogállásbeli különbséget, és ennek megfelelően az valósul meg, hogy a helyi csoport tagja a Magyar Zeneművészek Szövetségének teljes jogú tagja.

8. A Közgyűlés megbízza a főtitkárt, hogy félévenként tájékoztassa a szövetség tagságát az elnökség munkájáról, és általában arról a tevékenységről, ami a szövetségben folyik.

Befejezésül megköszönöm azt a támogatást, amit szövetségi tagságunk munkánkhoz az elmúlt időszakban nyújtott, az egész tagság nevében is megköszönöm azt a segítséget, amit a párt- és az állami vezetés részéről az egész időszak folyamán kaptunk, és erről a helyről is őszinte hálával köszönöm meg azt az áldozatos, fáradhatatlan, őszintén lelkes ügyszeretetből fakadó, igen nehéz munkát, amit a szövetség apparátusának minden egyes tagja ebben az időszakban is kifejtett.

ADATOK A MAGYAR ZENEMŰVÉSZEK SZÖVETSÉGE TEVÉKENYSÉGÉRŐL

1969. DECEMBER 14.—1972. DECEMBER 31.

1. AZ ELNÖKSÉG TEVÉKENYSÉGE

A VIII. közgyűlésen a Magyar Zeneművészek Szövetsége tagjai az alábbi elnökséget választották: Durkó Zsolt, Farkas Ferenc, Görgei György, Kadosa Pál, Kórodi András, Kroó György, Láng István, Lehel György, Lukács Pál, Maros Rudolf, Mihály András, Petrovics Emil, Sándor Frigyes, Sándor János, Sárai Tibor, Solymos Péter, Szabolcsi Bence, Szőnyi Erzsébet, Ujfalussy József, Vaszy Viktor.

Az elnökség a két közgyűlés közötti időszakban 11 ülést tartott.

1970-ben az alábbi kérdések kerültek megvitatásra:

— Féléves munkaterv
— A szakosztályok munkájának megindítása
— A Hanglemezgyártó Vállalat munkája
— Az Országos Filharmónia mellett működő szakmai tanácsadó testület beszámolója
— A Magyar Hanglemezgyártó Vállalat mellett működő szakmai tanácsadó testület összetétele
— Az 1970/71-es évad munkaterve
— Tájékoztató az elmúlt időszak fontosabb eseményeiről (Moszkvai ISME Kongresszus, koppenhágai Ifjú Zenebarát Kongresszus, pécsi Ifjúsági Zenei Tábor, IGNM Fesztivál).

Az elnökségi ülések tematikája 1971-ben:

— A Rádió mellett működő szakmai tanácsadó testület beszámolója
— A Magyar Állami Operaház munkájának megvitatása.

1972 tavaszán az elnökség két ülést tartott:

— Állást foglalt Gyurkó Lászlónak a Kritika 1972/2 számában megjelent „Kultúra és közművelődés" c. cikkével kapcsolatban
— Megvitatta a Magyar Zeneművészek Szövetsége új alapszabályának tervezetét.
— 1972 októberében az elnökség újból megvitatta a közgyűlés elé terjesztendő új alapszabály-tervezetét.

Az elnökség a két közgyűlés közötti időszakban évente javaslatokat tett a Liszt- és Erkel-díj, az Érdemes és Kiváló Művész cím odaítélésére, valamint egy alkalommal a Kossuth-díjak odaítélésére, továbbá két ízben foglalkozott a benyújtott tagfelvételi kérelmekkel. A taglétszám 1972. december 31-én: 179 fő volt.

Az elnökség baráti összejövetel keretében köszöntötte 80. születésnapján Kálmán Oszkárt és Kardos Istvánt, 75. születésnapján Friss Antalt, 70. születésnapján Ferenczi Györgyöt, Gyöngy Pált és Vásárhelyi Zoltánt, 60. születésnapján Fasang Árpádot, Raics Istvánt, Solymos Pétert, Szervánszky Endrét és Tátrai Vilmost.

2. A MAGYAR ZENEMŰVÉSZEK SZÖVETSÉGE ÚJ HELYISÉGEIRŐL

A Magyar Zeneművészek Szövetsége 1971 júniusában az elsők között foglalta el új helyiségeit a Vörösmarty téri kulturális központban. Szükségessé vált az 1949 óta összegyűlt zenetörténeti értékű iratok, dokumentumok és a jelentékeny könyvtár átköltöztetése. Több mint fél évbe tellett, amíg a napi munka mellett mindezeket az anyagokat sikerült újból rendezni és használható állapotba helyezni.

A Semmelweis utcában rendelkezésre állott négy irodahelyiség helyett az új épületben levő nyolc irodahelyiség jelentősen megjavította a szövetségi apparátus munkakörülményeit. E helyiségek mellett rendelkezésre áll a legkorszerűbb hangtechnikával felszerelt zenehallgató- és egyben tanácskozóterem, valamint külön könyvtárszoba. A könyvtár újjárendezésével ugrásszerűen megnőtt a gyűjtemény használóinak száma s lehetőség nyílik a helybeli olvasásra is.

Az újjárendezett könyvtárban 3850 könyv, 4350 kotta, 1623 hanglemez, 70 hangszalagon több mint 200 új magyar mű és több mint 30 külföldi zenei folyóirat áll az érdeklődők rendelkezésére.

3. FONTOSABB KÖZPONTI RENDEZVÉNYEK

1970

III. 15. Országos zenepedagógiai bemutató. Fészek Klub. Elhangzottak Decsényi János, Károlyi Pál, Sári József és Szelényi István művei.

III. 22. Emlékünnepség Lenin születésének 100. évfordulóján. Fészek Klub. A művészeti szövetségek közös rendezvénye.

III. 25. Magyar zeneszerzők új kórusműveinek rádiófelvételei. Fészek Klub. A Magyar Rádió zenei főosztályával és a Magyar Néphadsereg Művészegyüttesével közös rendezvény.
Elhangzottak: Bárdos Lajos, Sárai Tibor, Sugár Rezső, Szervánszky Endre és Tardos Béla férfikarai, Kis István és Pődör Béla vezényletével. Bevezetőt mondott: Görgei György.

IV. 11. Felszabadult melódiák. Ünnepi hangverseny felszabadulásunk 25. évfordulójának tiszteletére. A Magyar Zeneművészek Szakszervezetével és a Fészek Klubbal közös rendezvény.
Elhangzottak: Liszt, Bartók, Kodály, Szabó Ferenc, Balázs Árpád,

Hajdú Mihály, Kadosa Pál, Mihály András, Ránki György és Sárközy István művei.
Közreműködött: Bächer Mihály, Benkő András, Hambalkó Edit, Matuz István, Sándor Judit, Szabóky Márta, valamint a Kodály Zoltán leánykórus Andor Ilona vezényletével.

IV. 27. Hangverseny és baráti találkozó a Lengyel Kultúrában.

V. 8. R. V. Glezer szovjet zenetudós előadása a mai szovjet zenéről. (Magnetofonillusztrációkkal.) A Lenin-centenáriumhoz kapcsolódó rendezvény.

VI. 22. Hangverseny bolgár zeneszerzők műveiből.
Fészek Klub.
Elhangzottak: Dimitar Hrisztov, Petar Hrisztosztov, Pancso Sztojanov, Marin Goleminov, Filip Kutev, Chriszto Chrisztov művei.
Közreműködött: Dobránszky Zsuzsa, Freymann Magda, Lukács Pál, Szávai Magda, Torma Gabriella, valamint a Zeneművészeti Főiskola Liszt Ferenc kamarakórusa Párkai István vezényletével.

1971

III. 18. Do Nhuan, a VDK Zeneszerző Szövetsége főtitkárának előadása Vietnam zenéjéről.

4. AZ 1970—71-ES BARTÓK-ÉV ESEMÉNYEI

A Magyar Zeneművészek Szövetsége jelentős részt vállalt a Bartók-évforduló méltó megünnepléséből. Megrendezte a Bartók nevét viselő nemzetközi zeneszerző (vonósnégyes) versenyt, a Bartók Béla Nemzetközi Zenetudományi Konferenciát és az UNESCO Nemzetközi Zenei Tanácsa (CIM) végrehajtó bizottságának ülését.

A zeneszerzőversenyre közel 70 jeligés pályamű érkezett a világ minden tájáról. A zsüri — elnök: Farkas Ferenc, tagjai Tadeusz Baird (Lengyelország), Szulhan Cincadze (Szovjetunió), Ligeti György (Ausztria) és Goffredo Petrassi (Olaszország) — az I. díjat nem adta ki, a II. díjat Durkó Zsolt, a III. díjat Jesus Villa Rojo (spanyol) zeneszerzőnek ítélte s jutalommal tüntette ki Peter Ruzicka (NSZK) és Robert Wittinger (NSZK) pályaművét.

A zenetudományi konferencián — amelyre 1971. március 24—27. között került sor — 11 külföldi és ugyanannyi magyar zenetudós tartott három szekcióban előadást.

A tanácskozás jelentőségét igen nagy mértékben emelte, hogy első napján szólásra emelkedett Lukács György, akinek Bartókról tartott előadása egyúttal az utolsó nyilvános szereplése is volt. A zenetudományi konferenciát mindvégig népes hallgatóság kísérte figyelemmel. Teljes anyaga idegen nyelvű kötetben a Zeneműkiadó gondozásában 1972 decemberében megjelent.

A konferencia időpontjában került sor a zeneszerzőverseny díjkiosztására, valamint a két díjazott mű bemutatójára. Ugyanebben az időpontban tartotta ülését az UNESCO Nemzetközi Zenei Tanácsának végrehajtó bizottsága, amelynek napirendjén szerepelt az európai szocialista országok Zenei Tanácsainak vezetőivel, valamint a különféle nemzetközi zenei társaságok magyar vezetőségi tagjaival és megbízottaival való megbeszélés.

Az 1971. március 24—27. közötti időszakban 19 ország 52 zenei szakemberét látta vendégül a Magyar Zeneművészek Szövetsége.

A Bartók-emlékbizottság 1970. szeptember 25-én tartott ülésén a szövetség meghívására vett részt a Szlovák és Román Zeneszerzők Szövetsége delegációja. Mindkét küldöttség koszorút helyezett el Bartók Béla Szilágyi Dezső téri, egykori lakóházának emléktábláján.

Közreműködésünkkel sikerült megfelelő keretek között megrendezni a bukaresti Bartók Emlékkiállítást és 1971 márciusában Nagyszentmiklóson, Bartók szülőházának emléktábláján megszervezni a román és magyar szervek közös koszorúzási ünnepségét.

5. AZ 1972-ES KODÁLY-ÉV ESEMÉNYEI

A Magyar Zeneművészek Szövetsége 1972 elején felkérte a Nemzetközi Zenei Tanács tagszervezeteiként működő Nemzeti Zenei Tanácsokat, az Ifjú Zenebarátok Nemzetközi Szervezete (FIJM), valamint a Zenei Nevelés Nemzetközi Társasága (ISME) központját és tagszervezeteit, továbbá az európai szocialista országok zeneszerző szövetségeit arra, hogy Kodály Zoltán születésének 90. évfordulójáról emlékezzenek meg. Ugyanezt a kérést tolmácsoltuk a zenei folyóiratok szerkesztőségeinek is. Ennek eredményeként — s részben az általunk küldött cikkek alapján — számos folyóirat emlékezett meg Kodályról.

A Magyar Zeneművészek Szövetsége kérésére és az általa küldött anyagból Bukarestben és Moszkvában Kodály-kiállítás nyílt. A Szovjet Zeneszerzők Szövetsége kérésünkre számos Kodály-hangversenyt is rendezett. A Magyar Zeneművészek Szövetsége közreműködött a Nemzetközi Kodály-konferencia előkészítésében, elsősorban a szocialista országok részvételének biztosításával segítette a vállalkozást.

6. A SZAKOSZTÁLYOK MUNKÁJÁRÓL

a) zeneszerző szakosztály. Elnök: Kadosa Pál, titkár: Láng István

A szakosztály előkészítette az Új Zene Nemzetközi Társasága fesztiváljain való részvételünket. A fesztivál zsürije valamennyi — a beszámoló időszakába eső — fesztiválján mutatott be magyar művet:

1970 Basel	Durkó Zsolt: Altamira
	Jeney Zoltán: Soliloquium I. fuvolára
1971 London	Bozay Attila: Tételpár oboára és zongorára
1972 Graz	Kurtág György: Egy téli alkony emlékére — dalciklus

A szakosztály ellátta számos hazai és nemzetközi pályázat zsürizését, többek között az Úttörőszövetség és a Vadászati Világkiállítás pályaműveinek elbírálását. A New York-i Koussewitzky-hanglemezpályázatra — amelyen kortárs zenekari művek új felvételeit bírálják el — minden esztendőben kiküldte az új magyar zenekari alkotások hanglemezfelvételeit: 1971-ben a pályázaton külön dicséretben részesült Durkó Zsolt: Díszítőelemek című kompozíciójának Lehel György vezényelte lemezfelvétele. A zeneszerző szakosztály készítette

elő az európai szocialista országok fiatal zeneszerzői és zenetudósai Weimarban rendezett találkozóján való részvételünket. Az 1970 tavaszán sorra került találkozón Bozay Attila és Fodor Géza képviselte Magyarországot.

A zeneszerző szakosztály 1970-ben az alábbi hangversenyeket rendezte a Fészek Klubban kortárs magyar zeneszerzők műveiből:

I. 18. Hangverseny fiatal magyar zeneszerzők műveiből.
Fészek Klub
1. Sáry László: Fluttuazioni. Előadta: Bán Ildikó és Schmidt Nóra.
2. Jeney Zoltán: Soliloquium I. Előadta: Matuz István.
3. Balassa Sándor: Dimensioni. Előadta: Matuz István és Nagy Vidor.
4. Sári József: Episodi. Előadta: Hambalkó Edit.
Műsorvezető: Komlós Katalin.

II. 18. Hangverseny Vincze Imre emlékére. Fészek Klub.
Vincze Imrére Máriássy Judit emlékezett.
Hangszalagról előadásra került a III. vonósnégyes és a Rhapsodia concertante.

III. 11. Magyar zeneszerzők ifjúkori művei. Fészek Klub.
1. Kósa György: Hat zongoradarab. Előadta a szerző.
2. Szelényi István: Hegedű-szólószonáta.
Előadta: Perényi Eszter
Szelényi István: Két dal. Előadta: Kincses Veronika és Rudas Gábor.
3. Kadosa Pál: I. Zongoraszonáta.
Előadta: Fellegi Ádám
4. Farkas Ferenc: Canephorae.
Előadta: Körmendi Klára.
Farkas Ferenc: Őszi délután a kertben.
Előadta: Miller Lajos, zongorán kísért a szerző.
5. Ránki György: Adagio, Szvit.
Előadta: Petri Endre.
Műsorvezető: Raics István.

V. 27. Magyar Zeneszerzők az ISCM-fesztiválok műsorán.
Magnetofonhangverseny a Fészek Klubban.
1. Kurtág György: Vonósnégyes. Koppenhága, 1964.
2. Maros Rudolf: Eufónia 2. Madrid 1965.
3. Darvas Gábor: Szimfonikus rögtönzések. Stockholm, 1966.
4. Bozay Attila: Vonósnégyes. Prága, 1967.
5. Kocsár Miklós: Due lamenti. Varsó, 1968.
6. Kalmár László: Trió. Hamburg, 1969.
A műsort vezette: Juhász Előd.

XI. 11. Hangverseny magyar zeneszerzők műveiből.
Fészek Klub.
1. Dubrovay László: Stigmák. Előadta: Keönch Boldizsár, zongorán kísért a szerző.

2. Vidovszky László: Versus 2. Előadta: Csik Erzsébet.
3. a) Jeney Zoltán: Az áramlás szobra.
   b) Fehér András: Ember-ciklus.
   c) Sáry László: Három madrigál.
   Előadta a Primavera Quintett.
4. Balassa Sándor: Quartetto per percussioni.
   Előadta: Kaszás Mihály, Madarassy Gábor, Schwarz János, Zempléni László, vezényelt: Antal Mátyás.
5. Eötvös Péter: Mese (magyar népmesék) hangszalagra.
   A műsort Homolya István vezette.

1971 őszén a zeneszerző-szakosztály és az Írószövetség költői szakosztálya közös megbeszélést tartott azal a céllal, hogy kortárs költők verseire új dalok, kórusok szülessenek. Az elkészült kompozíciókat 1972 tavaszán a magyar költészet napján mutatták be.

b) Zenetudományi szakosztály. Elnök: Ujfalussy József A vezetőség tagjai: Somfai László, Breuer János

A szakosztály készítette elő az 1971 tavaszán megrendezett Nemzetközi Bartók Béla Zenetudományi konferenciát. Megszervezte a magyar részvételt a Szófiában, 1971 januárjában sorra került IV. Nemzetközi Marxista Zeneesztétikai Szemináriumon, amelyen Magyarországot Falvy Zoltán, Maróthy János, Sólyom György és Zoltai Dénes képviselte. Ekkor született a döntés, hogy az V. szemináriumot a Magyar Zeneművészek Szövetsége rendezi 1973 márciusában. Az előkészületek már 1971 tavaszán megkezdődtek a szeminárium téziseinek kidolgozásával és hazai megvitatásával. A tematika alapos előkészítése végett a marxista zeneesztétikai szemináriumok történetében első ízben került sor előkészítő megbeszélésre, amelyre — 1972 februárjában — a bolgár, a csehszlovák, az NDK-beli, a román és a szovjet zeneszerzők szövetsége küldte el Budapestre egy-egy képviselőjét (a lengyel delegátus akadályoztatása következtében maradt távol). A megbeszélésen kialakult a budapesti szeminárium témája: Zene a szocialista társadalomban: funkció, érték, recepció.

c) Előadóművész szakosztály. Elnök: Solymos Péter

1970-ben és 1971-ben a szakosztály készítette elő a nemzetközi zenei versenyeken való magyar részvételt. E két év alatt a szakosztály tagjai több mint 70 meghallgatáson készítették fel a fiatal előadóművészeket. Ugyanez idő alatt 54 előkészítő hangversenyt rendezett a szövetség Budapesten és vidéki városokban. 17 nemzetközi versenyen 47 fiatal művészünk vett részt és az alábbi díjakat nyerték:

I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	díj
3	5	6	5	1	1	1	

1972. január 1. óta a Művelődésügyi Minisztérium döntése értelmében a nemzetközi zenei versenyeken való részvételünk ügyeit a Budapesti Zenei Versenyek és Fesztiválok irodája intézi. Az előkészítő hangversenyeket azonban továbbra is a szövetség rendezte meg a versenyzőknek, október végéig szám szerint 17 alkalommal.

d) Zenepedagógiai csoport. Elnök: Szőnyi Erzsébet és Sándor Frigyes

A zenepedagógiai csoport 1970 első felében négy alkalommal tanácskozott a moszkvai ISME-konferencia előkészítésének tárgyában. Megrendezte 1970 tavaszán az új zenepedagógiai művek bemutatóját. 1970. V. 23-án megvitatta Carlsen professzor előadását, XII. 5-én és 12-én pedig megvitatta zenepedagógusaink — Szabó Helga, Serényi Emma, Hamvas Anikó, Friss Gábor, Lugossy Magda és Agócsy László — külföldön szerzett tapasztalatait. A zenepedagógiai csoport tagjai részt vettek a II. győri országos zenei nevelési hét eseményeinek kidolgozásában.

e) Jazzszakosztály. Elnök: Gonda János

1972 nyarán Gonda János vezetésével jazz-szakosztály alakult, amely különböző munkacsoportok formájában aktivizálta a fővárosi és vidéki jazzszakembereket.

f) Tömegzenei szakosztály

Elnök: Farkas Ferenc. A vezetőség tagjai: Balázs Árpád és Friss Gábor

7. A SZÖVETSÉG ORSZÁGOS KAPCSOLATAI

A szövetség kapcsolatai a tanácsokkal és városokkal igen jónak mondhatók. Számos zenei kérdésben fordulnak a vidéki városok tanácsért és támogatásért a szövetséghez. A vidéki csoportok tevékenysége ugyanakkor nem volt egyenletesen aktív.

DEBRECEN

1970 tavaszán R. Glezer szovjet zenetudós előadást tartott a mai szovjet zenéről.

1971 tavaszán a szövetség közreműködött a Kodály Zoltánnak szentelt tudományos ülésszakon.

1972 januárjában a csoport újjáalakult, elnöke Gulyás György, titkára Szabó László lett.

Az újjászervezett csoport májusban kamaraestet rendezett a leningrádi zeneszerzők műveiből, amelyen részint a meghívott zeneszerzők, részint debreceni előadóművészek tolmácsolták az új műveket.

Decemberben a csoport kortárs magyar művekből rendezett hangversenyt.

GYŐR

Zsürizte a Győr 700 éves jubileumára rendelt új magyar műveket.

MISKOLC
1970 tavaszán R. Glezer előadást tartott a mai szovjet zenéről.
PÉCS
1970 tavaszán sorozatban mutattak be új magyar műveket.
SZEGED
A helyi csoport 1971-ben és 1972-ben megrendezte az új magyar zene hetét.

A vidéki városokkal való rendszeres kapcsolat egyik bevált formája a zenei versenyeken induló fiatal előadóművészek előkészítő hangversenyeinek megrendezése. Valahányszor ilyen kérés felmerül, minden város készséggel vállalja e hangversenyek megrendezését.

8. A SZÖVETSÉG KAPCSOLATAI ZENEI INTÉZMÉNYEKKEL

E kapcsolatok igen jók és barátiak. A zenei intézmények mind az elnökséget, mind a szövetséget gyakran keresik fel ügyes-bajos dolgaikkal. A szövetség befolyása érvényesítésének leghatékonyabb formáját a tanácsadó bizottságok jelentik.

Jelenleg az alábbi zenei intézmények és vállalatok mellett működik a szövetség tanácsadó bizottsága:

Országos Filharmónia: Kadosa Pál, Kórodi András, Sándor Frigyes, Sárai Tibor, Ujfalussy József.
M. Hanglemezgyártó V.: Durkó Zsolt, Kárpáti János, Kroó György, Solymos Péter, Somfai László.
Magyar Rádió: Kórodi András, Ujfalussy József.
Művészeti Alap Zenei Szakosztálya: Gyöngy Pál, Kadosa Pál, Kerekes János, Lendvay Kamilló, Mihály András, Raics István, Somfai László, Sugár Rezső.
Zeneműkiadó Vállalat: Breuer János, Kadosa Pál, Kroó György, Láng István, Maróthy János, Petrovics Emil, Sándor Frigyes.

Nem működik tanácsadó bizottság a Budapesti Zenei Versenyek és Fesztiválok Irodája, a Magyar Állami Operaház, az Országos Rendező Iroda és a Nemzetközi Koncertigazgatóság mellett.

A művészeti tanácsadó bizottságok működése a különböző intézmények mellett formáiban is eltérő. Míg a Hanglemezgyártó Vállalat és a Zeneműkiadó elsősorban egy-egy év elkészült terveit vitatja meg a bizottság tagjaival, figyelembe véve javaslataikat is, az Országos Filharmónia művészeti bizottságának tagjai rendszeresen tanácskoznak és többek között az előadásra váró új magyar műveket is átnézik. A Rádió zenei főosztálya mellett működő tanácsadó bizottság nemcsak az éves tervet, hanem egy-egy nagyobb vállalkozást (magyar zeneszerzés, magyar előadóművészet hónapja) is megvitat. A Művészeti Alap Zenei Szakosztályának szakmai bizottsága pedig összetételében a szövetség javaslatára, de a Művelődésügyi Miniszter által történt kinevezés alapján, mint vezetőség tevékenykedik, s nem tanácsot ad, hanem döntéseket hoz a Zenei Szakosztály valamennyi lényeges ügyében.

A magyar zene külföldi propagálásában érdekelt intézmények rendszeresen használják a szövetség címanyagát, felhasználják kapcsolatait. A Szerzői Jogvédő Hivatal és a Zeneműkiadó Vállalat az új magyar művek propagálásához rendszeresen felhasználja a szövetség hangszalaggyűjteményét, amelyben több mint 200 új magyar kompozíció hangfelvétele található.

A Zeneműkiadó vendégeit a szövetség lehallgató helyiségében ismerteti meg az új művekkel. A Szerzői Jogvédő Hivatal nagyszámú magyar zeneművet küldött a szövetség kérésére, propaganda célra külföldre. A Rádió a szövetségtől kapott hanglemezfelvételeket sugározza a „Magyarországon először" sorozatban; valamennyi zenei intézmény gyümölcsözően hasznosítja a szövetség külföldi kapcsolatait

9. NEMZETKÖZI KAPCSOLATOK, A MAGYAR ZENE KÜLFÖLDI PROPAGANDÁJA

A Magyar Zeneművészek Szövetsége nemzetközi kapcsolatainak alapja az igen kiterjedt személyes kontaktus. Az utazások és fogadások legnagyobb része a szocialista országokkal bonyolódik le, részint a kulturális megállapodások keretében, részint egy-egy konkrét eseményre (kongresszus, fesztivál stb.) szóló meghívás formájában. A kapitalista országokba szervezett kiutazások számunkra fontos nemzetközi zenei rendezvényeken való részvétel céljából (illetve: 1972-ig nemzetközi versenyeken való részvétel céljából) történtek, meghívás nyomán pedig a nyugati zenei élet fontos személyiségeit fogadtuk.

Összesítő táblázat a kiutazók és vendégek számáról (az 1971-es Bartók-ünnepségek adatai nélkül)

	1970		1971		1972	
	utazás	fogadás	utazás	fogadás	utazás	fogadás
a) csere Szocialista országok	23	26	28	24	20	34
b) meghívásra Kapitalista országok	90	5	13	13	10	10
	34	10	9	11	7	1
Összesen:	147	41	50	48	37	45

A Magyar Zeneművészek Szövetsége 368 muzsikust utaztatott, illetve fogadott; a teljes szám a Bartók-ünnepségek résztvevőivel együtt: 420.

a) Kapcsolatok a szocialista országokkal

Tovább fejlődtek a szocialista országok zeneszerző szövetségeivel kialakult kapcsolataink. Az utazások, fogadások mind tartalmasabbá válnak. A hozzánk látogató szakemberek többsége a zenei hetek időszakában, vagy egy-egy fontos magyar opera, balett bemutatójára érkezik. Vendégeink megismerkednek

az új magyar zenével s a lehetőségekhez mérten találkoznak a magyar zenei élet képviselőivel.

Küldötteink a többi között részt vettek 1971 tavaszán a magyar zene Szovjetunióban rendezett fesztiválján, 1972 novemberében a Szovjetunió Zenei Plénumán, a Berliner Festtage eseményein, a politikai dal berlini fesztiválján, a Berlini Biennálén, az NDK II. Zenei Kongresszusán, valamennyi Varsói Őszön, 1971-ben a Szófiai Marxista Zeneesztétikai Szemináriumon, 1971-ben és 1972-ben az Opatijai Modern Zenei Fesztiválon stb.

Különösen gyümölcsözőek voltak kapcsolataink a Szovjet Zeneszerzők Szövetségével.

1970 tavaszán felszabadulásunk 25. évfordulójának tiszteletére Moszkvában a két szövetség közös titkársági ülésére került sor. Ebből az alkalomból szovjet zeneszerzők és zenetudósok számos előadást tartottak a magyar zenéről és sor került egy magyar művekből összeállított kamaraestre, valamint zenekari estre is.

1970 őszén, a szovjet zene magyarországi ünnepén magasszintű szovjet zeneszerződelegáció látogatott Budapestre.

1971 tavaszán kottaküldéssel, műsorjavaslattal és delegációk küldésével vettük ki részünket a magyar zene szovjetunióbeli dekádjának előkészítéséből. Ebben az időszakban Moszkvában, Kisinyovban, Rigában, Tallinban és más városokban több mint 20 új magyar művet mutattak be.

1972 májusában Debrecenben leningrádi zeneszerzők kamaraestjére került sor, amelyen öttagú leningrádi zeneszerző-küldöttség vett részt.

A Szovjet Zeneszerzők Szövetségével való együttműködésünk eredményeképpel gyűjthetett Vikár László és Bereczky Gábor éveken át mari népzenét s írhatta meg monográfiáját e kis rokon nép dalairól.

A jó kapcsolatok s a szoros együttműködés eredménye, hogy a szövetség szovjet partnerétől igen rövid idő alatt szerzi be azoknak a szovjet zeneműveknek a kottáját, zenekari anyagát, amelyeket nálunk az Országos Filharmónia, vagy a Rádió előadásra kitűz; ugyanilyen rövid idő alatt küldjük mi is a Szovjetunióba az új magyar művek előadási anyagát.

Az NDK zeneszerzőinek és zenetudósainak szövetsége által rendezett legutóbbi, 1971-es Biennálé műsorán több magyar mű hangzott el, amelyeket előzetesen, sok új magyar kompozíció lehallgatása után, nálunk választott ki a szövetség delegációja.

A román zeneszerzők szövetségével kiváltképp a Bartók- és a Kodály-évforduló megünneplésével kapcsolatban alakult ki gyümölcsöző együttműködés.

1970-ben újra megteremtettük a kapcsolatokat a szlovák zeneszerzők szövetségével s a szokásos tanulmányutak szervezése mellett, ennek az együttműködésnek jelentős eseménye volt 1970 tavaszán a pozsonyi Bartók-ünnepségeken való részvételünk.

b) Nemzetközi Zenei Társaságok

A két közgyűlés közötti időszak eredménye, hogy mindazon társaságokban, amelyeknek tagjai vagyunk, egyúttal képviseletünk van a nemzetközi vezetőségben is. A Nemzetközi Zenei Tanács végrehajtó bizottságának tagja

Sárai Tibor; az Új Zene Nemzetközi Társaság vezetőségének tagja Maros Rudolf; a Zenei Nevelés Nemzetközi Társaságának alelnöke Szőnyi Erzsébet; az Ifjú Zenebarátok Nemzetközi Szervezetének alelnöke Szávai Nándorné.

A Nemzetközi Zenei Tanács (CIM) 1971-ben tartott moszkvai közgyűlésén és kongresszusán részt vett Maróthy János, Sárai Tibor, Szávai Nándorné és Zoltai Dénes, előadást tartott Maróthy János és Szávai Nándorné. E szervezettel való együttműködésünk hozzájárult ahhoz, hogy a CIM párizsi zeneszerzői tribünjén sikerrel szerepelt művek hanglemezsorozatának első darabja magyar zeneszerzők alkotásait tartalmazza. A CIM 1972 októberében Pozsonyban rendezte meg a fiatal előadóművészek pódiumát. Ezen, a válogatóbizottság tagjaként az Ifjú Zenebarátok Nemzetközi Szervezete képviseletében részt vett Szávai Nándorné. A legjobbak közé került s ezzel jogot nyert az 1973-ban, Genfben megrendezendő zenei világhéten való fellépésre Kalmár Magda, s igen jól szerepelt a fiatal Dráfy Kálmán.

Az Új Zene Nemzetközi Társaságában (ISCM) továbbra is megtartottuk biztos pozíciónkat, aminek jele az is, hogy 1970—72 között a társaság valamennyi fesztiválján szerepelt új magyar mű.

A Zenei Nevelés Nemzetközi Társasága 1970-ben, Moszkvában tartott nemzetközi konferenciáján 60 tagú magyar delegáció és két ifjúsági énekkar vett részt. Küldötteink számos nagy sikerű előadást, bemutatót és hangversenyt tartottak. Az 1972-ben, Tuniszban rendezett nemzetközi konferencián is részt vett magyar küldöttség. Előadást tartott Szőnyi Erzsébet, az ISME alelnöke.

c) Kapcsolatok nyugati országok muzsikusaival

A két közgyűlés között 12 zenei szakembert hívhattunk meg nyugati országokból különféle zenei eseményeken való részvételre. A kapcsolatokat azonban az általunk meghívott szakemberek száma távolról sem tükrözi, hiszen rendszeresen felkeresnek bennünket a Kulturális Kapcsolatok Intézete muzsikus vendégei, és a szövetséget, tájékoztatásért, vagy konkrét kérésekkel, még turistaként Magyarországra látogató szakemberek is gyakran felkeresik. Több mint száz muzsikus kereste fel ebből a célból a szövetséget s ennél is sokkalta nagyobb azoknak a száma, akik levélben kértek tanulmányozásra, vagy előadási célokra különböző kottákat, vagy más zenei anyagokat.

d) Zenei kiadványok, anyagok terjesztése

A két közgyűlés közötti időszakban több ezer új magyar zeneművet (kottát, hanglemezt, magnetofonfelvételt) küldtünk külföldre, részint tájékoztatási céllal, részint konkrét események, előadások előkészítésére, vagy muzsikus szakemberek kérésére. Idegen nyelvű zenei könyvekből, zenepedagógiai anyagokból szintén jelentős mennyiségű példányt bocsátottunk az érdeklődők rendelkezésére. Kézikönyvek, lexikonok szerkesztőségeit elláttuk a magyar zenekultúrára vonatkozó adatokkal, információkkal.

BÁRDOS LAJOS:

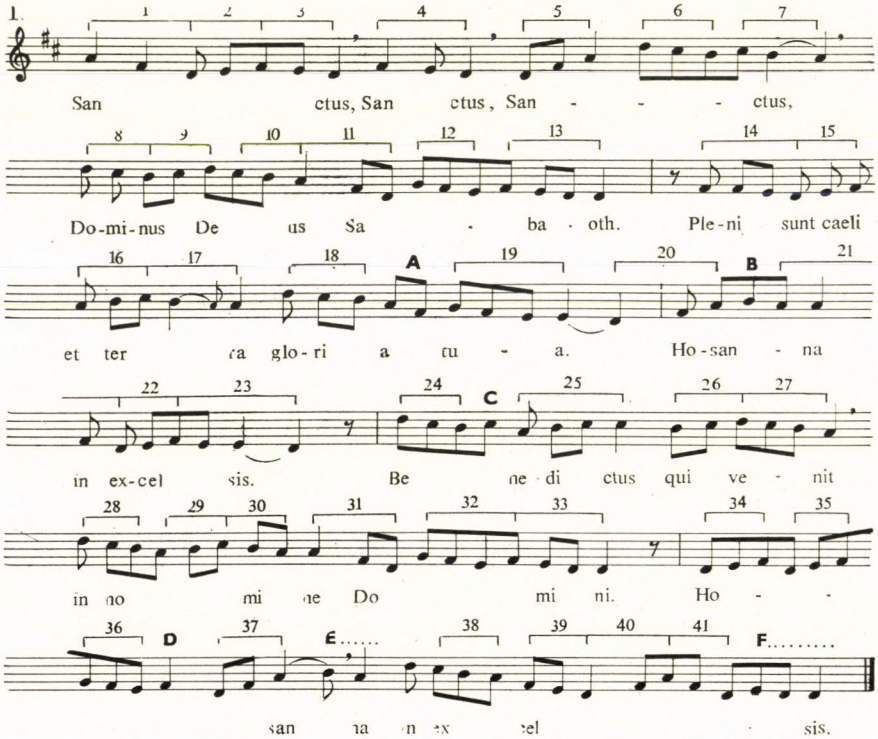
ORGANIKA

Kodály Norvég leányok c. kórusával kapcsolatban — a Magyar Zene 1972/4. számában — fölvetettem a szükségét annak, hogy a motivikus munka és tematikus munka kifejezések mellé vezessük be az *organikus munka* fogalmát is. Értem rajta az olyan zenei szerkesztést, amelyik egy (esetleg több) egészen apró, a motívum rangját el nem érő, önmagában jelentéktelen képletből szövi a darab egy részét, vagy akár egészét. A zenei organika eszközei az ismétlés, áthelyezés, visszatérés, és főleg: minden elgondolható variálás.

Organikus zenére az említett Kodály-mű előtt is találunk példákat. Egyelőre a három legfontosabb területet emelem ki:

a) a gregoriánumot,
b) Bach zenéjét,
c) népdalkincsünket.

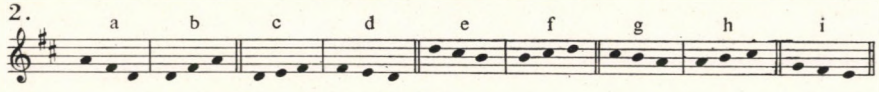
GREGORIÁN ÉNEK. Kezdjük egy régi példával, a IX. misének (a 14. századra datált) Sanctusával:



Nádasi Alfonz vette észre, hogy az egész dallam kis háromtagú sejtekből áll, melyeknek közös jellemzője: három hang egy irányban. (A hozzájuk fűzött közvetlen hangismétlést nem számítjuk, mert nem változtatja ellenkezőre az irányt.) A továbbiakban Nádasi Alfonz megfigyeléseit közlöm, néhány saját megjegyzésemmel kiegészítve.

A kottaábrában kapcsok jelölik meg ezeket az egyfázisú ternókat. Ezek kétféleképp sorakoznak egymás után: vagy közös hanggal összefonódva (a kapcsok összeérnek), vagy külön egymás után (a kapcsok közt hézag van). Megfelel ez a régi görögök tetrakhord-kezelésének: a szünemmenon és diadzeugmenon (kapcsolt és elválasztott) társításnak.

Négyféle azonos alapelvű képlet uralkodik a dallamban: tercek le, tercek föl, szekundok le, szekundok föl. Mind ugyanannak a kezdőhármasnak a fejleményei fordítás vagy hangközszűkítés (vetület) révén. Az előforduló változatok:



Ezek előfordulásai, az esetek számával:

a) az 1, 11, 21, 31, 41. kapocs alatt	5
b) 5, 20, 37, 40	4
c) 2, 15, 22, 34, 35	5
d) 3, 4, 13, 14, 23, 33, 39	7
e) 6, 8, 18, 24, 28	5
f) 9, 26	2
g) 7, 10, 17, 27, 30, 38	6
h) 16, 25, 29	3
i) 12, 19, 32, 36	4
Összesen:	41

Igen meglepő az első formának mérnökien szabályos meg-megjelenése az 1, 11, 21, 31, 41. helyen. Szándékos? Ösztönös? Véletlen? Ki tudja. (Hasonló meglepő szabályosságot talált Nádasi Alfonz az akusztikus pillérhangok, a *dó, mi* és *szó* előfordulásában is: mindegyik pontosan 29 nyolcadnyi tartamon át szólal meg a dallamban!)

A szerves építkezést még további rejtett hármasok is szolgálják:

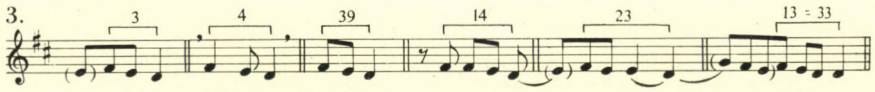
a d) képlet (*mi-re-dó*) szinkópásan átnyúlik a 19—20 kapcsok között;

az e) típus (*dó'-ti-la*) a 9—10, 26—27 és E—38 között;

az f) ternó (*ti-la-szó*) a 18—A és a 28—29 elemek között.

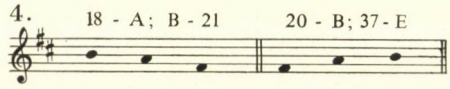
Az egyes figurák előfordulásának feltüntetett számai korántsem jelentenek betűhív átmásolásokat. Ennek a melodikának lényeges, legbelsőbb vonásai közé tartozik az állandó rugalmasság, képlékenység. Szinte valamennyi esetben igen finom ritmikai, súlybeli és frazeálási különbségek mutatkoznak egy alapötlet változataiban. Még az is másként hat, hogy két szomszédos hangra külön szótagok jutnak-e (szillabika), avagy hanghajlítás díszít velük egy szótagot (neumatika). Lásd pl. az 1. kottapéldában a főképlet 11. és 21. előfordulását.

Vegyük részletesen szemügyre pl. a d) képlet ereszkedő trikhordjának változatait:



Itt a gerendák összetartozó súlycsoportokat jelölnek (első hangjuk ictust, lüktető nyomatékot kap) — az ívek pedig a frázishoz tartozást mutatják. Hogy csak egy apró részletet emeljek ki: a ternó középső hangja, az *é-re* hol súlytalan átfutó hang (3, 4, 39, 14), hol súlyos neumakezdő (13, 33), hol meg éppen hangismétléssel nyomatékossá tett zárlati fékezőhang (23). Tehát egy elemi ütem-sejtnek egyaránt lehet kezdő, középső, vagy záróhangja. Tanulságos volna a többi nyolc típus változatait is így egymás mellé rakni és megfigyelni — de helyszűke miatt ezt az érdeklődő olvasóra bízom.

Némi erőltetéssel fölfedezhetünk további négy helyet is, ahol szekundból és tercből kevert, pentatonos ternók lappanganak:

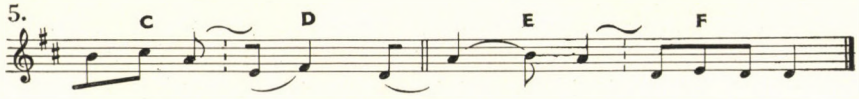


Ezek egymás rákfordításai, tehát szintén az organikát szolgálják. A kisterc ugrások hívják föl figyelmünket arra, hogy a *g-fa* hang milyen ritkán szerepel a dallamban: 131 hang közül mindössze négyszer! Akkor is mindig ugyanabban a *fa-mi-re* climacusban, a magas *dó-ti-la* alsó kvintválaszában. Ez alkalmasint a gregoriánumban alapvető hatfokúságnak (itt a *dó-szó-re-la-mi-ti* hexaton kvint-kristálynak) a megnyilvánulása.

Mindössze öt kis helye van a hosszú dallamnak, ahol megtörik az egyirányú ternók uralma. Ezeket az 1. ábrában nagybetűk jelzik:

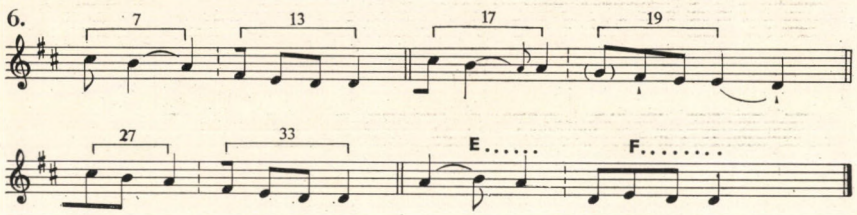
A = magányos terc-flexa,
B = váltóhangos nyugvópont (torculus),
C = elugró váltóhang,
D = mintha az előbbire adna alsó kvintválaszt, ritmikai transzformációval,
E = a B változata, metszet után új, magányos indítóhanggal.

Ezek közt az elemek közt is fennállanak formai jelentőségű szerves kapcsolatok. Párosával kvintválaszt adnak egymásnak:



Mindkét párban a domináns—tonika viszony érvényesül. Ez emléke lehet egyes ősi zsoltárdallamok hasonló viszonylatú kadenciarendjének — másfelől előfutára a századok múlva kialakuló klasszikus periódus rím-rendjének.

Hasonló már-már funkciós kapcsolatok máshol is mutatkoznak. Ide véve az imént említett E—F párt is:



Ezek a kérdés-feleletszerű elempárok bizonyos szabad négytagúságot alakítanak ki. Ismét az 1. ábrára hivatkozva:

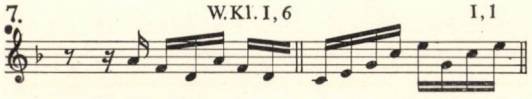
I = 1—13 kapocs,
II = 14—19, külső bővítéssel a 23. kapocsig,
III = 24—33,
IV = 34—végig.

Négy laza, „prózai" szerkezetű kvázi-periódus — mindegyik a félzárlat—egészzárlat rímeléssel a dalszerűség felé közelítve.

Végezetül egy kérelem. Ne hagyjuk a szerkezetet így, apró darabkákra szétszedve! Rakjuk újból össze, azaz énekeljük el egyvégtében. Érezzük meg és élvezzük végig a dallamon a szabad hajladozást, változatos lengedezést, tudva azt, hogy mindezt három hangnak köszönhetjük.

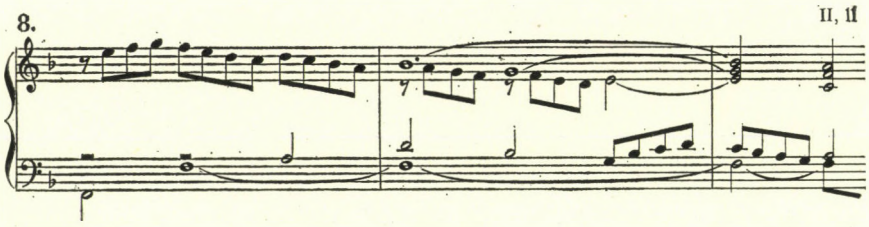
BACH. Az organikus zenealkotásnak felülmúlhatatlan óriása Johann Sebastian Bach. Gondoljunk például azokra a prelúdiumaira, amelyeknek nincs önálló dallamú, tagolt ritmusú motívumanyaga, hanem — végig a darabon — mindössze egyetlen figurációnak szerves továbbszövéséből épülnek föl. Igaz, ezek a darabok rendkívül szilárd konstrukciójú harmóniaszövedéken nyugszanak. De a megszólaló zene mégiscsak jellegzetes dallamok és ritmusok nélküli, egyenletes hangpergetés. Organikus sarjadzás egyetlen alapsejtből.

Példák tisztán harmonikus figurációra:



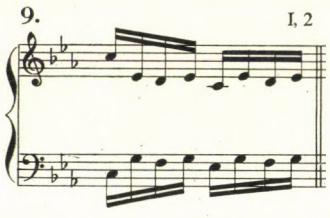
Csúcsbravúr a fent idézett *d*-moll prelúdium: mindössze három hangból — majdnem végig hangzatfelbontásból — áll az alapképlet (akárcsak a tárgyalt IX. Sanctusban). Gazdagabb a híres első *C*-dúr prelúdium kiinduló figurációja: 5 + 3 hangra bontja fel a hangzatot.

Tisztán melodikus figurációkra épül a nagyvonalú II. *F*-dúr prelúdium:

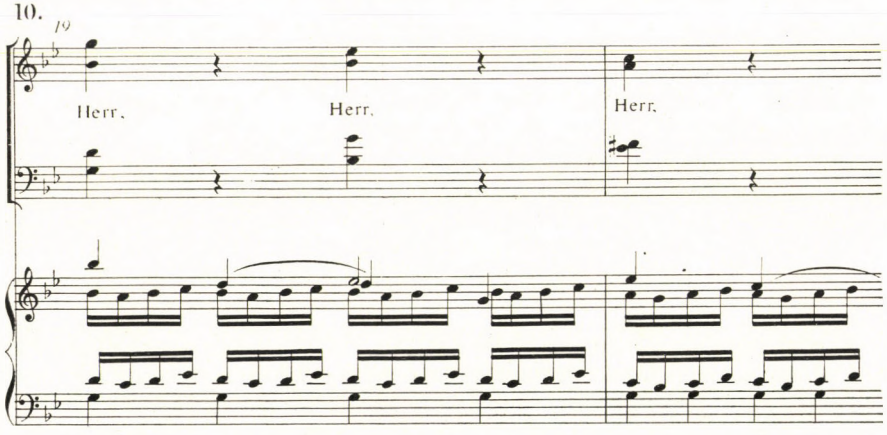


Benne trikhordok és tetrakhordok hidalják át a hangzathangok közeit. (Kodály nagy nyomatékkal tanulmányoztatta velünk zeneszerző-növendék korunkban.)

Kevert figurációban hangzattagok ugrásai és váltóhangok szekundlépései váltakoznak:



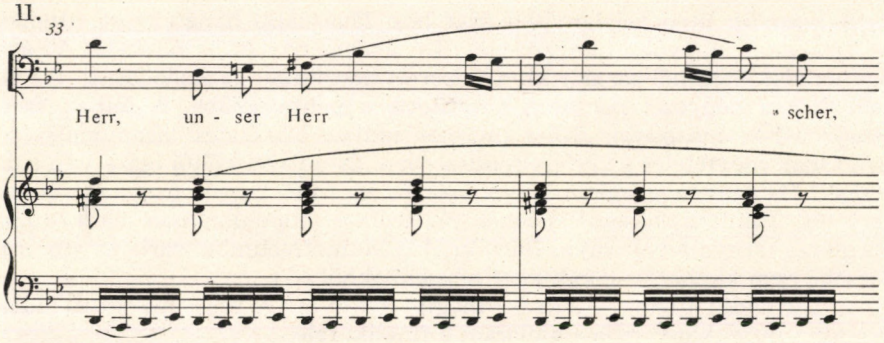
De ha önálló dallamok és ritmusképletek gazdagítják is a tételt, akkor is megcsodálhatjuk a hol főszólamként, hol kíséretként hangzó egyszerű négytagú képlet organikus szerepét, mint például a János-passió hatalmas nyitótételében:



És így tovább, végig a 153 ütemű tételen, szinte megszakítás nélkül. Mintegy hatszázszor halljuk, hol egy, hol egyszerre több szólamban. És miért nem lehet megunni? ... (Ez a kvaternó véletlenül megegyezik a Norvég lányok alapnégyesének — „A balholmi" — tükörfordításával. Illusztrálja azt, hogy egy-egy irányban meghatározott kis hangcsoport szinte határtalan sokféleségben válhat élő, költői zenévé.)

Azután az ellentéma megindító szépségű énekszólamai alatt, basszus-osztinátóvá szerényedve:

11.



De Bachot itt tovább nem részletezzük. Muzsikája mindenkinek hozzáférhető. Csak ajánljuk ilyen organikus darabjainak ütemről ütemre való elemzését. Aki rászánja magát, a zeneszerzői formáló erő csudáival találkozik bennük.

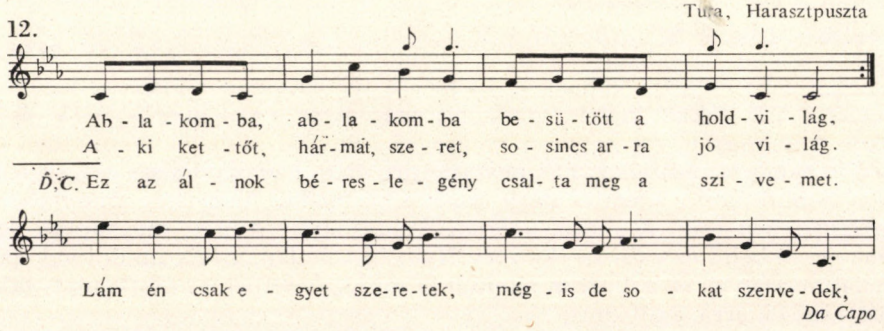
NÉPDAL. Kevésbé, vagy talán eddig nem is ismert dolog, hogy népdalainknak egy része szintén él az organikus dallamszövésnek — itt ösztönös — eszközével. Csak keresgélni, nézelődni kell, és meglepő dolgokra bukkanunk.

A sok érdekes példából ragadjunk ki egyet, az Ablakomba ... dallamát. (Bartók szívéhez is közel állt ez a dal. Kísérettel ellátva közreadta ama híres 20 magyar népdal c. füzetben, amely — Kodály letéteivel együtt — elsőnek vágott rést az 1906 körüli magyar köz-„ízlés" falán. A Botond-füzet, ahogy egyik kartársunk elnevezte.)

Lássuk a dalt:

12.

Tura, Harasztpuszta



A szöveg a jólismert magyar versidomot követi: négyszótagos ütemek, a sorok végén háromtagú záradékkal. (Pontosan, mint a Norvég leányok verse!) Természetes, szép rend: a folyamatos (feminin) négyeseket lefékezi az erős zárlatú (maszkulin) hármas. Az AABA forma egyik jegye: négy közül a harmadik sor nem zárt, hanem nyitva marad.

Vizsgáljuk meg a dallamot. Mit tudnak ezek a négyesek?

Az első dallammolekula lényeges vonása a *föl-le-le* mozgás (pes subbipunctus). Indító lendületű tercemelkedés, csendesebb visszalejtés. Önmagában is formás egység.

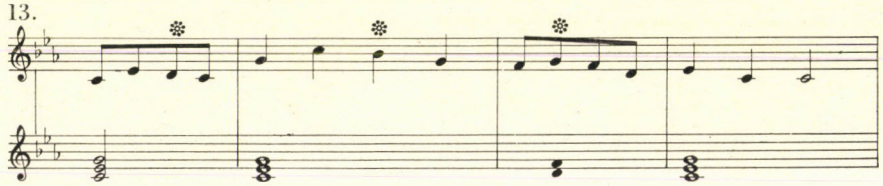
A második ütem? Jelentősen újat hoz. Magasabb hangfekvést, augmentált értékeket, nagyobb hangközöket. De lényegében ez is *föl-le-le!* Világos, hogy az első ütemből sarjadt ki, a felsorolt háromféle gazdagodással. Az első ütem diaton négyesét pontosan átvetítette a pentatóniába. A félhangmérce először 3-1-2, másodszor 5-2-3 méretet mutat. Tökéletes (aranymetszéses) egymásnak megfelelés a kétféle rendszerben. És milyen költői igaza van a dallamnak! Ha már megismétlünk egy szót, az ismétlés legyen megokolt, hozzon többletet. (Miután hasonló jelenségek számos népdalunkban előfordulnak — kutatás tárgya lehet, vajon Bartóknak a vetülettechnika, variálás stb. iránti érzéke nem kaphatott-e indítékot népzenénkből is?)

A harmadik ütem... Nicsak, megint *föl-le-le!* A második ütem magassága után visszakanyarítja a dallamot a finálisz felé.

A sor utolsó üteme kívül esik négyeseink köréből. Mégis megemlíthető dallamának formai helyénvalósága: az első ütem emelkedő, tehát nyitó kistercét fordítja vissza ereszkedő, záró jellegűre. Vagyis még ez az ütem is organikusan kapcsolódik az előzőkhöz!

De hallgassuk ki tovább a négy ütem dallami funkcióját:

13.

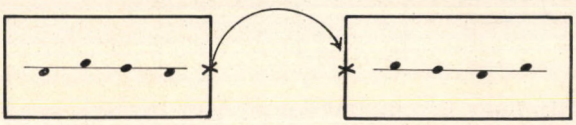


Az 1., 2. és 4. ütem a lappangó tonikai hármasra épül. Fő hangjaival belesimul a *lá-dó-mí* konszonanciába. És a 3. ütem? „Tudatosan" hangsúlyozza a kihagyott hangokat: a *ré*-t és a *tí*-t. Nem tudni, domináns, vagy szubdomináns értelmet tulajdonítsunk e két hangnak. (Bartók az említett letétben mindkét lehetőséget alkalmazza. Először a modálisan domináns jellegű természetes VII. fokkal kíséri a dallamot, másodszor a szubdomináns IV. és II. fokok fonódnak egybe egyazon hangzattá.) Pusztán dallami tekintetben ezt a *re-fa* hangpárt antitonikának nevezhetjük. Nem hagyhatom szó nélkül, hogy ez a többitől eltérő ütem — négy közül a harmadik! Vagyis az aranymetszés tartományába esik. Kicsiben, a látens funkciókat tekintve, megkaptuk egyazon soron belül az *aaba* szerkezetet. Nyilván véletlen, mégis ámulni való prozódiai mozzanat; ez a 3. ütem mondja ki minden esetben az állítmányt: besütött, nincsen arra, csalta meg.

Ne hagyjuk ki a szemlélődésből az egyes ütemeknek a rejtett harmóniához képest idegen, díszítő hangjait sem. A 13. ábrában csillaggal megjelölt átmenő és váltóhangok melodikusabbá teszik a dallamot, mintha az csak ugrásokból állana. (Lásd Bach kevert figurációit a 9. ábrában.) És hol helyezkednek el ezek a hangok a négytagú ütemekben? Már nem is csodálkozunk (vagy annál inkább?) — négy közül a harmadik helyen. A harmadik ütem viszont „tudja", hogy neki valami mást, valami ellentéteset illik mondani: tehát rákfordításban, a második helyen hozza a *re-tí* antitonikától idegen hangot. A pozitív helyett a negatív aranymetszést alkalmazza.

Mit hoz a harmadik sor? Valami egészen újat, valóban méltót az AABA képlet B rangjára. Az eddig elért oktávmagasság helyett rögtön felcsap a decimára. Persze, hiszen itt válik személyessé az ének. Az első sor természeti képe és a második sor általános alanya után: „én"! Lám, én! . . . Az irányok is megváltoznak az első sorokhoz képest. De várjunk csak! Keressük meg az első kvaternó ráktükör fordítását. Mint már a Kodály kórusról írt írásomban (Magyar Zene, 1972. 4., a 359. lap jegyzetében) említettem, ez sem kétszeres fordítás, hanem ugyanúgy egy félkörnyi mozdulattal érhető el, mint a tükör vagy a rák:

14.



Itt a meglepetés. A B sornak teljesenúj hatású kezdő négyese is — a legelső ütemből származik! (Ennek ellenére az elemző képletben jogosan alkalmazzuk a B jelet, annyira új e sor jellege. Legföljebb egy kis A indexxel látjuk el a B betűt.)

Ez a harmadik sor továbbra sem tagadja meg a dallam totális organikáját. A második ütem is, a harmadik is a *le-le-föl* irányt variálja, fokozatosan visszaereszkedve a finálisz talaja felé. Még a negyedik ütem is így kezdődik: *le-le* . . . csak aztán a negyedik hang nem kunkorodik föl, hanem sorzáró módon tovább hajlik lefelé. (Kodály nem egyszer mondta zeneszerzés óráinkon: szekvenciából éppen elég három!) Íme, a sor végén megint ott a *dó-la* záróterc, akárcsak a szélső sorokban. Nem árt ez a formának? Mind a négy sort az első lépcsőfokkal zárni? Az bizonyos, hogy általában gazdagabb kadenciarend jellemzi népdalainkat. De vannak ilyen rag-rímes dalaink is. Akkor is: igen finom különbséggel tesz a dallam róla, hogy ez a harmadik sor másképp záródjék, mint a többi: a záró *la* csak egyszer hangzik és súlytalan helyen. Így a négy sor záradékának rendje:

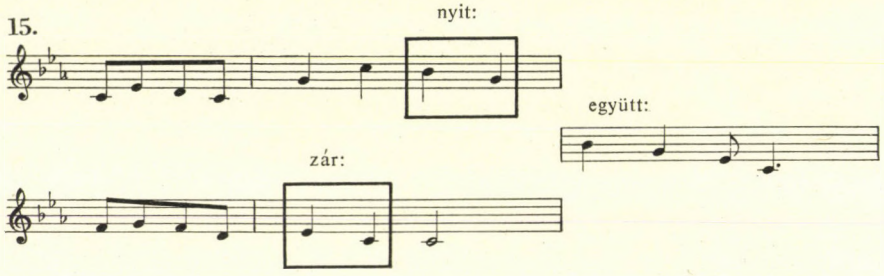
MASZKULIN — MASZKULIN — FEMININ — MASZKULIN. A „négy közül a harmadik" elv itt sem tagadja meg magát. (A fiatal Bartók letétének újabb zseniális vonása: a harmadik sor *sztatikus* záróhangja alá az emelt 4. fokú szűkített négyest, vagyis a darab *legdinamikusabb* hangzatát teszi!)

Most még lapozzunk vissza a dal kottaképére (a 12. ábrára) és vessük egybe az egymás alá írt ütemeket.

Az első ütem (mind az 1., mind a 3. sorban) ugyanazt a hangkészletet tartalmazza, a lírai kitörés — dallamcsúcs — oktávkülönbségével. A második ütemekben már eltűnik a regiszterkülönbség: a kvaternók ugyanabból a pentaton hármasból merítenek. (De éneklés közben ezt még sohasem éreztük!) Újat hoz a B sor 3. üteme: de csak első és negyedik hangjában. A két középső hang (*mi-re*) azonos a szélső és belső sorokban. Az első hang, a felső *la*, jól illik a *mégis* szó hangsúlyához — az utolsó pedig egy eddig még nem hallott hangot hallat: az érzelmi telítésű kis-szextet, a *fa* fokot. (Mintha valaki megszámolta volna: melyik skálahang nem szerepelt eddig? Elhelyezem ezt a harmadik sor harmadik ütemébe . . .)

A negyedik ütemről még ennyit: összefogja az első sor két felének periodikusan rímelő záróterceit. Íme:

15.



Tehát bármily nagy is a különbség az A és B sorok között, ezek analóg ütemei között teljes az organikus összefüggés.

Végül a — legalább számomra — legmeglepőbb tapasztalat: a „négy közül a harmadik" jelenségnek jelenléte három különböző nagyságrendben:

1. *ütemenként* a fő sorban: a harmadik hang viszonylag idegen a *la-dó-mi* főhangokhoz képest;

2. *soronként:* négy közül a harmadik ütem hoz új dallamjárást a többiekkel szemben;

3. *a dal egészében:* a sorszerkezet AABA.

A dal ismert változata, a Bálint Sándor gyűjtötte Szeged felől . . . csak itt-ott tér el, néhány hangban, a tárgyalt formától. De organikus fölépítése mindenben megegyezik az Ablakomba . . . dallamáéval.

Záró szóként még ennyit. Az olvasó bizonyára észre vette, hogy az Ablakomba . . . alapnégyese: a *föl-le-le* pontosan megegyezik a Norvég leányok fő képletével. És mint már említettük, ebbe a családba tartoznak a János-passió kvaternói is. Mégis, micsoda különbségek! Ritmus, hangközvariálás stb. stb. a dallamszövés egészében olyan, szinte kimeríthetetlen különbségeket hozhat ki egyazon alapsejtből, hogy talán nem is ismerünk rá a közös alakra. Hacsak nem vizsgálódunk alaposan . . . (Zeneszerzők! Tanulók és kész mesterek! Ki próbál meg hasonlót? Elővenni egy három vagy négy hangból álló majdnem semmit és az organika eszközeivel abból alkotni egy kiadós dallamot. De legalább olyan szépet, mint példáink!)

SOMFAI LÁSZLÓ:

KÉT WEBERN-TÉTEL

ANALIZIS-VARIÁCIÓK II. (BEFEJEZŐ RÉSZ)
VARIÁCIÓK ZONGORÁRA OP. 27., II. TÉTEL

1. Empirikus analízis

A tétel, kicsinységében is, az érett Webern-stílus tipikus képviselője. E stílus alapvető jellemzője az, hogy benne két végletesen ellentétes szándék tételenként más és más módon alkot szintézist. A két szembeszegezett elv:

(1) totálisan megszervezni, megkötni az anyagot;

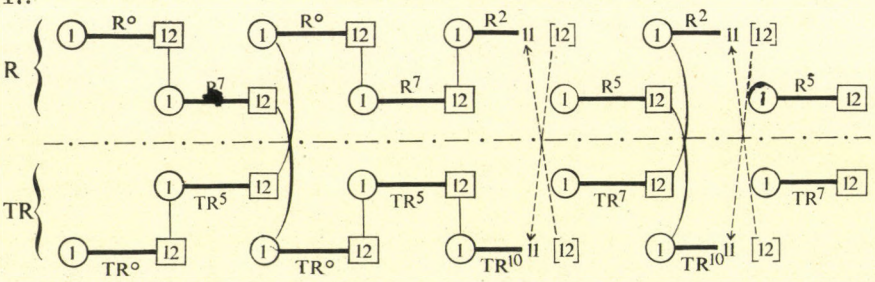
(2) permutációs, továbbvariálódó struktúrákban teljesen szabadjára engedni a vegetatív-improvizatív ötleteket.

Az egyik elv megköt, a másik elold — az egyik statikus jelenség, a másik dinamikus. A két elv érvényesítése a komponálás alatt nem válik el élesen, de azért a megkötés — eloldás — újra megkötés — újra eloldás a komponálás szkémája, vagyis a megkötés feltétele a további kompozíciós munkának.

A Schoenbergtől átvett „Kompozíció 12 egymásra vonatkoztatott hanggal" technika az érett Webern-stílusban csak egyike a sokféle megkötő elvnek. Bár a legfontosabb a Reihe, hiszen a komponálás a 12 hangú sor felvázolásával kezdődött, oktalanság volna azt hinnünk, hogy a sorok, sortranszpozíciók végigkövetése önmagában valamiféle lényegi analízise az Op. 27. II. tételének. Mindamellett ezt nem mulaszthatja el az elemző, mert az *első megkötés* a 2-szólamú tükörkánonnal bonyolított Reihe-szerkesztés.

Az Op. 27. — a teljes háromtételes mű — Reihéjének alapformája: *esz-h-b-d-cisz-c-fisz-e-g-f-a-gisz.* A II. tételben csak a sor rákformája (*gisz-a-f-* . . . stb.) és tükörrákformája (*b-a-cisz-* . . . stb.) szerepel, horizontális előadásban (lásd a 31. kottapéldát). Összesen 4 R- és 4 TR-transzpozíció, a kiírt ismétlések révén mindegyik kétszer. Az R-szólam, ill. a TR-szólam a tükörkánon egy-egy szólama; ritmikailag egy 8-ad értékkel követi egymást a két kánonszólam. (Az első részben a TR-, a másodikban az R-szólam vezet.) Ha sablonos leegyszerűsítésben felírjuk a párhuzamos R és TR kánonszólamok Reihe-szerkezetét, kiderül, hogy az ismétlőjellel jelzett teljesen formális ismétlés sorszerkezetileg már variációnak számít:

17.



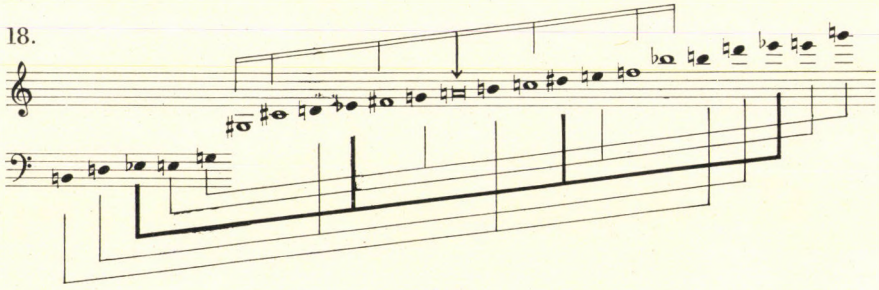
Ugyanis pl. az R^7 alak 12. hangja (*b*) ismétlés esetén a TR^0 1. hangja, a továbbmenés során az R^2 1. hangja stb. Vagyis szerkezetileg a két kánonszólam nem így halad:

$$\left\|:\frac{R—R}{TR—TR}:\right\|:\frac{R—R}{TR—TR}\left\|:\right.$$ hanem így: $$\frac{R — R—TR—TR—R — R—TR—TR—}{TR—TR—R — R—TR—TR—R — R—}$$

Ez a „variáció" azonban éppúgy papíron marad, mint ahogy tulajdonképpen maga a „kánon" is. Webern még azt sem tartja szükségesnek, hogy a kánon két szólamát legalább vizuálisan következetesen vigye keresztül. A tétel kezdetén ugyanis a bal kéz a TR, a jobb kéz az R szólamot indítja, de már az 5. ütemben a két kéz felcseréli a kánonszólamokat, a 6. ü-ben visszacserélik, a 8. ü. végén megint megcserélik stb. A kétnyolcadnyi „motívumok" (♫) vertikális hangsúlyozása fontosabbnak bizonyul, mint a kánonlinearitás.

A kánonszólamok linearitása az óriási ugrások, követhetetlen szólamkeresztezések folytán egyébként sem válhat plasztikussá. Az elemzőnek hamarosan tapasztalnia kell, hogy a skála 12 hangja valamiféle szigorú elv értelmében a közel 4 oktávos felhasznált hangterjedelem egy vagy néhány konkrét helyén szólalhat csak meg. Ezzel elérkeztünk a *második megkötés*hez. Az Op. 27. II. tételében a kromatikus skála 12 hangja az alábbi konkrét hangmagasságokban szólal csak meg:

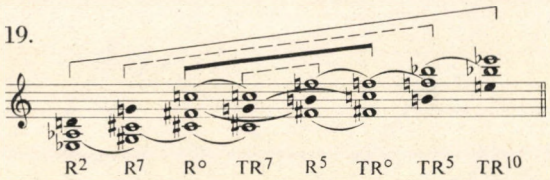
18.



Tökéletesen szimmetrikus, a^1 központú hangkészlet. A centrális *a*, továbbá a *gisz, cisz, fisz, c, f, b* csak egy helyen fordul elő; az *a*-ra poláris *esz (-disz)* a hangterjedelmen belüli mind a négy oktávban; a többi 4 hang *(h, d, e, g)* pedig három, szimmetriával megkötött helyen.

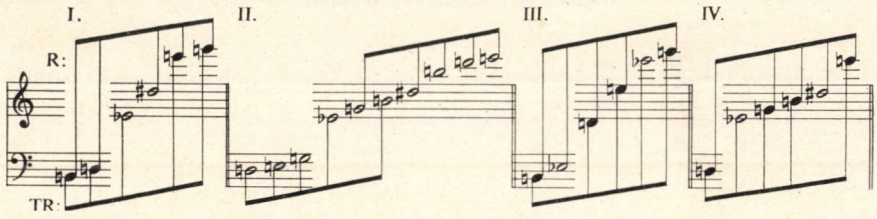
Hogy miért éppen ezeken a helyeken kötötte meg az a^1 körüli többi 11 hangot Webern, csak találgathatjuk. Nagyon valószínűnek tűnik azonban, hogy — legalábbis az *esz*$_1$-*gisz*$_1$-*cisz*^{1}-*fisz*^{1} *és a* c^2-f^2-b^2-*esz*^{3} kvartláncok helyének kijelölésében — szerepet kapott egy másik megkötés is. Nevezetesen az, hogy a Reihe alakok 6—7—8. hangjai e tételben mindig akkordként, kvart + tritonusz, ill. tritonusz + kvart tartalmú (szűkített oktáv ambitusú) disszonáns akkordként kerülnek leütésre jobb, ill. bal kézzel. Mármost ha Webern az első R ill. TR transzpozíciók 6—7—8. hangjából alkotott akkordok közös hangjait (*fisz* és *c*, lásd 3—4. ü.) egy kézzel és azonos fekvésben akarta leütni, természetesen a centrális a^1 körül szimmetrikusan, akkor a *cisz*^{1}-*fisz*^{1}-c^2-f^2 máris fix helyet kapott és a következő három akkordpár fix helye is — a „közös" hangok megtartása esetén — logikusan következett:[25]

19.



A többféle oktávregiszterben megszólalható, még „szabad" 5 hang (*esz*, valamint *h*, *d*, *e*, *g*) tényleges előfordulása Reihetranszpozícióként más és más, itt már a totális változatosság elve érvényesül (a fölfelé húzott szárak a R-, a lefelé húzottak a TR-formához tartozást jelzik):

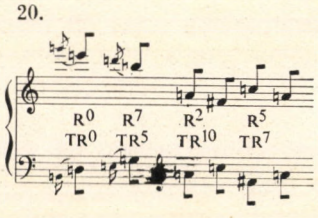
21.



Mint már említettük, a horizontális Reihe-felhasználás, a 2-szólamú tükörkánon, stb. ellenére a linearitás másodrangúnak bizonyul a *vertikális jelenségek* mellett. A tétel mindenekelőtt a ♩♩ -nyi egységek („m o t í v u -

[25]Egy másik fekvés-megkötő premissza az, hogy valamennyi R és Tr transzponáció 4—5. hangja oktávtörés nélküli kisterc-reláció:

20.



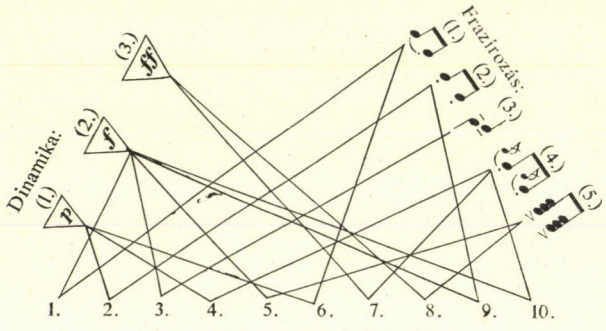
m o k") egymásutánjából létrejövő eseménysornak hat. E téren bontakozik ki igazán a variációs-improvizatív szándék — bár bizonyos megkötések itt is találhatók.

[A motívumok száma — papíron — 31; az ismétlőjelek beszámításával 61. A továbbiakban az elemzés a 31 leírt motívumra koncentrál, ti. az ismétlések nem változtatnak döntően a megfigyeléseken.]

A 31 motívum karakterisztikáját két tényező szabja meg: (1) a *hangvalőr* (dinamika+frazírozás); (2) a *hangmagasság* (a megszólalás konkrét helye), továbbá a ♩♫♩ -ritmuson belül a mozgás iránya: felugrás, leugrás, repetíció).

1. A hangvalőr variálása. A 31 motívumhoz 3-féle dinamikai és 5-féle frazírozási alapképletből 10 komplex hangvalőrtípust társít Webern:[26]

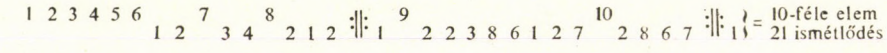
22.



KOMPLEX HANGVALŐR-TÍPUS

E 10 hangvalőr-típus, szükségképpen bizonyos ismétlődésekkel, a 31 motívumon ilyen sorrendben osztozik:

23.

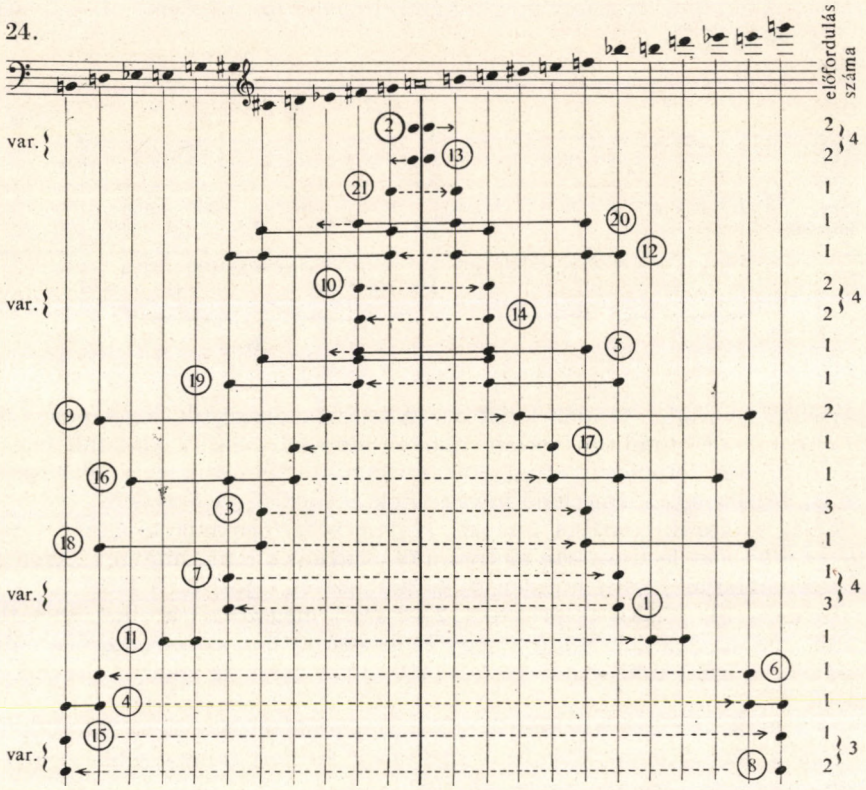


Az egyes típusok előfordulási száma változó, bizonyos típusok sűrűn, mások csak alkalmilag szerepelnek. (2.: nyolcszor; 1.: hatszor; 3., 6., 7., 8.: háromszor; 4.: kétszer; 5., 9., 10.: egyszer.)

2. A hangmagasság variálása. A 31 motívum 17-féle abszolút hangmagasságrelációból (hang-, ill. hangzatpárból), a fel-, ill. lefelé elmozdulás irányvariánsait is beszámítva, 21 hangmagasságtípust sorakoztat fel:[27]

[26]Nem totális variáció, hiszen 3x5 alapelemből 15 típus alakítható.
[27]Ismét nem totális variáció, hiszen 2x17=34. (A teljesség kedvéért az a^1-a^1 hangrepetíciónál is megkülönböztettük az irány-variánst, hiszen hol a jobb, hol a bal kéz kezdi a repetíciót.)

24.



Az egyes típusok előfordulási számában itt is differenciálódás mutatkozik. A 21 hangmagasságtípus egyébként a következőképp társul a 31 motívumhoz:

25.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 :‖: 15 16.17 18 19 20 21 :‖: = 21-féle elem
3 1 8 2 10 14 3 13 9 15 10 ismétlődés

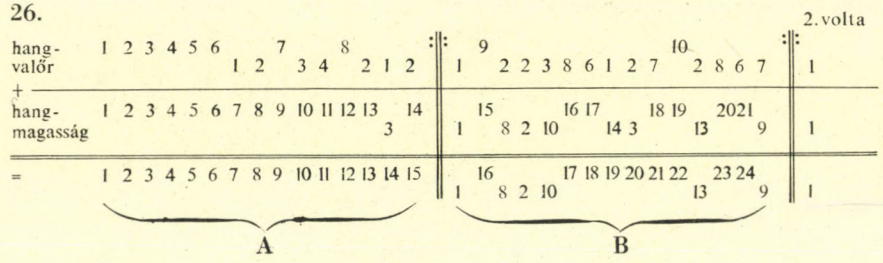
Meg kell jegyezni természetesen, hogy a hangmagasság variálásában már eleve meglehetősen kötött a zeneszerző keze, hiszen négy korábbi megkötés is regulázza.[28]

A komplex motívum-karakterisztika a két tényezőnek: a hangvalőr- és a hangmagasságtípusoknak összegződéséből jön létre. Az „új elem" és az „ismétlődés" aránya az előbbinél 10:21, az utóbbinál 21:10 volt. A komplex ka-

[28](1) a motívumban összekerülő hangokat eldöntötte a Reihe+kánon-technika; (2) a lehetséges hangmagasságokat szimmetrikusra tervezte Webern; (3) a Reihe-transzpozíciók 6-7-8. hangjaiból keletkező akkordpárok helye eldöntött; (4) a Reihe-transzpozíciók 4-5. hangjainak oktávtörés nélküli kisterc-relációját eleve elhatározta.

rakterisztikáknál ez az arány még inkább eltolódik az „új elem", ill. a „variált elem" javára (24:7):

26.



A permutáló-variáló szándék tehát olyan erősnek bizonyult, hogy nemcsak a tétel első fele (A) totálisan variált, hanem önmagán belül a második fele (B) is 15 különböző komplex motívumkarakterisztika. Ha azonban a tétel egészét (A + B) nézzük és az ismétlődő mozzanatok okszerűségét keressük:

(a) az 1. karakterisztika 3-szori megjelenését formaalkotó igény teremtette: ez a b^2-*gisz*$_1$ legato-forte motívum (a centrális *a* hang mintegy „kromatikus vezetőhangjai") indít minden új formarészt és fejezi be a tételt;

(b) a 2., ill. 13. karakterisztika 2—2-szeri megszólalása elkerülhetetlen, ugyanis az a^1-a^1 repetíció mind a négy Reihe-lefutásban szükségszerűen előjön — de ezt a centrumhang-kiemelést láthatóan nem is akarja elkendőzni Webern;[29]

(c) a 8—9—10. karakterisztika 2—2-szeri előfordulása nem elkerülhetetlen, nem is formaalkotó jellegű — spekuláció helyett tanácsosabb az alkotói tetszés öntörvényű jelenségeként elfogadni.

Ritmika. A kánon-elv linearitása ritmikailag is elsikkad. Ebben a különösen gyors tempóban és motorikus (toccata-) egyenletességű előadásban inkább az idő-komponens „morze"-szerű tagolása domborodik ki, vagyis hogy hangok és szünetek rövid időegységei váltakoznak. Ritmikailag az *első megkötés* az, hogy egy-egy motívum, ha „szabályos",  3/8-nyi méretű, a hang és szünet alaparánya 2:1. A *második megkötés* az, hogy a tétel külön-külön megismételt első és második fele 4-soros,[30] és ha „szabályos", egy sora (= félperiódus) 4 motívumból áll. A „szabálytalanságok" közül az egyik már maga is

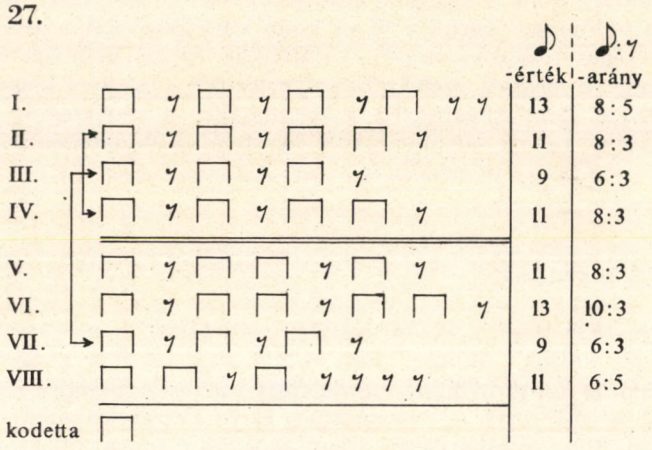
[29]Lehetne a tonális gondolkodás maradványaként is magyarázni ezt a jelenséget, de a tételből „A-tonalitást" kihallani aligha lehet (kezdete-vége is éppen a *b-giszt* szegezi vele szembe). Ha azonban a tonalitás fogalmát tágabb értelmében használjuk (= a hangokat szervező rendszer), akkor a tételben az a^1-hang valóban rendszerközpontként viselkedő „centrális" hang, a többi hangnál fontosabb.

[30]A „sorok" elejét a hangvolumen jelöli ki: vagy egy akkord kiugró hangtömbje, vagy a *ff* de legalábbis *f* hangerő. — A sor-tagolódás terén vitás pont legfeljebb az ismétlőjel utáni második sor kezdete. Noha a 15. ü. *ff* akkordja kétszeresen is sorkezdés jellegű, formaérzékünk inkább a 14. ü. *f*-ját fogadja el a sorkezdésnek, különösen azért, mert a 13. ü.-beli *p* a^1-a^1 motívum után nehéz nem sorkezdésnek érezni a *f*-t.

megkötés, nevezetesen az, hogy a darab egy-egy felére csak 15 motívum jut,[31] tehát a 4 × 4 motívum-sorszerkezet nem valósulhat meg, legalább az egyik sornak 3-motívumosnak kell lennie.

A tétel ritmuskompozíciója e megkötések után — talán éppen azért, mert a ritmika alapsejtje (♩♫ 𝅘𝅥𝅯) annyiszor és monotonul ismétlődik — a „szabálytalan", a variatív felé tolódik el. 12 nyolcadnyi hosszúságú sor egyáltalán nincs, pedig ez volna a szabályos; helyette 13, 11 vagy 9 nyolcadnyi hosszúak. A ritmikai alapsejt négyszeri szabályos egymásutánja is csak az I. sorban jön létre, a továbbiakban a szünet nélkül összetapadó motívumpárok (♩♫ ♩♫ 𝅘𝅥𝅯) hoznak változatosságot a 4-motívumos sorokba (és ismét szabályos csak a „szabálytalanul" 3-motívumos III. és VII. sor!). Íme a tétel ritmuskompozíciója:

27.

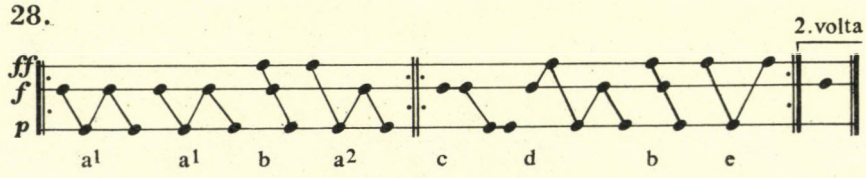


Pontos ismétlődés csupán kettő akad: (1) a II. és IV. sor (ezáltal szép, periódus-elvű A A^{v} B A^{v} ritmusmodell keletkezik); — (2) a III. és VII. sor (a két rész penultima sorának rímelő összecsengése). A legváltozatosabb sorritmusok az ismétlőjel után találhatók (kidolgozási rész jelleg), szünetekben legdúsabb a VIII. sor (ahol valósággal hiányzik egy 4. motívum: helyén szünet áll).

[31] 2 Reihe-hossznyi darabról van szó, de nem 24 motívum, mert: (a) minden Reihe-alak 7-8-9. hangja akkord (24 mínusz 4=20); (b) mindegyik tétel-félben háromszor is -előkeként tapad a Reihe egy-egy hangja a következő főhanghoz (20 mínusz 3=17), (c) mindegyik Reihe-alak 12. hangja egyben már a következő Reihe 1. hangja (17 mínusz 2=15).

A ritmika sortagolódásának szemszögéből nézve pusztán a dinamikai kompozíció is új megvilágítást nyer. Az ismétlésből — variálásból — új elemekből szervezett dinamikai forma a következő:

28.



Összegzésként megismételhetjük: ennek a zeneszerzési technikának legfőbb jellemvonása a megkötések és eloldások láncreakció szerű egymásba kapcsolódása és az ilyen módon létrejövő hallatlanul tudatos és mégis improvizatív stílus. Egyébként, noha a technika első megkötése a 12-hangú Reihe, úgy tűnik, Webern valósággal kerüli a 12-es szám különböző számszerű összefüggésekben lehetséges felbukkanását[32] — látszólag éppen nem azt a törekvését folytatva, amit a szigorú dodekafóniát megelőző Op. 9-es bagatell-tételben megfigyeltük. A Zongoravariációk mindazonáltal a zeneszerzői gondolkodás logikai tisztasága, rendje szempontjából fölötte áll a Bagatelleknek.

*2. Deduktív analízis**

Hogy kb. 1935 őszén a *Reihét* milyen gondolattól inspirálva tervezte meg Webern, nem tudjuk. Miután nem 4×3 vagy 3×4 hangos motívumvariáció,[33] nem is koncentrikus szimmetriájú sor[34] — többnyire ilyenek a tipikus, érett Webern-Reihék —, valószínűleg eleve a tükörszimmetria lehetősége foglalkoztatta. Tény mindenesetre, hogy ahogyan ő maga felírta az A, R, T és TR formát,[35] abban az *a*-hangnak centrális hangként való kiemelése bujkál, illetve az *esz-a* tritonuszra való polarizálás, ugyanis ez a két hang esik prímként egybe az $A^0 + T^0$ ill. a $R^0 + TR^0$ alak ritmikailag párhuzamos vezetése-

*E tanulmány írásakor tudomásom volt arról, hogy a *Moldenhauer Archive*ban (USA) fellelhetők az Op. 27 vázlatai. Ha egyszer Hans Moldenhauer a kutatás rendelkezésére bocsátja gyűjteményének ezt a részét, „deduktív" analízisem minden bizonnyal a „spekulatív" analízisek tipikus fiaskói közé kerül majd —, addig azonban analízis-kísérletként talán nem érdektelen elolvasása.

[32]A Reihe-transzpozíciók nem 12+12 hangként realizálódnak, hanem (közös záró- ill. kezdőhang folytán) 11+1+11+1 stb. A konkrét hangmegszólalások (18. ábra) hangkészletrendje 23 (11+1+11) tagú. 10-féle komplex hangvalőr-típus, 21-féle hangmagasság-típus, 24-féle komplex motívum-karakterisztika van. A ritmikai „sor"-ok véletlenül sem 12-nyolcad értékűek (pedig ez volna a szabályos), hanem 13, 11 vagy 9-nyolcadnyiak — stb.

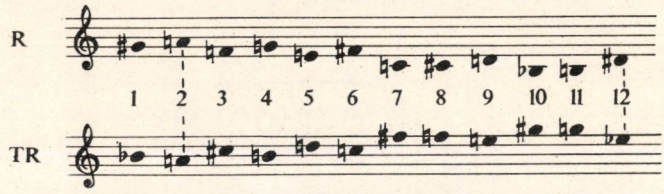
[33]Op. 24, Op. 28, Op. 29

[34]Op. 21, Op. 28-30.

[35]A Webern hagyatékában talált Reihe-tabellákra való hivatkozással Friedrich Wildgans könyve közli, *Anton Webern*, [angolul] 1966 Calder and Boyars, 148. l., [németül] 1967 Wunderlich Verlag, 141. l.

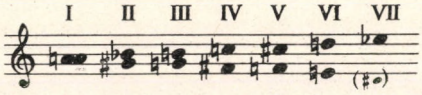
kor[36] (és éppen a II. tételben ez az egybeesés a R és TR formák tükörkánonjával meg is valósult):

31.



A Reihe után a tétel elméleti *hangkészlet-modelljét* kell szemügyre venni, mert ez a darab legfontosabb kulcsa, feltehetően Webern is belőle indult ki. A „nyersanyag" az *a*-hang köré rendezett *12*-hangú készlet:

32.

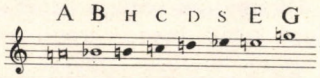


[36]Hogy miért éppen az *a*-hangra centrikus a Reihe, a hangkészlet, azt persze nem tudjuk. Adódik azonban egy ötlet, amely — ha első pillantásra túl spekulatívnak tűnik is — a Schoenberg-növendékkör spekulatív hajlamának ismeretében nem is olyan elképzelhetetlen. [Gondoljunk Berg Kammerkonzert-jére, amely a Schoenberg—Webern—Berg nevek betűire schumanni technikával kitervelt anagramma-motivikával indul!] Vegyük szemügyre a triász tagjainak nevét, a „megzenésíthető" betűket (S=esz), és főként a közös betűket:

A	rnolD	SCHön	BErG
A	lBAn		BErG
A	nton	wE	BEr n

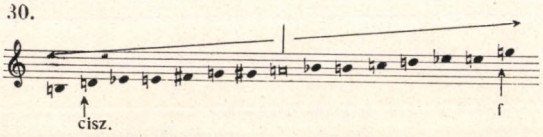
Valamennyiük keresztneve *A*-val kezdődik, továbbá fontos betű a *B*, és kétszer is szerepel az *E—G* végződés:

29.



A 12 kromatikus hang közül 8-at máris kiadnak a betűk. Ha ezt a „skálát" szimmetrikusan *a*-tól lefelé is tükrözhetjük, 10-fokú hangkészlet és már csak az *f* ill. *cisz* hangot kell beilleszteni a legyező egy-egy ágára:

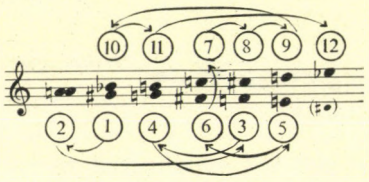
30.



Bizonyos oktáv-transzpozícióktól eltekintve a tétel reális hangkészlet-modellje éppen ez.

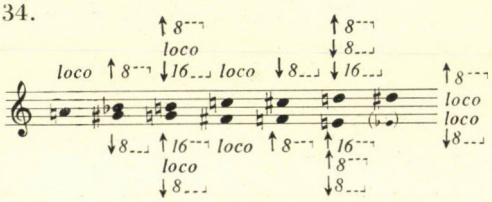
Maga a Reihe is felfogható e modell horizontális feloldásaként. A R-forma például olyan módon, hogy előbb a modell „ollójának" alsó ágán lévő hangokat rendezi el Webern (II_2 — I — V_2 — III_2 — VI_2 — IV_2), majd a semleges középső (IV.) kivágaton átlép az olló felső ágára és azt is sorra véve éri el az *esz*-t (IV^1 — V^1 — VI^1 — II^1 — III^1 — VII):

33.



Úgy tűnik, ebben a modellel manipuláló előkészítő stádiumban döntött Webern a tényleges megszólaló hangkészlet-rend dolgában is. Logikája így fogalmazható meg:

34.



Azaz:

(a) a centrális *a*-hang csak *egy* fekvésben legyen;
(b) a poláris *esz*-hang *négy* fekvésben, a centrumtól fel és le kétszer-kétszer, a választott ambitus teljes szélességében;
(c) a modell legsemlegesebb kivágata (IV. = *c* és *fisz)* csak szűk fekvésben, *egy* helyen (loco);
(d) a II. és V. kivágat *(b, gisz* és *cisz, f)* csak *egy* helyen, de kétféleképp variált tágfekvésben;[37]
(e) a III. és VI. kivágat *(h, g* és *d, e) három* helyen, kétféle fekvésvariánsban.

A döntő az, hogy egy-egy kivágat két hangja egyenrangúként és szimmetrikus a^1-ra vonatkoztatottságában kerül bele a rendszerbe. Pl. a *h—g* hangpár (III. kivágat) esetében nem az a lényeges, hogy a centrumtól felfelé 2 *h*, lefelé

[37]Lehetett volna:

B ↑ 8—Cisz ↑ 8
Gisz ↓ 8—F ↓ 8

vagy

B ↓ 8—Cisz ↓ 8
Gisz ↑ 8—F ↑ 8

is, de így túl mechanikus.

1 *h* hangmagasság van (ill. felfelé 1 *g*, lefelé viszont 2 *g*), hanem az, hogy felfelé is és lefelé is a centrumtól pontosan azonos távolságra 3—3 hangmagasságot tartogat a III. kivágat.[38] Egyszóval *Webern létrehoz egy olyan hangmagasság-rendet, amely szerkezetileg mellékesnek, elhanyagolhatónak tartja az oktáv-azonosság tényét,* amely rendszerben — konkrét esetünkben — minden hangmagasság annyit jelent, amennyire, amennyivel eltér a centrális a^1 hangtól.

A modell szerepe a hangkészlet-rend kijelölésével még nem ér véget, rá visszatér Webern. Előbb azonban — úgy gondoljuk —, a vertikális kiterjedés (hangmagasság-alapkészlet) elhatározása után, meg kellett terveznie a horizontális kiterjedés (a tételhossz, a formai lefutás) alapszkémáját. *Tükörkánon*ra esett választása (az Op. 21 Szimfónia óta kedvenc formamodellje), méghozzá gyors és rövid tétel formájában. Ismétlőjelekkel megduplázott 2 + 2 Reihehossznyi terjedelmű, kétrészes forma mellett döntött végül. A maga szabta premisszák ezek lehettek:

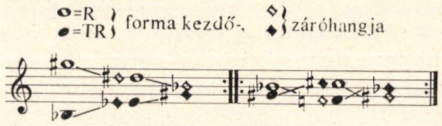
a) a formai fordulópontokon (tételkezdet, a második rész kezdete, a tétel vége) mindannyiszor a feszült *b-gisz* hangpárt mondja ki a kánon két szólama;

b) egy-egy Reihe-alak 12. hangja egyben a következő Reihe-alak 1. hangja;

c) egyetlen Reihe-alak se forduljon elő kétszer (természetesen eltekintve az ismétlőjel adta duplázástól).

E premisszák figyelembevételével jobb, vagy hosszabb forma nem is lehetséges, mint Webern választása:[39]

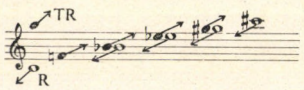
37.



[38]A h^2-val tehát nem a h^1 és a h_2 korrespondál, hanem csupán a g_1; a h_2-val csupán a g^3, stb.

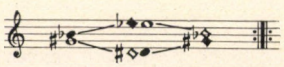
[39]Miután az Op. 27 Reihejének 1. hangjától [szűkfekvésben] kvartnyira van a 12. hangja, ha nem akarta a tétel során végtelen kvartláncban a R és TR forma összesen 24 transzpozícióját mind végigjárni — az ilyenfajta „totalitást" Webern soha nem szerette —, akkor az (a) és (c) premisszák után csupán 4 R és 4 TR transzpozíciót használhatott:

35.



E 4+4 Reihe-alakot csupán úgy rakhatta volna ismétlés nélkül másféleképpen össze, ha az I. részt így alakítja:

36.



Ennél azonban a végleges terv jobb, úgy szerkezetileg „dinamikusabb" az I. rész.

A Reihe-forma megtervezése után Webern valószínűleg felírta — egyelőre a kánon-ritmizálástól elvonatkoztatva, mintegy egyenletes tükörmozgásban futtatva a két szólamot — a 4 Reihe-lefutásnyi hossz alatt létrejövő quasi „összhangzásokat", az összesen 44 + 1 hangpárt.[40] Felírhatta csupán a modell-kivágatok azonosító számjegyeivel is és elgondolkozhatott az előtte álló szabálytalan számsoron: mit is kezdjen vele a továbbiakban? A sor ugyanis (az egyszerűség kedvéért római szám helyett arab számokkal jelöljük a továbbiakban a modell-kivágatokat) a következő:

||: 2 1 5 3 6 4 4 5 6 2 3 7 6 4 6 3 5 3 2 1 5 4 :||

||: 2 3 3 1 4 2 6 7 6 4 5 5 6 2 4 1 3 5 4 3 7 6 :|| 2

Ha — az ismétlőjeleket is figyelembe véve — az összes hangpárt típusonként összeszámoljuk, nyilvánvalóvá lesz, hogy nem arányosan szerepel a hét modell-kivágat:

1.	(*a-a*)	8-szor
2.	(*b-gisz*)	13-szor
3.	(*h-g*)	16-szor
4.	(*c-fisz*)	16-szor
5.	(*cisz-f*)	14-szer
6.	(*d-e*)	14-szer
7.	(*esz-esz*)	6-szor

Nyilvánvaló továbbá, hogy a centrális-szimmetrikus szerkesztés szempontjából már az eddigiekben is külön gonddal kezelt 1., 2. és 7. kivágat nemcsak nem arányosan szerepel, hanem nem is mindig kerül „jó helyre" (lásd pl. az 1. kivágatok szétszóródását).

A modell-kivágatok sorrendje azonban automatikus függvénye a Reihének és a Reihe-formatervnek — azon változtatni nem lehet. A tulajdonképpeni k o m p o n á l á s itt kezdődött. Dönteni kellett Webernnek a következő alapkérdésekben:

1. milyen legyen a (tükör-) kánon ritmikai struktúrája, nevezetesen: a) melyik kánonszólam (R vagy TR) legyen ritmikailag előbb; b) mennyivel előzze meg kánon-szólamtársát?

2. egyszerűen kétszólamú legyen-e a kánon, vagy alkalmanként a szomszéd hangok egymásba csúsztatásával akkord-szerű képletek is legyenek?

3. milyen legyen a dinamikai, frazírozási kompozíció?

Azt valószínűleg hamar elhatározta, hogy a tükörkánon kétszólamú linearitását csak mint egy lappangó összefüggést, „papíron" tartja meg, s helyette a vertikálisat hangsúlyozza. Olyan módon, hogy a modellkivágatok hangközét horizontális történéssé, hangközlépéssé húzza szét. Ez a gondolat eleve sugall-

[40] Azért nem 4x12 = 48, mert a Reihe 12. hangok egyben a következő Reihe-alak 1. hangjai — kivétel természetesen az ismétlés utolsó lefutása, amely szabályosan befejeződik.

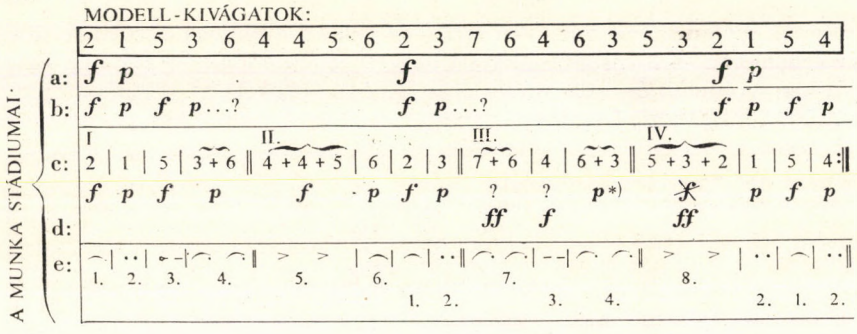
hatta a ritmika alapegységét: kéthangos (pl. 2-nyolcadhangos) ritmuscellákat, amelyeket általában rövid (pl. 1-nyolcadnyi) szünetek tagolhatnának:

38.

Ami ezután következett, az többé nem elsőrendűen „előrendezés", „számolás", nem manipulálás csupán, hanem ihletett alkalmazása bizonyos hagyományoknak (zenetörténeti tapasztalatoknak), és bizonyos eltökélt egyéni újításoknak — vagyis: *kontrollált rögtönzés.* Hipotézis ugyan, de talán nem jár messze Webern gondolkodásától az itt következő rekonstrukció, amely a ritmika — dinamika — szólamszám — frazírozás kialakulásának főbb fázisait kíséreli meg a kész partitúra alapján deduktív analízissel megvilágítani.

Vegyük egyelőre csupán a tétel (az ismétlőjelig tartó) első felét, az első 22 modellkivágat sorsát:

39.



a) Első lépésként induljunk ki abból, hogy az 1. modellkivágat (mert a hangkészlet szimmetriatengelye, nyugvópontja) mindig *piano;* a 2. kivágat (a tétel kezdete—vége, vonzza a centrumhangot) mindig *forte.*

b) A *f-p-f-p* dinamikai váltakozás természetes, de 11-szer megismételve már unalmas. Egyáltalán: milyen legyen a tételrészen belüli tagolás, mondatszerkesztés?

c) A *periódus*-szerkesztés kipróbált elv. Például 4 + 4, 4 + 4 elem, 2 periódusnyi zene. Legyen mindegyik 4-elemnyi egység („félperiódus") kezdete erős, a vége halk. Az első és az utolsó 4 elemnél ez kínálkoznék is, nem keresztezné a már elhatározott *f,* ill. *p* pillanatokat (lásd az a)—b) munkastádiumot). De mi legyen a közbül maradt 12 elemmel? Ez 3 × 4 elem, ha így marad, oda a 4 + 4, 4 + 4 periódus-szerkesztés. Egyébként is monoton, ha minden elem csak két szóló-hangból áll. Meg kell keresni a lehetséges *akkord*-csomópontokat.

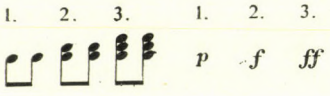
Ha a (disszonancia-tartalmú) 4-4-5 kivágat lenne a II. félperiódus kezdete, akkor nagyjából kész is a második *f-p-f-p* egység. Ha az így az I. félperiódus végére kerülő 3-6 *piano,* akkor a későbbi 6-3 kivágat (*-gal jelölve) is legyen

piano. A III. félperiódus ezek után lehetne 7-6-4 / 6-3 / 5 / 3 (és akkor a IV. félperiódus: 2/1/5/4), de így a IV. félperiódusra nem marad akkordszerű tetőpont. A megoldás:

d) Legyen a III. félperiódus három elemből álló.[41] Ehhez jó dinamikai megoldás a *ff-f-p;* a IV-ben pedig (jóleső variálás) *f-p-f-p* helyett lehetne *ff-p-f-p*.

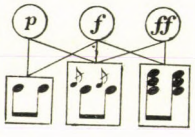
e) A dinamika és a szólamszám elrendezése után a *frazírozás* kidolgozása vár még megoldásra. A monotónia éppúgy kerülendő, mint a totális változatosság (45-féle, játék közben is megkülönböztethető frazírozási képlet — az egész tételhossz ennyit kívánna — reálisan amúgy is csaknem elképzelhetetlen). Webern ekkorra már elhatározta, hogy 3-féle szólamszám és háromféle dinamikai terasz lesz a tételben:

40.

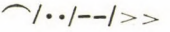


A második szólamszám-típus — a szóló- és akkord-szélsőség közötti feltűnő eltérés érdekében — 2-szólamú akkord helyett lehetne előke + főhang. Ez esetben a hangvolumen és a dinamika arányossága érdekében[42] a szólamszám és a dinamika a következő 7 variációt kínálja:

41.



Ez a 7 alapképlet a frazírozás révén még tovább variálható. Vegyük az alapvető zongora-billentésmódokat: *legato* és *staccato;* azután a kettő közötti legfrappánsabb átmenetek: a tompa féllegato (*tenuto*) és egy forszírozottabb non legato (*marcato*):



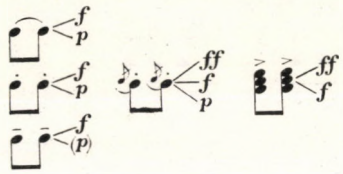
E négy frazírozási képlet azonban nem feltétlenül illik mind a három szólamszám-típushoz. Tehát — legyen a 3-szólamú akkord-pár mindig marcato, az előkés ál-kétszólamúság pedig mindig a főhangokra kihegyezett staccato; az

[41]A népzenétől a régi zene számos formáján át a klasszikus periódus-építkezésig a négytagú formában leggyakrabban a III. formaegység a „szabálytalan"; itt megszokott a szűkítés, vagy bővítés. — Egyébként: ha az első Reihe-lefutás 6.-7.-8. sorszámú hangja csúszott egybe akkorddá, akkor logikusan következik, hogy a második (és két további) Reihe-lefutásnak is 6.-7.-8. hangjából legyen akkord.

[42]Nevezetesen, hogy a 3-szólamú akkord ne *p*, hanem lehetőleg *f* sőt *ff* dinamikát, az 1-szólamú motívumok ne *ff*, hanem csak *f* dinamikát kapjanak.

egyszólamú motívumok a marcatót kivéve használják a többi három frazírozási képletet. Így a következő 11 szólamszám + dinamika + frazírozás képlet keletkezik:

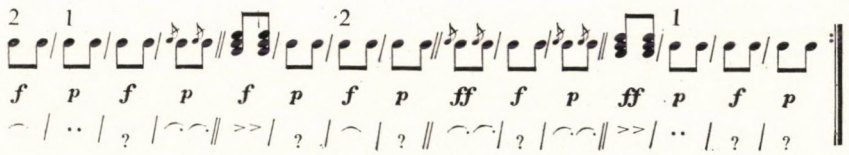
42.



Pusztán pianista meggondolásból (ti. ilyen gyors tempóban nehéz játszani?) Webern elhagyott közülük egyet (tenuto + p): marad *10-féle komplex motívum-karakterisztika.* Mármost hogyan társuljon ez a 10 karakterisztika az egyes konkrét motívumokhoz?

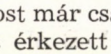
Induljunk ki itt is abból, hogy az 1. és 2. modellkivágat — mint döntő mozzanat — konstans módon társul egy-egy ellentétes karakterisztikához. Ha az 1. kivágat staccatót igényel (lévén hangrepetíció, hiszen *a* hang a hangkészlet csupán egyetlen helyén van: a^1), akkor a 2. kivágat legyen legato. A kötött pontok (az 1. és 2. modellkivágatok, továbbá az ál-kétszólamúság és a tényleges, 3-szólamú akkordok) tehát csupán 6 frazírozásilag még szabad mozzanatot hagynak:

43.



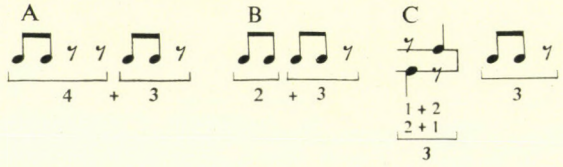
A hat, még nyitott pontot a változatosság keresésének jegyében könnyű kialakítani (1.: a szomszédos motívumok eltérőek legyenek; 2.: egyik félperiódus se legyen pontosan azonos frazírozású).

Ha most utolsó pillantást vetünk táblázatunkra (*39. ábra*) és megfigyeljük a megszólalásuk sorrendjében egymást követő komplex motívum-karakterisztikák ismétlődő mozzanatait (e célból számoztuk meg a 39. ábra legalsó sorában az egyes karakterisztikákat), kiugrik, hogy az 1. + 2. karakterisztika háromszor is, a 3. +4. kétszer is előfordul. A szó szerinti ismétlődés elkerülése érdekében most már csak a ritmika variálható.

Talán itt érkezett el Webern a *ritmus* véglegesítéséhez. Korábban már volt szó a  stb. motívum-ritmizálásról, mint kínálkozó idő-

tagoló alapképletről. Ez a képlet tovább finomítható: (A) például a tagoló szünet megnyújtásával; (B) a szünet elhagyásával; (C) vagy a szünet „elkendőzésével":

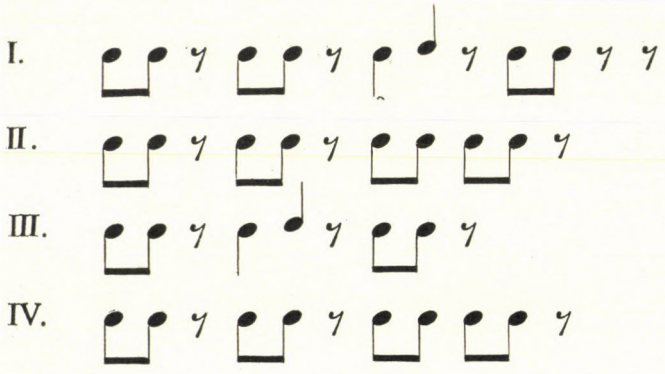
44.



A szünet „elkendőzése" (C) jól illenék a *forte-tenuto* motívum-karakterisztikához — ezáltal mellesleg az I. és a II. félperiódus két utolsó eleme kadencia-szerűen összetapadna. A szünet megnyújtása (A) jól illenék az I. félperiódus végére — a hallgató ezáltal a darab elején nyomban appercipiálná, hogy itt majd új mondatrész fog kezdődni. Végül a szünet elhagyása (B) ideális variáció olyan esetekre, amikor egy már korábban hallott motívum-karakterisztika pár ismétlődik; — ezt meg is teszi Webern az 1. + 2., ill. 3. + 4. mozzanat visszatérésénél, ami által mellesleg a II. és IV. félperiódus két utolsó motívuma is megkapja a kandenciaszerű összetapadást.

A tétel első felének így létrejött ritmizálása meglepően „klasszikus":

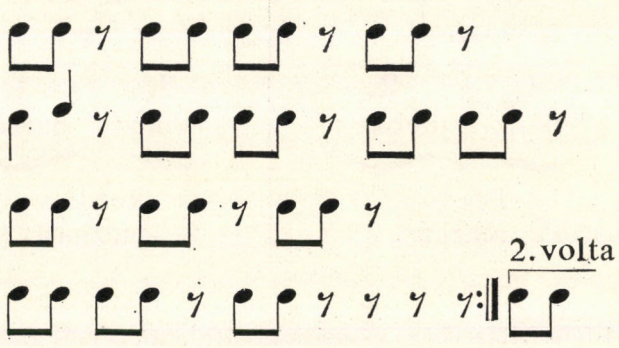
45.



Megtalálható itt az A B C B négysorosság (amely A A^{v} B A^{v} -nak is felfogható), benne van ebben a rendben a két szomszéd-periódus klasszikus összefüggése is.

Az ismétlőjel utáni második rész ugyanilyen aprólékos deduktív elemzését mellőzhetőnek véljük. De érdemes e 4 félperiódusnyi második résznek is legalább ritmizálását szemügyre venni:

46.

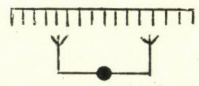
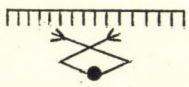


Az V—VI. félperiódus „kidolgozási rész" jellegűen hoz új és nyugtalan mozzanatokat; a VII. félperiódus quasi repríz (analóg a III. félperiódussal); a VIII. pedig kóda-hatású. Webern kétrészes formája végül is nagyon közeli rokona annak a barokk szvitformából ismert kis tánctétel-típusnak, amelyben (gyakorta ugyancsak azonos ütemszámú) két rész tematikailag és hangnemileg ilyen szkémát mutat:

Tematika:	‖:	A		A var. 1.	:‖	A var. 2.		A var. 3.	:‖
Hangnem:		tonika		rokon hangnem		idegen hangnemek		tonika	

Végül — feltevésünk szerint a komponálás utolsó fázisában — döntenie kellett Webernnek arról, hogy a tükörkánon egy-egy szólamát a zongorista melyik keze játssza. Vagy más megfogalmazásban: hogy a 2-nyolcadnyi komplex motívum-karakterisztikák első és második hangja (hangpárja, akkordja) hogyan oszlik meg a két kéz között. Az előadás *kinesztéziás*, izommozgásos feszülés—lazulás rendjéről van szó. Webern a következő — a kézfekvésből, a két kéz mozgásának ritmikai egymásutánjából adódó — kinesztéziás alaphelyzetekből indulhatott ki:

47.

TERMÉSZETES KÉZTARTÁS – nyugodt –	KERESZTEZETT KÉZTARTÁS – feszült –
	
1. balkéz ¦ 2. jobbkéz	2. jobbkéz ¦ 1. balkéz
kezdi a mozgást	kezdi a mozgást

Ez a 4-féle kéztartás + mozgásirány (α^1, α^2, β^1, β^2) elméletileg a következő kinesztéziás *alap*figurációkat adja:

s i m a f i g u r á c i ó k :

1*	$\alpha^1+\alpha^1\ldots$ $\alpha^2+\alpha^2\ldots$	természetes kéztartással monoton-nyugodt mozgás
2*	$\|\|:\alpha^1+\alpha^2:\|\|$ $\|\|:\alpha^2+\alpha^1:\|\|$	természetes kéztartással irányváltós, de nyugodt mozgás
3*	$\beta^1+\beta^1\ldots$ $\beta^2+\beta^2\ldots$	természetellenes kéztartással monoton-nyugodt mozgás
4*	$\|\|:\beta^1+\beta^2:\|\|$ $\|\|:\beta^2+\beta^1:\|\|$	természetellenes kéztartással irányváltós, de nyugodt mozgás

k e v e r t f i g u r á c i ó k :

5*	$\alpha^1+\beta^1$ $\alpha^2+\beta^2$	kevert, nyugodtból feszültté váló kéztartással dinamikus mozgás
	$\beta^1+\alpha^1$ $\beta^2+\alpha^2$	kevert, feszültből nyugodttá váló kéztartással dinamikus mozgás
6*	$\alpha^1+\beta^2$ $\alpha^2+\beta^1$	kevert, nyugodtból feszültté váló kéztartással ideges mozgás
	$\beta^1+\alpha^2$ $\beta^2+\alpha^1$	kevert, feszültből nyugodttá váló kéztartással ideges mozgás

Ahogy az 1*—6* számokkal sorra vettük őket, úgy növekszik kinesztéziás feszültségük is, a természetes-monoton mozgástól (1*) az ideges, kéztartás-cserés, ritmikailag is komplikált mozgásokig (6*), — ez könyen ellenőrizhető a zongora mellett.

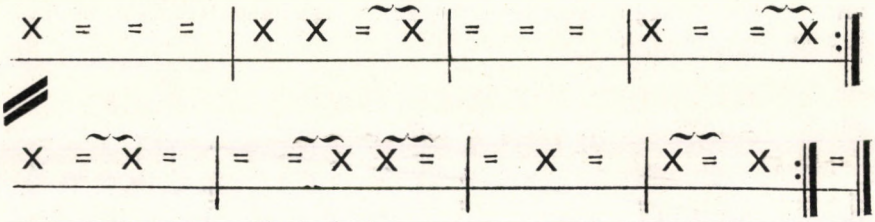
A kinesztéziás rend kialakítását valószínűleg azzal kezdte Webern, hogy kiindulásul eldöntötte:

az első részben a bal kéz TR-formával, 1-nyolcadnyi előnnyel kezd, követi a jobb kéz a R-formával;

a második részben a bal kéz a R-formával kezd, s követi a jobb kéz a TR-formával.

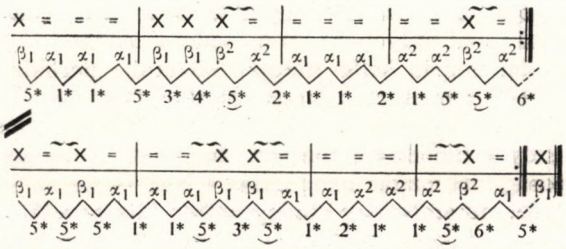
Ha így lejátszotta — vagy felírta (× kézkeresztezés, = párhuzamos kéztartás) — a már eltervezett motívumokat, mereven ragaszkodva a korábban kijelölt hangkészlet-rend megkötéseihez, akkor a következő kézállásokat kapta:[43]

48.



Az első részben tehát $\beta^1\ \alpha^1\ \alpha^1\ \alpha^1 \ldots$ stb. kinesztéziás figurációk volnának, az ismétlőjel után $\beta^1\ \alpha^1\ \beta^1\ \alpha^1 \ldots$ stb. Úgy hisszük, ez az „automatikusan" létrejött sorrend néhány ponton zavarhatta Webern kompozíciós érzékét. A II., IV. és VIII. félperiódus végén ugyanis kézkeresztezéses kinesztéziás feszültség (β) van, hiányzik a formai hely megkívánta „feloldódás", kisimulás (α). Ezért *Webern inkább feladta a két kéz közötti szabályos kánonszólam-elosztást* (!) és a II. félperiódus 3—4. figurációjában, a IV. félperiódusban, a VII. félperiódus 2. figurációjától a VIII. 2. figurációjáig, végül a darabot záró b^2-*gisz*$_1$ figurációban felcserélte a két kéz közti kánszólam-vezetést. A tétel végső kinesztéziás kompozíciója tehát — nyomban felírva az egy-egy figuráció közötti helyzetváltás feszültség-értékét is (csillagos számok) — így fest:

49.

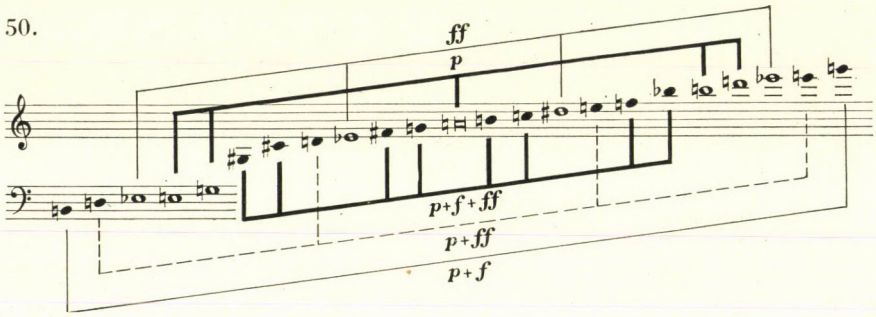


[43]Az a^1-a^1 repetíciót természettes kéztartással játsszuk, jele ezért=. A szünetjel-elhagyással összevont ♫ ♫ ritmusú motívumpárokat ⌒ -al jelöltük; ezek éppen a kinesztézia szempontjából döntő pillanatok, mert itt egészen gyors kézváltásra lehet szükség.

Figyelmet érdemel két jelenség. Az egyik: az összetapadó $\beta^2+\alpha^2$, ill. $\beta^1+\alpha^1$ periódus-záró nagy feszülés-feloldódások, és a félperióduson belülre eső $\alpha^1+\beta^1$ ill. $\alpha^2+\beta^2$ nagy megfeszülések (mindkettő 5*-ös nagyságrendű kinesztéziás feszültséget hordoz). A másik: a „kidolgozási részben", de különösen az utolsó félperiódusban jelenlevő ideges, magas kinesztéziás feszültségek. A tétel végének nyugtalanító, egy „levezető" zárótételre felajzott formadinamizmusa leginkább a kinesztéziás feszültségek révén realizálódik.

Végigtekintve a letisztázott 22 ütemnyi kéziraton, nem kis megelégedéssel konstatálhatta Webern: mestermunka került ki keze alól. A leveleiben oly sokszor citált goethei „ősnövény" variációs elv csodálatos virágba borulása ez a kompozíciós módszer. Összefüggések egész hálója szövi át a tételt, és valahogy mégis úgy érzi magamagát a komponista, mint valamely természeti erőnek engedelmeskedő notátor. Tradíció és újítás szintézisét sikerült megvalósítania. Fel fog-e majd például tűnni zenéje tolmácsolójának, milyen eszményi szimmetria honol még a hangkészlet egyes hangjainak dinamikai hovatartozása, jelentése terén is?:

50.



Most le kell lépnünk a Webernnek tulajdonított gondolatvezetés sínpárjáról és objektívan meg kell kérdeznünk: mennyi és hogyan realizálódik, realizálható az eljátszáskor ebből a papíron oly magasrendűen differenciált tételből?

Webern tempóját megközelítően győzve, nem tart tovább kb. 30"-nél a tétel. Az átlagosnál jóval műveltebb és a modern zenében tájékozottabb hallgató sem fogja tudni csupán *hallás* alapján követni a periódusok művészi variálását, az ismétlődő mozzanatok finom elszínezését, nem fogja tudni értékelni a hangkészlet perfekt szimmetriáját, nem jut ideje appercipiálni a különböző rangú súlyok-oldódások mesteri dikcióját. A hallgató legfeljebb a játékosság-táncosság-virtuozitás hangulatát élvezi — ha az előadó technikailag fölényesen győzi, dinamikailag kihegyezetten játssza a tételt. Ha a pianista erőlködve győzi csak, akkor a publikum görcsös, fel nem lazuló feszültségnél többet alig hall ki belőle. A dinamikából legfeljebb halk-hangos különbséget észlel, a frazírozásból alkalmilag veszi csak észre, hogy staccatók és legatók is vannak, a hangkészletből pedig legfeljebb a b^2-*gisz*$_1$ és az a^1-a^1 időnkénti felbukkanására üti fel a fejét.

Ha visszagondolunk a Bagatellekre, akár a ciklus ugyancsak fél perc körüli gyors tételeire, némi nyugtalansággal summázhatjuk:

— logikailag magasabb rendű, totálisabban szervezett, klasszikusabb jellegű ez a kései Webern-zene, a kottát kezébe vevő elemzőnek, a „Kenner"-nek nagyobb műélvezetet jelent, de:

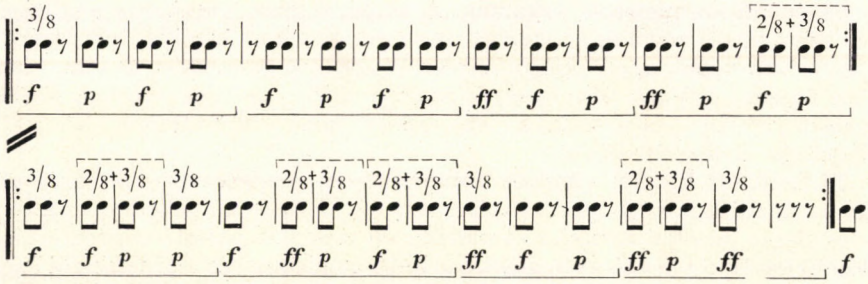
— emóció-szegényebb lett; logikai rendjének, formálásának egy jelentős százaléka akusztikailag nem realizálható; a hallgató, a „Liebhaber" csak nagyobb fáradsággal juthat el arra az intelligencia-szintre, hogy Webern tulajdonképpeni közlésének főbb vonásait megérthesse.

3. Interpretációs analízis

A Zongoravariációk II. tétele technikai szempontból nagyon nehéz pianista feladat. Írásakor Webern előtt — mint a bemutatóra készülő növendékének, Peter Stadlennak elmondta — Bach h-moll zenekari szvitjéből a Badinerie emléke lebegett: ezt a hallatlan könnyedséget, játékosságot kellene elérnie a zongoristának. A kézkeresztezések és hirtelen ugrások vizuális látványa nem válhat komikussá.

A Webern-megkövetelte *tempót* lehetőleg tartani kell,[44] „csalás" nélkül, azaz a bonyolult kézkeresztezések megtartásával. A memorizálásnak, a lelassított gyakorlásnak, a mozgások gépies beidegzésének első lépéseként lássuk tisztán, mi itt a ritmus lényege, melyek a *metrikai egységek*. Webern $^2/_4$-es lejegyzését felejtsük el. Nyilvánvaló, hogy $^3/_8$-os egység a lüktetés alapja, (♩. 𝄾) , amely alkalmilag $^1/_8$-dal kibővül, vagy megrövidül. A gyakorláshoz jól használható az alábbi ütembeosztás-szkéma:

51.



NB: a szkémánk szerinti ütem „egy"-ekre külön súlyt ne tegyünk (a ♩♩ első-második tagja egyenrangú); a tétel két felének 4-sorosságát ne tévesszük szem elől, mert értelmileg is ez a forma tagolódása. A ritmika gépiesen egyenletes, ritenutók nélküli legyen.

[44]Már csak az összefüggések érdekében is; I. tétel ♪. = ca 40, II.: ♩ = ca 160, III.: 𝅗𝅥 = ca 80; kvadratikus arányok!

Majdnem megvalósíthatatlan *a frazírozás és a dinamika* fokozatainak érzékeltetése. Ha a staccato nagyon kihegyezett és a legato első hangjára kicsit „ráhagyunk",[45] legalább a frazírozás végletei jól megkülönböztethetők. (A marcato akkordok esetleg parányi pedál-segítséggel szinte staccato is játszhatók.) A *forte* általában ne *mf* legyen, viszont a 7. és 18. ü-beli *ff-f-p* láncban a *f* a *ff*-nál érzékelhetőbben kevesebb. Az ismétlések során semmit nem szabad módosítani az árnyalatokon. Ezekre a szó szerinti ismétlésekre éppen a „ráismerés"-mozzanathoz szükségünk van. Webern olyan mértékben differenciálta az egyes ♩♫ motívumokat, hogy a felismerhetően visszatérő pillanatok fogódzói nélkül a hallgató végképp elveszne a darabban. Így is nagy a valószínűsége, hogy csupán egy moto perpetuo-szerű — valahol, indokolatlanul, váratlanul félbemaradó — tétel benyomása jut el a hallgató tudatáig.

Manuálisan, fekvésváltás szempontjából nehéz darab; az intellektust, az interpretáló készséget kevéssé lehet kamatoztatni. Igaz, mondhatja az előadó, ez a tétel az Op. 27-nek csupán egy részlete; a nyitótétel, de főként a nagy, variációs zárótétel a kompozíció lényege.

Utószó

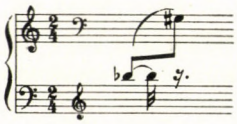
Bár létrejött a bevezetőben ígért kísérletsorozat (háromféle technikai analízis-típusnak alávetni a két kiválasztott kis Webern-tételt), alkalmasint éppen az nem sikerülhetett kielégítően, ami a vállalkozást igazán érdekessé tehetné. Végtére is szkizofrén jelenségnek számítana, ha ugyanaz a szemlélő valóban egymástól „elidegenített" háromféle elemző meggyőződést vállalna teljes hittel és indulattal.

Utólag elolvasva — mintegy magamagától elidegenítve — a kétszer három analízist, az elemző is látja elfogultságait, amelyek jórészt levetkezhetetlen történészi szemléletből fakadtak. A *Bagatell* első, *empirikus* analízise, a 12-es szám bűvöletével és az elemző szempontok olykor ironikus merevségével jószerivel haragból, egy Webernt önzően kiuzsorázó elemző-iskola elleni indulatból fogant; a *Variációk interpretációs* analízise, e zene valóban Webern szándéka szerinti előadásának lehetőségét kissé szkeptikusan latolgatva, elemzésnek sovány és szürke.

Tételenként két-két elemzés azonban talán rendelkezik akkora hitellel, hogy az analitikus végkövetkeztetésekben megmutatkozó „ellentmondásokat" egy esetleges későbbi esztétikai szándékú elemzés haszonnal kamatoztathassa. A *Variációk* II. tételét tárgyilagosabban leíró empirikus, és a zeneszerzői logika feltételezett pályáit-reflexeit hazárd szubjektivitással és ugyanakkor jókora

[45] Pl. így:

52.



spekulatív segéd-apparátussal nyomozó *deduktív* analízis hasonlónak látja ugyan a darabot, de abban eltér, hogy hogyan mutatkozhat meg az „invenció", a „rögtönzés", a „tradíció" a 12 hangú technika keretei között. A *Bagatellek* V. tételének *deduktív* és *interpretációs* analízise, számottevően másütt látva a formaalkotó törekvés irányát, talán a pre-szeriális Webern-muzsika egésze szempontjából meggondolkoztató érvénnyel kínál kétféle értelmezést.

A tragikomikus — így láthatja az olvasó — az, hogy percnyi zenékről, egy-egy kottaoldalról olyan terjedelmes elemzések készülnek mostanában, amelyeket partitúrával a kézben, gondolkodva végigolvasni órákba tellhet, „megírni" pedig talán tovább, mint magát az alkotást, akár weberni megfontoltsággal, elsőre felskiccelni. A zenei mesterművek kompozíciós technikájának analízise, ne is tagadjuk, elsősorban az elemzőnek jelent nagy belső kielégülést és örömöt. Amíg azon dolgozott, azt hihette, belelátott a zseni műhelyébe. Önző örömét. az elevenen boncolás izgalmát, amelynek magánügynek kellene maradnia, legfeljebb az mentheti, ha fiatal muzsikusoknak, vagy kollégáinak fantáziáját sikerül felgyújtania, jobb elemzésekre ingerelnie.

Ez utóbbi mentséget talán megszolgálta analízis-kísérletünk.

V. NEMZETKÖZI MARXISTA ZENEESZTÉTIKAI SZEMINÁRIUM

A Magyar Zeneművészek Szövetsége 1973. március 26—30. között rendezte meg a Magyar Tudományos Akadémián az európai szocialista országok V. Nemzetközi Marxista Zeneesztétikai Szemináriumát. A tanácskozás témája: Zene a szocialista társadalomban; funkció, érték, recepció.

A tanácskozáson hét ország alábbi tudósai vettek részt:

Bulgária:	Dimiter Christov
	Ivan Hlebarov
	Ljubomir Kavaldzsiev
	Venelin Krastev
	Jevgenij Pavlov
	Mihail Pekov
	Maria Racheva
Csehszlovákia:	Agata Adamciaková
	Dr. Ladislav Mokry
	Dr. Zdenko Novacek
	Viera Zitná
Lengyelország:	Dr. Prof. Lissa Zofia
Magyarország:	Maróthy János
	Ujfalussy József
	Zoltai Dénes
NDK:	Prof. Dr. Alfred Brockhaus
	Horst Domagalla
	Dr. Eberhard Lippold
	Dr. Konrad Niemann
	Dr. Gerd Schönfelder
	Prof. Dr. Walter Siegmund-Schultze
Románia:	Vasile Donose
	Gheorge Firca
	Prof. Ovidiu Varga
Szovjetunió:	L. V. Danilevics
	J. V. Malisev
	G. S. Ordzsonikidze
	A. N. Szochor

Az alábbiakban közzétesszük a magyar főreferátumot, s a következő számokban, folyamatosan, a rövidebb előadások szövegét.

MAROTHY JÁNOS, UJFALUSSY JÓZSEF, ZOLTAI DÉNES:

SZOCIALISTA KULTÚRA ÉS MARXISTA ZENESZOCIOLÓGIA

I.

A kapitalizmus a maga könyörtelen törvényeivel a folklorisztikusan egységes zenetársadalom idilljét is szétzúzta, és a zene társadalmi életmódjában is mind élesebben különítette el a termelők, a forgalmazók és a fogyasztók rendjét. A polgári társadalom zenei közvéleménye az elveszett idillt sokáig melengette. Az egységes zenekultúra illúzióját azzal próbálta megőrizni, hogy egyszerűen nem vett tudomást a zenefogyasztók sok milliós, de a vájt fülű muzsikusok ízlésének meg nem felelő tömegeiről.

Annál inkább felfedezte ezt a tömeget a maga számára a kapitalista szórakoztató ipar, és hamarosan kialakította a maga sajátos zeneszociológiáját, a profit szolgálatába állított piackutatást. Az üzleti vállalkozók piackutató és -manipuláló tevékenysége is kétségtelenül hozzájárult, hogy a tudományos célú és módszerű, tényeket kutató és feltáró szociológiai vizsgálat a zenére is kiterjedt.

A szociológiai érdeklődés eluralkodása a zene társadalmi szemléletében is elvi jelentőségű fordulatot jelentett. Mondhatjuk, hogy ezzel szűnt meg a zene története is pusztán királyok és csaták, azaz alkotók és alkotások története lenni. Ezzel született meg az az elvi követelés, hogy a termelő, a forgalmazó és a fogyasztó egy egység három korrelatív részeként álljon előttünk.

A szocialista országok művelődéspolitikája nehéz tapasztalatok, csalódások árán adta fel azt az illúziót, hogy a szocialista társadalom gazdasági, politikai, szervezeti feltételeinek és alapjainak megteremtése egy csapásra, mintegy magától ismét homogén, folklorisztikus egységbe fogja a művelődő, tehát a zenélő társadalmat is. Az apriorisztikus-posztulatív zenepolitikai és esztétikai magatartást hol lassabban, hol meg éppen viharosan váltotta fel a nem mindig örvendetes tények megismerésére vonatkozó, szenvedélyes kívánság. A szociológiai hullám a szocialista országok tudományosságára is átterjedt és hamarosan felkeltette a zeneélet való tényeinek, a közönség rétegződésének, magatartásának, valóságos kívánságainak feltárására irányuló törekvést.

Zeneszociológiai szenvedélyünk — ellenhatásként a tényektől elszakadt korábbi értékítéletekre és azok „felülről" végrehajtott érvényesítésére — oly erős volt, hogy egyszeriben meg akart szabadulni minden károsnak ítélt értékhagyománytól. Ezt pedig azáltal vélte hatásosan biztosítani, ha neofita buz-

galommal dob ki a hajóból mindenfajta értékmozzanatot, és csak a puszta tényeket veszi figyelembe.

Ez a törekvés eo ipso téves és abszurd. A társadalmi tudat ontológiai alapjaiban eleve axiológiai töltést hordoz. Hisz bölcsője az ember és az emberi társadalom önfenntartó tevékenységének tudatossá válása. Ennyit bátran megállapíthatunk anélkül, hogy ennek a körülménynek a filozófiai konzekvenciáit itt tovább fejtenénk. Ha a tudomány metódusához tartozik is a valóság egyik vagy másik aspektusának „zárójelbe tétele", magát a valóságot sohasem teheti zárójelbe: minden közbevetett zárójele csak az egész zárójel végleges felbontását szolgálhatja.

A zene szociológiájára vonatkozó vizsgálatok valójában mindig is preferenciavizsgálatok, tehát értékelő magatartások vizsgálatai. Példás önmegtagadással megteheti a kutató, hogy „behunyja a szemét" és figyelmen kívül hagyja az immanens értékeket, de ezzel azt a veszélyt kockáztatja, sőt bizonyosan fel is idézi, hogy a valóságos értékmozzanat helyébe másodlagos, ál-értékek tolakodnak.

A szerencsésebb eset az, hogy a szociológiai fegyverzettel lefolytatott vizsgálatok végül puszta *evidenciavizsgálatoknak* bizonyulnak: köztudott tényeket támasztanak alá sok költséggel és fáradsággal.

De az sem ritka, hogy az értékelő mozzanat más kiskapun férkőzik be a kutatásba: a „felmérő" szociológus a maga *szubjektív értékítéletéhez* keres és vél támogató adatokat találni a kísérleti személyek kiválogatásában, válaszaiban.

Végül súlyos értékcsalódásokhoz és torzításokhoz vezethet a szociológiai vizsgálat önmagában igen tiszteletre méltó *statisztikai-matematikai* metodikája. Zenetudomány és szociológia hagyományos különállásának eredménye, hogy a zeneszociológiai vizsgálatokat gyakran nem a zenében otthonos kutatók végzik. A kérdések összeállítása, a felmérésben felhasznált zenei anyag kiválogatása gyakran eleve nem alkalmas arra, hogy valóban releváns, hiteles eredmények szülessenek alkalmazásukból. Sokszor a válaszok hitelességének pszichológiai kontrollja is hiányzik. Ilyenkor aztán a kapott válaszok statisztikai rendszerezése és elemzése tartalmilag eleve hamis, vagy használhatatlan, félrevezető adatokat szentesít a számszerűség mágikus hatalmával.

További veszélye a zeneszociológiai vizsgálatoknak maga a *puszta mennyiségi,* kvantitatív módszer. Ennek eredménye, hogy bizonyos, nagy számokkal operáló közvéleménykutató eljárások a bizonyos szám alatti véleményeket egyszerűen százalékosan elhanyagolhatóként kezelik, nem is számítják. Pedig rendszerint ezek mögött rejtőzik az a kisebb hallgatócsoport, amely a maradandó értékű alkotások, a minőség tekintetében fajsúlyos művek híve. Az így létrejött statisztikák a megkérdezettek zenei ízlését a mennyiségileg döntő réteg szerint ítélik meg. Nem veszik figyelembe, hogy a *puszta szám-érték igazi valőrjét egy egész művelődési struktúrában elfoglalt helyértéke dönti el.* (Ilyen struktúra felvázolását, kidolgozását kezdeményezte nálunk egy akadémiai munkabizottság, Vitányi Iván kezdeményezésére és vezetésével.)

Ez a helyérték olyan *minőségi hányados* alakjában jelentkezik, amely az esztétikai ítélkezés által megerősített immanens értéknek és a vizsgált társadalmi formáció aktuális értékelésének, tehát a potenciális-emisszív és a receptív értéknek a viszonyát jelzi. Értékébe lényegesen szól bele egy olyan másik

értékjelző, amelyet *funkcióhányadosnak* nevezhetnénk, s amely az eredeti rendeltetésből eredő *műfaji karakterisztika* és a recepció közben érvényesülő *használati érték-karakterisztika* viszonyát jelezheti.

Kár volna a problémát ezúttal a történelmi mozzanat jelentőségének kiemelésével bonyolítani. Ez ugyanis újabb viszonyítás hányadosértékével finomíthatja a meghatározást. Az sem feladatunk, hogy ezeknek az értékmeghatározásoknak a matematikai-logikai metodikáját most dolgozzuk ki részletekig. Azt talán az eddig elmondottak is érzékeltethetik, hogy az esztétikai és szociológiai módszerek milyen egymást kiegészítő alkalmazása segíthet közelebb a műalkotás, általában a művészi tevékenység, szűkebb és tágabb körben a pillanatnyi, egyéni vagy csoporthasználat és a humán nembeliség színvonalán mért értékeinek releváns egybevetéséhez.

Amilyen helytelenül egyoldalú volt régebben a polgári esztétika műközpontú értékelése, amely arisztokratikus elzárkózáshoz és reális értékeknek muzeális „pretium affectionis"-szá merevítéséhez vezetett, olyan káros, vagy még károsabb egyoldalúságra vezet az esztétikai mérték likvidálása árán végzett szociologizálás.

II.

Az „értékmentes" művészetszociológia tehát igazi contradictio in adiecto; de különösen az, ha a szocialista irányban fejlődő kultúra vizsgálatában alkalmazzák. Nem lehet tudományosan releváns és a gyakorlatban is hasznosítható következtetésekre jutni a művészettel kapcsolatos magatartásmódok felméréséből, ha zárójelbe teszik a végső tárgy — a befogadott, választott, értékelt stb. műalkotás — leglényegesebb sajátosságát: esztétikai értékmagvát. Itt persze nem árt hangsúlyozni praxis és prakticizmus elvi különbségét. Ha a prakticizmus a cél, a szokványos zenei közvéleménykutatás nagyonis jól megteszi: felmérve az *adottat,* könnyebb kielégíteni — pontosabban: bővítve reprodukálni — azt, ami egyébként is létezik. Ám a szocializmus és a szocialista kultúra csak valóságos praxisra — a dolgozó tömegek társadalmi-történeti praxisára — épülhet; a feladat az, hogy a világot megváltoztassuk.

A zeneszociológia sem feledkezhet meg a régi marxi tételről. Az eddigi valóban termékeny felmérések egyik legfőbb tanulsága, hogy a zenét befogadó magatartás olyan típus-sokféleséget mutat, amely sajátos skálán helyezkedik el — olyan skálán, melynek szélső pólusait, csakúgy mint a közbülső kristályosodási pontjait valaminő értékrend határozza meg. Ha már most ez az értékrend a marxista esztétikai tudatosság jegyében különbözteti meg az értékest a kevésbé értékestől és az értéktelentől, más szóval, az adekvátot az inadekváttól, akkor a befogadói magatartás változatainak skálája nagyban-egészben a következő modellt követi.

Jól rögzíthető a két szélső pont. Az egyik oldalon, negatív határesetként számolhatunk a zene iránti érdeklődés teljes hiányával, egy olyan szélsőséges esztétikai közönnyel, amely tiszta formában ugyan rendkívül ritkán érhető tetten, mégis így vagy úgy tipikus. Ami a tiszta formát illeti, ez a zenei, művészeti anesztézia alighanem csupán alesete az emberi öntudat tágabb értelemben vett tompultságának, vagy a belső érzésvilág teljes elbürokratizálódásának: szocialista viszonyok között feltételezhető a korreláció az összemberi

magatartásban mutatkozó visszamaradottság és az esztétikai indiferrentizmus között. — A másik — pozitív — pólust viszont a lényegében adekvát befogadói magatartás képviseli, mégpedig nemcsak abban az értelemben, hogy a mű keltette élmény nem a külső — esetleges presztízs, divat, ízlésbeli önkény függvénye, tehát magában a műben, a mű formai, szerkezeti, anyagszerű, stiláris közegében alakot öltött emberi mondanivaló élményszerű megértésével függ össze, hanem abban a mélyebb értelemben is, hogy a befogadó képes a katharzisra, képes arra, hogy a mű értését és élményét önmagában felszólítássá alakítsa át, mely saját mindennapos életvitelének korrekciójára serkent, s így önnön teljesebb emberségét, a szocialista tartalmú humánust mozdítja elő.

Jóval nehezebb a két szélső pólus között megtalálni a befogadói magatartás közbülső pontjait. A széles tipológiai skála egyik lényeges fokát bizonyára az a magatartás képviseli, amely már igényt tart a zeneművészet nyújtotta esztétikumra, de csupán mint a fizikai munkaerő szükséges reprodukálásának, a szabad idő kitöltésének egyik formájára, egyszóval: mint szórakozásra. Itt azonban máris két altípus felvétele látszik indokoltnak. Mert az ízlésszint tartalmi jellemzői szempontjából lényeges különbség — ha nem is ellentét — van a szórakozásigény és a dekoncentrációigény között. Az a sokszor regisztrált elvárás, hogy a zene legyen szórakoztató, mindkettőhöz kapcsolódhat. Jelentheti a kellemesség szükségletét, mégpedig azt is egy széles motivációs skálán, mely a fennálló életviszonyok spontán, közvetlen affirmációjától az úgynevezett kikapcsolódás vágyán át egészen progresszív társadalmi, történelmi tartalmak derűsen epikureista igenléséig terjedhet; másfelől jelentkezhet menekülési reakcióként, amikor is a zenétől igényelt kellemesség narkotikum csupán, a valóságos társadalmi, osztályérdekek elfeledtetésének, a szó hangsúlyos értelmében vett dekoncentrációnak eszköze. Kevés fontosabb feladata lenne egy esztétikailag is orientált marxista zeneszociológiának, mint emez útelágazás differenciált leírása és elemzése. Az kétségtelennek látszik, hogy ezen az elemi szinten a recepció csak bizonyos privát tartalmak aktivizálását vonja maga után. Bármilyen változatosak ennek az aktivizálásnak formái — lehet például a Brecht emlegette kulinaritás, az érzéki hangvarázs szenzuális élvezete, a már ismert dallam (táncdal vagy akár operaária) felismerésének öröme, a megszokott formai, harmóniai stb. sztereotípiákkal, a befogadási komforttal kapcsolatos elvárások kielégülése stb. — a mű megítélésének egyetlen, vagy legalábbis döntő szempontja itt az, hogy a hallott zene mennyire konvergál a befogadói személyiség privát hangulataival. Amennyire tarthatatlan lenne apologizálni ezt a magatartást, annyira nevetséges sznobizmus lenne, ha ezt az elemi fokot eleve anatéma alá helyeznénk, eleve kikapcsolva a zeneértés szerkezetéből; végtére nem volt és nincs zene, amely a magánszemélyiségre való vonatkozásnak ezt a fokát evokatív hatásának sérelme nélkül átugorhatná, más szóval: nincs zeneértés, amely radikálisan zárójelbe tehetné a mű érzéki élvezetének mozzanatát.

Mármost magasabb szinten reprodukálódik a művészettel kapcsolatos magatartásnak ez a kétirányú mozgási lehetősége a tipológia ama pontján, amelyet a felmérések az úgynevezett művészetrajongás szóval jellemeznek. A rajongóknak minden bizonnyal több a zene, mint hedonisztikus élményeknek közvetlenül szórakozást szolgáló komplexuma, őket már rabul ejtette az igazi művészet varázsa. Ők azok, akik tudnak válaszolni a felvételi lapok ismert

kérdésére: „Ki az Ön kedvenc zeneszerzője?" Van „kedvenc" zeneszerzőjük, zeneművük, zenetörténeti stílusuk; bizonyos korszakból származó műveket másokkal szemben favorizálnak. Ízlésdiktálta választásuk már nem korlátozódik, mint az előző csoportban megrekedőké, annak a művészetnek sommás elutasítására, amely koncentrációt is kíván a befogadótól. Egy ponton azonban ők is rokonságba kerülhetnek a szórakoztató művészet intrazigens párthíveivel: a zene számukra is könnyen pótszerré válik. Így áll elő az ál-katharzis jelensége. Gondoljunk e csoport egyik legtisztább típusára, a korábban oly elterjedt operarajongókra. Életelemük az ismétlés: ugyanazt még egyszer, még sokszor, örökké. Manapság az ismétlés efféle mámora a gépi reprodukálás révén már házhoz szállítható, s a technika, mely a sokszorosítás segítségével általában a kulturális forradalom potenciális fegyvertárát gyarapítja, alkalmassá tehető arra is, hogy pótkielégülést nyújtson, s közvetve a privátszféra megcsontosodását mozdítsa elő. Pszichológiai szempontból figyelemre méltó jelenség, hogy ez a fajta zenerajongás, melyet az ismétlés kielégíthetetlen vágya fűt, a zenét gyakran csak esetleges alkalomnak tekinti a kisszerűnek vagy elmechanizálónak érzett életviszonyok között elfojtott érzelemvilág kiélésére. Az elmondottakból következik, hogy a rajongó hajlik az esztétikai konzervativizmusra: a mámoros beleélés előfeltétele, hogy a mű jólismert, sokszor befogadott, egyszóval komfortos legyen, mentes a mondanivaló és az azt közvetítő jelrendszer megértését követelő, „zavaró" újságaitól. Mindamellett a befogadási tipológiának ezen a pontján is kétségtelen a bifurkáció lehetősége: az igazi művészet iránti mély és spontán igény éppúgy megtalálható itt, mint a hisztérikusan agresszív sznobság.

Kérdés mármost, hogy hol kell keresnünk egy feltételezhető harmadik fő típus helyét. Ilyet alkotnak talán azok, akiknek a zenével, általában a művészettel kapcsolatos magatartására egyfajta konzum-mentalitás nyomja rá bélyegét. Ők az úgynevezett kultúrjavak hírhedt fogyasztói. Jelentkezésüket a fejlett kapitalista országokban készített felvételek igen pontosan regisztrálják, de sok jel mutat arra, hogy a szocialista viszonyok között is feléledhet vagy újjáéledhet a kulturális konzum jelenségkomplexuma. Elég talán, ha egy egyébként apró tünetre utalunk. Az úgynevezett kulturális vetélkedők játékosgárdája és törzsközönsége, mintha felszínre hozná a zenéhez való viszonynak azt a típusát, amelyben a széles horizontú tudás menlevelet ad ahhoz, hogy a befogadónak a dolog lényegéhez: a műhöz és a benne foglalt felszólításhoz — „változtasd meg életed!" — vajmi kevés köze. Ide tartozik talán a hosszú ideig reprodukálódó kispolgári ízlés kategóriáinak — presztízs, divat és ellendivat stb. — makacs életképessége — megannyi antikathartikus tendencia. Szocializmust építő társadalmunkban ezek a rákos daganatok egy egészséges szervezetet veszélyeztetnek: a konzum-mentalitás a kulturális forradalom pozitív alapfolyamatát kíséri és szövi át. Ha a rákot itt is a korai diagnózis alapján lehet a legnagyobb hatásfokkal leküzdeni, nem kell-e művészetszociológiánktól hasonlóképpen elvárni, hogy segítségünkre legyen a gyors és pontos diagnózisban?

A zenebefogadói magatartás tipológiája, amelyet ezekkel a megjegyzésekkel csupán legdurvább körvonalaiban vázoltunk fel, esztétikai szempontból újra és újra felveti azt a problémát, hogy miként értékeljük a teljes értékű, kathartikus befogadás fentebb körvonalazott hiányát vagy korlátolt jelenlétét

a műélvezetben. A marxista esztétika ebben a tekintetben is olyan tertium datur felkutatására kötelez, mely a nem adekvát befogadás arisztokratikus megvetését éppoly erélyesen elutasítja, mint a való helyzet, a heterogén típuspluralitást, vagy valamiféle örök emberi természetre hivatkozó szentesítését. Természetesen szépítgető illúzió azt hinni, hogy az egyes típusok között teljes a kontinuitás, s valamiféle mindig hibátlanul működő mozgólépcső szállítja fel a befogadók millióit, mondjuk Lehártól Bartókig. De egy dolog a diszkontinuitás valóságos elemeinek észlelése és más dolog az ideológiai ködösítés, amely mint a pozitivizmus negativista fonákja, csak kiegészíti, de nem haladja meg az illuzionizmust. Az esztétikum és a nem esztétikum közötti terület nem a senki földje, hanem az emberé, méghozzá a kultúrtörténelem legkorábbi szakaszaitól kezdve mindmáig az emberek nagy többségéé. És ez a széles mező nemcsak azt a tényt jelzi, hogy sokféle okból kifolyólag sokan vannak a falakon kívül, hanem azt is, hogy a falakon kapuk vezetnek át, ahol nem eleve tilos a bemenet. Az esztétikum és a nem esztétikum közötti mező ebben az értelemben gyakorlótelep, ahol az igazi művészet felé közeledő milliók elsajátíthatják — és objektív és szubjektív feltételek bizonyos konstellációja mellett el is sajátítják — a magasabb rendű műértés készségét. Elvontabb megfogalmazásban: a művészettel kapcsolatos magatartások tipológiája minden diszkontinuitás ellenére is bonyolult, mozgó-átjárható, dinamikus összefüggésrendszer, amelyet a folyamatosság és a diszkrét jelleg egyszerre jellemez.

A kapitalista áruviszonyok talaján létrejött és a monopolista korszakban nagyra nőtt elidegenedés a szellemi kultúra területén is kitermelt olyan spontán és manipulatív mechanizmusokat, amelyek tendenciájukat tekintve meghasonlást szülnek a művészet szórakoztató és öntudatot felnevelő funkciója között, s látnunk kell, hogy e mechanizmusokat a szocialista forradalom sem tudja egyetlen aktussal hatályon kívül helyezni. De egész kulturális és tudományos tevékenységünk marxista vezérelve az a felismerés, hogy e spontán mechanizmusok nem valami irreverzibilis végzetként uralkodnak a szocialista társadalom életfolyamatain. A szocializmus teljes felépítésének folyamatában fokozatosan meg tudjuk szüntetni az elidegenedést reprodukáló spontaneitásukat, anélkül, hogy egy bürokratikus látszat-tudatosság jegyében pusztán formális rendszabályokkal akarnánk megregulázni olyan kulturális jelenségeket, amelyek gazdasági, össztársadalmi vagy a nemzetközi élettel kapcsolatos gyökerekből szívják erejüket a továbbéléshez és az önreprodukcióhoz. A nem kívánatos típuspluralitás gyökereinek megszüntetéséhez ebben az értelemben igazi távlatot csakis a szocializmus teljes felépítése, a szocialista közgondolkodás Lenin emlegette megszokássá válása, a szocialista demokratizmus kibontakozása, másszóval: a minden egyén számára meghódított értelmes élet ad és adhat; zeneszociológiai diagnózis és kultúrpolitikai prognózis csakis ennek a tágabb összefüggésnek keretei között lehet releváns. Ha elméletünk a zeneszociológiában is összeilleszti érték és tömegrecepció magdeburgi féltékéit, annak a világtörténelmi mozgalomnak exponenseként teszi azt, amely a valóságos társadalmi-történeti gyakorlatban is felszámolja majd a kulturális szféra mindennemű elidegenedését.

III.

Ha sikerült zeneszociológiai kutatásainkban leküzdeni érték és tömegrecepció fentebb jellemzett merev és adialektikus kettéválasztását — s éppen a magyar zeneszociológiai kutatás tendenciája olyan, hogy már nem őrzi e hiányosságokat — egész sor más területen is fontos felismerésekhez juthatunk. E helyütt csupán egyetlen ilyen lehetőségre kívánunk utalni: az elméleti térnyerés esélyére a zenei műalkotás belső strukturáltságáról szóló koncepcióban.

Jelenleg itt is nehézségeket okoz, hogy elméletünk nem szabadult meg bizonyos álalternatíváktól. Gondoljunk csak az úgynevezett közérthetőség körüli vitákra. Ezekben egyfelől gyakran hangot kap az a nézet, hogy az igazán jelentős művek per definitionem közérthetőek, s így a szocialista realizmus is előfeltételezi a kompozíció olyan struktúráját, melyben az eszmei mondanivaló elvileg minden befogadó számára evidens. Ezt a szélsőséges megfogalmazásában vulgáris tételt, amely végső soron a nagy művészet népiségének és demokratizmusának leegyszerűsített értelmezéséhez kapcsolódik, saját árnyékaként követi nyomon a negatív véglet, az a felfogás, mely szerint a modern fejlődés jóvátehetetlenül szétrombolta az értékhangsúlyos alkotás és a tömeges befogadás egykori (vagy talán sosem-volt) harmóniáját: a nagy művészet egyre inkább az értőké, értsd: per definitionem a keveseké. Korábban felvázolt befogadástipológiánk ezzel szemben már utalt arra, hogy a befogadói magatartás — bizonyos feltételek mellett — dinamikusan mozgékony képlet: a hallgató gyakran az ízlésszint alacsonyabb fokairól emelkedik fel az adekvát — katarzisra is képes — befogadás magaslatára.

Semmi kétség: ez a felemelkedési folyamat végső soron esztétikai önnevelés, amelynek során a legjobb tanítómester mégiscsak a jelentékeny zenemű. Ennek sajátos formatitka, hogy *felvezet* — és nemcsak a múzsákat vagy múzsafiakat tudja Apollonként felvezetni.

E sajátos tényállás megfejtése előfeltételezi, hogy esztétikánk komolyan vegye az objektum-szubjektum egységet, melyet a műalkotás szerkezete inkorporál. A zeneművészet alkotásairól a szó hangsúlyos értelmében elmondható, hogy olyan valóságot idéznek fel, melynek minden ízét emberi tartalmak — emberi tevékenység és emberi szenvedély — hatottak át, röviden: emberitörténelmi jelentéseket hordozó valóságot. Ilyenformán a zenemű nem egyszerűen „az objektív valóság képe", hanem evokatív emberkép, emberi lényegi erők érzéki megjelenítése kifejlődésük konkrét történeti fokán. Ezáltal, csakis ezáltal lesz mimetikus voltában egyszersmind katartikus: a partikularitáson túlemelő, a történetileg aktuális nembeliség szintjére felemelő. Mármost alapigazság az is, hogy a mű — legalábbis az európai zene nagy virágkoraiban — formailag lezárt mimetikus alakzat, amelynek strukturális zártságát még ott sem lehet eleve kétségbe vonni, ahol az előadás — az „interpretálás"! — joga változtatni az eredetin, a kottaképen; még a képlékenység, a metamorfózisra való hajlam és képesség is csak a struktúra módosulását és nem az éppígy-létében adott egyedi zenemű határtalan strukturális „nyitottságát" jelenti. Romantikus elképzelés, hogy a zenemű csak alkalomszerű edény, puszta ürügy arra, hogy a befogadó privát jellegű élettartalmai valahogyan formát öltsenek. De nem kevésbé igaz, hogy a zeneművek csak a be-

fogadásban élnek igazán: ha felhangzanak és ha hallgatják őket; közönséggel való kapcsolat híján receptív megérintettség nélkül, tiszta magánvalóságként a kottakép esztétikailag nem funkcionál. Minden zenemű intencionált artikulációrendszer: ontológiailag valóságos vagy lehetséges hallgatókra van vonatkoztatva, mégpedig azzal az intencióval, hogy lényeges emberi tartalmakat idézzen fel bennük.

Ebben az értelemben a nagy művek mintha eleve számolnának azzal, hogy többféle befogadó járul majd elébük, hallgat rájuk; intencionáltságuk, befogadóra vonatkoztatottságuk többrétegű. Ez is annak a különösségnek következménye, amelyet műveiben Lukács György az esztétikai szféra lényegi jegyének mondott. Végtére a mű saját felvezető-felnevelő képessége nem más, mint egyes és általános esztétikai kapcsolatának egyik alesete. A művek katartikus erejének lényeges aspektusa, hogy több oldalról és fokozatokban tárják fel jelentésük mélyebb rétegeit hallgatóiknak, evokatív erejük többlépcsős hatásrendszer, anélkül hogy esztétikai szubsztanciájuk egysége eközben megbomlana. Ebben az értelemben a zeneművek hatékonysága is a különösség jegyében értelmezendő: a bennük való elmélyülés — amelyből mellesleg nem lehet kitiltani az ismétlés, az ismételt meghallgatás elemét — a befogadói képességek igazi iskolája, ahol az igazi vezető-nevelő nem más, mint a műalkotás immanens és többlépcsős struktúrája.

Hadd zárjuk e fejtegetéseket egy kérdéssel. Nem kellene-e az esztétikai elméletünkben alaposabban megvizsgálni ezt a strukturális aspektust, amely figyelemreméltó módon rárímel a befogadói magatartás pluralizmusára? Ilyen vizsgálat persze csak történeti alapon lenne termékeny: zenetörténeti koronként konkrétan kellene megmutatni, hogyan szerveződik meg a zenemű hatásbeli összefüggése, hogyan és miért jut bizonyos magaslatra, és miként bomlik fel, ahogyan a XX. századi polgári zene nem sokat emlegetett bábeli nyelvzavarában ez megfigyelhető. Talán új szögből vetne fényt egy ilyen történeti vizsgálat a szocialista realista zene kultúrtörténeti novumára is; megmutatná, mennyire mélyre nyúlik a zenében a struktúra teremtette közvetítettség. Kiderülne, hogy a közvetítettség fentebb vázolt többlépcsős rendszere a mi zenénkben sem küzdelem, kompozíciós lelemény és erőfeszítés nélkül előálló, kész adottság — jobban megértenénk gondjainkat is, lehetőségeinket is.

Egy példa ez arra, miként kaphatná vissza marxista zeneesztétikánk a zeneszociológiából azt a kölcsönt, melyet az értékaspektus hangsúlyozásával a zenei tömegrecepció korszerű és termékeny elemzéséhez nyújthat. Úgy tűnik, az ilyen interdiszciplináris együttműködés nemcsak két szakdiszciplína érdeke, hanem legelsősorban a szocialista kultúra egészéé, élő és fejlődő zeneművészetünké.

IV.

A szokványos szociológiai módszerek további fogyatékossága, hogy a „terepmunka" során a vizsgálati alanyt misztikus ősforrásnak tekintik, nem figyelve a látszólag spontán véleményt *kívülről* meghatározó tényezőkre, amellett a vizsgálati alanyt pusztán *fogyasztóként* veszik számításba, mintha az adatközlő viszonya a zenéhez csupán passzív lehetne.

Újabban nemcsak a dialektikus materialisták, de — a kibernetika és strukturalizmus révén — más szemszögből közelítő kutatók is felismerik, hogy a vizsgálat bármely tetszőleges tárgya esetén sem elszigetelt — és csak statisztikailag általánosítható — tényekkel, hanem *komplex rendszerekkel* van dolgunk, amelyek az *adott* tény mibenlétét is meghatározzák. Ezt tudják már a szappangyárosok is.

Nyilván még bonyolultabb rendszerekről van szó olyan esetekben, mint pl. egy társadalom zenekultúrája, zenei élete. Itt az egyes vizsgálati alany választait nyilván már zenén kívüli társadalmi tényezők is erőteljesen meghatározzák; a zenén belül pedig a zenekultúra fenntartásának, mozgáspályáinak, objektív létének és szubjektív interpretációjának valamennyi mozzanata részt vesz kialakításukban. A lenti „terepet" már előzetesen a fenti intézményi rendszer alakítja, ideértve a hangversenyrendezést, a zeneműi- és hanglemezkiadást, a tömegkommunikációs eszközöket, az amatőrség szervezett formáit és mindezeken keresztül sugárzott eszméket, közelítéseket, értékrendeket.

Századunk a „fönt"-nek és a „lent"-nek az osztálytársadalmak kezdete óta jelentkező dialektikus kapcsolatában a „fönt" rendkívüli erősödését hozta, az eszközök modern technika által lehetővé tett és igényelt nagyfokú centralizálása és hatásuk egyetemessé tétele következtében.

Mivel a kapitalista elidegenedettségben ez a *centralizálás* együtt jelentkezik ellentétpárjával: a társadalmi tudat párhuzamosan fokozódó *széttörtségével*, a közvélemény *manipulálásának* soha nem látott lehetőségei nyílnak meg. (Némileg analóg ez az ellentétpár a „társadalmi termelés — egyéni kisajátítás" gazdasági ellentétpárjával.)

A szocializmusban viszont ez az „intézményesedés" páratlan lehetőségeket nyit meg a zenekultúra tömeges terjesztésére és színvonalának emelésére.

A szocialista országok fejlődésének kezdeti időszakában helyesen ismerték föl a társadalmi alakulat *egységét*, benne a zenekultúra egységét is, amely — szemben az elidegenedett, széttört kapitalista kultúrával — megszünteti az elit- és tömeg-, népi és konzum-, avantgarde és hagyományőrző kultúraszilánkok közti ellentmondásokat, mégpedig nem egyszerűen a zenekultúrán *belüli* akcióval, hanem a zenekultúra *egészét visszacsatolva a társadalom egészének vérkeringésébe*, visszaadva a kultúra életbeli értelmét és valódi funkcióját. Ez nem maradt elméleti koncepció, mert *intézmények egész rendszere* épült ki e cél megvalósítására.

E korszak két alapvető hibája volt viszont, hogy egyrészt az egységet (mind a zenekultúrán belül, mind zene-társadalom viszonylatban) *naiv egységként* képzelték el, amely nem számolt összetevőinek bonyolultságával és relatív immanenciáival, másrészt a centralizmus egyébként nélkülözhetetlen elemeit *bürokratikus centralizmusként* valósították meg: nem a rendszer működésének *feltételeit* formálták, hanem magát a rendszert próbálták direkt „kézi irányítással" működtetni.

Ma már világos, hogy a hibák kijavítását célzó első reflexek ellentétes előjelű hibákat eredményeztek: a *naiv* egység-koncepciót gyakran nem *dialektikus* egység-koncepció, hanem az *egység tagadása* váltotta föl; a *bürokratikus* centralizmust pedig néhol nem tudományos centralizmussal, hanem *liberális decentralizmussal* helyettesítették. Ennek nyomán néhány szocialista országban újjáéledtek, vagy nyílttá váltak egyes, a tőkésországokra jellemző és ná-

lunk már túlhaladottnak vélt ellentmondások (avantgarde és konzervativizmus ellentéte; kommerciális tendenciák; a hangversenyzene tömegbázisát szélesítő mozgások elakadása; az amatőr mozgalom szokványos formáinak megrekedése).

Ezért erősödik a fölismerés, hogy új, harmadik fokra van szükség a további fejlődés érdekében. Ehhez nem elegendők sem a parancsszavak, sem a csupán deklarált óhajok. A zenekultúra egész komplex rendszerének a tudományos föltárására van szükség. Erre olyan *centrális* döntéseket kell alapoznunk, ahol a centralizmus lényege nem a központilag kiadott parancsszavakban van, hanem a helyzet olyan *áttekintésében,* amely csak központilag lehetséges, továbbá a rendszer olyan továbbfejlesztésében, amely csak központi *koordinációval* és — mindenekelőtt — központi *erőforrások* ráfordításával lehet hatékony.

Világos például, hogy minden tényleges előrelépés a munkásosztály és zenekultúra kapcsolatát illetően olyan intézmények és szervezetek koordinálását igényli, ahol a szálak ma még állami szinten sem mindig futnak össze egy pontban (hangversenyrendezés, ismeretterjesztés, tömegkommunikáció, szakszervezetek stb.). A komplex rendszerek csak komplex rendszerekként fejleszthetők tovább. Ezért nem véletlen, hogy a művelődéspolitika szüksége napjainkban még a tőkés államokban is fölmerül.

Ha tehát a centralizmus új és tényleges funkciójaként nem „kézi irányításról", hanem komplex rendszerek modellezéséről és objektív működésük befolyásolásáról van szó, egyben az is világos, hogy mindez a kultúra *szubjektíve* szabad mozgásainak nem csökkenését, hanem növekedését feltételezi. A kapitalista társadalmakban a művész szuverenitását az elidegenedés mellett a pénzeszsáktól való függés is gúzsba köti. Bürokratikus centralizmus esetén az áru-pénzviszonyok nyomását a hivatali apparátus nyomása váltja föl; arra is lehet példa, hogy a kétfajta nyomás egymással egyesül, vagy egymást keresztezi. A szocializmus, a kommunizmus viszont az emberi emancipálódás útját nyitja meg. Ez vonatkozik mind a hivatásos művészetre, mind pedig a zene tömeges gyakorlatára és befogadására.

Így világos, hogy az a művelődéspolitika, amelyik nem a művészi *alkotásba* szól bele, hanem a művészet *mozgáspályáit* formálja, sokkal hatékonyabban befolyásolja magát a művészi alkotást is, mert a művészet és társadalom közti *közvetlen kölcsönhatások* fokozása útján segíti elő, hogy a társadalmi szükségszerűség művészeti konzekvenciáit maga a művész ismerje fel és szubjektív szuverenitással alakítsa. Másrészt világos az is, hogy mindez nemcsak a művészet létrehozóira, hanem *befogadóira* is érvényes. „A művészi tehetség kizárólagos összpontosulása az egyes egyénben és ezzel összefüggő elnyomása a nagy tömegben" a kapitalizmus fejleménye. Ezóta szokás a zeneszociológiában is a „művész-közönség" viszonyt úgy vizsgálni, hogy közönségen csak *passzív befogadót,* ha tetszik, „fogyasztót" értünk (ezzel függnek össze a „szereti-e Ön?", „hogyan tetszik Önnek?" típusú vizsgálati kérdések is). Ismeretes, hogy a szocializmus már eddigi létezése során hatalmas eredményeket ért el, különösen a Szovjetunióban, a *tömegek alkotó erejének* a kifejlesztésében. Ennek során a hivatásos művészet és a nem hivatásos művészet-befogadás és művelés közt merőben új viszony, újfajta közvetítésrendszer alakult ki, szemben a kapitalista országok merev polarizáltságával. A kapitalizmusnak magá-

nak sem sikerült a művészet termelése és fogyasztása közti szakadékot végérvényessé tennie. Maga a munkásmozgalom kezdettől erős ellenhatást képviselt, a zenének mind folklorisztikus, mind a hivatásoshoz közelítő rétegeiben. Ettől fogva a tömegzene is szakadatlan harc terepe volt, az alulról feltörő progresszív áramlatok és azok újabb és újabb „elkommercializálása" közt. E harc legújabb fejleményei azok az amatőr énekes-gitáros csoportok, amelyek a „folk song revival" néven összefoglalható változatos áramlatokként törtek föl az utóbbi másfél évtizedben, és amelyeket különféleségük mellett is egyesít a haladó politikai elkötelezettség, a népzene — benne erős hangsúllyal az „ipari népzene" — megújítása, és mindenekelőtt az önálló *állásfoglalás* igénye, a *személyes* alkotói készség fejlesztésének erőteljes szándéka.

Az ehhez hasonló mozgalmak — persze lényegesen más arculattal — a mi társadalmunkban is jelentkeznek. Joggal lehet az *amatőrség új típusairól* beszélni, amelyek a korábban uralkodó nagycsoportos-szervezett, „betanítók" és „betanulók" közt gyakran még határozott válaszfalat húzó formák mellett erőteljesen felszínre törnek. A *kamara- és klubszerűség*, az előadó *személyes* felelősségének és képességeinek növekvő szerepe, az alkotás-előadás-befogadás szorosabb egysége közös jellemvonás, akár kamarakórusról vagy hangszeres együttesről, akár énekes-gitáros szólistákról vagy csoportokról van szó.

A szociológiának tehát messze túl kell lépnie a „tetszik, nem tetszik" típusú közelítéseken. A zenével élőket *befogadóként is alkotónak*, de ugyanakkor a művészetet *aktívan művelőnek* kell tekintenie. Az „ízlésvizsgálat" szokásos „tesztmódszerei" groteszknek tűnnek, amikor a vizsgálati alany esetleg valamely általa *személyesen* is művelt zenével sokkal frappánsabban nyilatkoztatja ki az ízlését, mintsem ha pszichológiai reakcióit elvontan és misztifikáltan vizsgáljuk.

Még nagyobbak a feladatai a művelődéspolitikának. Egy folyton differenciálódó, gazdag és komplex szocialista zenei élet mozgáspályáit kell alkotó módon építenie, nem elnyomva, hanem felszabadítva az egyéni képzelőerőt, és időben felfigyelve az újra, hogy az ne tanácstalanul bolyongjon a hagyományos mozgáspályák útvesztőiben, hanem megtalálhassa anyagi-szervezeti bázisát és szabadon építhesse a neki megfelelő emberi viszonylatokat.

LÁSZLÓ ZSIGMOND 80 ÉVES

Hangversenyen, tudományos ülésszakokon ma is gyakran találkozunk fiatalos alakjával. Disszertációját tavaly védte meg a Magyar Tudományos Akadémián s — hihetetlen! — 79 évesen szerezte meg a zenetudományok kandidátusa fokozatot. A 80. születésnapját május 23-án ünnepelt László Zsigmond költészet és zene határterületein hat évtizede búvárkodik immár töretlen erővel. A budapesti, lipcsei és bécsi egyetemen szerezte meg enciklopédikus irodalmi tudását s közben képezte magát kiváló muzsikussá. A két művészeti ág egyesítése életművében tudományos és gyakorlati értékek hatalmas sorát hozta létre.

Két nagyszabású elméleti munka foglalja össze a kutató László Zsigmond eddigi pályáját: a *Ritmus és dallam,* amely meghozta számára az Erkel-díjat, és *A rím varázsa,* amely legújabb műve. Speciális szakterülete a zenei ikonográfia is, nevéhez fűződik az *Erkel élete képekben* című kötet, majd, Mátéka Bélával közösen, sajnos, csak idegen nyelven adta ki a *Liszt Ferenc élete képekben* című publikációt. Liszt művészetével más vonatkozásban is sokat foglalkozott: fontos kötete a *Liszt és az orosz zene,* s az *Ifjú Liszt* — utóbbi a Liszt Ferenc élete és művei című sorozat első köteteként látott napvilágot.

Kiemelkedő állomásai e gazdag életműnek Bartók és Kodály vokális alkotásainak prozódiai elemzései. Akár A kékszakállú herceg vára, akár A közelítő tél lejtését elemzi, mindig a jelentést kutatja, a zeneszerzői megoldás tartalmi vonatkozásaira hívja fel a figyelmet.

A vers és a muzsika titkainak ismerete és szeretete avatja László Zsigmondot a szokványos librettistán messze túlmutató oratórium-szövegíróvá — azaz: inkább költővé — s ezért ültethette át magyarra oly érzékeny pontossággal a zenetörténeti múlt számos nagy értékű vokális művét.

A tudós László Zsigmond a zenei gyakorlat elől soha nem zárkózott sokezer kötetnyi könyvvel tapétázott dolgozó szobájába. 1943-ban elvállalta a Goldmark Zeneiskola igazgatását, üldözötteknek kenyeret, viszonylagos létbiztonságot adott, s vezette az iskolát később, egészen 1952-ig. Azóta igen sokat fáradozik a zeneoktatói munkaközösségek segítésén, s elhagyatott, magányos, idős zenepedagógusok megannyi gondját-baját vállalja magára, nem sajnálva azt az időt, amelyet kedves könyveitől-kottáitól távol kell töltenie.

Egy időben zenekritikusként is tevékenykedett, László Zsigmondot mégis mindenki szereti. Még ha gyűjtött is olykor tudományos vitapartnereket, ellenségei soha nem támadtak. Annál több tudásának tisztelője, akiknek nevében hadd kívánunk László Zsigmondnak egészséget, hosszú életet, termékeny munkát.

(B.)

ÚJ MŰVEK BEMUTATÓJA

KADOSA PÁL: NÉGY DAL NELLY SACHS VERSEIRE OP. 68

„Költészete a véres és mocskos valóságból, az üldöztetésből és a gyalázatból indult el a felé a tisztaság felé, amely nem tűri, hogy félrevezető esetlegesség vagy olcsó hatás tapadjon a fájdalomhoz és a vádhoz. S a tisztaság felé vezető úton olyan élményekben és felismerésekben volt része, amelyeket nem lehetett az ő verseinél egyszerűbben és kevésbé titokzatosan közölni az emberekkel, az emberekért..." — Nelly Sachsról írta e sorokat Vas István, arról a Nelly Sachsról, akinek költészete az ismeretlenségből most egyszerre eredeti nyelven bukkant fel a magyar zenében, egy rokonlélek: Kadosa Pál interpretációjában. Ez a későn érett és későn hírnevessé vált német költőnő, aki a hitleri üldöztetés elől Svédországban talált menedéket és végső otthont, megdöbbentő tömörséggel és nehezen követhető, de végül intuitíve megnyíló képekben és gondolatmenetekben fogalmazta meg korunk legszörnyűbb élményét és tanulságát.

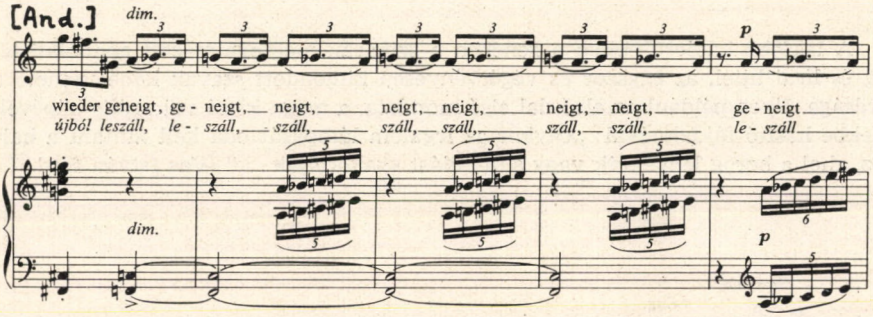
Kadosa Pál jó érzékkel fordult ehhez a lírához, megérezte benne azt a komolyságot és azt a fájdalmas alapmagatartást, mely az ő zenei világát is jellemzi, de ugyanakkor igen helyesen tette, hogy nem a kulcsfontosságú „nagy" versek közül válogatta megzenésítése tárgyait, hanem azok közül a kisebb lírai villanások közül, melyek olykor csupán töredéknek tűnnek és a képzeletnek kell teljessé kerekíteni őket.

Az „in memoriam Nelly Sachs" feliratú dalsorozat egyszerre tolmácsolja a költőt és tiszteleg előtte. A magyar zeneszerző, hogy mindkét feladatának eleget tegyen, eredeti német szöveggel komponálta meg a verseket, mert ez a líra — bár Vas István, Görgey Gábor és a kottakiadásban Raics István dicséretes módon megkísérelte — valójában lefordíthatatlan. (1968-ban, két évvel az írónő Nobel-díjjal való kitüntetése után két kiváló költő-műfordítónk szép kötetet tett közzé „Izzó rejtvények" címmel.)

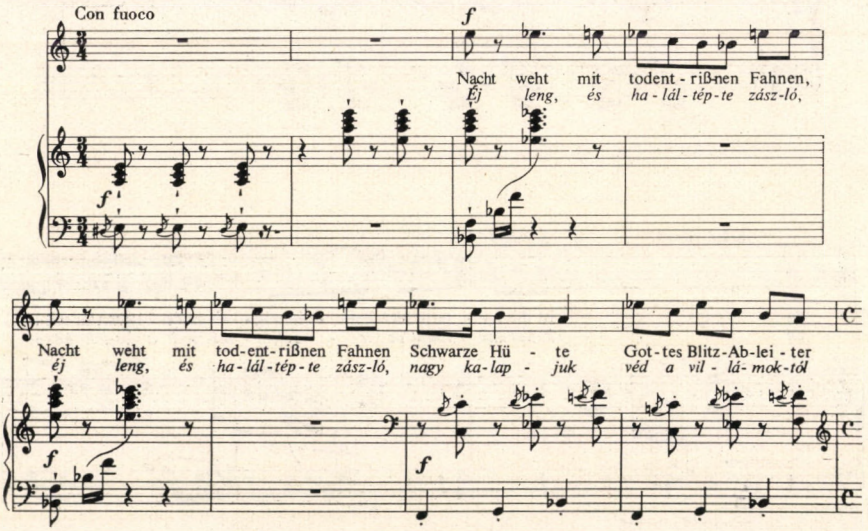
A négy dalból álló kis sorozat a következő költeményeket tartalmazza: 1. „Hie und da" (Vas István fordításában „Olykor", Raics István zenéhez alkalmazkodó fordításában „Itt meg ott"); 2. „Der Schwan" („A hattyú"); 3. „Chassidim tanzen" (Raics: „Chaszidok táncolnak"); 4. „Glühende Rätsel" (Vas: „Izzó rejtvények", Raics: „Izzó rejtélyek"). Az utolsó költemény nem önálló — egy nagyobb ciklusból való —, a szerző azonban a teljes ciklus címét használta fel.

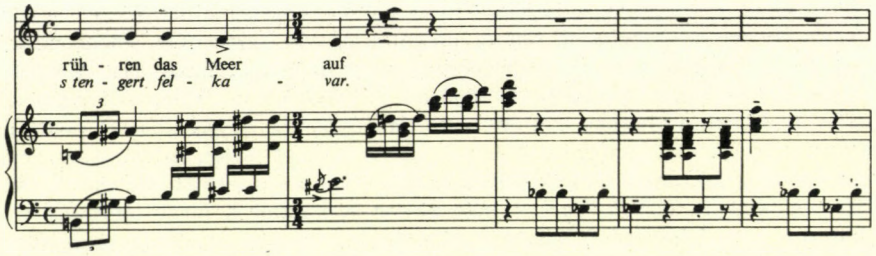
A töredéknyi kis költemények zenében való megfogalmazásához Kadosa zenei nyelve is a végső és bölcs tömörségig egyszerűsödött. Igazi mesterművel állunk itt

szemben, mely a szerző eddig is jelentékeny életművéből sokatmondóan emelkedik ki. Nincs itt semmi öncélúság, semmi magamutogatás, semmiféle „megzenésítési" attitűd, mely a költeményt csak „létraként" vagy ürügynek használja. A belső izzástól hevült, és mégis megdöbbentően józan és kopogó szavak ugyanolyan józanul és izzón kopognak a zenében is, mint a költeményben, a zongorakíséret pedig nem törekszik egyébre, mint hogy abroncsot, szoros keretet adjon hozzá, lemondva a zongora gazdag fakturális lehetőségeiről és ellenállva a színeffektusok csábításának. Szúrós, kemény és felrázó zene ez, még akkor is, amikor a tárgy látszólag színes (A hattyú) vagy képszerű (Chaszidok táncolnak). Csupán néhány mozzanatot találunk, melyben a zeneszerző vállalta a szófestés vagy zsánerábrázolás primerebb megoldását. A szófestésre a harmadik dalban találunk példát; a „wieder geneigt" szövegben a „neigt" szótag hosszú hullámokban bontakozik ki előttünk.

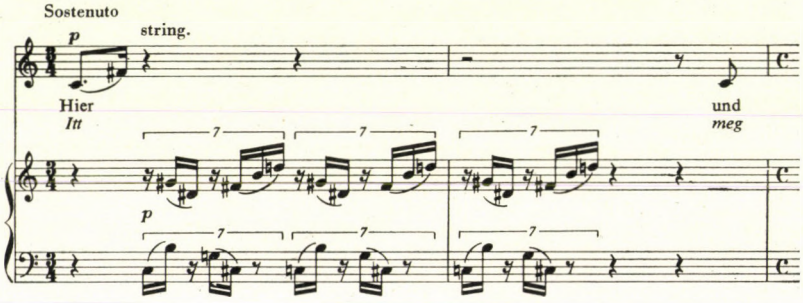


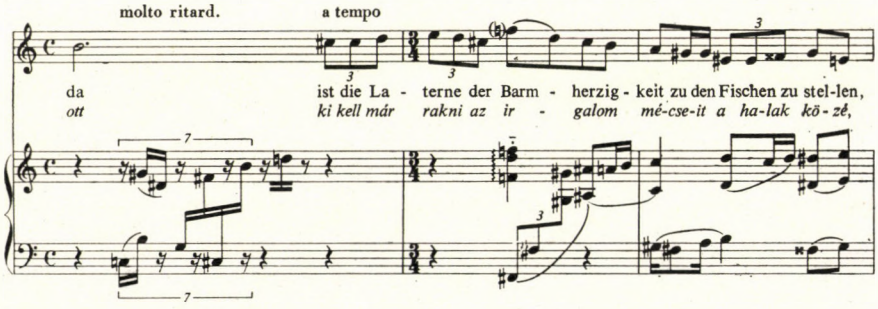
A Chaszidok táncolnak című dalban pedig finoman alkalmazott keleties hangvétel (bővített szekundos hangsor) szolgálja a legjobb értelemben vett és illanékony zsá ner-ábrázolást.

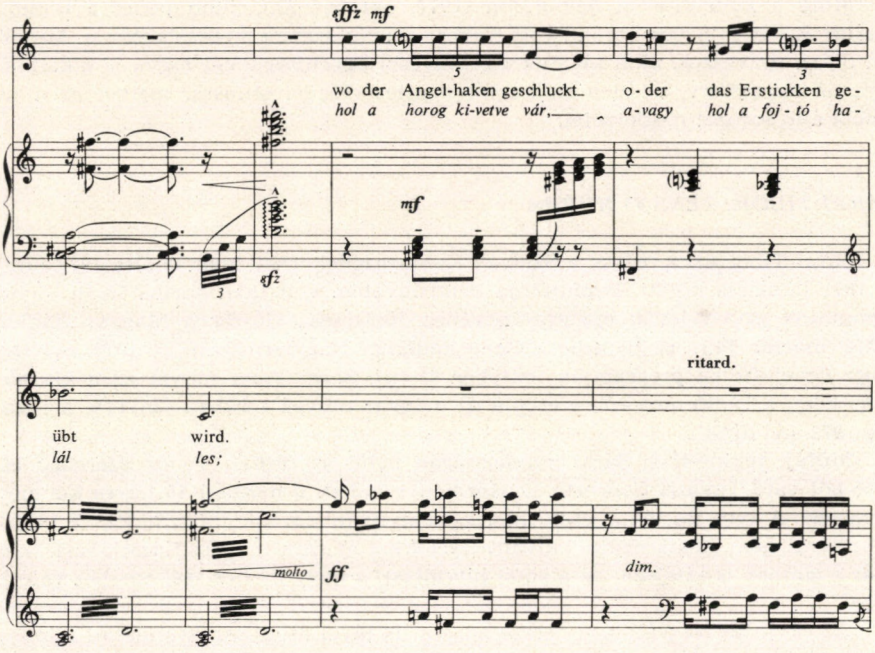




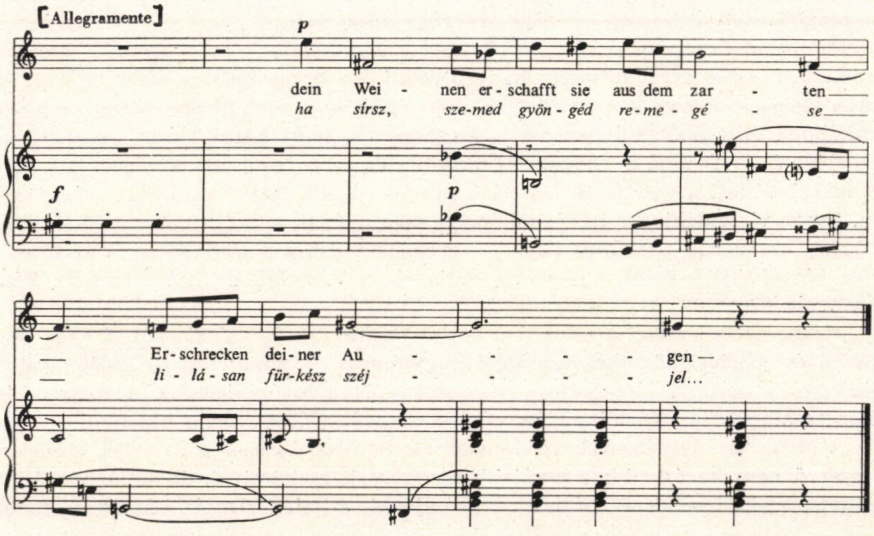
A legfőbb hatóerő ebben a zenében a szikáran megfogalmazott gondolati igazság és lírai hitel, az egyszer és végérvényesen kimondott szavak kőbe vésthető szilárdsága. Ilyen például az első dal első mondata, a maga kissé szürreális képével és lélekbe hasító fájdalmával: „Olykor az irgalom lámpását oda kell állítani a halakhoz, ahol a horog lenyeletik vagy a fulladást gyakorolják . . .” (Vas István ford.)







A személyesebb és líraibb hang is ugyanilyen gránitkeménységgel és egyszerűséggel szólal meg, például az utolsó dal végén: „... sírásod megteremti szemed gyöngéd ijedelméből —" (Vas István ford.)



Mind a koncerttermi bemutatón (1971. október 22.), mind pedig a Rádióban Sziklay Erika és Szűcs Loránd volt Kadosa dalciklusának megszólaltatója. Mindketten olyan művészek, akik alkatuknál, művészi egyéniségüknél fogva is alkalmasak arra az expresszív, minden sallangtól mentes előadói stílusra, melyet ez a négy dalból álló sorozat megkövetel.

SÁRAI TIBOR: ZENE 45 HÚRRA

Sárai Tibor ezt a művét a Szlovák Kamarazenekarnak komponálta 1970 júniusa és 1971 januárja között. Bemutatója Bratislavában volt 1971. április 18-án. A hazai bemutatók is a szlovák együttes nevéhez fűződnek; először a Magyar Rádióban (1972. március 14.), majd pedig a Zeneakadémia Nagytermében, az 1972. évi Budapesti Zenei Hetek programján (október 21-én). Sárai Tibor művét az a kitüntetés érte, hogy a rádió műsorán szereplő új magyar művek sorában elnyerte a „közönség 1972. évi díját".

Műfaji tekintetben Sárai munkásságán belül az 1946-os Vonós Szerenád és az 1955-ből való Tavaszi Concerto az előzménye ennek a mostani 45 húrra komponált Zenének. A cím Bartókra utaló hangzása nyilvánvaló alkotói szándékról tanúskodik; Sárai nem „konkurrálni" kívánt Bartókkal és nem is persziflázst akart, hanem már a címben is kifejezni az alkotói hitvallást, a nagy mester szelleméhez való hűséget.

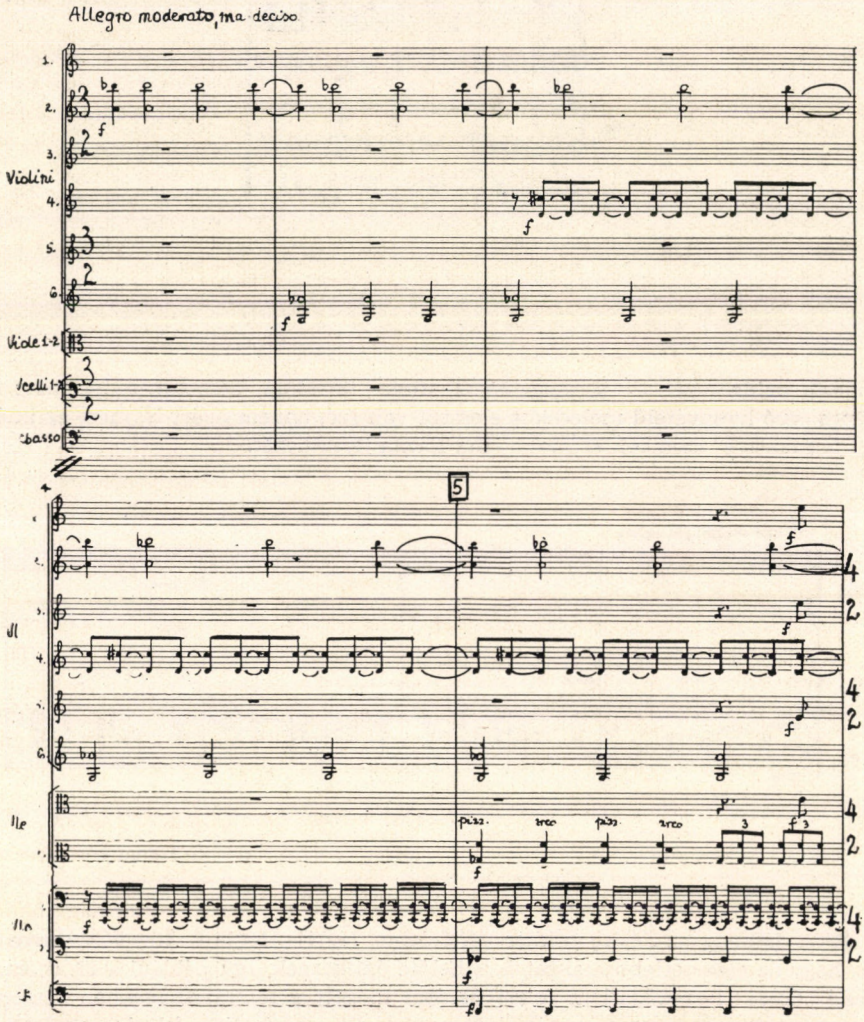
Az együttes összeállítása persze nagyon is távol áll a Bartók-műétől: mindössze tizenegy vonóshangszer szerepel, tíz belőle rendesen négyhúros, a tizenegyedik pedig öthúros bőgő. Ez magyarázza a címben szereplő 45 húrt. Szó sincs tehát igazi kamarazenekarról, hiszen a bőgőn kívül az együttes csak két hegedűvel több mint kettős vonósnégyes (amire Milhaud életművében találunk néhány példát). A hat hegedű — két-két mélyhegedű és cselló hangzás-arányában a bőgő állítja helyre az egyensúlyt. De azért sem nevezhető kamarazenekarnak ez az együttes, mert valamennyi hangszernek önálló szólama van; a faktúra számos helyen elengedhetetlenül megköveteli a tizenegy reálisan szétváló szólamot.

Mielőtt a kompozíció kissé részletesebb elemzésébe bocsátkoznánk, szeretnénk kimondani — és ezzel mintegy hangsúlyozni — az örvendetes tényt: Sárai Tibor műve igazi nyeresége a mai magyar zenének, a szerző eddigi pályáján pedig mindenképpen csúcspont. Egyben azt is megmutatja, hogy Sárai Tibor alkotóművészetének igazi terrénuma a hangszeres muzsika és azon belül is a vonószene, melynek technikai titkait a szerző jól ismeri, s amely engedi, hogy fantáziája szárnyra keljen. Innen visszatekintve tulajdonképpen zsákutcának — vagy talán még inkább felesleges, elpazarolt próbálkozásnak — érezzük vokális kompozícióit: a szólótenorra írott József Attila-dalokat *(De Profundis)* és a Váci Mihály költeményére készült *Diagnosis '69*-et.

Maga a zenei matéria most sem nagyon sokszínű, ám Sárai ezúttal nagy ökonómiával és mesteri következetességgel nagylélegzetű formát fejt ki belőle, melynek mintegy 11 percnyi játékideje a visszatérés és a továbbhaladás, a fokozás és az időleges stagnálás relációinak átérzésére egyaránt elegendőnek bizonyul.

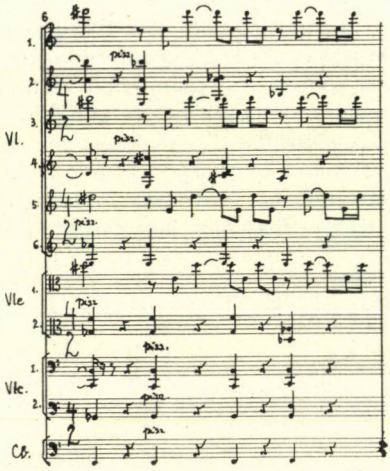
A struktúra felvázolásához elengedhetetlenül szükséges a matéria körüljárása. A szerző nem kacérkodik a legújabb törekvések eszközeivel, de szilárdan áll a tizenkétfokú hangrendszer bázisán és zenéjének minden elemét, legyen az melódia,

melodikus töredék, akkord vagy cluster, abból fejti ki. Talán nem túlzunk, ha azt mondjuk: ennek a szabad, komplementer elvű tizenkétfokúságnak a kis szekund hangköz a legfőbb fermentuma, belőle és megfordításából, valamint oktávtranszpozíciójából születik meg a kompozíció valamennyi vertikális és horizontális hangkomplexusa. Csupán két példát mutatunk be, de abból is világosan kitűnik e hangköz — és a vele járó hangzásfeszültség — csaknem mindent meghatározó szerepe. Az első példa az indítás egymásra tornyozódó kisnónáit (oktávval transzponált félhang) és nagy szeptimjeit (félhang fordítása) mutatja, mely fokozatosan építve már a 6. ütemben a teljes tizenkétfokú hangtartományt kitölti.

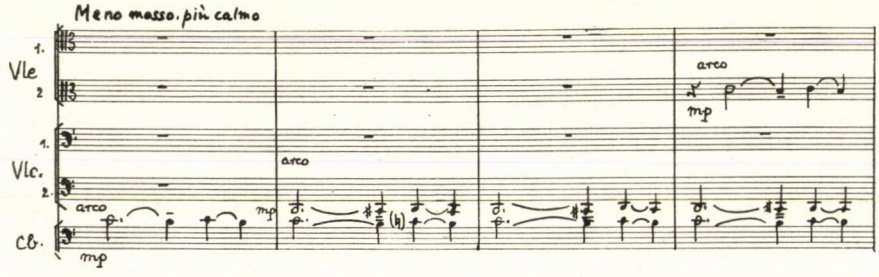


© 1977 by Editio Musica Budapest
Printed in Hungary

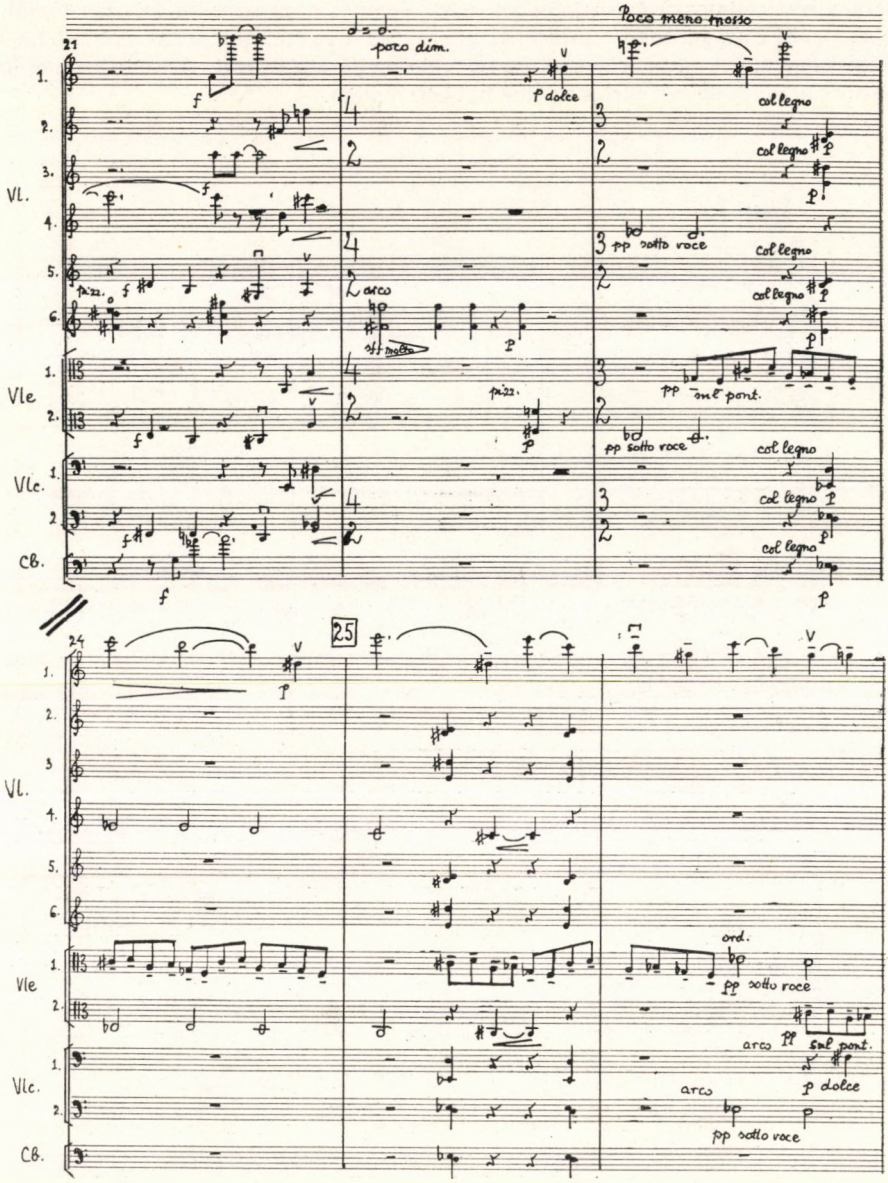
Z 10150



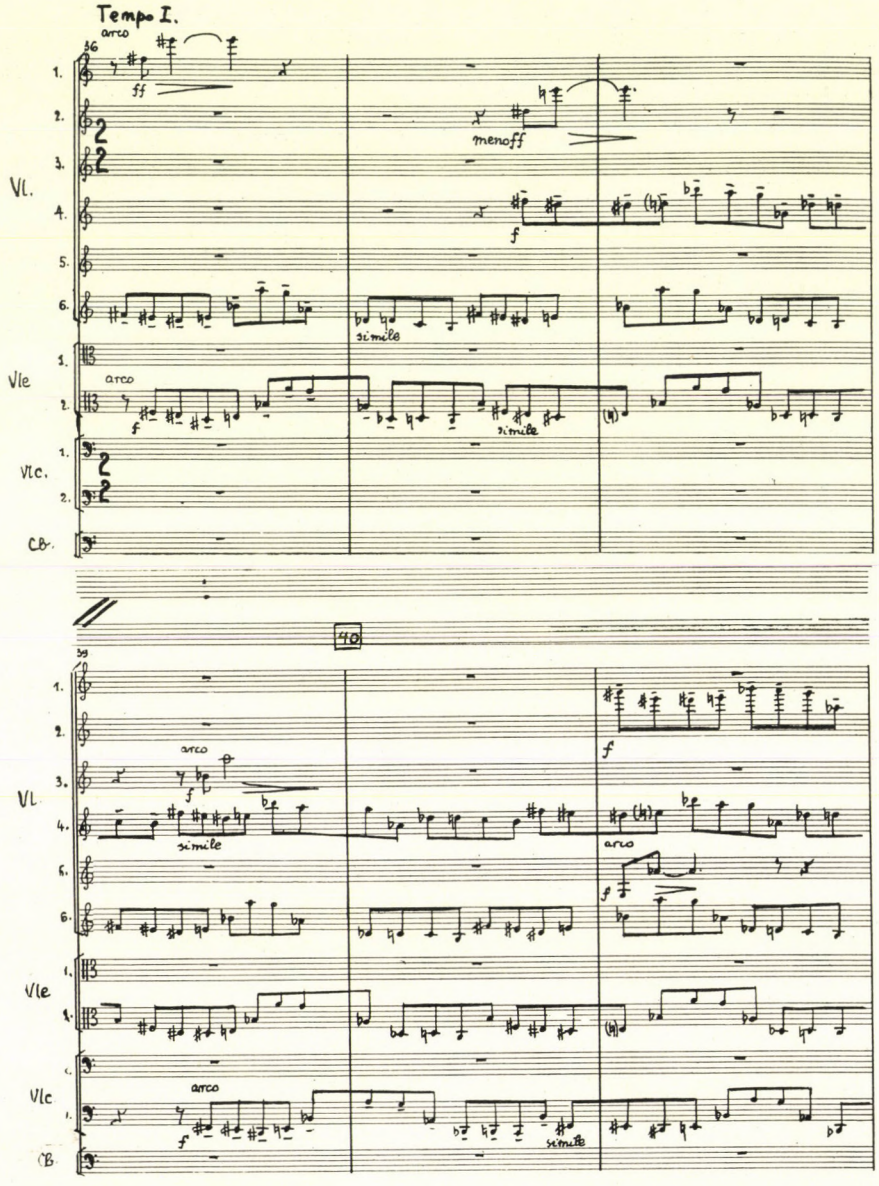
A másik példa ezzel szinte szögesen ellentétes tartalmú, nemcsak azért, mert fájdalmas, síró hangvételű melodikus elemről van szó, hanem azért is, mert az iménti tág „felrakással" szemben ezúttal a szűk forma jelentkezik.



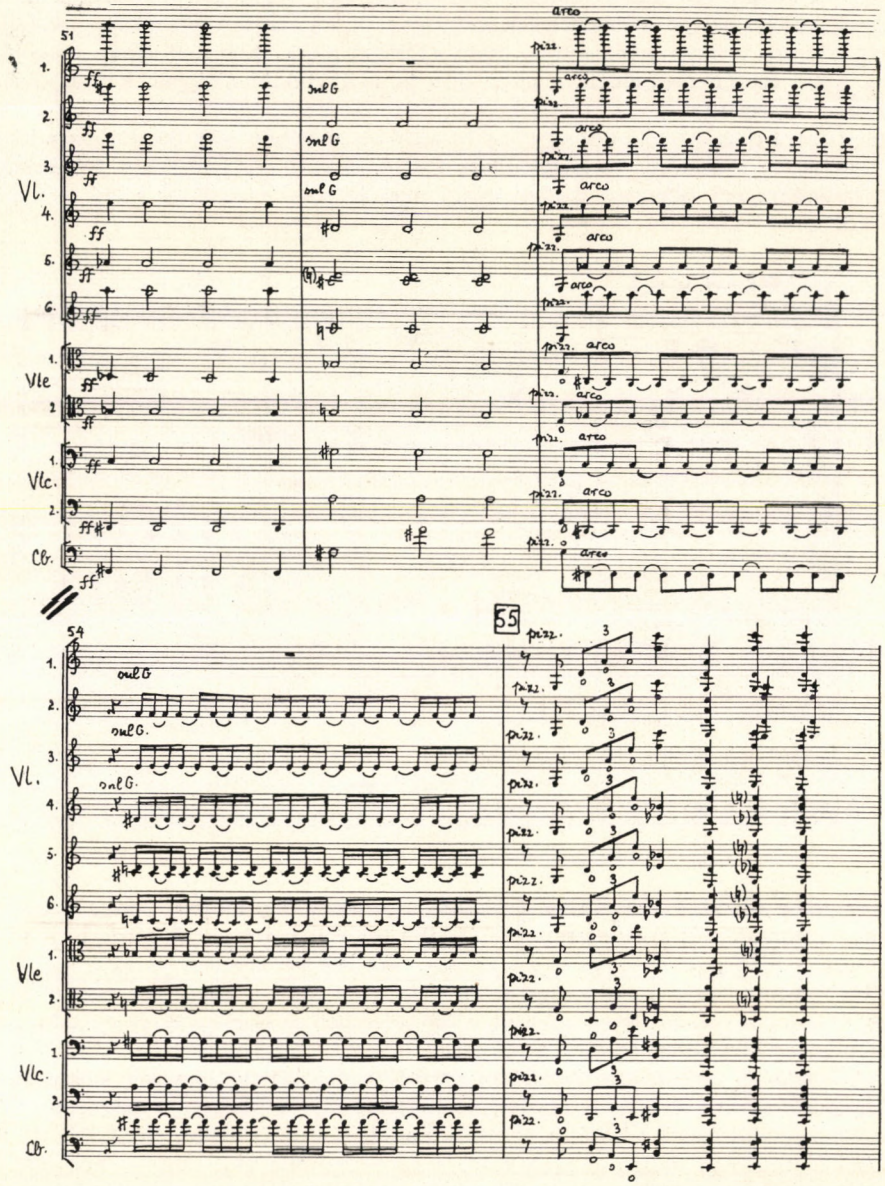
Ha a félhang az anyag primer építőeleme, téglája, logikus következménye ennek, hogy az összetettebb alakzatok is belőle építkeznek. Így például a 22. ütemben induló „dolce" hegedűdallam óriási ugrásai mögött a terctávolságokban rendezett félhang-struktúrát, azaz a bartóki kisterc-modellt ismerhetjük fel. A szerző következetes komplementer-módszere nyilvánul meg abban, hogy a kisterc-modellben épített dallamot hozzá tartozó, kiegészítő kisterc-modellben épített osztinató kíséri.


Poco meno mosso
poco dim.
p dolce
col legno
pp sotto voce
pizz.
arco
sff molto
pp sul pont.
Vl.
Vle
Vlc.
Cb.
25
ord.
pp sotto voce
arco
pp sul pont.
p dolce
pp sotto voce

Ebből a nyolcadmozgású osztinátóból a 35. ütemtől nagymértékű fokozás fejlődik ki; az imént még hatfokú hangsor itt már teljes tizenkétfokú sorrá egészítődik ki három négyfokú kromatikus szakasz egymás mellé állításával. A szűk kromatikát egy-egy oktáváthelyezés töri meg igen hatásos módon.

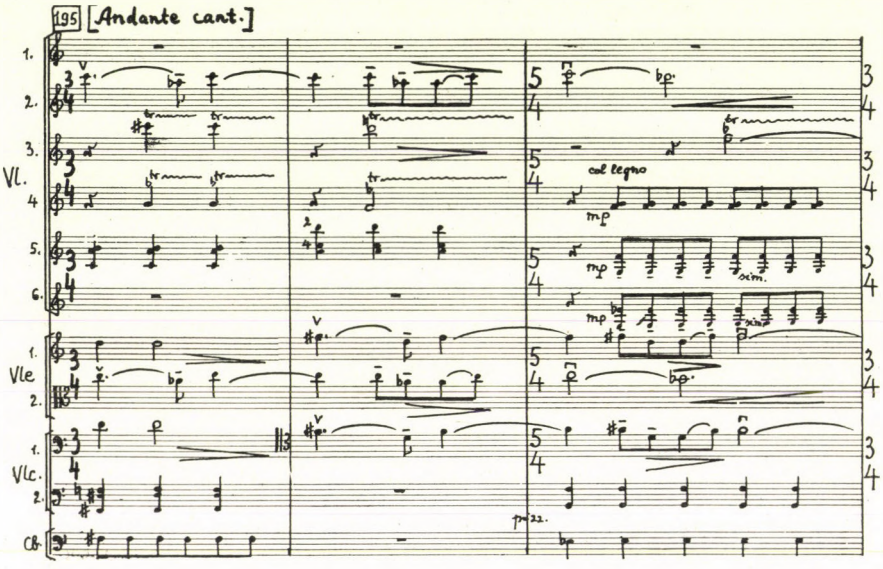


A ritmikusan egymásba épített osztinató-figurák többszörösen tizenkétfokú nagy hangzásfoltja az 53—55. ütemben éri el csúcspontját, ahol a hangrendszer tizenkét foka tág és szűk felrakásban, majd végül kvint-struktúrában szólal meg, mintegy megmutatva a hangrendszer genezisét.



Ez a kvint-struktúrában jelentkező felrakásmód azonban mélyen megalapozott, bár nem szembetűnő dramaturgiai funkciót képvisel: igazi „vízválasztó" csúcspont ez, mely után lehetségessé válik, hogy a félhang egészhanggá táguljon. Érthető ez, hiszen az egészhang-struktúra benne rejlik a kvint-struktúrában; két kvint egymásra építéséből jön létre az egészhang. Az „új" hangköz nem egycsapásra veszi át a főszerepet, hanem fokozatos fejlődés eredményeképp. Az 56. ütemben induló síró dallam (az imént idéztük) önmagában még félhangon alapszik, a hozzá tartozó, később belépő szólamrétegek azonban már kis szeptim lefelé (nagy szekund megfordítása) és nagy nóna felfelé (nagy szekund plusz oktáv) síkokban szólalnak meg, majd ezután megjelenik a nagy terc is, mely tulajdonképpen két egymásra épített nagy szekund.

Ami itt még csupán szólamok egymáshoz való viszonyában jelentkezett, az a kompozíció végén melodikus és harmonikus realitássá válik: a melodikus folyamatok végeredménye egy egyszerű dallam, mely pusztán nagy tercből és nagy szekundból áll.



A vertikális struktúrákban pedig a félhang-feszültség fokozatosan átadja a helyét a nagy szekundok és a kis szeptimek lágyabb összecsengésének. A befejező mozzanatot is ez határozza meg: az egyik hegedű „col legno" dobolásával nagy szekund osztinátó vonul végig a formaszakaszon (f-g), mely alatt a bőgő még egy további nagy szekundot szólaltat meg (esz), de a 206. ütemben az is elhal és az egyedül maradó nagy szekund-dobolás zárja a művet.

A kezdő- és záróhangzat közvetlen egymás mellé állítása tömören jelképezheti a kompozíció struktúráját és egyben dramaturgiáját; a magasabb feszültség alacsonyabb feszültségnek adja át a helyét, a panaszos síró melodika oldottabb, de továbbra is monoton dallamossággá válik s ez — mutatis mutandis — hasonló út

ahhoz, melyet egyes Bartók-művek járnak be a sűrű kromatikától a nyíltabb, derültebb diatóniáig. Persze, csupán az elv rokon, mivel a megvalósításban Bartóknál a sokértelmű modalitásé a fő szerep, Sárai művében pedig a tizenkétfokú hangrendszer különböző kiaknázása adja a módszert.

Mindezzel aligha merítettük ki Sárai Tibor kompozíciójának költői tartalmát, a fokozások feszült izgalmát, a tetőpontok utáni visszahúzódás drámaiságát, az oldódó feszültség lírizmusát és az epilógus nosztalgiáját. Mégis, az elemzett strukturális jelenségek adják mindehhez az alapot, a lehetőséget s az egész kompozíció belső kohézióját, mely utóbbi nélkül semmiféle költői program nem érvényesülhetne. A szerkezetnek ez a jól megtervezett egysége és logikus folyamata biztosítja, hogy az anyagként felhasznált, jobbára igénytelen melodikus elemek, dallamtöredékek és gesztusok nem tévesztenek célt; végül is — részévé válva egy szavakban nem megfogalmazható, de egyértelmű költői mondanivaló áradásának — elvezethetnek a zárórész kathartikus felemelkedéséhez, melyet szívdobogásszerű ritmikus kalapálás kísér végig.

Végezetül szóljunk néhány szót az előadásról! A Szlovák Kamarazenekar, mint a mű igazi „gazdája" elismerésre méltó módon megértette a szerző elképzeléseit és valóban sikerre vitte a darabot mind Bratislavában, mind pedig itthon. Előadásukat mégsem érezzük minden szempontból kielégítőnek és biztosak vagyunk benne, hogy nagyobb technikai fölény, nagyobb precizitás és a hangzási arányok minuciózusabb kidolgozása még több szépséget tárna fel a kompozícióban.

Kárpáti János

KÖNYVEKRŐL — KOTTÁKRÓL

Harald Goertz:

ÖSTERREICHISCHES MUSIK-HANDBUCH

Jugend und Volk Verlag Wien, München 1971

Az Osztrák Zenei Társaság főtitkárának szerkesztésében, *Christa Flamm* és *Rudolf Klein* közreműködésével rendkívül hasznos tájékoztató kézikönyv jelent meg az osztrák zenekultúráról. A szerző és két munkatársa sok ezer adat és információ felhalmozásával, logikus csoportosításával különösebb kommentár nélkül is pontos, hűséges képét adja Ausztria zenekultúrájának.

Valóban kézikönyvről van szó, címek, telefonszámok, elnökök, főtitkárok és igazgatók találhatók — s könnyűszerrel fellapozhatók! — ebben az épp szűkszavúságában oly hasznos kötetben. Kilenc nagyobb fejezetben s 24 alfejezetben az olvasó, illetve az információkat igénylő szakember mindent megtalál, amire egy ország zenei életével kapcsolatban szüksége lehet. Olvasóra hivatkozni persze nem egészen helyénvaló, aminthogy a telefonkönyvet, hasonlóképp ezt a kiadványt is bajos „olvasni"; de persze, nem is olvasmánynak készült.

Íme a főbb fejezetek: irányító szervek, nevelés, tudomány, kutatás; színház és hangverseny; egyházi zene; audiovizuális eszközök; egyesületek; sajtó és kiadványok; kulturális külkapcsolatok; hangszergyártás és zenetörténeti nevezetességű helyek. Ezek persze csupán keretei a kötetnek. Hogy alaposságára csak egy példát említsek: a zenekarok, kamaraegyüttesek felsorolása (169—191. l.) címet, művészeti vezetőt, létszámot, repertoárt, alapítási évet, a főbb együtteseknél rövid történetet ad. S ugyanilyen gondos és körültekintő minden fejezet felépítése, kidolgozása.

Hasonló tartalmú és felépítésű kötet nagyon is elkelne a magyar zenekultúráról, hisz a külföld érdeklődése rendkívül nagy és szüntelen növekszik. Az érdeklődőnek azonban egyszerűen nincs mit a kezébe adni. A nemzetközi zenei élettel kapcsolatot tartó valamennyi intézményünk — és ezek száma éppenséggel nem csekély! — minden külföldi érdeklődést egyenkint, kisipari módon kénytelen kielégíteni. Nem tudom, mi a költsége efféle kötet kiadásának, de biztos vagyok benne, hogy valamennyi érdekelt szerv, intézmény, zenei vagy kulturális vállalat összefogásával tető alá hozhatnánk a magyar zenekultúra kézikönyvét.

Martin Cooper:

BEETHOVEN — THE LAST DECADE 1817—1827

Oxford University Press London, 1970

Beethoven születésének 200. évfordulójára jelent meg Martin Cooper rendkívül alapos munkája a zeneszerző életének utolsó évtizedéről. E hatalmas tör-

téneti és zenei apparátussal megalkotott munka szerkezetileg két nagyobb részre oszlik. Rövidebb, első fele az utolsó évtized eseményeit, Beethoven életrajzát adja, terjedelmesebb második része pedig a művek elemzésének sorozata. Az életrajz pontosan, számos dokumentum felsorakoztatásával ismerteti az eseményeket: Beethoven és Karl viharos kapcsolatát, a kiadókkal való huzavonát, a betegséget stb.

Minden vonatkozásban mégis sokkal jelentékenyebb a művek elemzése. Terjedelmi korlátozás nem kötötte gúzsba: a IX. szimfónia analízisének zavartalanul szentelhetett 72 oldalt, mondanivalójának alátámasztására felhasználhatott 48 kottapéldát. Igaz, e korlátlan lehetőség bizonyos értelemben korlátja is az elemzésnek; Cooper olykor talán túlságosan is belemerül egy-egy részlet szépségének szemlélésébe és így a példaként említett IX. szimfóniaelemzés távolról sem oly koncentrált és lényegre törő, mint Bartha Dénes sajnos ismét könyvészeti ritkaságnak számító Beethoven-könyvének megfelelő fejezete.

Lebilincselő a könyv szerzőjének zenei fantáziája. Nemcsak a késői Beethoven-stílus gyökereit, forrásait kutatja fel, hanem meggyőzően ábrázolja azt is, hogy miként élnek tovább stiláris jegyek a romantikus mesterek műveiben. Néhol nem is stiláris megfeleléseket kutat, hanem az alkotói magatartás továbbélését vagy éppen egy gesztus, dramaturgiai fordulat visszatérését akár száz esztendő múlva. S miután gondosan végigvezeti olvasóit a hatalmas művek során, pompás fejezetben foglalja össze Beethoven zenei nyelvének sajátosságait. Itt ismét kifejti, mit is jelentett a zenei utókornak Beethoven utolsó alkotó korszaka. Itt jegyzi meg: *„Bartók vonósnégyesei nemcsak elképzelhetetlenek anélkül, hogy Bartók mélyen ismerte és megértette volna Beethoven utolsó öt quartettjét, hanem egyedül ezek a művek mérhetők, valamennyi Beethoven után következett zeneszerző vonósnégyesei közül, a nagy elődhöz."* (437. l.). Ezek után meglepő, hogy Cooper nem említi a III. zongoraverseny lassú tételének utalását az a-moll vonósnégyesre. Frappáns és új azonban az op. 127. Esz-dúr quartett finálejának (77. sköv. ü.) Bartók-analógiája. *„Ha ez rusztikusnak nevezhető, közelebb áll Bartók stilizált realizmusához, mint Beethoven tulajdon VI. szimfóniájának idealizált falusi jeleneteihez."* (357. l.)

Az egész kötet rendkívül gazdag, gondolatébresztő, sok újat tartalmaz, őszintén ajánlhatom a Beethovennel foglalkozók figyelmébe.

Jan Maegaard:

STUDIEN ZUR ENTWICKLUNG DES DODEKAPHONEN SATZES BEI ARNOLD SCHÖNBERG

Wilhelm Hansen Musik-Forlag, Copenhagen 1972

E nagyszabású mű alighanem új megvilágításba helyezi Schönberg zenéjét és új impulzusokat ad a kutatásnak. A szerző célja, amint előszavában kifejti, az volt, hogy Schönberg művészetének két átmeneti periódusát megfigyelje: az atonalitáshoz, majd a dodekafóniába való átmenetet. Mottója egy kiadatlan Schönberg-tanulmányból való: *„Az ember a Reihét követi, máskülönben úgy komponál, mint azelőtt."* Az I. kötet 9. lapján bizonyítandó tétel ez a gondolat, a II. kötet 583. lapján pedig bizonyítást nyert törvény. Más megfogalmazásban nemegyszer leírta Schönberg ugyanezt a gondolatot, de ha nem tette volna is, művei erről vallanak. Maegaard pontosan s rendkívül aprólékos apparátussal igazolja e mondat jelentését.

A szerző két ízben, 1958/59-ben, majd 1964-ben hosszabb időt töltött Los Angelesben, s bebocsátást nyert a nyilvánosság számára máskülönben zárt Schönberg Archívumba. Olyan dokumentumok egész sorába nyert betekintést, amelyeket mind ez ideig senki nem tanulmányozott; nemcsak a művek kéziratát, hanem vázlatkönyveket, vázlatlapokat, Schönberg számos kiadatlan írását, tanulmányát, valamint könyv- és kottatárát. Leplezetlen irigységgel kell gondolnunk erre a korlátlan kutatási lehetőségre. A szerző megjegyzi, hogy Schönberg hatalmas kottatárában tömérdek a tulajdonos elemzésével ellátott mű. Ki tudja, vajon hány Bartók-kotta viseli ily módon Schönberg elemző kezének nyomát.

A mű első kötete Schönberg 1933-ig írott műveinek eddiginél pontosabb kronológiáját állítja fel, beleértve a töredékek, kiadatlan alkotások időrendjét is. Az elemzéseket tartalmazó II. kötetnek ez voltaképp „melléktermé ke", műhelymunkája, hisz az átmeneti periódusok pontos körvonalazásához szükséges volt annak megállapítása, mi tartozik voltaképpen az átmenethez. A datálható műveket a szerző három részre osztja, 1907 márciusa előtt, 1907. március és 1924. augusztus között, majd 1924. augusztus és 1933. október között keletkezett alkotásokra, s miközben figyelmét egyetlen apróság sem kerüli el, számos helyen módosítja, finomítja Josef Rufer 1959-ben kiadott műjegyzékének (Das Werk Arnold Schönbergs) adatait.

Az elemzéseket tartalmazó testes II. kötet az opuszszámmal jelölt művek közül az op. 10 (II. vonósnégyes) és az op. 17 (Erwartung) közötti alkotásokat boncolja s néhány, időrendben idetartozó opuszszámmal el nem látott darabot. A szerző külön jelrendszert dolgoz ki a harmóniai jelenségek gyorsírásszerű leírására, hogy lehetőleg minél tömörebb formában ábrázolhassa a vizsgált jelenségeket. E jelek megjegyzése bizony nem könnyű, de a rendjük logikus. Az elemzések után Maegaard összefoglalja az atonális technika hatását. Kiváltképp érdekes és tanulságos, amit a variációról és a dallamtükrözésről summázatként megállapít. A kottapéldák java része külön kötetben kapott helyet, s ugyanitt található 14 Schönberg-kézirat — javításokkal teli munkapéldányok — facsimiléje.

Breuer János

H. C. Robbins Landon:

BEETHOVEN. SEIN LEBEN UND SEINE WELT IN ZEITGENÖSSISCHEN BILDERN UND TEXTEN

Universal Edition, Zürich 1970

Az 1970-es bicentenárium kisebb könyvtárnyi új Beethoven-kiadvány megjelentetését inspirálta. Ennek az új Beethoven-irodalomnak világviszonylatban is egyik kiemelkedő alkotása a neves Haydn-kutató, H. C. Robbins Landon műve: *Beethoven élete és világa korabeli képekben és szövegekben.* A külsejében és tartalmában egyaránt impozáns, négyszáz oldalas album kiadására az Universal Edition vállalkozott.

Első részében 256 kép látható: Beethoven útja „a bölcsőtől a koporsóig". Emberek, művek, tájak elevenednek itt meg: tájak, melyek a zeneszerző életében szerepet játszottak, kortársak, akik hatottak rá, egyengették útját, inspirálták és előadták műveit. És megelevenednek a művek is: vázlatok, kéziratok, nyomtatott címlapok, a végső forma kialakulásának stádiumait híven megmutató zenekari szólamok.

Robbins Landon négy követelményt állított e könyv megformálásakor önmaga elé. Az első: a téma teljességre — legalább gondolati teljességre — törekvő kidolgozása. A második: a feltétlen történeti hitelesség. A harmadik: a szinte tökéletes reprodukció igénye. A negyedik: az ismert anyagnak mennél több ismeretlennel való gazdagítása. Feladatát, valamennyi önmaga-szabta követelménynek eleget téve, igen magas színvonalon, példamutatóan oldotta meg.

A könyv második fele szöveges dokumentumokat közöl, időrendi sorrendben: Beethoven sorait önmagáról és környezetéről, kortársak emlékezéseit a mesterre és környezetére.

Jelentékeny a könyv tudományos apparátusa is: a „Bevezetés a Beethoven-ikonográfiába" című fejezet és a regiszter fontos elveket szögez le és könnyűvé teszi a sok adatú, gazdag mondanivalójú könyv használatát.

Nem hallgathatjuk el egyetlen ellenvetésünket sem: Beethoven magyar kapcsolatai, nézetünk szerint, részletesebb képi dokumentációt érdemeltek volna. De Robbins Landon könyve így is, e hiányosság ellenére is, a legszebb és legpontosabb alkotása az e tárgyú Beethoven-irodalomnak.

LUDWIG VAN BEETHOVENS KONVERSATIONSHEFTE. BAND 1; HEFTE 1—10.

Herausgegeben im Auftrag der Deutschen Staatsbibliothek Berlin von Harl-Heinz Köhler und Grita Herre unter Mitwirkung von Günther Brosche
VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1972

Harmadízben rugaszkodik neki a Beethoven-kutatás az úgynevezett *társalgási füzetek* kiadásának. A társalgási füzetek a zeneszerző életrajzának fontos tárgyi dokumentumai: élete utolsó 12 esztendejében e füzetek segítségével érintkezett a külvilág a hallását veszített Beethovennel.

A zeneszerző halála után mintegy négyszáz társalgási füzet maradt fenn — ezek Beethoven famulusának, Anton Schindlernek tulajdonába kerültek. Legnagyobb részüket Schindler megsemmisítette: a négyszázból csak 137 maradt ránk. Miért tette ezt? Arra hivatkozott, hogy „nehéz volt annyi papírt a lakásán tárolni" — meg arra is, hogy a füzetek egy része kedvezőtlen fényt vetett volna Beethoven egyéniségére.

A megmaradt füzetek publikálására első ízben Walther Nohl vállalkozott az 1920-as évek elején. Munkája folytatását, az első fél kötet után, lehetetlenné tette a gazdasági válság. Georg Schünemann három kötetig jutott el a 40-es évek elején — az ő kiadását a háború akasztotta meg. 1950-ben a füzeteket ellopták a berlini Német Állami Könyvtárból, ahová csak 1961-ben kerültek vissza. Ezután hamarosan hozzákezdhettek a publikálás előkészületeihez; 1968-ban és 1970-ben 23, eddig soha közzé nem tett társalgási füzet jelent meg modern kiadásban, a sorozat 4. és 5. köteteként. Legutóbb pedig kiadták az 1. kötetet is, a korszerű tudományos igényeknek megfelelő szövegmegfejtéssel és jegyzetapparátussal, Karl-Heinz Köhler és Grita Herre példásan gondos szerkesztésében.

Az új kötet az 1818—20-as évek beszélgetéseit eleveníti fel. Beethoven a Hammerklavier-szonátán, a Diabelli-variációkon és a Missa solemnisen dolgozott az idő tájt. Operatervek foglalkoztatták, a gyámfia ügyében folyó pörök szaporították gondjait. Alkotóműhelyébe persze nem vezetnek be a társalgási füzetek: de elvisznek dolgozószobája ajtajáig. Irodalmi érdeklődésének, politikai témájú beszélgetéseinek nyomai tárulnak elénk e füzetekből, háztartásának gondjai, a bécsi művészeti élet akkori aktualitásai. Mint ilyen: a társalgási füzetek sora kétségkívül magábanálló dokumentuma a zenetörténetnek.

Rudolf Klein:

SCHUBERT-STÄTTEN

Verlag Elisabeth Lafite, Wien 1972

Rég meghalt nagy művészek nyomába szegődni, felkutatni életük dokumentumait, megismerni működésük tárgyi emlékeit, az életútjukat alakító, munkálkodásuknak keretet adó emberi és természeti környezetet: kedvelt műfaja újabban a zenetudománynak is. Az ilyen irányú modern zenei irodalomnak — melynek egy-egy alkotását dokumentációnak, ikonográfiának vagy topográfiának nevezik — a néhány esztendeje elhunyt nagy osztrák tudós, Otto Erich Deutsch volt alapvető mestere. Az ő Mozart- és Schubert-kötetei a műfaj klasszikus példaképei.

Otto Erich Deutsch munkásságához kapcsolódik — s az ő emlékének ajánlja új könyvét — Rudolf Klein osztrák zenetörténész. A mű címe szabad fordításban: *Schubert életének színhelyei.* Műfaja: topográfia.

A szerző ebben a könyvben utcákat, házakat, termeket „beszéltet", s mintegy ezekkel mondatja el Schubert életének történetét. Vagyis sorrajárja Bécs, majd Linz, Graz és Salzburg összes házát, amelyben Schubert valaha is megfordult (nem feledkezve el Zselizről sem, az Esterházy grófok kastélyáról); mindazokat a helyeket, ahol élt, tanult, komponált, tanított, albérlőként vagy vendégként lakott, ahol művei életében és jelenlétében megszólaltak — s e tudományos teljességre törekvő „címjegyzékkel" többet mond el a zeneszerző ko-

ráról és környezetéről, mint a legékesebb szavú zenei regény. E műben, mindazonáltal, nyoma sincs semmiféle szárazságnak. Avatott író a tárgyilagos dokumentumokból is hallatlanul izgalmas, lenyűgöző írásművet formál, Rudolf Klein pedig e tekintetben is Otto Erich Deutsch méltó szellemi tanítványának bizonyul.

Milyen nyeresége lenne a magyar zeneirodalomnak, ha Erkel és Liszt, Bartók és Kodály életéről ilyen hasznos szakkönyvek állnának rendelkezésünkre!

Ludwig Kusche:

RICHARD WAGNER UND DIE PUTZMACHERIN ODER DIE MACHT DER VERLEUMDUNG

Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshafen

A Wagner-irodalomnak egy különös hajtása terebélyesedett könyvvé. Nem mindennapi címe: *Richard Wagner és a divatárusnő, avagy a rágalom hatalma.*

A könyvnek kettős mondanivalója van. Egyfelől — dokumentumok közlésével, illetve újraközlésével — Wagner bonyolult lélekrajzához tesz hozzá ismeretlen vagy kevéssé ismert részleteket. Másrészt: megmutatja, hogy a Wagnerral ellenséges sajtó mennyire felhasznált minden intim közlést, hogy a zeneszerzőt ellenszenvessé tegye.

A címben említett „divatárusnőt" Bertha Goldwagnak hívták, mintegy kilenc éven át ő készítette Wagner otthoni ruháit, fehérneműit, dolgozószobájának pazar dekorációit. Wagner hozzá intézett, igen részletes írásbeli megrendelései, anyagvásárlási utasításai és tervei pontos képet adnak arról, hogy a fázékony, kényes bőrű, a puha és meleg holmikat, a kárpitozott bútorokat meg színes díványpárnákat kedvelő zeneszerző miként teremtette meg magának az alkotáshoz általa szükségesnek tartott külső körülményeket.

Valljuk meg: e rendelések mennyisége és minősége ma is elképeszti a hovatovább semmin sem csodálkozó olvasót. Képzelhetjük: mint vélekedett róluk a XIX. század átlagolvasója, aki az alkotás lélektanához nem sokat értett, Wagner valóban fejedelmi méretű „ön-kényeztetését" pedig sehogyan sem tudta az alkotó-ihletről kialakult romantikus közhelyekkel egyeztetni. Hiszen ez a nagyközönség azt sem tudhatta még, hogy Wagner a Trisztánnal és a Mesterdalnokokkal busásan megfizetett azért a kényelemért, mellyel önmagát körülvette, s hogy a társadalmat mérhetetlenül bőkezűbben ajándékozta meg, mint amennyi kárt hitelezőinek okozott. Amit a mai közönség legfeljebb a bonyolult lélektani folyamatnak járó érdeklődéssel fogad, azt a XIX. század olvasója még felháborítónak találta.

Wagner persze, érthető okokból, nem szánta a nyilvánosság elé a „Putzmacherin"-leveleket. Bertha Goldwag pedig nemcsak kiváló divatárus volt, de rendelkezett a szükséges diszkrécióval is. A levelek akként váltak botrány forrásává, hogy valaki ellopta őket Bertha Goldwagtól, másvalaki pedig — még Wagner életében — publikálta a bécsi sajtóban, segítségükkel „pazarlónak és szibaritának" kiáltva ki Wagnert és jelentősen átszínezve a korabeli Wagner-képet.

Kusche könyvének legfőbb érdeme, hogy újraközli Wagner tizenhat megrendelőlevelét és publikálja huszonhat további Bertha Goldwaghoz írott, eddig ismeretlen levelét. Részletesen ismerteti azt a hecc-kampányt is, melyet a bécsi sajtó annak idején Wagner ellen folytatott. Kár, hogy Kusche kommentárjai helyenként bőbeszédűek és egyoldalúak; kár továbbá, hogy a szerző nem ismeri elég alaposan az újabb Wagner-irodalmat. A második részben közölt Wagner-levelek datálása sok esetben pontatlan (ami elkerülhető lett volna, ha Kusche alaposan forgatja Otto Strobel művét: Richard Wagner, Leben und Schaffen. Eine Zeittafel, Bayreuth 1952). S ha a magyar származású, Bécsben működött Ludwig Karpath *Begegnung mit dem Genius* című írását is ismerte volna, akkor tudnia — és nem cáfolnia! — kellett volna, hogy a „Putzmacherin-levelek" első publikálásához, sajnos, de igaz: köze volt Johannes Brahmsnak is.

Kusche könyve így is érdekes és tanulságos dokumentumközlés. Hibái viszont arra figyelmeztetnek, hogy ma már egy kutató sem engedheti meg magának az újabb irodalom nem-ismeretének luxusát.

Hector Berlioz:

SYMPHONIE FANTASTIQUE

New Edition of the complet works, volume 16.
Edited by Nicholas Temperley
Bärenreiter, Kassel—Basel—Tours—London 1972

A Berlioz-összkiadás szerkesztősége eddig fontos, de viszonylag ritkán hallható műveket publikált: a Gyász és diadal-szimfóniát, a Trójaiak című operát, a Nyolc jelenet a Faustból című kompozíciót. A legújabb kötet, ezzel szemben, az életmű egyik legnépszerűbb, legtöbbet játszott szimfonikus remekét, a *Fantasztikus szimfóniát* tartalmazza, Nicholas Temperley amerikai egyetemi tanár nagyszerű kiadásában.

Mennyiben ad újat ez a kiadvány a Fantasztikus szimfónia eddigi, közkézen forgó kiadásaihoz képest? Mindenekelőtt abban, hogy a zene s a program *hiteles* szövegét adja, eltérően az előző összkiadás Charles Malherbe által gondozott Fantasztikus szimfónia kötetétől, mely sok szerkesztői kiegészítést és változtatást tartalmazott, s ezeket nem különböztette meg Berlioz eredeti kottaszövegétől. Az új partitúra rendkívül alapos forráskutatás alapján jött létre: szövegét nem kevesebb, mint 14 nagyobb és 20 kisebb egykorú kéziratos és nyomtatott változat egybevetésével állapította meg Temperley. Új és minden eddiginél alaposabb a mű keletkezéstörténete, valamint a program irodalmi előzményeinek leírása is, pontos hivatkozással Chateaubriand, Hugo, Quincey és mások Berliozt inspiráló írásaira. A függelék a mű kialakulásának egyes fázisait világítja meg s gazdag kottaanyag mellett nagyon sok szép fakszimilével teszi szemléletessé a közreadó mondandóját. Száznegyvenkét év után végre előttünk áll Berlioz Fantasztikus szimfóniájának hiteles szövege és keletkezésének minden eddiginél pontosabb leírása.

Bónis Ferenc

HANGLEMEZEKRŐL

Szőllősy András: Concerto No 3 (1968); *Concerto No 4* (1970); *Bozay Attila: Quartetto per archi, op. 9.* (1964); *Durkó Zsolt: Una Rapsodia Ungherese per due clarinetti soli e orchestra* (1965). Előadók: a Liszt Ferenc Kamarazenekar, vezényel: Sándor Frigyes; a Győri Filharmonikus Zenekar, vezényel: Sándor János; a Bartók Vonósnégyes; Kovács Béla és Dittrich Tibor (klarinét), valamint a Magyar Rádió és Televízió Szimfonikus Zenekara, vezényel: Lehel György. — LPX 11 525

A lemez Hungaroton cégjellel, de UNESCO-támogatással jött létre, s egyúttal egy sorozatot indított el. Ugyanakkor a felvételek régebbi nemzetközi magyar sikerekre emlékeztetnek, azokra, melyeket a Zeneszerzők Nemzetközi Tribünjén, ezen a rádiós versenyen elértek. Emlékeztetőül: 1970-ben Szőllősy András III. concertója kapta a legtöbb pontszámot; Bozay Attila vonósnégyese 1967-ben, Durkó Zsolt Magyar rapszódiája pedig 1966-ban került előkelő helyre. (Bizonyára egyik későbbi lemezen a Tribune Internationale des Compositeurs-on született legújabb nagy hazai siker, a magasan az első helyen „végzett" mű, Balassa Sándor: Rekviem Kassák Lajosért c. kompozíciója is hallható lesz.)

Joggal számíthat a lemez nagy nemzetközi érdeklődésre, így a technikai kivitelezés fokozottabban reflektorfénybe kerül. Kerülhet is, hiszen kis pattogásokat (Bozay vonósnégyesében) leszámítva mintaszerűen szól: jók az arányok, a beállítások, a préselés, nyugodtan léphetünk a felvételekkel a nemzetközi piacra. Annál is inkább, mert a művészi „kivitelezés", vagyis a darabok megszólaltatása is remekül sikerült. Mindegyik zenekar és a Bartók Vonósnégyes is kitesz magáért, igen rangosan, érezhető beleéléssel, szeretettel adják elő a műveket.

Úgy hiszem, ezúttal felesleges bővebben ismertetnünk, méltatnunk az egyes kompozíciókat, hiszen a hazai közönségnek már nem egyszer alkalma volt a személyes „találkozásra", s ha más nem, a komoly külföldi sikerek meggyőzhetnek sokakat a darabok értékéről. Ez viszont aligha teszi feleslegessé a lemeztasak bővebb ismertetését, mert ilyen esetben, hazaiak, de főleg nem hazaiak többet szeretnének olvasni, megtudni a szerzőkről és a művekről is. Feltétlen érdemes lett volna külön mellékleten mindezt több nyelvű fordítás kíséretében megoldani.

És még egy apróság: megtévesztő, hogy egyes lemezeken a Magyar Rádió és Televízió Szimfonikus Zenekara saját nevén, másokon viszont Budapesti Szimfonikusok „álnéven" szerepel. (Ez utóbbit írják pl. a Bartók Összkiadás lemezein). El kellene dönteni, és egységesíteni az elnevezést — legalábbis a lemezeken.

Ezen apróságokat leszámítva ismételten csak a legnagyobb lelkesedéssel számolhatunk be erről a lemezről. Jó művek, jó előadásban és jó kivitelben — ilyen egységet, harmóniát nem sok lemezünk vallhat magáénak. Az alkotók és közreműködők mellett gratulálnunk kell Juhász István és Mátyás János zenei

rendezőknek, Lukács János, Lukács Judit és Dobó Ferenc hangmérnököknek, s a tasak tervezőjének, Molnár Szilárdnak, valamint a jól kiválasztott festményhez, Illés Árpád művéhez.

A nemzetközi Bartók Béla zeneszerzőverseny (Budapest, 1970—71.) díjnyertes kompozíciói: *Durkó Zsolt: II. vonósnégyes; Jesus Villa Rojo: Tiempos — vonósnégyesre.* Előadja a Kodály kvartett (Duska Károly, Szabó Tamás, Fias Gábor, Devich János). — LPX 11 546

A három évvel ezelőtt, Bartók születése 90. és halála 25. évfordulójára, a Magyar Zeneművészek Szövetsége által rendezett nemzetközi zeneszerzőverseny a vonósnégyest írta elő, mint kötelező műfajt. Neves öttagú nemzetközi zsüri döntött a beérkezett pályaművek sorsáról. Az első díjat senkinek sem adták ki, a másodikat Durkó Zsolt, a harmadikat a spanyol Jesus Villa Rojo kapta. Lemezünkön ez a két díjazott kompozíció szerepel.

Durkó II. vonósnégyese jól szervezett, összefogott, míves munka, az ellentétek állandó egymásutánja valóban izgalmassá teszi. Ilyen kontraszt-sorozat pl. a lassú-gyors, vagy a sűrítettebb-„hígabb", a halkabb-erősebb, a kantiléna és a szaggatott dallam váltakozásából született, de az „összetevőket" még hosszan sorolhatnánk. Elégedjünk meg azonban az összbenyomással: a vonósnégyes szép és érzelemgazdag mű, Durkó legjobb kamarakompozícióival vetekedhet.

Kevésbé tetszik, noha szenvedélyesebb Jesus Villa Rojo darabja. Több benne a próbálgatás, útkeresés, nem kiforrott, nem egységes. A zaklatottságot sem teszi meggyőzővé, de színekben, ötletekben itt-ott érezni a tehetség nyomát.

Mindkét mű előadása jó, a Kodály kvartett mindkettővel maximálisan igyekezett azonosulni. Hogy ez a Durkó-darabban jobban sikerült, a kompozíció érdeme elsősorban. Ízléses a tasak, méltó a versenyhez és a technikai szempontból is sikerült lemezhez. Csak azt sajnáljuk, hogy nem előbb jelent meg.

Bartók Béla: I. zongoraverseny (1926.); *II. zongoraverseny* (1930—31.). Előadók: Kocsis Zoltán (zongora), a Budapesti Szimfonikusok, vezényel: Lehel György. — LPX 11 516

A lemez szenzáció! A Bartók Összkiadás eddigi talán legjobb felvétele. Azzá teszi Kocsis Zoltán kivételes játéka. Erről a tolmácsolásról csak szuperlatívuszokat írhatnánk, elégedjünk meg azonban egyetlen jelzővel: eszményi. Többször játszotta már nyilvánosan mindkét koncertet, s ezúttal a lemezfelvételről is szerencsére ugyanaz az átütőerő, spontaneitás sugárzik, mint az „élő" produkciókból. Ilyen meggyőzően, a legbonyolultabb részeket is ily magától értetődő természetességgel csak kevesen adják elő e koncerteket. Játékának intenzitása egy pillanatra sem lanyhul, sőt!... Hiába, a recenzens sem tudja lelkesedését csillapítani. Különösen akkor nem, ha meg van győződve arról, hogy ilyen tolmácsolás, ilyen lemez szinte mindenkivel felveheti a versenyt, világviszonylatban is!

Lehel György és a Budapesti Szimfonikusok kísérik Kocsist, pontosabban nem is kísérik, hanem szívvel-lélekkel azonosulnak vele. Együttmuzsikálásuknak, legideálisabb kamarázásuknak lehet csak eredménye az ilyen ritka hőfokú, legszívesebben úgy írnám „richteri" produkció. S különösen örvendetes, hogy egy alig húszéves ifjú művész talált rá ily százszázalékosan ezekre a sokak számára eddig mindig rejtve maradt művekre. S pontosan az ilyen interpretálás nyithatja meg a kaput a nehezen megközelíthető Bartók-opuszok esetében a publikum előtt.

Örömünk ezúttal maradéktalan: nemcsak a művészi, hanem a technikai megvalósítás is elsőrangú. Büszkesége a Hungaroton márkának!

Bartók Béla: Rapszódia zongorára és zenekarra, op. 1. (1904); I. *szvit nagyzenekarra,* op. 3. (1905). Előadók: Tusa Erzsébet (zongora), a Budapesti Szimfonikusok, vezényel Németh Gyula, ill. az Állami Hangversenyzenekar, vezényel: Ferencsik János. — LPX 11 480

Ha a zsengék közé is tartoznak, de érdekes és érdemes volt kiadni ezeket a legelső opuszszámmal jelölt Bartók-műveket, különösen így az Összkiadás keretében. Ezekben a darabokban még nehezen lehet felfedezni a nem is oly sokkal később mesterré érett művészt, legfeljebb egy-egy dallammintázásban, harmó-

nia- vagy ritmusötletben. Teljes képet kapunk viszont az igen fiatal zeneszerző zenei orientációiról — hiszen a hatások szinte kézzel foghatóak. S ilyen formában feltétlen jó, hogy a nagyközönség számára is hozzáférhetők e korai opuszok, ezektől nézve még nagyobbak az elért csúcsok és még meredekebb az azokhoz vezető út.

Tusa Erzsébet játssza a zongorára és zenekarra írott Rapszódia, op. 1. szólóját, kifogástalanul, a művel messzemenően azonosulva. Németh Gyula kísérése ha nem is éri el a szólista ihletettségét, odaadását, azért megfelelő. Még egységesebb az I. szvit megszólaltatása: Ferencsik avatott kézzel idézi a fiatal Bartók későromantikából sarjadzó zenéjét, a változatos karaktereket, hangulatokat. Mindkét közreműködő zenekar, a Budapesti Szimfonikusok (Rádiózenekar) és az Állami Hangversenyzenekar is jó.

A Bartók Összkiadás szokásos magas technikai színvonalán jelent meg ez a lemez is, s ugyanezt írhatjuk az ismertetőről és a tasakról.

Schubert: VII. (C-dúr) szimfónia. Előadja a Budapesti Filharmóniai Társaság zenekara, vezényel: Lukács Ervin. — LPX 11 558

Nem könnyű ilyen lemezt kihozni, hiszen óriási konkurrenciával kell megküzdeni az előadóknak. A legnagyobb karmesterekkel készült felvételekkel természetesen aligha kíván versenyezni ez a produkció, célja inkább az, hogy sokak számára könnyebben hozzáférhetővé tegye Schubertnek ezt a remekművét. Így tehát elsősorban a hazai piac fogadhatja érdeklődéssel. Annál is inkább, mivel, ha nem is kiemelkedő, de jó tolmácsolást rögzítettek.

Lukács Ervin nagy kedvvel, beleérzéssel, stílusosan vezényel, különösen a szélső tételek életre keltése sikerült. Problematikusabb viszont a hosszú, rendkívüli előadói feladatot nyújtó lassú tétel tolmácsolása. Itt éreztük kevésbé hajlékonynak, egymásba olvadónak az egyes hangszerek játékát is (pl. a fúvós belépések itt-ott zökkennek). Máshol azonban eggyéforr a produkció, karmester és zenekar egyaránt szép tolmácsolással örvendeztet meg bennünket. Helyenként kicsit több átlelkesítést azért talán szívesebben vettünk volna.

Az interpretáláshoz hasonlóan a lemez technikai kivitelezése is — néhány sercegést leszámítva — jó. Ízléses a tasak színes képe (Morvay Endre: Elfelejtett táj), s ezúttal a hátsó oldal is áttekinthető.

Joseph Haydn: D-dúr kürtverseny, Hob. VIId:4; *D-dúr , kürtverseny* Hob. VIId:3. Előadja Tarjáni Ferenc és a Liszt Ferenc kamarazenekar Sándor Frigyes vezényletével. — LPX 11 513

Igazi zenei „csemegét" hallhatunk ezen a Hungaroton lemezen, Haydn két kürtversenyét, pontosabban egyet, mert a másiknak a szerzője vitatott, s minden valószínűség szerint *nem* Haydn. Ennek ellenére érdekes ezt a koncertet is megismernünk, hiszen kellemesen hangzó, klasszikus veretű alkotás — jól példázza azt a zenei aranykort, melyben még a másod-, vagy harmadrangú mesterek is ilyen műveket írtak. És egy más szempont is igazolja a lemez programját: az oly szegényes kürtverseny-irodalmat gazdagítja mindkét darab.

Tarjáni Ferenc a versenyművek szólistája. Nagyszerűen játszik! Mindvégig érezni, hogy mester szólaltatja meg a hangszert. Itt nyoma sincs gikszereknek, ritmikai, vagy zenei bizonytalanságoknak, minden a helyén van, a helyén szól — és hogyan! Elbűvölő tónussal, rendkívül hajlékonyan, szinte nem is hangszerszerűen énekelve. És ez a zenei biztonság, mellyel a nehezebb helyeken is könnyedén átfut! Elég ha az utóbbira egyetlen példát említünk: Tarjáni saját maga írta kadenciáit, melyek stílusosak, csillogóak, és pontosan illeszkednek mindkét versenyműbe. Külön-külön taglalhatnánk bármelyik tétel életre keltését, de inkább egyetlen szóval jellemezzünk: világszínvonalon muzsikál!

Tarjáni Ferencnek méltó partnere a Sándor Frigyes vezényelte Liszt Ferenc Kamarazenekar, s ennél nagyobb dicséretet aligha írhatnánk. A lemez technikai kivitelezése is mintaszerű, nem kevésbé Somfai László tömör ismertetője, vagy a tasak gondos és ízléses kiállítása.

Michael Haydn: 1. Vesperae in Festo SS. Innocentium; 2. *Graduale in Festo SS. Innocentium extra Dominicam;* 3. *Graduale in Festo SS. Innocentium die Dominica.* Előadók: Laky Krisz-

tina, Csengery Adrienne (szoprán), Németh Zsuzsa (alt), Trajtler Gábor (orgona), a Győri Leánykar és a Győri Filharmonikus Zenekar, vezényel: Szabó Miklós. — LPX 11 531

Zenetörténeti érdekességet kínál a lemez: az ismeretlenebb, testvére árnyékában meghúzódó Michael Haydn három művét. Egységesen jó, talán egy kicsit túlfésülten is jó a felvétel, vagyis helyenként pedáns a produkció. Nehéz persze ezt csak az előadás terhére írnunk, hiszen az eredeti művek sem ragadnak meg izgalmasságukkal, sokszínűségükkel. Mégis, Haydn öccsének munkásságáról oly keveset tudunk, így mindenképpen érdemes volt kiadni ezt a lemezt.

Jók a szólisták, s ritka felvételről írhatjuk, hogy még a szöveg is érthető. Nem kevésbé áll helyt a Győri Leánykar, mely az eredetileg elképzelt háromszólamú fiúkart helyettesíti. Hangzásuk puha, bársonyos, hajlékony, énekük tiszta és csengő, feladatukat kifogástalan pontossággal és stílushűséggel oldják meg.

Hasonlóképpen írhatunk a homogén hangzású zenekarról. Szabó Miklós ezt is jól tartja kézben, elképzeléseit maradéktalanul meg tudta valósítani. Sőt: egy-egy rész hatásos kiemelésével — legjobb példa erre a záró Alleluja — élményt is ad.

A lemez technikailag is jó, tetszik a borító ízléses és szolid külső képe (Morvay Endre), viszont itt sem szerencsés a hátsó oldal túlzott sűrítése (noha az ismertető, Kertész Iván írása, érdekes és gondos). Talán valamelyik fordítást kellett volna elhagyni, ha már semmiképpen nem lehetett külön oldallal bővíteni a lemezt.

Johann Sebastian Bach: Szólószonáta hegedűre, g-moll BVW 1001; *Szólószonáta hegedűre, C-dúr* BVW 1005. Előadja: Perényi Eszter. LPX 11 483

A hegedűirodalom gyöngyszemei a Bach-szólószonáták, vagy más névvel partiták. Mindmáig rendkívüli felkészültséget követel meg előadásuk, bármennyire is fejlődött a hegedülés technikája. Annál is inkább, mert a Bach-korabeli hajlított vonóval a többszólamú játék könnyebb volt, a „kiegyenesítettel" viszont igen nehéz lett. Perényi Eszter, a fiatalabb hegedűsnemzedék egyik legkiválóbbika ezen a lemezfelvételen is jól vizsgázik. Mindkét művet csaknem hibátlanul és szépen játssza.

Ha összehasonlítunk, a C-dúr szólószonáta előadása érettebbnek, átgondoltabbnak, kiforrottabbnak tűnik. De a g-moll szonáta tolmácsolása is sok megkapó pillanattal, perccel ajándékoz meg, ilyen pl. teljes egészében a III., Siciliano tétel. Perényi Eszternek formálókészsége, dallammintázása is kifogástalan, egy-két részletet (fúgák) leszámítva, ahol a frázisok nem olvadtak teljesen egységessé össze. Mindegyik tétel karakterét jól, találóan érzékelteti, s a dinamikai megoldások, díszítések is mindvégig stílushűek.

Az, hogy szép tónussal szól a hegedű, már nemcsak a művész érdeme, hanem a zenei rendezőé és hangmérnöké (Mátyás János, ill. Lukács Judit). Ezúttal külön kiemelném a tasak hátsó oldalának ízléses, nem zsúfolt (!), áttekinthető beosztását, s Pernye András avatott, sokakhoz szóló ismertetését. Szép a tasakterv is (Molnár Szilárd munkája). A lemeznek elsősorban itthoni sikert jósolunk: ezeket a kevésbé hozzáférhető műveket sokakhoz viheti közel, sokakkal szeretteti meg, s így gazdagíthatja a köztudatban élő Bach-portrét.

Händel: Vízizene F-dúr szvit; G-dúr szvit; D-dúr szvit. Előadja a Liszt Ferenc Kamarazenekar, vezényel: Sándor Frigyes. — LPX 11 567

Találóan írja Székely András az ismertetőben: „A fennmaradt sokféle átdolgozott tétel bizonyítja, hogy Händel a Vízizene muzsikáját nyersanyagnak tekintette, amit ő maga is, a kortársak is többé-kevésbé szabadon alakítottak a pillanatnyi szükséglet szerint. Ez adott bátorságot lemezünk előadóinak ahhoz, hogy a tételek sorrendjét a nagyobb művészi hatás érdekében nem a teljes kottahűséghez ragaszkodva szólaltassák meg, megtartva azonban az új összkiadás által helyreállított szvit-tömböket." Vagyis nem *a* Vízizenét komponálta meg Händel, hanem a vízizen*ék* gyűjteményét, szám szerint három szvitet. Mindhárom tételei különbözőek, az ouverture-típustól a tempójelzés nélküli tételeken át a Minuet-tig mindent megtalálunk, amit a 18. század első fele, mint típust ismert.

Az előadók nemcsak az egyes szvitek tételsorrendjén módosítottak, hanem némileg a szövegen is, az eredeti soványabb kottaképet díszítésekkel, ékesítésekkel gazdagították. A felvétel őket igazolja: stílusos, meggyőző interpretálást hallhatunk, sehol sem érezzük a díszítések erőltetettségét, vagy a tételek egymásutánjának valamiféle erőszakoltságát. Telt, élő, tömör hangzás született meg Sándor Frigyes értő irányítása alatt. Ha a lemez nem is éri el pl. a Kunst der Fuge ugyancsak Sándor Frigyes és zenekara előadta produkcióját, mely a Hungaroton egyik büszkesége, tehát ha nem is olyan átütő erejű, izzó a tolmácsolás, mégis hatásos és stílusos. Helyenként talán még virtuózabb, bravúrosabb is lehetne — különösen az F-dúr szvitben. Itt ugyanis több tétel kissé visszafogottabban szólal meg.

Hogy milyennek szerettük volna az egész Vízizene-sorozatot hallani, arra a legjobb példa a D-dúr szvit, mely a három közül ezen a felvételen kétségkívül a legjobb. Igaz, itt a hangszerelés is a pompázatos hangzást segíti, valósággal ragyog! De ne vitassuk el a másik két szvit előadásának értékét sem, ezek is precízen, árnyaltan szólalnak meg, s mindenképpen Händel szellemében. Jól áll helyt a Liszt Ferenc Kamarazenekar, s valósággal remekelnek a szólisták.

A lemez préselésénél egy-két pattogás került a felvételre, de ezt leszámítva egészséges hangzású, arányosan beállított produkciót rögzítettek. Ízléses Janáky Irma tasakterve.

Arcangelo Corelli: 12 szonáta szóló hegedűre és continuóra, op. 5. Előadja: Kovács Dénes (hegedű), Banda Ede (gordonka), Sebestyén János (cembalo). — LPX 11 514—15

Nemzetközileg is elismert kitűnő muzsikusok rangos produkcióját hallhatjuk az összetartozó két lemezen. Kovács Dénes, Banda Ede és Sebestyén János (nem Sebestén — ahogy a címoldalon, a borítón olvashatjuk!) társulása nem alkalmi, gyakran játszanak együtt. Ennek ellenére nem teljesen egyenletes az egyes szonáták tolmácsolása, igaz, ez már csak akkor tűnik ki, ha a saját maguk felállította magas mércéhez hasonlítunk mindent. Eszerint pl. a sorrendben első darab helyenként kissé zaklatottnak hat; a nyolcadikban némi pontatlanság figyelhető meg (nem egyszerre kezdések ill. befejezések, kis disztonálások). Viszont a sorozat egésze mellett ezek a negatívabb észrevételek valósággal eltörpülnek. Milyen szép hegedűszólókat hallhatunk pl. a II., vagy a III. szonátában, milyen jól érvényesül az utolsó előtti darab játékossága, vagy mennyire érett és élő, hatásos a La Folia megszólaltatása! Itt figyelhetjük meg legjobban, miért áll hozzánk ilyen közel ez a fajta interpretálás? Mindhárom muzsikus együtt játszik, együtt lélegzik a zenében. Előadásmódjuk nem a hideg kívülállóé, de nem is túlromantizált, pontosan a mai előadói ideált közelítik meg. S ha még valamit szabad dicsérnünk: külön érdemes megfigyelni a csodálatos lassú tételek újraköltését!

Néhány kisebb pattogástól eltekintve technikailag is hibátlan a lemez. Kár, hogy nem tudjuk meg, kinek és minek a fényképe ékesíti a borítót?

Juhász Előd

TV 57

MAGYAR ZENE

1973 3

MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XIV. évfolyam, 3. szám 1973. szeptember

TARTALOM

A 70 ÉVES KADOSA PÁL KÖSZÖNTÉSE 227

SÁRAI TIBOR:

Kadosa Pál „konokságának" néhány gyanús eleméről 227

LEHEL GYÖRGY:

Szabálytalan köszöntő 231

SZABOLCSI BENCE:

Benedetti és Saracini. Adalékok a monódia történetéhez. Általános rész: előfutárok és a kor fő áramlatai 233

BREUER JÁNOS:

Kodály Zoltán és Franciaország 258

ZOLTAI DÉNES:

A megértés problémája a 19. század esztétikájában 270

NYIKOLAJ SZOLNCEV:

Liszt Ferenc tizenhat levele orosz tanítványához, Marfa Szabinyinához 281

PAPP MÁRTA:

Bartók hegedűrapszódiái és a román népi hegedűs játékmód hatása Bartók műveire 299

ÚJ MŰVEK BEMUTATÓJA

Szőllősy András: Trasfigurazioni — Papp Lajos: Cimbalomötös (Kárpáti János) 309

SZEMLE

A Magyar Zeneművészek Szövetsége 9. közgyűlésének vitájáról (Szávai Magda) 324

HANGLEMEZEKRŐL (Juhász Előd) 334

MAGYAR ZENE
Zenetudományi folyóirat
Megjelenik évenként négyszer
A szerkesztő bizottság tagjai:

SZABOLCSI Bence, UJFALUSSY József és MARÓTHY János

Szerkesztő: BREUER János
Szerkesztőség: Budapest, V., 1054 Báthori u. 10. Telefon: 317-330
Szerkesztőségi órák: kedden 10—12-ig
Kiadja a Lapkiadó Vállalat (VII., Lenin krt. 9—11.) Levélcím: 1906 Pf. 223.
Felelős kiadó: SIKLÓSI Norbert
Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a Posta hírlapüzleteiben és a Posta Központi Hírlapirodánál (KHI, 1900 Budapest, V., József nádor tér 1.) közvetlenül, vagy postautalványon, valamint átutalással a KHI 215—96 162 pénzforgalmi jelzőszámára. Előfizetési díj fél évre 30,— forint, egész évre 60,— forint.
Index: 25.563
73.1480.66-21 Alföldi Nyomda, Debrecen

KADOSA PÁL „KONOKSÁGÁNAK" NÉHÁNY GYANÚS ELEMÉRŐL

Egy, a rádióban nyilvánosan folyt zeneszerzői kerekasztalvita során arról, hogy még a szakmabeli kortársak is milyen nehezen ismerik fel egy-egy alkotóegyéniség valóságos nagyságát, Kadosa Pál ezeket mondotta: „Végigkövettem Bartókot úgyszólván kezdő kompozíciói óta, de nem tudtam, hogy ilyen nagy mester. Ahhoz meg kellett érni. Hozzá kellett érni ezekhez a Bartók-kompozíciókhoz. Nem hiszem, hogy azonnal tudtuk... Nemcsak Bartókkal kapcsolatban voltam így. József Attilához szoros barátság fűzött, nap mint nap együtt voltunk, legalább is négyszer-ötször egy héten, és József Attilát jó költőnek tartottam, de hogy ilyen nagy költő, arra csak évekkel a halála után jöttem rá."

Figyelemre méltó, hogy az ilyenfajta gondolatok többnyire a múltra vonatkozóan merülnek fel bennünk. A jelenben alig szoktunk a jövőt meghatározó értékítélet szempontjából kortársaink között körülnézni. Ez persze nagyon is nehéz. Az előbbi idézet tanúsítja, hogy még olyan nagyságrendű ember számára is nehéz volt, mint Kadosa Pál.

Milyen nagyságrendű ember Kadosa Pál?

Meg lehet ezt *ma* határozni? Ha Kadosa annak idején nem volt képes felismerni Bartók Béla és József Attila valóságos nagyságrendjét, vállalkozhatom-e én arra, hogy Kadosa nagyságrendjét ma meghatározzam? Azt hiszem: nem.

Legalább is így nem.

De arra vállalkozhatom, hogy néhány „gyanús" körülményre rámutassak.

Ehhez viszont kortársi mivoltunk kötöttségeiből a lehetőségekhez képest ki kell szabadítanunk magunkat. Vagy legalább is a szinte mindennapi együttlétből bennünk kialakult vonásokat meg kell próbálnunk hétköznapi, átlagemberi szintjükről — bármily nagyképűnek hangzik is — valamelyest történelmi szintre emelni. Együtt élünk Kadosa Pállal, akinek egy csomó tulajdonsága valósággal szállóigévé vált zenei életünkben (sok esetben zenei életünkön túl is), melyekre oly gyakran szoktunk hivatkozni. Az már vérmérséklet dolga, hogy ez a hivatkozás pozitív vagy negatív példa okából történik-e, érvként-e vagy megmosolyogva. Kadosa Pál mindenképpen művészeti életünk legismertebb, legnépszerűbb emberei közé tartozik. Sajátságosan fanyar humora már csak azért is általánosan ismert művészi körökben, mert alig akad olyan szerv vagy intézmény, melynek munkájában ne venne részt. Élete, működése ezért nyitott könyvnek látszik. Azért is, mert „mindenki" a tanítványa volt.

És itt álljunk meg egy percre. Általánosan ismert tény, hogy az 1899-től 1920-ig született magyar zeneszerzők döntő többsége Kodály tanítványa volt, és ennek a körülménynek a magyar zeneszerzésre, sőt zenepolitikára vonatkozó hatása zenetörténetünk külön fejezetét képezi. Ezzel szemben arról, hogy „mindenki" Kadosa tanítványa, többnyire inkább tréfásan szoktunk megemlékezni. Ez magának Kadosának is „bon mot"-i közé tartozik. Legutóbb is, amikor László Zsigmond 80. születésnapját ünnepeltük a Szövetségben, viccesen jelentette ki: mennyire örül, hogy együtt lehet volt tanárával, a 82 éves Kardos Istvánnal és volt tanítványával, a 80 éves László Zsigmonddal. A fiatalabbak felvilágosítása céljából kell megjegyeznem, hogy régen a Kadosa-tanítvány fogalma egyáltalában nem Kocsis Zoltán vagy Ránki Dezső értelmében vett zongoristatanítványt jelentett. Nem is csak zeneszerző-tanítványt (ezen a pályán tanítványai közül lényegében csupán ketten maradtunk Mihály Andrással). Bár mindegyik szakból (zongora, zeneszerzés) az összes Kadosa-tanítvány jócskán kapott valamelyes útravalót, a lényeg azonban — amennyire ez ma egyáltalában megfogalmazható — a zenéből kiinduló világmegismerés iránti affinitás elsajátítása volt, az ezen alapuló szigorú logikai készség, a részlet és az egész dialektikus egységének elsajátítása, a szakma, a dolog, az ügy mérhetetlen tisztelete, és — ami a legfontosabb — minden irányú ismerete. A lehető legtágabb világkép megismerése iránti szenvedélyes vágy felkeltése. Mindez pedig nem csupán a zenész szakmán belüli érvénnyel. Hanem például a társadalmi mozgásokban való eligazodásokra vonatkozóan is. (Ha nem is nagyon illően, de egy személyes vallomásom is ide kívánkozik. Bár a háború előtt és alatt igen szoros kapcsolatban állt a munkásmozgalommal, az illegális Kommunista Párttal is, több művét a Szociáldemokrata Párt, mint fedőszerv által rendezett hangversenyeken mutatták be, Kadosa azokban az években nem volt kommunista. Mégis — természetesen sok egyéb körülmény mellett — Kadosa művészi és emberi hatása nagy mértékben járult hozzá ahhoz, hogy kommunista lettem.)

Megvizsgáltuk-e már — felmerült-e egyáltalában bennünk ez a gondolat? —, mit jelent korunk magyar zenei élete szempontjából, hogy „mindenki" Kadosa-tanítvány volt? A 80 éves László Zsigmondtól Nádasdy Kálmánon, Lehel Györgyön, Kurtág Györgyön, miniszter- és vezető pártfunkcionárius-feleségeken keresztül a kamaszkorban levő Schiff Andrásig, valóban „mindenki", aki a magyar szellemi élet lehető legkülönbözőbb pontjain állt vagy áll vagy állni fog. Elképzelhető, hogy ennek az egyedülálló körülménynek ne lenne hatása szellemi életünkre?

Akkor hirdette, tanította kis és nagy példákon, hogy a világ és a világ művészete sokféleségében, színességében szép, amikor nálunk a zenélésnek, zeneszerzésnek csupán egyféle módja volt: az „egy isten-hit" (bizonyos, nem is retrogád szemszögből ez a nézet és gyakorlat is indokolt volt a maga idején). A harmincas évek végén, negyvenes évek elején (akkor voltam tanítványa) egy-egy zeneszerzői fordulat legkülönbözőbb megoldási lehetőségeit nemcsak a klasszikusoknál-romantikusoknál, valamint Bartóknál és Kodálynál mutatta meg, hanem — azokat a bizonyos rollós kottaszekrényeket kinyitva a számunkra olyannyira emlékezetes Kálvária téri lakásban — odavágó példákat mutatott Sztravinszkijnál, Schönbergnél, Weill-

nél, Gruenbergnél, Milhaudnál és a szovjet emigrációban élő Szabó Ferencnél (akkor hallottam először ezt a nevet). Egyébként azóta sem ismertem senkit, aki a kortársi zeneirodalmat ilyen „up to date" módon szinte hangról hangra ismerte volna. Azt minden esetben külön kérni kellett, hogy „és tanár úrnál nincs ilyen példa?" „De én is megpróbálkoztam vele" — válaszolta ilyenkor, és saját művéből is mutatott odavonatkozó példát. Azt tanította, hogy ha valami olyasmit akarunk csinálni, amit más még nem csinált, vagy ha a magunk módjára akarjuk megfogalmazni a már csináltat —, mindazt ismernünk kell, amit már csináltak. Ő pedig mindent ismert, és ezt a mindent akarta átadni tanítványainak.

A tehetség, a készség szinte önsanyargató szorgalom nélkül mit sem ér. Ez is életre szóló tanítása volt. Nem szavakkal tanította az ilyesmit, sokkal inkább követelményekkel. Egy alkalommal azt a feladatot adta, hogy egy, a barokk időkben divatos, számozott passacaglia-basszusra (többek között Händel híres G-dúr Passacagliája is erre készült) írjak figuratív variációkat anélkül, hogy a számozás által meghatározott harmóniákat megváltoztassam. A legközelebbi órára el is vittem vagy hat variációt. Ezekben több hibát talált, mert arra a külön megszorításra nem gondoltam, hogy a figurációkon belül is kerülni kellett az adott stílusban a képzeletbeli oktáv- és kvintpárhuzamokat, a vezérhangot sem volt szabad kettőznöm passzázs-szerű figurációkban sem. A hibák kijavítása után közölte, hogy legközelebbre hozzak új variációkat. Ez az utasítása óráról órára addig ismétlődött, míg a 134. variáció után könyörgésre fogtam a dolgot: matematikailag sem látok már több variálási lehetőséget ebben a nyolc hangból álló basszusban, miért követel lehetetlent? „Az alkotómunka a lehetetlennél kezdődik, azért jár hozzám, hogy éppen ezt tanulja meg gyakorlatilag; a jövő órára várom az újabb variációkat." Csak miután közel háromszázat produkáltam, akkor volt szabad ezt a tevékenységemet abbahagynom.

Nem a százszámra forgalomban levő Kadosa-anekdotákat akartam ezzel a kis történettel szaporítani, hanem annak a kötelességszerű konokságnak jellegzetes példáját akartam ezzel érzékeltetni, ami a mindig „üzembiztos" szakmai tudás elsajátításának alapfeltétele, és amit Kadosától tanultunk. Újból utalok rá: nemcsak zongoristák és zeneszerzők, hanem karmesterek, operarendezők, műfordítók, irodalmárok, prozódiatudósok és közéleti emberek is; a „mindenkik", akik tanítványai voltak.

Kötelességszerű konokság — írtam az előbb. De meg is fordíthattam volna: konok kötelességtudat. Olyasvalakinél, aki annyira közöttünk él nap mint nap, az ilyen konok kötelességtudat nem egyszer megmosolyogtatónak tűnik. és ez a rendkívül fontos alapjellem és magatartásforma is nem egy „mulatságos" Kadosa-sztori forrása. Szerencsére a magyar zenei életnek jellegzetes vonása a közéletiség, az, hogy többségünkben nyakig benne vagyunk társadalmunk életében, sok kifejezetten ilyen természetű feladatot is vállalunk (vajon független ez a jelenség attól, hogy zenei életünkben „mindenki" Kadosa-tanítvány volt?). Amit azonban Kadosa ebben a vonatkozásban tesz, az egyszerűen hihetetlen. Sokan valamiféle hobbynak tartják, hogy „mindenütt ott van". Időnként úgy tűnik, hogy a fizika alaptörvényét megszegve egyszerre több helyütt is. Pedig ez nem hobby. Hanem szenvedélyesen konok társadalmi elkötelezettség. Hogy az „elkötelezettség" szóból mennyire a kötelezett-

ségen van nála a hangsúly, arra az elmúlt nyáron döbbentem rá. Őt kérték fel a debreceni nemzetközi kórusfesztivál zsürijének elnökéül. Debrecenbe indulásának reggelén rosszul lett. Nagyon rosszul. Mégis elindult, mert vállalt kötelezettségének konokul eleget kívánt tenni. Súlyos betegen érkezett Debrecenbe. A legkiválóbb ottani belgyógyász egészségi állapotát kritikusnak minősítette. Ezt természetesen nem közöltük Kadosával, de minden erővel rá akartuk beszélni, hogy a rendelkezésére bocsátott kocsival azonnal utazzék vissza Pestre a kórházba. Nem, neki itt a helye, hiszen megígérte, hogy itt lesz. Az orvosok a legszigorúbban megtiltották, hogy a zsüri munkájában tevőlegesen részt vegyen. Sikerült elérnünk, hogy ne pontozzon, ne izgassa magát. De a hangversenyeken ott ült. Szenvedélyesen és konokul érdekelte. Új művek bemutatói hangzottak el! Egy karosszéket kellett a Bartók Terem bejárata mellé állítani (alig tudott járni), ezen ülte végig a koncerteket. Nem. Ez nem hobby! Egészen más.

Rendkívül szigorú. Elsősorban saját magával szemben. Az a meggyőződése, hogy ha másokkal szemben szigorú, ezzel segítséget nyújt. Ez a — szintén konok! — ilyen értelmű segíteni akarás időnként látszólag a kegyetlenség határát súrolja. Egyszer egy általa nagyon kedvelt zongoraművésznő zeneakadémiai koncertjének szünetében részletesen elemezgette az ilyenkor a beszámíthatatlanságig felfokozott idegállapotban levő művésznek a műsor első felének azokat a vonásait, melyekkel nem értett egyet. Elhagyva a művészszobát szemrehányóan tettem szóvá: hogyan lehet ilyet csinálni, így megzavarni egy művészt koncertje közepén? Megállt, és teljesen értetlenül nézett reám: „én csak segíteni akartam". Ugyanakkor a művészileg egészében értéktelenben is mindig felfigyel az ott is esetenként jelen levő legapróbb értékmagra is. Nem egyszer fordul elő zenei versenyen vagy felvételi vizsgán, hogy valakiről az az egyöntetű vélemény alakul ki, hogy nem erre a pályára való, szóba sem kerülhet. Ő is egyetért ezzel, de hozzáteszi, hogy „azért a visszatérés előtt az a *cisz* szép volt". Ilyenkor kissé idegesen szoktuk leszólni: kit érdekel ez, amikor az egész pocsék volt. Igen, egyetértek — szokta ilyen esetben válaszolni —, de mégis, az a cisz szép volt. Nemcsak a zenét szereti nagyon (alig akad hangverseny, amelyen ne jelennék meg), hanem az embereket is. És ha történetesen rosszul zenélnek, egyetlen szép hangért is hálás tud lenni.

Egyik legjobb humorú muzsikusunk. Mégis mindent komolyan vesz. Időnként még képtelen dolgokat is. Kamasz koromban igen kedveltem a meghökkentő dolgokat, ezért nemcsak kompozícióimmal jelentkeztem nála azzal, hogy zeneszerzést szeretnék tanulni, hanem mellékeltem azokat a kritikákat is, amelyeket a magammal vitt szerzeményeimről is én írtam. Bármennyire szokatlan eljárás is volt ez, Kadosának — hogy úgy mondjam — szeme se rebbent, és miután átfutotta a kompozíciókat, meg az azokról általam írt kritikákat is, úgy ízekre szedte a darabokat és külön az azokról írt bírálatokat, mintha azok valóban bizonyos értékkel rendelkező munkák lettek volna (távolról sem voltak azok persze).

Az élet legnagyobb kérdése mindig az, hogy kik is, milyenek is azok az emberek, akik között élünk? Az ebben való eligazodás életünk milyenjének alakulása. Ez az eligazodni tudás talán a legnehezebb feladat. De még ennél is nehezebb annak a megsejtése, hogy ki egy adott művészi alkotóterületen a

nagy ember, az, aki majd a jövőt befolyásolja. A művészetek története — elenyésző kivételektől eltekintve — az ebbéli tévedések története is egyben.

Kicsoda Kadosa Pál? Milyen nagyságrendű ember hát?

Jelent az valamit a jövő szempontjából, hogy sokan, nagyon sokan az annyira szeretett és becsült „Kadosa Palit" a magyar zenetörténet perspektívájában is igen nagy személyiségnek tartjuk?

Csak megismételni tudom: ezt ma nem tudhatjuk teljes bizonyossággal.

Inkább csak ötletszerűen és vázlatosan néhány „gyanús" körülményt sorakoztattam fel.

A „leggyanúsabbat" nem érintettem, illetve nem neveztem nevén. Ez pedig hatalmas zeneszerzői oeuvre-je. Nem neveztem nevén ugyanis, mert az itt felsorolt emberi, magatartásbeli, pedagógiai vonások elsősorban kompozíciós munkásságában fejeződnek ki a legszubjektívebb, ugyanakkor a legáltalánosítóbb szférában, az alkotóművészet szférájában.

Sandának hat ez a megközelítés?

Valóban az. Annak is szánom. A naponként változó divatok és ódivatok korában az olyan, egy tőből kimunkált, ilyen tudással és egy nevezőre felépített, egyik kortársával sem összetéveszthető hatalmas életmű, mint a Kadosáé, ma valahogyan még csak így közelíthető meg.

Mert „gyanús": meg fog maradni.

Sárai Tibor

SZABÁLYTALAN KÖSZÖNTŐ

Közel harminc éve S. G. Liszt Ferenc-téri lakásán — ahol Kadosa a háborút követő hónapokban tanított — a hevenyészett tömegsírokra nyíló ablak előtt egyik növendék-kollégám váratlanul így szólt hozzá:

— Tanár úr, én szeretnék a maga utóda lenni.

Mire Kadosa meglepve:

— Mégis, milyen minőségben? Mint tanár, zeneszerző vagy zongorista?

— Mindhárom minőségben! — volt a válasz.

— Azt hiszem ráérsz még erre —, mondta Kadosa kissé méltatlankodva. — Úgy érzem, egy ideig tudok még dolgozni. A kolléga ránézett a háborúban lesoványodott, kopott, elesett külsejű Tanár úrra és a húszévesek kicsit sajnálkozó, szeretetteljes hangján ezt mondta:

— Ezzel a szervezettel??!

Bár az eltelt három évtized a válaszokat igazolta, a kérdező sem volt igazság híján. Valóban csoda, hogy bírta e törékeny, gyakori betegségekkel meglátogatott szervezet az alkotás, az interpretálás (sajnos ez maradt abba legkorábban), tanítás hihetetlen megterhelését; a társadalmi funkciók tömegét, a mindig mindenkin és mindenen segíteni akarás készségét. Mint annyi más csoda: a szellem, az akarat, az elszántság és elhivatottság csodája. Hányszor éreztem, hogy a fegyelem, a feladatvállalás, a férfiasság adja testének csontrendszerét, s íme: hetvenéves.

Nem tudok, nem is akarok objektív, elfogulatlanul mérlegelő, vagy hivatalosan ömlengő köszöntőt írni erre az alkalomra. Viszonyom annyira szub-

jektív hozzá, érzelmeim annyira egyediek, nem engednek meg semmiféle ünnepi szónoklatot. Az, hogy máig is „tanár úrnak" szólítom és magázom, míg ő harminc éve tegez: ifjúságom egy megőrzött darabja.

Azé az ifjúságé, melyet Kadosának nem kellett megőriznie, megvolt neki mindig, megvan ma is. Mert hát mi is az a sokat emlegetett ifjúság? Az ő máig is kamaszos, huncut mosolya a szeme sarkában. Az a szinte hihetetlen ismeretvágy, mely a legendás ismeretanyagot létrehozta; azt, hogy ma is és ötven éve mindig „up to date" a világ zenéjében; hogy nem csak azt tudja, mit írt legutóbb Boulez, de azt is: Szlovákiában vagy Örményországban egy jó új kompozíció született. S vajon nem fiatalság-e az az érzelmi gazdagság, amit az idő legfeljebb tartózkodóbbá, szemérmesebbé, önironikusabbá tett? S aki egyszer is látta mai növendékei között, elsőként azt vehette észre, hogy nem professzora, hanem partnere, úttörő-őrsvezetője Kocsis Zolinak, Ránkinak.

Mit is jelentett Kadosa növendékének lenni? Számomra elsősorban a mesterség kézművességének tiszteletét, megbecsülését és *elsajátítását.* Tantermeinek ajtaja felé — akár a Baross utca 120 alatt, a Liszt Ferenc-téri lakásban vagy a Főiskola tekintélyes falai között — talán a Mesterdalnok idézetet írnám ki: „Verachtet mir den Meister nicht . . ." Nála *meg kellett tanulni* zongorázni, modulálni, formák között biztonságosan közlekedni, a súlyokat megfelelő helyre tenni. A másik fődolog iskolájának szellemében, hogy a zene nem lehet elszigetelt, önálló tevékenység. Az aktív érdeklődés költészet, képzőművészet, építészet, szép bútorok iránt, minden iránt ami szép és okos; az élet egészének érdeklődő, nyitott szemű tudomásulvétele s a zenének, zenélésnek ebbe a közegbe helyezése: ez a Kadosa-iskola alapvető szelleme. És mikor az ember később ezt az igyekezetet, szellemet természetes sajátjaként próbálja ápolni magában, ritkán gondol rá, honnan ered. S talán a legnagyobb dolog: ha ma eljön egy koncertemre, meghallgatja valamelyik munkámat, mindig tudom, azt mondja amit gondol, s amit gondol mindig helytálló.

Első nyilvános koncertemen, 1946 nyarán, Kadosa József Attila-kantátájának egy tétele („Tedd a kezed homlokomra") szerepelt a műsoron. Műveinek előadása végigkísérte eddigi pályafutásomat. Hogy most nem alkotói munkásságáról szólok fősúllyal: remélem megteszik nálam alkalmasabbak. Különben is, az interpretáció rendkívül szubjektív dolog: nehéz méltatni, ami közeláll az emberhez s minél mélyebben és alaposabban foglalkozom egy művel vagy alkotóval, törvényszerűen annál közelebb kerül hozzám.

Tudom, szólni kellene előadó-művészete varázsáról is, legalább azoknak, kik — mint én is — hallották a legendás Goldmark-termi Beethoven G-dúr koncertet; kik — mint én is — együtt zenélhettek Vele. Arról a hallatlanul okos zongorázásról, melyben azáltal született meg az alkotás folyamatával adekvát módon a mű, hogy a „megfelelő időben, a megfelelő módon a megfelelő billentyűt" nyomta le.

Ha minderről szólnék, túl kerek, szabályos lenne ez az írás. Ünnepélyes. Pedig csak *egy* napról van szó. Ami után jön a többi.

Szeretném hallani a harminc év előtti mondatot:

— Úgy érzem, egy ideig még tudok dolgozni.

Ezzel a szervezettel!

Lehel György

SZABOLCSI BENCE:

BENEDETTI ÉS SARACINI. ADALÉKOK A MONÓDIA TÖRTÉNETÉHEZ*

ÁLTALÁNOS RÉSZ: ELŐFUTÁROK ÉS A KOR FŐARAMLATAI

Az 1580-as év körül mélyreható és döntő fordulat játszódik le a nyugati zenében. Elsősorban Itália az új reformgondolatok küzdőtere, itt vívja meg két generáció, két ellenséges világnézet késhegyig menő, a végsőkig következetes harcát. A 16. század zenei reformjának korszaktendenciája a zene *individualizációja* és *dramatizálása*. Ennek az általános erjedésnek külső jelei a *kromatika* (a zene nagy átmenetválságainak jelensége) s az *átmenet a vonaltól a tömeghez*. Az individualizáló drámaiság egyrészt a színpad felé tör s megteremti az új zenedrámát Firenzében és Rómában; a cél itt az összlehetőségek *szintézisében* valósul meg (a Gesamtkunstwerk gondolata: Angelo *Ingegneri*, Monteverdi mestere a „Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche"-ben, Ferrara 1598; *Cavalieri* „Rappresentatione dell' anima e di corpo" 1600 „Prefazione"-ja; *Gagliano* „Prefazione"-ja a „Dafne"-hoz, 1608; G. B. *Doni* a „Trattato della Mus. scenica"-ban: „Del Mimo antico, delle Favolle Atellane e degl'Intermezzi"; *Monteverdi* a nyolcadik madrigálkönyvben 1638, az 1624-ben bemutatott „Combattimento" előszavában); másrészt az *új monódiát* célzó törekvésekben nyilvánul meg a 16. század folyamán. Bárhogyan is áll a helyzet a trecento-monódia kérdésével[1], bizonyos, hogy ama régebbi s az új monódia között nincs látható, organikus összefüggés; az új monódiából hamarosan énekbeszéd lesz s jóidőre kizárja az ellenpontot, mint kifejezőeszközt; így hát a trecentisták egykori törekvéseitől mérföldek választják el.

E korszaktendenciát figyelembe véve nyilvánvaló, hogy kiváltásában, ösztönzésében a Bardi és Corsi körül csoportosuló firenzei Camerata hellenisztikus mozgalmának (1580 és 1595 között) csak másodlagos szerepe lehetett. Sokkal inkább szerteágazó, általános zenei mozgalmakról van szó, amelyeknek a Camerata írásai („Discorso mandato da Gio. de'*Bardi* a Giulio Caccini, detto Romano, sopra la musica antica e'l cantar bene", Vincenzo *Galilei* „Dialogo della musica antica e moderna" 1581, Girolamo *Mei* „Discorso sopra la musica antica e moderna" 1602) csak határozott, irodalmi formát kölcsönöztek, akár előbb *Vincentino* „L'antica musica ridotta alla pratica moderna"-ja (1555) vagy később G.B. *Doni* valamennyi írása (1620—1650). A *literarizmus*

* Szabolcsi Bencének a lipcsei egyetem filozófiai fakultására 1923-ban benyújtott, eddig kiadatlan doktori disszertációja a monódia két fontos figurájával, Claudio Saracinivel és Pietro Benedettivel foglalkozik. E dolgozat első, általános részét közöljük alább.

[1] Vö. Otto Kinkeldey: Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts 1910. Arnold Schering: Das kolorierte Orgelmadrigal des Trecento. *SIGM.* XIII, 1. H. Riemann: Handbuch der Musikgeschichte I. 292. és köv. II, 1. 18. és köv.

szelleme uralja korlátlanul, egyre növekvő áramlatként az új korszak zenéjét Josquin és Lasso korától egészen a távoli utódig, Caccini „Nuove Musiche"-jáig s Monteverdi művészetéig. A „Combattimento"-jának (1624, megj. 1638) előszavában a stílusok fajtáiról s a kifejezés eszközeiről elmélkedő s Platonra hivatkozó Monteverdi láthatóan még mélyen ez új firenzei, irodalmi áramlatban áll, akár testvéröccse, Giulio Cesare, aki Artusihoz intézett válaszában („Dichiaratione della lettera stampata nel quinto libro de suoi Madrigali", a „Scherzi musicali a 3 voci" 1607-ben) nyilvánvalóan bátyja nevében mondja: „L'oratione sia padrona del armonia e non serva"[1a*]: mégis éppen Monteverdi művészete jelenti a cinquecento-literarizmus végső alkonyát. Galilei köre antik példaképei szellemében mindenekelőtt nem „abszolút" vagy hangszeres zenére gondol; legfőbb problémája a beszéd kezelése, a deklamáció, recitálás. Már Bardi „Discorso"-jában nem más a zene, mint eszköz a szó magyarázatára; a szó értelme a zene egyetlen ura, azt kell követnie a legapróbb részletekig.[2] *Bardi* — mint később Monteverdi s általában a platóni akadémiák zenésztagjai — Platonra (Állam) és Arisztotelészre hivatkozik. Az ő szelleme szól Caccini „Nuove Musiche"-előszavának[3] sokat idézett részletéből is: „A non pregiare quella sorte di musica, che non lasciando bene intendersi le parole, guasta il concetto et il verso, ora allungando et ora scorciando le sillabe per accomodarsi al contrappunto, laceramento della poesia; ma ad attenermi a quella maniera cottanto lodata da Platone ed altri Filosofi, che affermarono la musica altro non essere, che la favella e l'rithmo et il suono per ultimo, e non per lo contrario . . .** Mindig az „imitazione dei concetti delle parole"-ról, a „quasi che in armonia favellare"-ról, vagy az „imitando il ragionare"-ról*** (*Agazzari:* „Discorso del sonar sopra il basso" a „Sacrae cantiones" második kötetében 1609, közli Kinkeldey, i.m.) van szó; *Galilei* a „Dialogo"-ban (1581) többször tárgyalja az egyes szavak prozódiai és drámai szerepét; a tragédia és komédia személyek és drámai helyzet szerint individualizált deklamációját kívánja a zenében is megvalósítani; Platon és Arisztotelész nevében elítéli viszont s elutasítja azt a zenét, mely nem szolgálja a szó kifejezését, a drámai-pszichológiai folyamat ábrázolását, hanem csak a hangzás érzéki szépségében keresi hatását, amely tehát, mert csak zene kíván lenni, megsérti az értelmet. Úgy tűnik egyébként, az irodalmiság hangsúlyozásában Galilei a legradikálisabb. Doni és Giustiniani („Discorso sopra la musica" 1628) szintén többízben hangsúlyozza a szó fontosságát. Galilei szemszögéből *Peri* valósággal eretnek, midőn az „Euridice" előszavában (1600) az általa megvalósítani kívánt deklamáló recitatívót így írja le: „una armonia, che avanzando quella del parlar ordinario, scendesse tanto dalla melodia del cantare, che pi-

[1a] Vö. Emil Vogel Monteverdi-életrajzát. *VfMw* 1887, 337. l.

* A beszéd legyen ura a zenének, ne szolgálója!

[2] Doninál: Opere II. Vö. Ambros Musikgeschichte IV, 299. l. és köv.

[3] Közli Solerti: Origini del Melodramma 1903.

** Az olyan muzsika, mely a szöveget nem engedi megérteni, hanem hol megnyújtja, hol megkurtítja a szótagokat az ellenpont kedvéért s ezzel megrontja értelmét és mértékét —, hogy az ilyen költeményfacsaró zene, mondom, keveset ér s hogy nekem inkább az olyan muzsikához kell szegődnöm, amilyet Platon meg más filozófusok annyira magasztaltak s amelyről kimondták, hogy a muzsikában első a beszéd, második a ritmus, harmadik a hang, nem pedig megfordítva.

*** „A szavak jelentésének utánzása", „mintegy énekelve beszélni", a beszéd utánzása".

gliasse forma di cosa mezanna".* *Cavalieri* (Rappresentazione" 1600) és *Agazzari* („Eumelio" 1606) számára, láthatóan tudatosan kapcsolódva a görög ethosz-tendenciához, a zenében a legfontosabb az etikus erő, a morális misszió. Ennek az — egyébként a zenetörténet minden fordulópontján és minden reform-mozgalmában felbukkanó — szemléletnek követője Claudio Saracini is, aki a „Quinte Musiche" előszavában (1624) hangsúlyozza, „per havere in oltre la musica con la speculatione congiunta la moralità".** — A literátusságnak ez az uralma — az új zene általános emberi és etikus-reformátori törekvéseitől eltekintve — részben művelt dilettánsok rétegének felbukkanásával is magyarázható. A Camerata korában a dilettáns-réteg nemcsak ösztönzőleg, vitatkozva és magyarázva, de alkotóként is részt kér a zenei reform fejlődésének menetében. E helyzetét a korai monódia egész korszakában megőrzi. Figyelemre méltó, hogy háttérbevonulása majd éppen a „radikális" mozgalom eltűnésével esik egybe.

Fennmaradt művei alapján (4 és 5 szólamú madrigálok 1574 és 1587, lantkompozíciók 1563) Galileit magát nem lehet a dilettánsok közé sorolni. Vele szemben sem Bardi, sem Corsi nem hivatásos zenészek. A monodisták közül Benedetti teológus[4], Saracini talán diplomata[5], valószínűleg azonban a nemesség felsőbb rétegeihez tartozott (dedikációk); első „Musiche"-gyűjteményének előszavában (1614) barátja és kiadója, Giovanni Battista Severino lantvirtuózként dicsőíti; bár kiváló lantjátékos ebben az időben szinte minden gazdag és nemesi zenekedvelő; így például Vincenzo *Guistiniani* a „Discorso sopra la musica"-ban (1628)[6] Montalto kardinális játékát és énekét emlegeti; *Gesualdo da Venosa* hercegét (akit korszakalkotó zenei tehetsége ellenére sem tekinthetünk hivatásos zenésznek) is általános csodálat övezte virtuóz lantjátékáért. Domenico Maria Megli 1602-ben „dottor di legge"-nek nevezi magát stb.

Néhány ellenvetése ellenére voltaképp már Zarlino is az antik zene védelmezőjeként lépett fel.[7] A Camerata és a hellenisták kezén az antik példaképs a monodikus stílus azonban hamarosan a kontrapunkt elleni harc fegyvere lett. Már Bardi (Discorso) élesen visszautasítja a kontrapunktot: „. . .contrappunto a essa musica nemico", Galilei (1581) és Doni (Trattato della musica scenica; De praestantia musicae veteris libri tres, Firenze 1647) pedig a legszélsőségesebb vadsággal harcol. A legfőbb kifogások a kontrapunkt ellen: több dallam lineáris egyidejűsége, a szöveg „szétmarcangolása", rossz szövegkiejtés, hangnyújtások, szövegismétlések egyidőben hangzó több szöveg által, drámaellenesség, poliritmika s a vokális tétel hangszeres jellege; érdekes módon (Galileinél)[8] a madrigaleszk szófestések is, melyek, tudjuk, éppen az új monódiában hamarosan valósággal túlburjánzanak. Ugyane szemrehányásokat ismétli el Caccini a „Nuove Musiche" előszavában. Doninál a kontrapunkt és minden lineáris művészet elleni harc (a gótika ellen is) már szemé-

* „olyan zenei kifejezésmód . . ., mely túlment ugyan az egyszerű beszéden, de nem fokozódott igazi énekké, hanem kettő között a középúton állott hanglejtés és mozgás tekintetében."

** „a zene a spekulációt kösse össze a moralitással".

[4] Vö. Emil Vogel: Marco da Gagliano. *VfMw* 1889, 534. l.

[5] Leichtentritt: Der monodische Kammermusikstil in Italien bis gegen 1650. Ambros Mg. IV, 817. l.

[6] Közli Solerti: Origini del Melodramma 1903, 115. l.

[7] „Istitutioni harmoniche" 1557, vö. Ambros Mg. IV. 297. l.

[8] I. m. 89. l., Vö. Ambros Mg. IV, 310. l.

lyes színezetet nyer. A németalföldieket, Obrechtet, Ockeghemet nevük eltorzításával gúnyolja s északi barbároknak bélyegzi. („... uomini d'ogni sorte di letteratura [!] e gentilezza nudi, e che con li nomi stessi dimostrano la loro barbarie: Hebrecht, Ogheghen",* Tratt. della mus. scen. II. App.) Észak gyűlölete a többi művészet vizsgálatát is áthatja (Dominál túlnyomórészt az építészet, néha a festészet is); hamarosan nem kegyelmeznek Palestrinának és művészetének sem s *Pietro della Valle* már ezt írja („Discorso della Musica dell'eta nostra" 1640) Lelio Guidiccioninak: „ammiro anch'io quella famosa musica del Palestrina, che tanto piace a V.S. e che fu cagione, che il Concilio di Trento non bandisse la musica dalle chiese, però queste cose si hanno orà in pregio, non per servirsene, ma per conservarle e tenerle riposte in un museo, come bellisime anticaglie."** Vagyis számukra a 16. század „nagy zenéje" is elavult. E radikális fordulat oka azonban a kiindulásként említett újonnan felbukkant zenei világnézet, melyet legcélszerűbb két főtendenciájában s azok kísérőjelenségeiben szemügyre vennünk.

II.

A *zenedrámai törekvések* az egész 16. században át végig ott izzanak. Kisugárzásuk egyképp megfigyelhető a *Willaert* kezdeményezte többkórusosságban és magában a madrigálban. Az 1570—1580 körüli új madrigál már e drámai szellem érett terméke. Ezt az irányt képviseli Francesco Orso, Rocco Rodio, Giuseppe Caimo, Marenzio, Gesualdo művészete. A madrigál már Jannequin, Eccard, Gombert és Verdelot programatikus jelenetfestései óta erős hajlamot mutat a drámaiságra, törvényszerű hát, hogy utat találjon a színpadhoz; az egyik, különösen szublimált, szubjektív-lírai irány Marenzión át Gesualdóhoz (Marenzio első madrigáljai 1580, Gesualdo első madrigáljai 1594, Monteverdi első madrigáljai 1587) vezet, a másik ág a tragédia és komédia színpadához csatlakozik s a zenei favole pastorale, a népi játékok, karneválkomédiák, veglie és mascherate mellett megjelenik a madrigálkomédia.[9] A zenés színjáték eme új típusa azonban mindenekelőtt a színpadi zenélés azon fajtájának folytatása és átalakítása, mely már a 16. század eleje óta egyre nagyobb körben uralja az itáliai fejedelmi udvarokat és népi színpadokat. Ez a színházi muzsikálás egy ideig még tovább él az új zenedráma mellett is, noha a drámai törekvések már rátaláltak korlátlan lehetőségeikre az operaszínpadon s missziójukat, a *lírai átdramatizálást* a madrigál után a monódiában bevégezték. — A zenés színpadnak mindig is Itália volt legtermékenyebb talaja — ez természetesen a megfelelő népi tendenciára vezethető vissza. Nem utasítható el egyszerűen az a feltételezés, hogy közvetett vagy közvetlen összefüggés állhat fenn az antik népi komédia s a középkori itáliai

* mindenféle nyelvű s minden finomság híján szűkölködő emberek, barbárságukat már nevük is elárulja: Hebrecht, Ogheghen"

** én is csodálom ama híres Palestrina zenéjét, mely nagyságodnak olyannyira tetszik s amelynek köszönhető, hogy a tridenti zsinat nem űzte a muzsikát ki a templomokból, e zene azonban manapság nem arra szolgál, hogy hallgassák, hanem, hogy megőrizzék s mint gyönyörű régiséget, múzeumba rakják.

[9] Vö. Solerti: Gli albori del Melodramma I. (1904); D'Ancona: Origini del teatro italiano, 1891; Goldschmidt: Studien zur Geschichte der italienischen Oper I, 1901; H. Leichtentritt: „Zur Vorgeschichte der Oper" in: Ambros Mg. IV, 241. l. és köv; Kretzschmar: Geschichte der Oper, 1919; a népi előadási gyakorlatról vö. még Th. Trede: Das geistliche Schauspiel in Süditalien, Berlin 1885.

népszínpad között. A dél-itáliai villanella s a moresca, előbb a népi komédiát kísérő s befejező tánc, később pantomimikus intermédiumok műfaji elnevezése, drámai alapvonásaival hosszú, bonyolult, messzireágazó fejlődésmenetre utal. Ősi déli, egyszersmind talán antik népszokásokban gyökerezik a szicíliai rögtönzött komédia, a szintén improvizált nápolyi „farsa cavaiola" is,[10] s kíséretükből sosem hiányzik a zene. Ugyane problémával találjuk szembe magunkat a lamentók, a népi siratók- és panaszdalok műfaji kérdésénél. Itt még bonyolultabb a kérdés, hiszen a halottsiratás szokását a középkorban egyházi szokások is erősen befolyásolták. Hosszú ideig, beleértve a vígopera első korszakát is, az újonnan kialakult dráma is magán viseli a népszínpad egyes vonásait. (Peri és Francesca Caccini „Triflauto"-tételei[11] ugyan antikizáló tendenciájúak, lényegében azonban a dél-itáliai ekloga-játékok s a római „pifferari" síposzenéjének hatását jelzik. V. ö. Monteverdi operazenéjének népies elemeit is, pl. az „Orfeo" első két felvonásában 1607.)

A drámai madrigállal párhuzamos jelenségek a madrigaleszk intermédium s az udvari ünnepségek, tragédiák és komédiák kísérőzenéje kiemelkedően fontos fejlődési fok a kíséretes monódia felé vezető úton.[12] Számos darabban bukkanunk itt a monódia jelentős kezdeteire — e kérdésre még visszatérünk — de dramaturgiájuk lényegében a *tömeg dramaturgiája.* Csak fokozatosan tör itt is át az individualizáció új tendenciája s vezet a kórusdramaturgiától az egyes személy uralkodó zenei szerepéhez. Alfonso della Viola, a ferrarai udvar maestrója 1541-ben írja az „Orbecche"-t, 1554-ben a „Sagrificio"-t, 1563-ban „Aretusa"-t, 1567-ben „Sfortunato"t. Luzzaschi 1585-ben ír zenét Guarini „Pastor fido"-jához. 1574-ben mutatják be Velencében Merulo ünnepi játékát, a „Tragedia del S. Cornelio Frangipani"-t. 1595-ben „L' amore di Penthesilea"-t, 1597-ben „La ghirlanda"-t, 1598-ban „Rhodope"-t. Az ünnepi játékok s az intermédiumok kísérőegyüttesében (1575, 1589) jelentkeznek Monteverdi nagy Orfeo-zenekarának előfutárai, a Favola pastorale műfajában pedig az első átkomponált jelenetek. (Először talán 1579-ben Malombra zenei ünnepségében.) 1560-tól a firenzei intermédiumok egyre terjedelmesebbek lesznek s szokatlanul nagy apparátust állítanak szolgálatukba. Ez már A. Striggio és Fr. Corteccia 1565-ös intermédiumainál megfigyelhető; 1579-ben mutatják be Pietro Strozzi, Al. Striggio és Cl. Merulo intermédiumát, melyet Caccini közreműködése tesz híressé; 1585 Malvezzi, Striggio és Bardi intermédiuma bemutatójának éve Bardi „L'amico fido" című darabjához; a legfontosabb fejlődési fázis azonban az 1589-es Malvezzi-féle intermédiumsor (benne Marenzio „Combattimento"-ja), melyben már szinte minden Camerata-tag közreműködik (Rinuccini, Bardi, Cavalieri, Peri). E sort gyarapítják Visconti „L'Armenia"-jának intermédiumai (Milano 1599). Úgy tűnik, a Camerata itt megelégedett egyes monódiák beiktatásával a részben valós, részben szolisztikusan előadott kórustételek közé; a reformisták köre itt tevékenyen részt vesz a kórusdramaturgiájú művek kivitelében, noha egyértelműen megfogalmazott tanaik tendenciája

[10] Leichtentritt i. m. 260. l.

[11] Peri: „Euridice" (1600); fuvolakíséret Cavalieri „Rappresentazione"-jában (1600), Francesca Caccini: „La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina" (1625). Vö. Ambros Mg. IV. 369. és 410 l. Kretzschmar i. m. 37., 50. és 72. l.

[12] E jelentőségüket kivált Riemann hangsúlyozza (Hb. II,2. 9—10. l.)

szükségszerűen e kórusdramaturgiájú műfaj, s éppígy természetesen a madrigálkomédia ellen is irányult. Minthogy a favola pastorale-ban már nem volt ismeretlen az átkomponált jelenet, sőt részben a teljes végigkomponált ünnepi színjáték sem, *Cavalieri* dialógusostól végigkomponált firenzei színjátékai („Il Satiro" és „La disperazione di Fileno" 1590, „Il Giuoco della cieca" 1595) az intermédiumok és ünnepi színjátékok természetes folytatását jelentették.[13] E művek vezetnek át a Peri-féle „Dafne" keletkezésének időszakához (1594).

A madrigálkomédia 1590 és 1610 között éri el legteljesebb virágzását. *Alessandro Striggio* „Cicalamento delle donne al bucato"-jának keletkezési dátuma azonban 1567. E madrigálirodalom csúcsát és búcsúját Giovanni *Croce* „Mascherate piacevoli et ridicolose" (1590) és „Triacca musicale" (1596), Orazio *Vecchi* „Amfiparnasso" (1597) és „Veglie di Siena" (1604), Gaspari *Torelli* „Fidi amanti" (1600) c. művei és Adriano *Banchieri* egészen az opera első korszakáig eleven hatása (madrigaleszk jelenetek, komédiák stb.: „La pazzia senile" 1598, „Il metamorfosi musicale" 1601, „Il zabaione musicale 1603, „La barca da Venezia per Padova" 1605) jelentik. Figyelemre méltó, hogyan olvasztja magába a madrigaleszk intermédium egyik ága 1600 után még a monódiát is, csak hogy továbbra is fennmaradhasson; e fejlődés később különös módon ellentmondásos stíluskeveredéshez vagy egyfajta „drámai kantátá"-hoz[14] vezet, mely a különféle elemek elegyét a szólóéneknek rendeli alá, s a madrigaleszk polifóniából csak a szólóegyütteseket veszi át. E késői, átmeneti művekben (*Banchieri:* „Virtuoso ridotto tra signori e dame", 1607, később, 1628-ban „La saviezza giovanile" cím alatt, méginkább azonban Paolo *Quagliati*nak a római opera kezdetei szempontjából jelentős drámai művei, „Carro di fedeltà d'Amore"[15] 1606 és „Sfera armoniosa" 1623) jut az intermédium régi műfaja legközelebb az új monódiához. Domenico *Belli* öt intermédiuma azonban Chiabrera „Pianto d'Orfeo"-jához („Orfeo dolente" 1616)[16] már kórustételeiben is azzal az új szellemmel telített, mely valamennyi Monteverdi-követőre s a „radikális csoport" minden tagjára jellemző.

III.

A *monódiához vezető új áramlat* a 16. század folyamán lépésről lépésre párhuzamosan halad a harmónia jelentőségének fokozódásával, azaz a tisztán lineáris zenétől a homofón-akkordikus muzsikához vezető átmenettel. A tiszta polifóniától a megharmonizált felsőszólamhoz vezető út ez, az átmenet a *vonaltól a tömeghez*, mégpedig az absztrakt vonaltól a részben obligát csoportosítású tömeghez. Általánosságban elválik egymástól a vokális és hangszeres anyag; ahhoz azonban, hogy a tömeg tovább osztódjék egyes, obligát hangszercsoportokra, egyfajta *újabb* linearitásérzékre lesz szükség; ennek első jelei a Malvezzi—Bardi-féle intermédiumokban (1589), Monteverdi „Orfeo"-jában (1607), a hangszercsoportok meghatározásaként (a „Possenti spiri-

[13] Doni: Trattato della mus. scen. IX. (Dell'origine che ebbe a tempi nostri il cantare in Scena). Vö. Kretzschmar i. m. 15. l. és köv., 30. l.
[14] Kretzschmar i. m. 54. l.
[15] Szöveg: Pietro della Valle, vö. a szerzőtől származó leírást Doni „Compendio"-jában
[16] Vö. Riemann Hb. II. 2. 288. l. és köv.; Kretzschmar i. m. 14. l.

ti"-részletben már egyes hangszerek megjelölésének formájában); valamint Giovanni *Priuli* (+1629) műveiben („Musiche concertate" 1622 és „Delicie musicali" 1625) jelentkeznek.

Valószínűtlen, hogy a trecento-monódia egyes, a 16. századig eleven nyomai tudatos hagyományként hatottak volna a felső szólam uralmának kialakulásában.[17] Kétségtelen viszont, hogy a hangszeres műfajok mellett a *tiszta* vokális zene számos típusa is kihatott az *új monódia* létrejöttére: így a gregorián psalmodia, a népdal, kettejük egyfajta kereszteződése: a középkori misztériumjátékok, a liturgikus drámák s a vallásos színjátékok egyszólamú énekei[18], s a madrigál fejlődésének legutolsó formái. E hatások ösztönző szerepét a monódia fejlődésében a kutatás mindeddig nem világította meg kellőképpen; ám bizonyosnak látszik, hogy a monódia színrelépése a korszak *különféle zenekultúráinak szintézisét* jelenti.

A *gregorián psalmodia* s a liturgikus recitálás a tulajdonképpeni „operarecitatív" kialakulásánál sokkal kisebb szerepet játszott, mint amekkora hatással volt a monodikus műzene első kísérleteire. Előbbinél kétségtelenül főként az ariózus hang uralkodik; mégsem tartható Riemann álláspontja, aki minden gregorián hatás lehetőségét eleve kizárja.[19] Világosan mutatja a gregorián zsoltártónusok hatását Alfonso della Viola „Sacrificio"-jának (1554)[20] kíséret nélküli recitatívója, ahol a pap többszörösen, ismétlődő sorokban strófikusan visszatérő zsoltárénekére a kórus rövid mondatokban válaszol („Il choro risponde in musica" — mondja a szöveg). Kétségesnek tűnik, vajon a recitatívókat valóban kíséret nélkül adták-e elő. A „Prefazione" e jelenetet az alábbi szavakkal írja le: „Rappresento il Sacerdote con la lira M. Andrea suo fratello".[21] Máshelyütt is határozott utalás történik a kísérő lantjátékra.

Egyes stíluselemek (reperkusszió) alapjaként és általános ösztönző hatásként a 17. század elején a világi után hamarosan megjelenő egyházi monódiában is kimutatható a gregorián elem. Így Ottavio *Durante* „Arie divote" című gyűjteményének (1608) „Magnificat"-jában, s Girolamo *Marinoni* motettáinak (1614) „Assumpta est" tételében.

A *népdal*, tudjuk, a zenetörténet döntő fordulópontjain fontos hatóerőként lép előtérbe. Legutóbb a trecento zenéjén s a németalföldiek művein hagyta ott jegyeit, a 16. század elején viszont, talán már korábban is, kibékíthetetlen ellentétbe kerül az uralkodó imitációs polifóniával. Már a XV. s a korai XVI. században műzenei műfajjá alakul a *frottola*, s története folyamán mindvégig tudatosan megőrzi népies karakterét (Petrucci frottolagyűjteményei 1504—1508 között; Tromboncino, Timotheo, Marcus Cara, Andrea de Antiquis stb.); számos vonása — újfajta harmóniai gondolkozásmód feltűnő nyomai, akkordszerűség, szabad, merész harmóniavilág, kis motívumok ismételgetése és szekvenciázó fokozása, a felső szólam korlátlan uralma, a szófestés esztétikai elve — a műfaj első, népies táncdalaiból a későbbi villottákba és villanellákba, másrészt a drámai madrigálba is átkerül

[17] Riemann i. m. 7. l.
[18] Vö. Ambros i. m. 274. l.
[19] I. m. 2—3. l.
[20] Közli Solerti: Gli albori del Melodramma I, 12. l.
[21] Solerti i. m. 12—13. l.

s további, finomabb és bonyolultabb fejlődésen megy át.[22] Itt tehát — Willaert iskolájával párhuzamosan — egy másik, gyorsan, szabadon fejlődő irányzat is elindul az új, „harmóniaelvű" zene irányába. A felső szólam vezetőszerepe éppúgy a népies táncdal lényegéhez tartozik (pl. a francia chanson), mint hamarosan a hang hang elleni letét — az imitáló vokális stílus s 1550-ig a madrigál legélesebb ellentéteként, mely csak a század második felében állította ennek a zenének túlnyomóan akkordikus karakterét a maga szolgálatába, s az addig uralkodó imitációt az akkordikus letéttel cserélte fel. E két elem hosszú ideig él egymás mellett, s egyik sem tudja kiszorítani a másikat; ez magyarázza pl. Gesualdo stílusának különös dualizmusát. Vele szemben Marenzio és Monteverdi sokkal sikeresebben közelítette egymáshoz az imitáló s akkordikus elemet, s megoldotta a kettő egymásba olvasztását. Az akkordikus gondolkodás, középkorban lezárult virágzása után, már a második németalföldi iskolánál és Josquinnál csíraformában ismét jelentkezett, 1540 és 60 között pedig meghódította a legfontosabb állásokat. Ez az új gondolkodásmód járja át már az a-cappella-periódust is, bár egyelőre még a linearitás uralma jegyében. Lasso népies és madrigaleszk művei, a Palestrina stílusában jelentkező szólamtömbök s a szövegi csúcspontokat jellemző nagyszabású akkordikus részletek (vagy egyenesen tisztán akkordikus művek, mint a „Stabat mater"), Willaert és a két Gabrieli velencei többkórusossága e fejlődés legfontosabb stádiumai a XVI. század folyamán. E vertikális megmerevedés fontos jele a *faux-bourdon*szerű tételek újbóli megjelenése — kiváló eszköz a tömeg együttes, komplex mozgatására. (Ld. a korai XVI. század Németországában humanisztikus befolyás hatására kivirágzott metrikus-fauxbourdonszerű kórus-kompozíciótechnikát; Lasso műveit. Az egyik legfontosabb fázis, a kromatikus melodika szempontjából is, Cipriano de *Rore* műve Catullus „Calami sonum ferentes" ódájára, négy basszusszólamra, 1550 és 1555 között. Későbbi nyomok: a madrigálkomédiákban, így Banchieri „Pazzia senile"-jében 1598, *Gesualdo* számtalan ilyesfajta akkordsora, pl. a „Moro lasso" madrigálban [VI. 17, 1611];[23] *Viadana* „Falsi bordoni a 5 voci" gyűjteménye 1596-ból, s a „Concerti ecclesiastici" 1602[24] négyszólamú „Quis debit capiti meo"-tétele; Peri „Euridice"-jének kórusai s Cavalieri „Rappresentatione"-jának részletei.) A népies táncdalok maradandó jegye továbbra is a hang hang elleni letét; ilyen formában kerül a monodikus irodalomba is; itt a táncdalok strófikus gagliarda-formát mutatnak, s mint „Arie" és „Ariette a due" a monodikus irodalom összességének egyik sajátos műfaját adják.

De jelentős hatást gyakorol a monódiára a népdal egyszerű, egyszólamú formája is. A népi „lamento"-t a műzene a XVI. század közepén (Lasso) több szólamú formában, a korai XVII. században tiszta monodikus (deklamáló) lehetőségként építi magába. Kétségbe kell azt is vonnunk, hogy a „radikálisok" művészete valóban minden népies vagy népszerű hatástól függetlenül fejlődött volna. Magának Caccininak esetében ez a népdalhatás vi-

[22] Vö. Th. Kroyer: Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal, 1902. 24. .; Rudolf v. Ficker: Beiträge zur Chromatik des 14. bis 16. Jahrhunderts. in: Studien zur Musikwissenschaft, Heft 2,1914, 18. l. és köv; Riemann i. m. 8. l.; Riemann Hb. II.1. 194. l. és köv.

[23] Közli: Burney: General History III, 223. l. L. Ferd. Keiner: Die Madrigale Gesualdo's von Venosa, 1914.

[24] Közli: Ambros IV. 238. l.

tathatatlan, nemcsak a strófikus áriákban, de valószínűleg a „madrigaleszk" kompozíciókban is. Hogy zenéje nem a népi talajtól elvileg elkülönült művészet hatását tette a kortársakra sem, azok a párhuzamok mutatják, melyekre művei kritikusait indították. Természetes, hogy úgy találták, választékosság s az eszközök nemessége terén az új stílus messze felülmúlja az egyszerű népdalt: így Angelo *Grillo* azt írja Caccininak, stílusa „nemes és sokkal emelkedettebb, mint a népdalok" (Lettere dell'abate Angelo Grillo, Ven. 1609. I. 435.), Doni pedig megjegyzi,[25] hogy míg a nép körében elterjedt, művészietlen szólóének értéktelen s nincs helye az újabb művészi gyakorlatban, addig Caccini kitágította a kifejezési lehetőségek körét s aprólékos, művészi kompozícióstruktúrát teremtett. E mondat, úgy tűnik, bizonyos mértékig a Camerata önigazoló tézise a prioritását kétségbevonó támadásokkal szemben. Emellett immár kétségtelen, hogy a XVI. század (adott basszusra épülő) népies lantimprovizációs praxisa közvetlen kapcsolatban áll a korai monódiával.[26]

A XVI. század második felében a megharmonizált felső szólamhoz való átmenet főképp a madrigálban, a madrigaleszk intermédiumban és a motettában megy végbe. E műfajokban alakul ki a homofón-akkordikus letét, az új madrigálstílus (homofón madrigálirodalom) jellegzetessége. Riemann Vecchi „Amfiparnasso"-jának néhány olyan részletére utal,[27] melyek szinte már a monodikus „stile rappresentativo" körébe tartoznak, ha a vokális alsó szólamokat basso continuora épülő hangszeres középszólamoknak tekintjük. Hasonlóképp nyilatkozik egyhelyütt H. Leichtentritt[28] Monteverdi „O Mirtillo" című madrigáljáról (1605): „A generálbasszus-kíséret tulajdonképpen mégiscsak az ilyen típusú énekelt akkordikus kíséret pótléka, melyet azért vezettek be, hogy a szóló jobban kiemelkedjék." Vagyis a monódiával uralomra került új szólóének-kíséretfajta, a *basso continuo*, melynek kezdetei a XVI. század orgonistapraxisába nyúlnak vissza (Banchieri 1595), e hosszú, akkordikus megszilárdulási folyamat természetes végeredménye; vele párhuzamosan fennmarad a basso seguente, valószínűleg az új kísérettípus közvetlen előfutára és legkorábbi formája is[29] (Adr. Ranchieri: „Ecclesiastiche sinfonie dette Canzoni in aria francese per sonare et cantare et sopra un Basso seguente concertare entro l'organo 1607). A basszus szólamának merev, élettelen mozdulatlansága azonban már a XVII. század első évtizedében csak egyetlen, meghatározott monodikus irány jegye s a reformmozgalom továbbfejlődése során hamarosan eltűnik. E kérdésekre még visszatérünk. 1590—1600 eredménye mindenesetre: túlsúlyba kerül a vertikális-akkordikus gondolkodásmód, kialakulnak s megszilárdulnak sajátos formái, s lehetővé válik az új zenei egységfogalom, az új uralkodó tényező, az akkord teljes kibontakozása. A XVI. század végének romantikus mozgalma, mindenekelőtt Gesualdo eljut a harmóniai reformtörekvések legszélsőségesebb pontjáig. Lezárult az út az *akkordtól, mint véletlentől* (a németalföldi polifónia virágkora) az *akkordig, mint elsődleges elemig.* A kromati-

[25] Vö. Solerti: Origini del Melodramma, 224. l.
[26] Vö. A. Einstein: Die Aria di Ruggiero in: *SIMG*, XIII, 444. l. és köv. Vö. u. o. Doni „Trattato della mus. scen." idézetet, 451-52. l.
[27] Riemann Hb. II,2, 9. l. (II. felv. 1. és 5. jelenet)
[28] „Claudio Monteverdi als Madrigalkomponist, *SIGM* XI, 286. l.
[29] Riemann i. m. 75. l.

ka szerepe e fejlődésben háromszoros: egyrészt elősegíti a régi diatonikus zene épületének lebontását, másrészt a régi kényszer révén nagy szerepet játszik a felső szólam uralmának megszilárdításában[30] s a harmónia és vertikális elem törekvései mellett még a harmónia mozgalmasságának tendenciáját is alátámasztja.[31] A „romantikus mozgalom" átkromatizálja az akkordot,[32] mely ezután *zárt komplexumként*[33] mozog s vesz fel változó színeket. Hogy az akkord csak zárt vertikális egységként támaszthatja alá a kromatikus elszínezést, bizonyítja Gesualdo különös stílusdualizmusa, mely merész akkordikus-kromatikus szakaszokat s szigorú, lineáris-diatonikus passzázsokat állít egymás mellé. E dualizmus Marenzio műveiben távolról sem jelentkezik ilyen erővel. Ugyancsak túlnyomó szerepet játszik a harmónia a monodisták „radikális" csoportjában, de sajátos, alább még megvilágításra kerülő módon.

A monodikus áramlat már a XVI. század első felében megkísérli az áttörést, s e törekvésében olyan, tipikusan átmeneti eszközhöz nyúl, mely ellen az új monódia korszaka később heves harcot vívott (Camerata; Viadana 1602). Az átmeneti korszaknak ez az eszköze a *pszeudomonódia*, a többszólamú tétel felső szólamának szolisztikus előadása már korán a vokális kolorálás támaszára szorult, hiszen a sokszor énekszerűtlen, szakadozott, anorganikus és töredékes felső szólamot kellett a tétel uralkodó tartalmává tennie. A *vokális kolorálás* a XVI. század második felében sajátos, elágazó és bonyolult művészeti ág.[34] Technikai eszközei sok vonatkozásban egyéniek; az énekszólam kolorálása gyakran az énekes vagy énekesnő, a rögtönző virtuóz feladata. A dal lejegyzése a legtöbb esetben csak jelzi, később sokszor gondosan kiírja az ékesítéseket.[35] E vonatkozásban még a kifejező nyújtások kiírásának korában[36] sincs egységes eljárás. Max Kuhn állítása,[37] mely szerint a XVI. század diminuciós praxisa a monódia korában nagyrészt háttérbe szorult s kisebb, tipizált ékesítések alkalmazása foglalta el helyét, a nagy, zárt dallamvonalak kolorálása s az improvizációs praxis vonatkozásában kétségtelenül igaz; ha azonban Landi és Saracini koloratúraláncaira gondolunk, mégsem tekinthetjük a díszítés új, egyes részletekre és fordulatokra korlátozódó formális kisművészetét az egész monodikus korra érvényesnek. Mindenesetre a „nehézkes, nehezen énekelhető passzázsok helyébe egyszerűbb, melodikusan formált fordulatok kerülnek" (Goldschmidt, „Studien zur Gesch. der it. Oper" I. 128). A kolorálás művészete által igényelt vokális mozgékonyság hamarosan rendszeres ékesítéstant követelt. Az ékesítési

[30] Vö. Kroyer i. m. 23. l.
[31] Ld. Ficker i. m. 17. l.
[32] Ficker i. m. 33. l.; Keiner i. m. 45. l.
[33] Zarlino („Istitutioni harmoniche" 1557), Artusti („L'arte del Contrappunto" 1586/89), Tigrini („Compendio della musica" 1588), Zacconi („Prattica musica" 1592) a 16. sz. második felében elméletileg már önálló, izolált-zárt, önmagára utalt jelenségnek tekinti a harmóniát; hamarosan bekövetkezik azonban az a korszak is, amelyben az akkord ugyan önálló primér tényező, de lényegét tekintve vagy dinamikus feszültségteremtés eszköze, vagy tisztán színezőelem. (A manierisztikus-radikális csoport és Gesualdo.)
[34] Ld. H. Goldschmidt: „Die italienische Gesangsmethode des 17. Jh." 1890; Goldschmidt: „Die Lehre von der vokalen Ornamentik" I. 1907; Max Kuhn: „Die Verzierungskunst in der Gesangsmusik des 16—17. Jh." 1902; Bernh. Ulrich: „Über die Grundsätze der Stimmbildung während der Accappella-Periode und der Zeit des Aufkommens der Oper 1474—1640" 1910.
[35] Vö. Riemann i. m. 74. l.
[36] Riemann i. m. 24, 287. 293. l.
[37] i. m. 50. l.

praxis legfontosabb leírásai 1580 után:[38] Girolamo della Casa, detto da Udene: „Il vero modo di diminuir" (Ven. 1584), Ricardo Rognione: „Passaggi" (1592), Lod. Zacconi: „Prattica musica" (1592); Gir. Diruta: „Il Transsilvano" (1593), valamint Diego Ortiz „Trattado de Glosas"-a 1553-ból, (utóbbi kettő a hangszeres ékesítés gyakorlatáról), Gio. Luca Conforto: „Breve et facile maniera d'esercitarsi" (Roma 1593), Giov. Batt. Bovicelli: „Regole, Passaggi di Musica" (Ven. 1594, Caccini és Durante legfontosabb forrása), Caccini „Nuove musiche" (1602), Ottavio Durante előszava az „Arie divote"-hoz (1608) stb. Egyszersmind sokan emelik fel szavukat az énekesvirtuózok túlhajtott, értelmetlen és önkényes ékesítési praxisa ellen: így Bardi, Viadana (1602), Caccini (1602: „non essendo cosa piu contraria di loro all'affetto",* vagyis a passeggiálás s a kifejező ének összeegyeztethetetlen), Durante (az említett 1608-as előszóban), Gagliano (a „Dafne" előszavában 1608), ismét Caccini („Nuove musiche e nouva maniera di scriverle" 1614 előszavában, az ékesítések takarékos alkalmazásáról), Quagliati („Sfera armoniosa 1623 előszavában), Frescobaldi (1624), Monteverdi („Combattimento di Tancredi e di Clorinda előszavában, a Nyolcadik madrigálkönyvben 1638). Különös harc bontakozik itt ki a literátus-gondolkodású szigorú intelligencia s a század csak zenét vagy csak hatásosságot követelő virtuózai között. Az új zenés színpad első évtizedében az irodalmi-drámai irány van fölényben, de a korai monódia már ennek reakciója. *Doni* a Trattato della mus. scenica XI: „In che differisca lo stile Recitativo dal Rappresentativo" fejezetében megkülönbözteti az egyszerű, deklamáló monódiát (st. recitativo) a tisztán drámai, valamely színpadi szituáció által meghatározott énektől (st. rappresentativo), s miközben ez utóbbi mellékágaként kimutat még egy st. narrativót is (a drámai elbeszélés stílusát), a *st. recitativó*ban megengedhetőnek tartja a koloratúrát és szóismétlést, az énekesnek és közönségnek tett engedményeket. Caccini is engedményre kényszerül: jóváhagyja a hosszú hangokat ékesítő koloratúrát s bizonyos szóismétléseket; követői, miközben manierisztikusan túlhangsúlyozzák a részletkifejezést, miközben mértéktelenül kiemelik az egyes szavak jelentését, érdekes módon egyszersmind egyre nagyobb teret adnak a tisztán zenei, gyakran értelemellenes koloratúrának és ékesítésnek; s csak a radikális mozgalom teljes elfojtását előzi meg bizonyosfokú mérséklődés 1630 körül. A XVII. század közepe táján azután végképp uralomra kerül a formai-zenei elem, s az irodalmi szempontok hosszú időre elvesztik meghatározó szerepüket.

Lényegi közös vonása pszeudomonódiának és új monódiának: a XVI. század második felében túlnyomórészt már akkordikus hangszerkíséret. A pszeudomonódiában az alsó szólamokat több-kevesebb pontossággal egy vagy több hangszer szólaltatja meg. E műfaj külső megjelenése tehát az igazi monódiával tökéletesen azonos. A hangszer vagy hangszerek olykor egyszerű vagy kolorált formában a felső szólamot is az énekessel együtt játsszák, olykor akkordikussá tömörített, vagy kontrapunktikus formában csak az alsó szólamokat. Itt a XVI. század *hangszeres zenéjének*, túlnyomórészt gam-

[38] Kuhn i. m. 10. 1. és köv. Vö. Leichtentritt in Ambros Mg. IV. 691. 1. és köv.
* mert nincs dolog, mely náluk jobban ellenkeznék az érzelemmel.

ba- és lantzenéjének kérdését érintjük.[39] Úgy tűnik, éppen a gamba-irodalomban bukkant fel az első csak hangszeres monódia a XVI. században. Az énekes monódiával kapcsolatban természetesen a tisztán akkordhangszer jelentősége elsődleges; a kromatikus-enharmonikus kísérletek kezdete, *Vicentino* enharmonikus madrigáljai óta („L'antica musica ridotta alla prattica moderna" 1555 „Esempii"), melyeket új hangszerek, az archiorgano és archicembalo („Descrizione dell'Archiorgano" 1561, az archicembalóról „L'antica musica"-ban) támasztottak alá s kísértek, a vokális kompozíciókban egyre nagyobb jelentőségű a hangszeres kíséret s egyes (mind több) vokális szólamok hangszeres helyettesítése. Ehhez járul az egyszólamú, hangszerkíséretes, vagy több szólamú, de már az új formában előadott népdal hatása. Vinc. *Guistiniani* „Discorso sopra la musica dei suoi Tempi" 1628) számol be arról az iskolai gyakorlatról, mely több szólamú műzene (Rore, Arcadelt, Lasso, Ph. de Monte, Aless. Striggio) mellé monódiaformában, szólóhangszer kíséretével előadott nápolyi villanellákat állított.[40] Hasonlóképp hangszer szerepeltetéséről ír Sanfornia: „et io piu volte l'ho sentito suonare tra gli altri Madrigali quello di Luca Marenzio che cominciava Vestiva i colli etc."[41]* A század élesen drámai tendenciájának ismeretében természetes, hogy a pszeudomonódia már nagyon korán a színpadi éneklés szolgálatába lép s színpadon marad még az opera első korszakában is. A színpadon nyeri el végérvényesen sajátos jellegét is. Francesco *Corteccia* intermédium zenéjében (Cosimo Medici és Eleonora di Toledo lakodalmára, Firenze 1539, megj. 1539 Gardanonál: „Musiche fatte nelle nozze dello Illustr^mo^ Duca di Firenze" etc.) van két madrigál, közülük az egyik „O begli anni de l'oro" előadási utasítása: „sonato alla fine del terzo atto della Comedia da Sileno con violone, sonando tutte le parti e cantando il Soprano."[42]** Másutt „gravicembalo con organetti" és fúvóshangszerek működnek közre kíséretül. Ez az előadási mód azonban folytonosan igazi kórustételekkel, a XVI. század vége felé egyenesen monódiákkal keverten jelenik meg a színpadon — s mint átmeneti termék, aligha tarthatott igényt kizárólagos uralomra. *Striggio* és *Corteccia* 1565-ös intermédium zenéjében például Vénusz strófáit pszeudomonódia formában (a felső szólamot énekelve, az alsókat hangszeren játszva), Ámor stanzáit viszont kórusformában, madrigálkomédia-szerűen adták elő. Leggazdagabb kibontakozásához s egyben történetének fordulópontjához a Malvezzi-intermédiumokban (1589) érkezik a szolisztikusan előadott többszólamúság (Intermedii e Concerti fatti per la Comedia rappresentata in Firenze nelle nozze de Sereniss. Don Ferdinando de Medici e Madama Christiana di Loreno, Gran Duchi di Toscana" 1591, Vicenti). Itt már a tartalom megjelölésében elválnak a monódiák — így

[39] Vö. Wasiliewski: „Gesch. der Instrumentalmusik im 16. Jh." 1878; Oswald Körte: „Laute und Lautenmusik bis zur Mitte des 16. Jh." 1901.; Alfred Einstein: „Zur deutschen Literatur für Viola da Gamba im 16. und 17. Jh." 1905; G. Morphy: „Les luthistes espagnols" 1902; O. Chilesotti: „Die Lautenspieler des 16. Jh." 1891; O. Kinkeldey: „Orgel u. Klavier in der Musik des 16. Jh." 1910.

[40] Vö. Kretzschmar i. m. 23. l.

[41] Solerti: Origini del Melodramma, 127. l.

* s egyéb madrigálok mellett többször hallottam játszani Marenzioét, mely így kezdődik: „Vestiva i colli"

[42] Kiesewetter: „Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges" 1841, melléklet 65. l.; Goldschmidt: „Studien zur Gesch d. it. Oper I 1901, 125. l.

** Sileno komédiájának harmadik felvonása végén játszották, csak a felső szólamot énekelve, a többit hangszeren.

Peri „Dunque fra torbid'onde" és Cavalieri „Godi, turba" — a monodikusan előadott több szólamú tételektől (ezek — így Malvezzi „Io che l'onde" és „Godi, coppia reale", vagy Antonio Archilei madrigálja „Dalle celesti alte sfere" — túlnyomórésze Vittoria Archilei, az énekesnő nevéhez kapcsolódik). Az Archilei-madrigálban a kolorálatlan énekszólam mellett ott a kolorált (ténylegesen előadott) változat, mint még Monteverdi „Orfeo"-jának harmadik felvonásában is.[43] Itt is, mint az új monódia megjelenéséig mindig, a felső szólam kiemelésének fő eszköze a szabad vokális kolorálás; ezekben az évtizedekben éri el fénykorát. (A drámai monódia hasonló kezdeménye Itálián kívül az a kíséretes monódia, melyet Lasso iktatott be az 1568-as müncheni ünnepségek zenéjébe [„Chi passa per questa strada", Azzaiolo „Primo libro di Villotte alla Padovana" Ven. 1557[44] egyik darabja nyomán]; továbbá Beaujoyeulx, Beaulieu és Salmon 1582-es „Ballet de la reine"-jének monodikus darabjai[45].) A pszeudomonódia utolsó kisugárzása egészen az új évszázad kezdetéig követhető; még Luzzasco *Luzzaschi* szólómadrigáljai (1601) is átírt (több szólamú) vokális művek, énekelt, de eredeti (kolorálatlan) állapotában szintén átírt felső szólammal.[46] Abból a korszakból, melyben a színpadi zene is egyre közelebb kerül a körvonalaiban lassanként kibontakozó új stílushoz, említésre méltó még Frangipani és *Merulo* immár „antik formában" recitált, szóló- és accompagnato-jelenetekben megkomponált „Tragédiá"-ja (Venezia 1574; Frangipani leírása)[47], valamint „L'Amore di Penthesileia" ünnepi játék (Ven. 1595) monodikus madrigálja „Amor che non ti crede"; már Malombra „Poesia rappresentata innanzi al Serenissimo Prencipe di Venetia Nicolo da Ponte" (Venetia 1579 körül) c. játékában előfordul Nereus szólórecitatív jelenete. A 80-as évekkel kezdődik azután az igazi reformkor.

Hangsúlyozzuk, hogy a firenzei *Camerata,* azáltal, hogy nyilvánvalóan a kor uralkodó zenei tendenciáiban és mozgalmaiban gyökerezik, állandó, közvetlen kapcsolatban áll a gyakorlati zeneélettel, tevékenysége tehát lényegét tekintve egyáltalán nem lehetett forradalmi, alap nélkül spekuláló vagy hagyomány híjával szűkölködő. Elméleti téziseinek éles megfogalmazása persze kiáltó ellentétbe juttatta a még uralkodó polifóniával, tényked-ése és termése azonban sokszorosan is az előzményeken alapul. Különösen a pszeudomonodikus irodalom s az utolsó firenzei intermédiumok keletkezéstörténete mutatja, milyen élénk kapcsolatok kötötték az új mozgalmat már kezdeteiben a gyakorlati zenéléshez. Ehhez járul még természetszerűen az *énekesek, a virtuózok ösztönzése,* kiknek egyébként valószínűleg nagy szerepe volt a reform alakulásában. Így *Giustiniani* a következőképp tájékoztat az új stílus születéséről, melyet ő 1575 tájára tesz (nem Firenzébe): „L'anno

[43] Malvezzi: „Godi, coppia reale" és Archilei: „Dalle piu alte sfere" közli: Goldschmidt i. m. függelék 374. l. és köv. Vö. Leichtentritt: Zur Vorgeschichte der Oper — Ambros Mg. IV, 256. l.

[44] Ld. Sandberger: „Rol. Lassus Beziehungen zur italienschen Literatur" *SIGM* V, 410. l. és köv; Leichtentritt i. m. 259. l.

[45] Kiadta: J. B. Weckerlin: „Chefs d'oeuvre classiques de l'opéra francais". Ld. Ambros Mg. IV. 180. l.

[46] Ld. O. Kinkeldey: „Luzzasco Luzzaschi's Solomadrigale mit Klavierbegleitung" *SIMG* IX. 538. l. és köv.; Leichtentritt: „Der monodische Kammermusikstil in Italien bis gegen 1650", Ambros Mg. IV. 778. l. és köv.

[47] Ld. még Solerti: „Le rappresentazioni musicali di Venezia dal 1571 al 1605" *RMI.* IX, 1902, 503. l. és köv; Leichtentritt: „Zur Vorgesch. der Oper", Ambros IV. 243. l.

santo del 1575 e poco dopo cominciò un modo di cantare molto diverso da quello di prima e cosi per alcuni anni seguenti, massime nel modo di cantare con una voce sola sopra un instrumento..."* („Discorso sopra la musica" 1628).[48] Kiemeli, hogy az új stílus komponistáit elsősorban virtuóz énekesek (pl. Giov. Andrea „napolitano", Giulio Cesare Brancaccio, Alessandro Merlo „romano") ösztönözték. Az énekesréteg hasonló befolyását persze fel kell tételeznünk az egész 16. század folyamán; s ha Castiglione már a XVI. század elején a szólóének értékéről beszél, a *virtuóz szólóének* iránti előszeretet a század folyamán csak fokozódott. Az ékesítések tanának kialakulása az előadóművész-réteg előretörésének döntő szimptómája. Vincenzo *Galilei* (1520—1591) elveszett monódiakompozíciói túlnyomórészt az 1575—1580 közötti időszakra esnek, vagyis megelőzik a Camerata tulajdonképpen virágkorát (1580—1589).[49] A „Dialogo della musica antica e moderna" (1581) előszava említi műveit: „Responsi et le lamentazioni, composte però secondo l'uso degli antichi greci, che tra gli altri importanti accidenti, che intorno ad essa conservarono, era, come ella sa, il far ragionare un solo cantando et non tanti nell'istesso tempo come oggi (contr'ogni dovere) si costuma."** A legközelebbi, Galilei monódiáira vonatkozó adatokat Pietro Bardi 1634-ben Donihoz írott levele szolgáltatja.[50] Mint ismeretes, megkomponálta Ugolino panaszát Dante „Divina commedia"-jából, valamint Jeremiás próféta Lamentatióinak egyes szakaszait. Közülük az elsőt maga a komponista adta elő „sopra un corpo di viole esattamente suonate."*** *Doni* maga a „Dell'origine che ebbe a tempi nostri il cantare in Scena" fejezetben („Della musica scenica" IX)[51] a következőket mondja: „...il Galilei ...ajutato massimamente dal Sig. Giovanni [Bardi], fu il primo a comporre melodie a una voce sola, avendo modulato quel passionevole lamento del Conte Ugolino scritto da Dante, che egli medessimo cantò molto soavemente sopra un concerto di Viola. — ...onde nel nedesimo stile egli compose parte delle „Lamentazioni" de Geremia profeta, che furono cantate in devote Compagnia."**** Ugyanitt Cacciniról szólván: „...ad imitazione del Galilei, ma con stile piu vago e leggiadro messe in Musica alcune Canzonette e Sonetti."***** Valószínűleg Galileié a monodikus énekbeszéd megalapításában az elsőség. *Caccini* neve tk. már 1579-ben megjelenik Strozzi firenzei intermédiumában. Severo *Bonini* beszámol (traktátusában: „Discorsi e regole sovra la musica, 1610 körül)[52] Caccini énekes-sikereiről, melyeket a firenzei San Spiritóban aratott az „O benedetto giorno" monódiával. Az új stílussal tehát előbb mint vir-

* Valamivel az 1575-ös szentév után jelentkezett s néhány évig urakodott az a régitől teljesen eltérő éneklésmód, melynek lényege a hangszerrel kísért szólóének.

[48] Solerti: Origini del Melodramma, 106. l. Ld. még Riemann i. m. 47. l.

[49] Vö. Solerti: Gli albori del Melodramma, 37. l.

** Responsoriumok s lamentációk a régi görögök módja szerint, mely sok egyéb tulajdonsága mellett, mint tudjuk, egyetlen énekes énekéből s nem, mint ma (helytelenül) sokuk együttes énekéből állt.

*** pontosan játszott violák csoportjának kíséretével

[50] Közli: Solerti: Origini del Melodramma, 143. l. és köv.

[51] Vö. Kretzschmar i. m. 17. l.; Ambros IV. 312. l.

**** Galilei volt az első, aki (Signor Giovanni erőteljes segítségével) szólóhangra dallamokat írt, megzenésítve Conte Ugolino szenvedélyes panaszát Dantétól, s ezt elő is adta behízelgő hangon violák együttese kíséretében ... majd ugyanebben a stílusban részleteket komponált meg Jeremiás próféta siralmaiból, ezek ájtatos társaságban előadásra is kerültek."

***** Galilei stílusában, de bájosabban és könnyedebben néhány canzonettát és szonettet zenésített meg.

[52] Közli Solerti: Origini del Melodramma, 120. l. és köv.

tuóz énekes kerülhetett kapcsolatba, s alkotói tevékenysége a Camerata-ban csak 1588-tól veszi kezdetét. Dalai — így azok az „első madrigálok", melyeket az „Euridice" (1600) előszava is megemlít: Sannazaro „Iten'all ombra de gli ameni faggi", „Perfidissimo volto", „Vedro'l mio gole", „Dovro dunque morire" stb. — bizonyíthatóan már jóval a „Nuove musiche" kinyomtatása előtt másolatokban terjedtek[53] s talán — a „Nuove musiche"-ban a „Rapimento di Cefalo" (1600)-ból származó két kórus és három ária mintájára — részben színpadi előadásra is kerültek. Mindenesetre úgy tűnik, a 90-es években inkább a zenés színpad áll a figyelem és a reformtörekvések középpontjában. Cavalieri színpadi műveit már említettük. 1594-ben Peri „Daphne"-ja, 1600-ban Caccini és Peri „Euridice"-operája következik; 1602-ben megjelenik a „Nuove musiche".

Kretzschmar megállapítása, mely szerint a monódia a harmóniavilág leegyszerűsödését hozta magával,[54] kétségtelenül igaz az első monodista csoport, főleg Caccini és Peri esetében; de hamarosan fordulat áll be. Monteverdinek a madrigál műfajában megtett nagy fejlődése már végéhez közeledik, mikor a színpadhoz fordul.[55] Első madrigálkötete 1587-ben jelenik meg, már a második kötetben deklamációs elemek találhatók (1590: II. 11 „S'andasse amor a caccia"). Fontos szerepet játszik a deklamáló-recitáló stílus a harmadik (1592) és negyedik (1603) kötetben. (III. 7. „Se per estremo modo ardore morir potesse", III. 8. „Vattene pur crudel", III. 10. „Poi che ella in se torno" [Armida panasza], IV. 4. „Sfogava con le stelle", IV. 17. „Anima dolorosa"). Monteverdi szabad és merész harmóniavilága (egyes elemei már korábban is jelentkeztek: I. 1. „Ch'ami la vita mia" I. 13. „Tra mille fiamme", II. 19. „Non m'e grave il morire") főként a 4. és 5. kötetben (1603, 1605) bontakozik ki, a további kötetekben (6. kötet 1614, 7. kötet 1619, 8. kötet 1638) más problémák és jelenségek szorítják háttérbe. (Szabadon belépő és szabadon feloldott disszonanciák, szokatlan hangközök alkalmazása, keresztállások, kromatikus menetek, a kadenciák tágan kiépített harmóniai struktúrája: III. 9. „La tra'l sangu'e le morti egro giacente", IV. 1. „Ahi dolente partita", IV. 8. „Luci seren'e chiare", IV. 12. „Ohime se tanto amate", IV. 16. „Si ch'io vorei morire", IV. 7. „Anima dolorosa", IV. 20. „Piagn'e sospira e quand'i caldi raggi", V. 1. „Cruda Amarilli", V. 2. „O Mirtillo", V. 6. „Era l'anima gia presso a l'ultim'hore", V. 12. „Che dar piu vi poss'io.", V. 13. „M'é piu dolce in penar"). A lineáris szólamvezetést egyre inkább kiszorítja az új, homofón akkordika. A 4. könyvtől (1603) kezdve a harmóniai komplexum az elsődleges kifejező eszköz. Uralma talán az 5. könyvben (1605) éri el tetőfokát. 1607-ben következik az „Orfeo", Riemann szerint az „Arianna"-val együtt „a végigvitt deklamáló stílus fejlődésének csúcspontja."[56] 1608 az „Arianna", 1611 *Gesualdo* két utolsó (5. és 6.) ötszólamú madrigálkötetének

[53] Valószínűleg már 1585 óta. Egyes hasonló stílusú darabok feltűnéséről 1601-es angol gyűjteményekben ld. Leichtentritt: „Der monodische Kammermusikstil in Italien bis gegen 1650" in: Ambros IV, 777. l.; Riemann i. m. 11. l.

[54] I. m. 23., 26. l.

[55] Ld. Leichtentritt: „Cl. Monteverdi als Madrigalkomponist" *SIMG* XI 255. l. és köv. Riemann Hb. II, 1, 374. l. és köv.; A. Heuss: „Monteverdi als Charakteristiker in seinen Madrigalen", Liliencron-Festschrift 1910, 93. l. és köv.: G. Cesari: Die Entwicklung der Monteverdi'schen Kammermusik", 3. Kongressbericht der IMG 1909. 153. l.

[56] Hb. der Mg. II, 2, 288. l.

éve. (Előző kötetei: I. 1594, II. 1594, III. 1595, IV. 1596.)[57] E két könyv Gesualdo művészetének legszélsőségesebb pontja. E két kötet tartalmazza legmerészebb disszonanciáit, legkíméletlenebb akkordkapcsolatait, legérettebb korszakának madrigáljait. (Pl. V. 4. „Dolcissima mia vita", V. 3. „Itene o miei sospiri", V. 11. ‚Mercè grido piangendo" V. 2. „S'io non miro", VI. 2. „Beltà poi che t'assenti", VI. 9. „Deh come invano sospiro", VI. 6. „Io parto e non piu dissi", VI. 7.„Mille volte il di", VI. 4. „Resta di darmi noia", VI. 1. „Se la mia morte brami", VI. 10. „Io pur respiro", VI. 13. „Ardita zanzaretta", VI. 17. „Moro lasso al mio duolo", VI. 22. „Gia piansi nel dolore", VI. 22. „Ancor che per amarti".) A kromatikus mozgalom utolsó s legnagyobb hullámai ebben az évtizedben az új zenés színpad kísérletező radikalizmusával találkoznak össze.

És ekkor alakul ki a radikális monodisták csoportja, vagy, ha a kor képzőművészetének hasonló iránya után nevezzük őket, a „manierista" csoport. 1607 jelenik meg Lodovico *Bellanda* „Musiche"-ja (részben „manierisztikus"), 1611 és 1613 Pietro *Benedetti* két „Musiche"-kötete, 1616 Domenico *Belli* „Arie" („Primo libro dell'arie a una e a due voci per sonarsi con il chitarrone") és az „Orfeo dolente", 1614, 1620 és 1624 Claudio *Saracini* öt fennmaradt „Musiche"-kötete (1,2,3,4, és 6). A húszas évek végén elapad e mozgalom; a későbbi monódiában s a hangszeres zenében csak egyes, izolált emlékei találhatók; 1650 után pedig végérvényesen nyomavész.

IV.

Ez a „radikális csoport" egyszerre Caccini, Monteverdi és Gesualdo követője. Caccinitól az általános formát, a kifejezési fordulatokat és lehetőségeket, a faktúrának kifejezésbeli modifikációk okozta aszimmetriáját,[58] a szöveg szoros követését, a ritmus kötetlenségét, a szabad előadásmódot tanulja el. Monteverditől a szólóének drámai karakterét, a dallam és harmónia szabadságát, a részletek kifejezésének feszültségét és pátoszát, olykor egyenesen a sematikus formulázásig és epigoni utánérzésig. Végül Gesualdótól az *akkordika romantikus átértelmezését s az átkromatizált harmóniarendet örökli.* Közelebbről vizsgálva a *monódia története egyáltalán nem egységes. A 17. század második évtizede jelenti a műfaj történetének második szakaszát; és e második monódia-periódus hozza a „manierisztikus irány" legfontosabb dokumentumait.* A harmadik periódus — a letisztuláshoz, állandó formák megszilárdulásához, a Carissimi-korszak „klasszicizmusá"-hoz tartó átmenet — a húszas évekből (Landi, Grandi) a harmincas évek *Ferrari* képviselte új irányához vezet s vele egyben le is zárja a monódia tulajdonképpeni virágkorát.

A harmóniai elem romantikus átértékelése a zenei kifejezés elsődleges tényezőjévé, amit már Rore, később Marenzio egyes művei előlegeztek, a legmerészebb következetességgel csak Gesualdo késői madrigáljaiban valósul meg. Itt az akkordikus tényező a primér, a felső szólam fontosságát ezúttal nem a lineáris szólamvezetés, hanem szabad vertikális fejlesztés szorítja háttérbe. Gesualdo harmóniavilágában a kolorisztikus elemé a fősúly; de éppen

[57] Vö. F. Keiner: „Die Madrigale Gesualdo's von Venosa" 1914, 58. l.
[58] Riemann: Hb. II, 2, 20. l. és köv., 48. l., 293. l.

a harmónia ilyen kolorisztikus értelmezésében különbözik egymástól Gesualdo és a monódia második periódusa. A radikális irány (1610—1620) első időszakában láthatóan itt is a harmónia a zenei kifejezés elsődleges hordozója; a continuo csak-akkordikus értelmezését az alsó és középső szólamok növekvő mozgékonysága ugyan kizárja, megmaradnak és továbbfejlődnek Caccini melódiaformulái is —, mégis, éppen a fődokumentumokban (Saracini I—II, Belli) vitathatatlan a vertikális fejlesztés uralma. Gesualdo *kolorizmusával* szemben azonban a harmónia itt dinamikus *feszültségpotencia,* az állandó továbbmozgás eszköze, tendencia. *Dinamikus tendenciaként* (ez a jellege Gesualdóra túlnyomórészt *nem* jellemző), a harmónia éppoly erősen befolyásolja a melódiát, mint kolorisztikus szerepben. *Sokszor egyenesen a harmónia határozza meg a melodikát.* E jelenség legjobb példái Saracini ilyen típusú madrigáljai (pl. I. 1. „Canto dolce e soave" eleje, I. 13. „Tu parti", II. 7. „Da te parto", II. 10. „Cor mio deh non piangete", II. 15. „Cor mio deh non languire", számos hely az 5. és 6. kötetben [1624] is); a legmeggyőzőbb bizonyítékot azonban I. 16. „O quante volte" szolgáltatja, ahol a folytonos recitálástól felszabdalt melódiavonal szinte kizárólag a harmónia feszültségvonalának szolgálatában áll. Idetartoznak Domenico Belli kromatikával átitatott dallamvonalai is az „Orfeo dolente"-ben [I. intermédium: „Lasso omai che vedro", 3. intermédium: „Lasso guidar i mesi, giorni e l'ore" stb.] és az „Arie"-ben [„Ardo ma non ardisco" stb.].

A középkorban a *musica ficta* korlátai közé szorított *kromatika,* mely azonban már a 13—14. századi „musica falsa"-ban előretört,[59] a 16. század folyamán, főként 1550 után tudatos oppozícióba lép az egyházi hangnemek diatóniájával szemben. A „musica ficta" eredménye az egészhang felosztása s az akcidentális (módosítójeles) kromatika bevezetése, a „musica falsa" a hexachord szabad transzponálását s ezáltal új skálahangokat hoz.[60] A 16. század kromatikus mozgalma két főáramlatra oszlik; a teoretikus-kísérletező irányzat Vicentinótól indul s a kor antikizáló tendenciáin alapszik; a „gyakorlati" irány, mely az új reformideákat a kor élő zenéjében majd megvalósítja, lényegében Cipriano de Rore-val kezdődik. Vicentino és Lusitano ógörög genera-polémiájától (1551, újra feltámad Ercole Bottrigari „Melone"-jában 1602) kezdve teoretikusok s gyakorló zenészek érdeklődésének homlokteréből többé nem tűnik el az antik kromatika problémája. Vicentino „L'antica musica ridotta alla pratica moderna" (1555) traktátusa e tekintetben a firenzei hellenisztikus mozgalom közvetlen előfutára. Párhuzamosan meglepő gyorsasággal bontakozik ki a gyakorlati kromatikus irányzat, melyet a megelőző félévszázad fakturális szabadosságai készítettek elő. A kromatika első, előkészítő korszakának főbb stílusjegyei: disszonanciákkal megtűzdelt dallamvonal, adiatonikus hangközök sűrű alkalmazása (Winterfeld[61] terminusával „közvetett kromatika" a közvetlennel szemben; Kroyer[62] szerint „közvetetten kromatikus, dallamilag direkt vagy indirekt kapcsolatok") s egyéb szabadosságok: (a módosítások hangsúlyozása, a szubszemitonium szabad kezelése, félbeszakított, újszerkezetű kadenciák, a nagyterc kiemelése

[59] Rudolf v. Ficker: „Beiträge zur Chromatik des 14.. bis 16. Jh.-s" 5—8. l.
[60] I. m. 8. l.
[61] Winterfeld: „Gabrieli und sein Zeitalter" 1834, I. 74. l.
[62] Kroyer I. m. 17, 19. l.

kisterces hangnemekben, a diatonikus szigor áttörése). E jegyek hamarosan áttörik a diatóniát s a kromatikus dallamvonal megjelenéséhez vezetnek. Míg a kromatika korábban csak színezi, feszíti s akcentusokkal tagolja a vonalat s mint fokozás és vezetőhangos kiélezés a lineáris tendenciát hangsúlyozza, most a kromatika egyetlen ugrással a *harmóniai rend s a teljes melodikus fejlődés* alapja lesz. 1550 tájától a chroma vertikális faktor: kiviláglik, hogy a kromatikus félhanglépés a felsőszólam-uralom tendenciáját erősíti (vezetőhang-kényszer), s e stádium a kromatikus félhanglépést akkordváltással köti össze. Idevágó példákra esetenként már Costanzo Festánál (1539) s (természetesen negatív hangsúllyal) Pietro *Aron* „Lucidario"-jában (1545)[63] is találunk. Az új irány voltaképpen mégis Rore ódájával („Calami sonum ferentes", keletkezett 1550 és 1555 között)[64] indul. Itt s Vicentino „Esempii"jében (1555) bukkan fel először valódi *kromatikus melódia*, egyidőben a vertikális gondolkodásmód (Rore, Tudino, Vicentino) első győzelmével. Az első korszakban Willaert révén kibővült a tonalitás a „musica ficta" alapján s új tonális szabadság született (Willaert madrigálja „Amor senno, valor"); a következő generáció, Willaert tanítványai, folytatták a megkezdett utat s a tonális viszonyok kibővítésétől és kialakításától (Willaert)[65] a kromatikus dallamosságig jutottak (Rore); a harmadik generáció ismét új útra tér s az *atonalitás* irányába fejleszti a kromatikus lehetőségeket: természetszerűen ide kell vezetnie a szabad kromatikus (harmónia- és vonal)-vezetésnek. Először a disszonanciafogalmak kibővítése következik be. Az első korszak átmenődisszonanciája itt a drámai kifejezés fokozásának egyenrangú eszközévé lesz. Josquintól Rore-ig a disszonancia szerepe: a kompozícióelvek által meghatározott, kiélezett, de korlátozott hangsúlylehetőség (átmenődisszonanciák: késleltetés, előlegezés, retardáció); a század második felében már a szó-kifejezés szolgálatában álló, önjogú kifejezőeszköz, végül az általános zenei gondolkodás új lehetősége, dimenziója. Maistre Ihan „O Roche beatissime"-motettájában már 1504-ben éles és hangsúlyozott disszonanciák jelentkeznek. A korábban csak kromatikus menetek elkerülését szolgáló keresztállás[66] lassanként új jelentéshez jut s immár általánosan használt, kiélezett kifejezőeszköz (Ferabosco, Orso, Marenzio — nála a keresztállás láthatóan a disszonancia egy főformája:[67] „Ma per me lasso", „Ahi tu m'el neghi", „La bella man vi stringo", „Solo e pensoso" [1599]; Gabrieli —, még Cavalierinél s később Schütznél is jellegzetes). A bővített hármas Costanzo Festánál 1539, Ferabosconál 1542,[68] Willaertnél 1545 jelentkezik; Rore után hamarosan elveszti átmenőhangzás jellegét (az átmenet: Vincenzo Ruffo 1557, Francesco Orso 1567, Rocco Rodio és Montervedi 1587, Gabrieli [„O Domine Jesu Christe"], Marenzio 1599); a század második felében az átmenőhang helyén megjelenik az átmenő harmónia, vagyis a disszonáló hang helyén a *disszonáló akkord;* hamarosan alterált hangközök szabad kombinációja, alterált hangok után alterált akkordok, kettős disszonanciák és szabadon bevezetett disszonanciakomplexumok is feltűnnek.

[63] Ld. Ficker i. m. 15. l., Festáról 22. l.
[64] Commer: Coll. XII, No. XXX; Leichtentritt in Ambros IV. 205. l. és köv; Riemann Hb. II, 1. 414 és 415. l.; Kroyer i. m. 66. l.; Ficker i. m. 28. l.
[65] Ficker i. m. 13. l. és köv.
[66] U. o. 22, 28. l.
[67] Vö. Leichtentritt in Ambros IV, 115. l. és köv.
[68] Kroyer i. m. 40. l.; Ficker i. m. 22, 24, 30. l.

Monteverdi és Marenzio kromatikájának kiindulópontja Rore (hogy a disszonanciakeverésben Monteverdi előfutára Rore, már Zacconi megjegyzi a „Prattica di Musica"-ban 1592, II. kiad.: 1622); ha azonban a harmadik korszak (1560—1590) madrigalistáinak sorát végigtekintjük, Gesualdo sem tűnik többé olyannyira izoláltnak, habár egészében bizonyosan ő a mozgalom utolsó csúcspontja. A diatonikus hangnemi szigor tudatos elutasítására (Vicentino 5. madrigálkönyvében 1572; az alt és basszus a „genus molle"-ben, a cantus, quintus és tenor „genus durum"-ban íródott) maguknak a tonális határoknak az áttörése következik; ezt főleg a kromatikus melodika idézi elő, olykor kromatikus zárófokozás formájában (Cesare *Tudino* d'Atri madrigálja: „Altro che lagrimar' gli occhi non ponno",[69] 1554, Francesco *Orso* „Cosi mi sveglio" 1587, Rocco *Rodio* „Madonn'il vostro pett'è" 1587, Gesualdo „Resta di darmi noia" 1611; még Saracini atonalitásba futó, torzan kromatikus szekvenciái [1614—24] is e formára utalnak) vagy disszonanciákkal átitatott melodikaként (Rore: „O voi che sospirate a miglior note" 1581, Pomponio Nenna, Gesualdo, Saracini, Belli). Végül a tisztán kromatikus dallamvonal is kialakul, együtt minden modulációs lehetőségével (*Rore:* „Calami sonum ferentes" 1555 előtt, ennek hatása alatt *Lasso* „Alma nemes" motettája 1555 és *Gallus* „Mirabile mysterium"-a 1586,[70] *Vicentino* [a „L'antica musica" „Esempii"-ben] 1555, *Orso* „Cosi mi sveglio" 1567, *Agostini* 1570, Giuseppe *Caimo:* „E ben raggion" 1585, Rocco *Rodio:* „Madonn'il vostro pett'è" 1587, *Marenzio:* „Solo e pensoso" 1599, *Gesualdo* „Moro lasso", „Beltà poi che t'assenti" 1611 stb., *Viadana* „Ave hostia salutaris" [kezdete, Concerti ecclesiastici 1602],[71] *Monteverdi, Saracini* stb. — vö. a hangszeres zenében is: *Frescobaldi* „Capriccio di durezze", „Toccata di durezze et di ligature" és „Capriccio cromatico" [1615], Biagio *Marini* „Pass' e mezo concertato" [VII-a parte] 1636,[72] Michelangelo *Rossi* 7. orgonatoccatájának vége [Róma 1657], közli Ambros IV, 751. 1., s a kromatikus ostinatók). Még Heinrich *Schütz*nél (Cantiones Sacrae 1625) is felbukkannak a „kromatikus korszak" kettős disszonanciái (a közvetítő valószínűleg Giov. Gabrieli és Monteverdi). Egy ideig az enharmónia is a gyakorlati kísérletezés tárgya; kétségtelenül *Vicentino*[73] ösztönzésére; Francesco *Orsonál* („Cosi mi sveglio" 1567) és Marenziónál (O voi che sospirate" 1581, mely bejárja Fisz-dúrtól Gesz-dúrig a teljes hangnemkört) is jelentős nyomokat hagyott. 1610 körül Gesualdo madrigáljaiban jelentkeznek a mozgalom végső konzekvenciái.[74] A legtöbb esetben megmaradnak a zenei folyamat tonális kereteinek körvonalai, sokszor persze mellékakkordok fátyla mögött; a tonális kapcsolatok azonban szinte mindenütt már egy-egy mondatrészen belül is fellazulnak, a szerkezet egymástól szinte független fokozás-tömbökre és szekvencia-szakaszokra bomlik. Monteverdi kromatikája félreérthetetlenül elsősorban domináns-kapcsolatok és domináns-feszültségek kialakítására tör,[75] Gesualdo harmóniarendje viszont a mellékfokok modulációs eszközét részesíti előnyben. Az átkromatizált akkordika a kötések új logikáját igényli,

[69] Közli Kroyer
[70] Riemann Hb. II, 1, 433. l. és köv.
[71] Közli Leichtentritt in Ambros IV, 223. l. és köv.
[72] Közli Riemann Hb. II, 2. 104., 1. és köv.
[73] Ld. Vicentino madrigálját Kroyernél
[74] Ficker i. m. 33. l.; Keiner i. m.
[75] Riemann Hb. II, 2. 251. l.

mely kezdetben csak körvonalaiban sejtethető. *Monteverdi* madrigáljai elzárkóznak az új stílus szélsőséges megnyilvánulásaitól. A vonaltól a tömeghez tartó átmenet, az akkordikus tömb kialakulása műveiben igen korán lezajlik; de inkább Marenzio útját folytatja, megmarad hajlama a merész újításokra — kivált a 4. és 5. kötetben (1603 és 1605) — de mindvégig Gesualdo kolorizmusa nélkül s nálánál sokkal nagyobb érzésekkel az architektonikus egység iránt. Az 5. könyvben (V. 14. „Ahi com'a un vago sol") jelentkezik először a continuo, a 6. és 7. könyvtől pedig (1614 és 1619) láthatóan jobban vonzza a koncertáló irány. A kromatika lehetőségeit még a „L'incoronazione di Poppea" (1642, 2. felv. 3. jelenet, „Famigliari"-kórus)[76] is kihasználja; de már a 30-as évektől megindul a kromatika elleni reakció s a csak zenei és formai elvekkel egyidőben győzelmet is arat.

V.

A „kromatikus korszak" eredményei — a harmónia *horizontális és vertikális mozgékonysága*, vagyis a szabad akkordkapcsolat és a disszonancia — kezdetben nem kerülnek át teljes egészében az új generálbasszus-muzsikába. 1600 körül az új kísérettípus problémája uralkodik, más irányú problémák egy időre háttérbe szorulnak; mégis valószínű, hogy az akkorddá merevedés általános tendenciája ellenére a „tiszta monódia" merev, radikálisan kontrapunktellenes kíséretmódja[77] s annak teljesen önállótlan, melódiátlan s csak a harmóniát jelző basszusszólama csak átmenetileg vagy egyáltalán nem jut egyeduralomra.[78] Az új stílus felvirágzásának már elején is két ellentétes irányzat válik el világosan a continuónak juttatott szerepét tekintve: *Caccinié* és *Viadanáé* (1602).[79] Az első firenzei irány, igyekszik konzekvensen, szigorúan végigvinni a kontrapunktellenes tendenciát, a hosszan kitartott, merev basszushangokat, az akkordikus kíséretet, a szünet nélküli (legfeljebb rövid lélegzési szünetekkel megszakított) éneklést részesíti előnyben a hangszeres közjátékok kizárásával.[80] Valószínűleg csak Monteverdi „Orfeó"-ja töri át a teória sorompóit.[81] Viadana monódiája viszont (Concerti 1603, római irányzat) a basszusnak is részt biztosít a motivikus munkában, megengedi a középszólam kontrapunktikus vezetését, szüneteket iktat az énekszólamba s a többszólamúságot csak két szólamra redukálja. Hasonlóképpp *Agazzari* is („Discorso del sonar sopra il basso con tutti li stromenti e dell'uso loro nel conserto" 1606) a leírt basso (seguente!)-szólam szabad értelmezését követeli az előadótól.[82] A praxis dokumentumai, vagy legalábbis utalásai arra vonatkozóan, hogy a notált basszusszólam e korban csak vázlatosan jelezte a lehetőségeket: Luzzasco Luzzaschi madrigáljai közül néhány (1601) s Monteverdi „Orfeó"-ja (1607) 5. felvonásának elején az a recitativo, melyet a kotta csak continuóban rögzít, de a maga idején két koncentráló hangszercsoport adta

[76] Goldschmidt: „Studien zur Gesch. der it. Oper im 17. Jh." II 133. l.
[77] Riemann Hb. II, 2. 77. l.
[78] Max Schneider: „Die Anfänge des Basso Continuo und seiner Bezifferung" 1918; Riemann Hb. 10, 77. l.
[79] Riemann i. m. 78, 321. l.
[80] Uo. 81, 187. l.
[81] Uo. 200. l.
[82] Uo. 77, 200. l.; Ambros IV, 129, 315. l.

elő. (Hasonló fontosságú ebben a vonatkozásban a későbbi operatörténet szempontjából Luigi Rossi „Il palazzo incantato" c. operája [1642] prológjának az a részben kidolgozott continuo-szólama, mely a mű egy kéziratos partitúrapéldányában található s mely bizonyítja, a continuo-szólam kidolgozásának különféle dallami, zenekari, gyakran kontrapunktikus lehetőségei voltak.)

A monódia korai fejlődése főként Caccinitól indul ki s bár lényegileg a „Nuove musiche"-re épül, lassanként eltávolodik a szigorú firenzei elvektől. E fejlődés azonban Viadana legközvetlenebb követői kivételével nem a római utat, vagyis nem a többszólamúság redukálásának útját járja. A műfaj a Caccini-féle alapokra épít, de lényegesen kiszélesíti a basszus kezelésének, a kíséretnek s a harmóniának lehetőségeit. Sokhelyütt már Caccini is mozgékony, imitáló basszust ír („Io parto amate lumi" ária, „Dolcissimi sospiri" madrigál, „Amo io parto", „Dovro dunque morire" a „Nuove musiche"-ben 1602);[83] Monteverdi „Orfeó"-jával egy évben (1607) jelenik meg Hortensio *Naldi* „Concerti ecclesiastici"-gyűjteménye, hol a basszus Viadana szellemében olykor előimitál, az énekszólamot pedig helyenként szünetek szakítják meg (pl. „Hodie nata est")[84] és Lodovico *Bellanda* első „Musiche per cantare sopra il chitarrone et Clavicembalo"-ja, ahol megjelenik a később oly tipikus alakzat, a *járóbasszus.* („Questa invitta guerriera", „Candido lume", „Quel vezzoso animal").[85] „Sacre laudi a una voce"-jában (1613) az énekszólam gyakran szünetel, vagyis a hangszeres kíséret hatóköre máris jelentősen tágult.[86] A figuratív-melodikus basszus-figuráció és az imitációs basszus-szekvenciák lehetőségeit először *Benedetti* („Musiche" 1611 és 1613) ragadja meg, majd nyilvánvalóan Monteverdi hatása alatt (pl. az „Orfeo"-ritornellek basszus-szekvenciái nyomán) *Saracini* fejleszti tovább (1614—1624) ritmikus basszus-formulákkal, melodikus menetekkel és önálló passzázsokkal. Hamarosan az önálló hangszeres közjáték lehetősége is feltárul; itt valószínűleg a hangszeres közjátékoknak a trecentótól a 16. századig eleven hagyománya[87] is hatott, közvetlen mintaképnek *Monteverdi* („Scherzi" és „Orfeo" 1607), *Gagliano* (rövid, szünetkitöltő continuo-szakaszok a szólóénekekben, utójátékok és hangszeres függelékek a kórusok után: Dafne 1608), valamint *Peri* („Varie musiche" 1609) tekinthető. Hamarosan *Saracini*nél (1614: I. 24 Aria da cantar ottave) és *Belli*nél (az énekes szakaszok rövid megszakításai, a szakaszok között ötütemes continuo-közjáték: „Occhi belli a me severi" az „Arie"-ben 1616)[88] is feltűnik a ritornell; ugyane műben másutt is félbeszakad hosszabb-rövidebb időre az ének, ott, ahol a basszus (a kíséret) egyedül vállalja a harmónia továbbszövésének feladatát („O voi del ciel" = „Aure dell'aria").[89] Saracininél már számos ilyen helyre bukkanunk (1620: IX. 1; II. 3; III. 1; III. 12; III. 19; III. 35; III. 38; 1624: VI. 19), ezek néha tekintélyes hosszúságúak s harmóniai vagy zenei-formai meghatározó szerepük van, míg Benedetti (1611 és 1613) még nem alkalmaz hosszabb szüneteket. Úgy tűnik, ez az egész fejlődés a drámaiság fokozódó tendenciája jegyében áll; e drámai törekvésből, a lírai-mo-

[83] Riemann i m. 82. 1. Vö. a mozgalmas basszuskadenciát Peri alvilágjelenetében („Euridice" 1600; Orfeo: „Sereni i rai della celeste fronte".)
[84] uo. 313. 1.
[85] Leichtentritt in Ambros IV, 863. l.
[86] Riemann i m. 320. 1.
[87] Uo. 233. 1.
[88] Uo. 319. 1.
[89] Uo. 316. 1. és köv.

nodikus tartalmak átdramatizálásából nem maradhat ki a hangszeres rész sem, mely kezdetben csupán az énekszólam alátámasztása. Az út az új *dallamos basszus*hoz vezet, melynek mozgalmasságát különböző típusú continuo-basszusok (járóbasszus, drámai-illusztratív, párhuzamosan haladó, ritmusformulákat hangsúlyozó, imitatív, motívumfeldolgozó basszus) készítik elő és valósítják meg. Saracini monódiáiban a basszus-kezelés szinte egész fejlődésmenete lépésről lépésre követhető. A „zárás átengedése a continuónak" (Riemann Hb. II. 2. 214 ff.) azonban 1640 előtt csak esetenként bukkan fel, legkialakultabban Bellinél („Orfeo dolente" 1616).

A basszus-szólam újfajta önállóságát a monódiában korán felbukkanó ostinato-motívumok s általában az ostinato-technika készíti elő s erősíti. Az ismétlődő basszus fölötti vokális improvizáció régi gyakorlata,[90] ez a népies hagyomány találkozik itt a „Nuove-musiche"-korszak gyakran bonyolult, műzenei struktúráival. E kompozíciótípus, mely eredetileg talán még a hangszeres ostinato-formáknál is ősibb,[91] új jelentésében a korai 17. századi kantátairodalom s a későbbi lamentókompozíciók[92] egyik legfontosabb stíluseleme. A vokális ostinato-formák — a hangszeres chaconne és passacaglia fejlődésével párhuzamosan — korán megjelennek az operaszínpadon is. A monódia első korszakában a közvetlen ösztönzés kétségtelenül Caccinitől ered (3. ária: „Arde il mio petto misero", valamint „Ahi dispietato Amor",[93] az „Aria di Romanesca" töredékével a basszusban). Az ostinato-motívumok egyrészt a fokozott szólammozgékonyság kezdeményei s valószínűleg szoros genetikai kapcsolatban állnak a járóbasszussal,[94] másrészt hamarosan a dallami és harmóniai lehetőségek sokaságát hordozó, önmagukban mégis szkématikus velencei passacaglia-formákká merevednek. (Ereszkedő négyhangos-motívum.) A monódia „manierisztikus" korszakában az „arie da cantar ottave" időnként még szokásos ostinato-jelentését is elvesztik; ezáltal éppen az „ottave rime" műfajának fő stílusjegye, a basszus súlya és fontossága homályosul el. *Benedetti* legnagyobb kidolgozott „aria per ottave"-ja (1613: II. 12—15. „Interdette speranze" — „Es'al mio mal non val forza" — „Usin le selle al Ciel" — „Getta pur l'arco Amor": 2 stanza négy szakaszban) egy körvonalaiban állandó basszus négy variánsából áll; egyéb ottava-kompozíciói viszont (II. 2. „Ch'io non senta per voi torment' e guai" és II. 9. „Giunt' alla tomba ov' al suo spirto vivo" [szöveg: Tankréd siratja Clorindát, Tasso: „Gerusalemme" XII. 96] nyomát sem mutatják a dallam *variálásának* a basszus fölött; a többi „arie"-hoz hasonló strofikus dalok ezek, csak ariózusak, azaz a madrigaleszk recitáló dalok stílusához hasonlóak; az új szövegnél a dallam szinte teljesen váratlanul tér vissza (kisebb, szűkítő módosulások csak II. 9. dallamában és basszusában szerepelnek, melyek következtében az ismétlés egy ütemmel megrövidül; II. 2. módosulásai jelentéktelenek); s végül döntő jellemzőjük a melódia feltétlen vezetőszerepe — *a dallam szabja meg a basszus-szólam módosulásait is* —, a basszus maga alárendelt és jelentéktelen. Vagyis áthelyeződik a fő súly; itt már elsősorban az *uralkodó, megismételt dallam* ki-

[90] Einstein: „Die Aria di Ruggiero" uo. 444. 1.
[91] Riemann i. m. 29., 90. 1.
[92] Uo. 377. 1.; Leichtentritt in Ambros IV, 874. 1.
[93] Riemann i m. 20. 1. és köv, 29. 90. 1.
[94] Uo. 166. 1.

sebb-nagyobb változásokkal kialakított *variálás*áról van szó; a basszus éppannyira véletlenszerű, mint a többi énekben, változásai a megismételt fő dallam változásaitól függnek. *Saracini*nél csak két „arie da cantar Ottave"-re találunk (1614: I. 24. „Cedea la notte ai matuttini albori" és 1620: III. 24. „Strane guise d'amar d'amor fedele"). Mindkettőnél önállótlan és dallamilag jelentéktelen a basszus. (Figyelemre I. 24-ben csak a basszus-szólam bőszekundos és bőkvartos, különleges vezetése méltó: G—c—esz—fisz—c—G, ugyanez a rákövetkező ritornellóban, Saracini egyetlen ária-ritornellójában is.) Mindkét ária négysoros, az egész stanza leénekléséhez tehát meg kell ismételni úgy, hogy a szakasz következőképpen oszlik fel: a b a b / a b c c . Benedetti ezzel szemben néha úgy módosítja a stanzákat ismétlésekkel, hogy másfajta szakaszmegosztás jön létre; II. 12—13-ban (a b b a / a b c c) megismétli az első félstanza utolsó sorát, ennek következtében ötsoros első szakasz alakul ki, melyre hasonlóképp kibővített második szakasz felel, II. 14 és 15-ben következőképpen osztja meg a szakaszt: a b a / b a b c c , itt az egyensúlyt a 3. sor (első szakasz zárósora) megismétlésével állítja helyre: a b / : a: / b b a b c c. Egyébként ő sem ismétli az ottava-sorokat. Saracini strófabeosztása tehát lényegesen egyszerűbb, de nem is tudja a strófa formai felépítését Benedettihez hasonló sikerrel megoldani; az *ismétlést nem írja ki,* szerkezet és felépítés tehát a többi áriával tökéletesen azonos s a cím csak a megkomponált szöveg versformájára utal; a basszus nehézkessége sem szokatlan az egyszerű strofikus dalban sem, minthogy hasonló szabad formák az áriák között is előfordulnak (Benedetti II. 16 és 25.). Így a szabadon recitáló madrigál s az élesen ritmizált strofikus dal (ária) keverékformája alakul ki, s benne az énekszólam ugyanolyan vezető és autokrata-szerepet játszik, mint egyéb monódia-formákban.

A második monódia-korszaknak ez a fordulata azonban vagy csak elszigetelt jelenség, vagy átmeneti epizód. Róma és Velence felkapja és továbbfejleszti a basso ostinato elvét. Következzék most azon komponisták nem teljes, de megközelítően pontos képet nyújtó listája, akik 1640 tájáig basso ostinatot alkalmaztak, Ruggiero-, Romanesca-, Gazella- vagy más hasonló témákat dolgoztak fel vagy „arie da cantar ottavé"-t írtak: Caccini (1602, 1613), Monteverdi (1607), Durante (1608), Sigismondo d'India (1609), Megli (3. Musiche, 1609), Peri (Benedetti I.-ben, 1611), Gagliano (Benedetti I.-ben, 1611), Benedetti (1613), Salomone Rossi (1613), Ant. Cifra (1613, 1614—1617 [Scherzi V]), Dognazzi (1614), Saracini (1614 és 1620), C. Orlandi (1616), Dom. Visconti (1616), Belli (1616), Pietro Pace (1617), Giov. Dom. Puliaschi (1618), Giov. Stefani (1618, 1621 [Affetti amorosi: Romanesca], 1622 [Scherzi amorosi: „Aria per cantar Ottave siciliane"]), Monteverdi (1619, [7. madrigálkötet], 1632 [„Scherzi musicali"] és 1638 [8. madrigálkötet]), Landi (1620), Grandi (1620), Valentini (1621), Turini (1621), Vitali (Libro IV, 1622), Milanuzzi (1623), Quagliati (1623), Frescobaldi (1624, 1630), Desiderio Pecci (1626), Marini (1626, töredék), Fr. Severi (1626), Gius. Cenci (1629), Mazzocchi, Ferrari (1631, 1637, 1641), A. Gregori (1635), Fr. Manelli (1636), Merula (1637), Loreto Vittori (1639 [„Galatea"]), Giov. Rovetta (1640), Cavalli (1641 [„Didone"]), Monteverdi (1642 [„Incoronazione"]), Luigi Rossi (1647 [„Orfeo"]), Vittori (1649), Carlo Caprioli (1650 körül).

VI.

Az új stílus egyik legfontosabb jegye a szóhangsúlyok feltétlen uralmából eredő *szabad ritmika.* A monódia — kivált radikális korszaka — differenciálja és tökéletesen újraértékeli a szótagkvalitásokat.[95] Ezzel tökéletesen megváltozik a deklamáció módja és felfogása, ennek törvényszerűségeit azonban a notáció uniformizálása sokáig elrejtette. Riemann megállapításai és elemzései tették világossá, hogy a korabeli notáció nem a helyes ritmusstruktúrát és ütemet adja meg; hogy az ütemelőjegyzések helyén szereplő CC és a számok nem ütemelőjegyzések, hanem menzúrajelek,[96] hogy a kor „rossz" ütemvonalai csak a szakaszok vagy hangcsoportok általános összetartozását jelző olvasójelek,[97] s hogy a rím-beosztás elvei alapján előbb rekonstruálni kell a tényleges szerkezetet ahhoz, hogy napfényre kerüljön az ütemviszonyok erőteljes fluktuációja[98] s a szabad ritmika és előadásmód iránti tagadhatatlan tendencia. Így például különösen *Caccini*nál és követőinél (esetenként Peri-nél is Caccini-hatás nyomán, valamint Monteverdinél, legélesebben és legkialakultabban azonban a radikalistáknál (Benedetti, Belli, Saracini) erőteljes hajlam nyilvánul meg az *aszimmetrikus alakzat*ok iránt, azáltal, hogy a kifejezésbeli- és tempómódosulásokat beépítik a notációba,[99] ritmikájuk jellegzetes sajátossága a gyakori hemiolás szinkópaképzés is (Traynour: 6/8—3/4 váltakozás[100]) kivált az áriákban, a különösen kezdetben következetesen és nehézkesen hangsúlyozott sorvégi nőrímek[101] s a penultima-nyújtás régi gyakorlata is.[102] Hangsúlyozni kell azonban, hogy e szabad taktus-fluktuáció valószínűleg éppoly kevéssé tudatos a monódia-komponisták esetében, mint ahogy például a kelet-európai népénekes sem tudatosítja népdalainak korlátlanul szabad ritmusát. E ritmika a monódia egyik primér tulajdonsága, része annak a részleteiben fel nem kutatott és alig analizálható, általános törekvésnek, mely minden hagyományos vagy talán képzelt nyűg levetésére tör. A teljes ritmusszabadság áramlata csak rövid ideig van uralmon: *Peri* például már kezdettől idegenkedik a radikális törekvésektől,[103] *Landi*val pedig fellép a Caccini-irány tudatos oppozíciója (1620).[104] Többről van itt szó, mint egyszerűen a firenzeivel szembenálló római iskoláról; mégsem véletlen, hogy a csak zenei s túlnyomórészt már formai elvek alapján alkotó korszak előfutárai éppen római földön lépnek fel. Caccini irányának aszimmetriája itt otthontalan; a zenei folyamat általában nem száll alá oly mélyen az egyes szavak jelentéséhez, egészében hiányzik az irodalmiság gyakran kicsinyes túlhangsúlyozása is; a vezetőelv a tétel zárt egysége. 1630 után a „klasszikus irányzat"-on kívül is egyre ritkulnak a ritmikai szabadosságok; a kifejezésbeli módosulásokat immár nem építik be a notációba; s valamivel 1640 után végképp eltűnik a szabad ritmusstruktúrák általános irányzata. Említésre ezután már csak a komponisták előadási utasításaiban kerül. A szó értelmét követő *szabad előadás-*

[95] Riemann i m. 49. 1.
[96] Uo. 12. 1. és köv, 38, 78, 314. 1.
[97] Uo. 12. 30. 1.
[98] Uo. 40, 45, 289. 1. A szabad ritmikáról: 34, 323. 1.
[99] Uo. 20. 24, 195. 1. (Peri), 205. 1. (Monteverdi) 287, 292. 1. és köv. (Belli)
[100] Uo. 18, 195. 1. és köv. 297. 1.
[101] Uo. 29, 81. 1.
[102] Uo. 49. 1.
[103] Uo. 32, 190. 1.
[104] Uo. 48. 1.

mód a monódia egyik legkorábbi követelése; vö. *Caccini* (a „Nuove musiche" előszavában 1602): „che va usata senza sottoporsi a misura ordinata, facendo molte volte il valor della note la meta meno, secondo i concetti delle parole, onde ne nasce quel canto poi in sprezzatura che si e detto";* hasonlóan Ottavio *Durante* („Arie divote" 1608), *Gagliano* („Dafne"-előszó 1608), Horatio *Modiana* („Primitie di sacri concerti" 1623: „suspendosi la Battuta"), Ignatio *Donati* („Secondo libro de' Motetti" 1636), *Monteverdi* (a „Lamento della Ninfa" felirata VIII madrigálkönyv 1638: „a tempo del'affetto del animo e non a quello de la mano",** hasonlóképp a „Combattimento" előszavában), Giov. *Bonachelli* („Canto Corona di Sacri Gigli" 1642: „. . .conform'all' affetto guidare la battuta, ricercandosi hor presta hor tarda, conforme all' occasione, hor vivacità e hora languidezza . . .").[105]*** Az 1640 körül beköszöntő új korszakban természetszerűleg a deklamációs szabadságot is háttérbe szorította az egységes forma és szilárd zenei architektonika iránti törekvés.

Fordította: *Tallián Tibor*

* a szabályos ütem itt nem érvényes, a hangok olykor értéküknek csak felét teszik ki a szavak értelmének megfelelően — ebből születik aztán az ének említett előkelő hanyagsága.

** a lélek érzelmeinek s nem az ütemező kéznek tempójában

[105] Ld. Goldschmidt: Italienische Gesangsmethode des 17. Jh. 34, 77. l. Monteverdiről: Leichtentritt in Ambros IV, 871 és 873. l.

*** az ütemezést az érzelem vezesse, olykor gyorsan, olykor lassan, olykor élénken, olykor fájdalmasan, ahogy az alkalom kívánja

BREUER JÁNOS:

KODÁLY ZOLTÁN ÉS FRANCIAORSZÁG

Szabolcsi Bence emlékének

A századelő Budapestjére került diák Koessler János akadémiai zeneszerző-osztályában, az egyetem magyar—*német* fakultásán, operában és hangversenyteremben egyaránt német műveltségen nevelkedett. Mégis — vagy talán éppen ezért — fordult Kodály Zoltán eszmélésének szinte kezdetétől a francia zenéhez és kultúrához, s hűséges is maradt hozzá, függetlenül attól, hogy a francia zenekultúra különböző periódusaiban mennyire viszonozta ezt az érdeklődést.

Milyen jellemző, hogy 1939-ben született *Mi a magyar a zenében* című írását a párizsi La revue bleue 1904-es évfolyamában megjelent munkára hivatkozva kezdi: „Mikor választ kértek tőlem a címbeli kérdésre, eszembe jutott egy cikksorozat. Jó harminc éve olvastam egy francia folyóiratban. Paul Landromy, zenekritikus hasonló kérdéssel fordult a francia zeneszerzés akkor még élő jeleseihez, névszerint: D'Indy-hez, Bruneau-hoz, Duparc-hoz, Dukashoz, Debussyhez, továbbá Romain Rollandhoz... Annál nagyobb figyelemmel olvastam a válaszokat, mert a kérdés a mi nemzedékünket is élénken foglalkoztatta. Meglepődtünk, hogy a nagy francia nemzet is felvetette. Hiszen többszázados zeneélete során nem egyszer alkotott eredeti, minden mástól elütő, tehát: francia zenét."[1]

A Zeneakadémiát és egyetemet épphogy megjárt művész, a 24 éves Kodály 1906 decemberében Berlinbe, majd innen 1907 tavaszán Párizsba utazott. A német fővárosból, 1907 március végén így írt Bartók Bélának:

> „... Berlintől nem nagy fájdalommal válok el. »Novarum rerum cupidus« nem láttam itt voltaképp újat. Igazán kíváncsi vagyok már a franciákra. Nemcsak, mert Debussy a Wagner-zenekart »un mastix multicolor«-nak* nevezi (szánakozva) hanem mert remélem, hogy a fr. fül kissé más, mint a német. Kezdek lassan rájönni annak az értékére, ami

[1] Kodály Zoltán: Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok. Sajtó alá rendezte és bibliográfiai jegyzékkel ellátta Bónis Ferenc. Zeneműkiadó Vállalat Budapest, 1964. I. kötet 75. l.

* A levélben említett Debussy-gondolat a „L'entretien avec M. Croche"-ból való (La Revue blanche ler juillet 1901) s így hangzik: „Je me souviens du parallèle qu'il fit entre l'orchestre de Beethoven représenté pour lui par une formule blanc et noir, donnant par conséquent la gamme exquise des gris, et celui de Wagner: une espéce de *mastic multicolor* (kiemelés tőlem, B. J.) étendu presque uniformément et dans laquelle il me disait ne plus pouvoir distinguer le son d'un violon de celui d'un trombone." Az idézetért s a forrás megjelöléséért Ujfalussy Józsefnek tartozom köszönettel.

igazán francia; csodálnám, ha a muzsikával szemben nem volna eredeti álláspontja a némettől annyira eltérő népnek . . .”[2]

Berlinben hallott először Debussy-muzsikát s párizsi tartózkodása idején a Bibliothèque du Conservatoire-ban tanulmányozta a Pelléas és Mélisande partitúráját és a francia mester más alkotásait. „Legfeljebb négy művét vásárolhattam meg, mert nem volt több pénzem” — mondotta 1966-ban[3] s szólt arról is, hogy ajánlólevéllel érkezett Charles Maria Widorhoz, meg a Conservatoire professzoraihoz, de a könyvtárban több és termékenyebb órát töltött el, mint a professzoroknál.

A szűkszavú és már ekkor is szigorú kritikus Kodály hazatérése után Bartókhoz írott levelében ekként summázta franciaországi tapasztalatait:

„. . . A fr.-ák minden fáradtsága ellenére Debussyben elég érdekes új dolgot látok, bár neki is ritkán sikerül a végső érvényű mestermunka. Mint régóta a fr. muzsikusok inkább új eljárásokat, techn. eszközöket födöztek föl, amiket mások vittek diadalra. Ezért érdekelt Deb. már az első lapok után jobban, mint Reger . . .”[4]

Kodály művészetének „Debussyzmusairól” sokat írt már a szakirodalom. Idevágó ismereteinket legutóbb Újfalussy József foglalta össze az 1972. évi Kodály-konferencián.[5] Ezt a kapcsolatot a kortársak már a 20-as években felfedezték. *Dr. J. Torbé* Kodály-kottákról írott recenziójából:

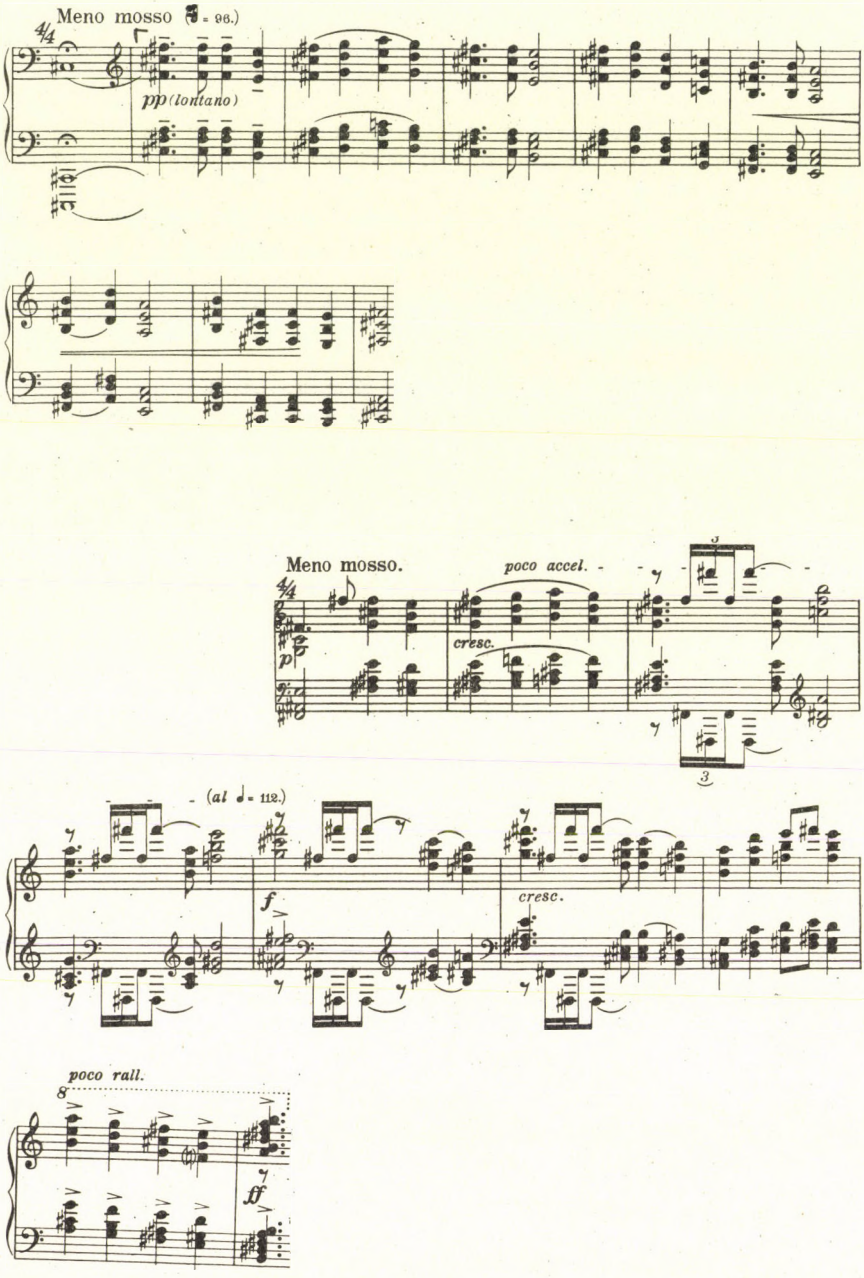
„. . . A 2. Vonósnégyes (op. 10.) első tétele jellegzetes példa Kodály és a Debussy-féle exotizmus viszonyára, tematikus vonatkozásban csakúgy, mint dallamvezetés, ritmika és harmóniavilág tekintetében . . . Debussy programmatikus impresszionizmusához jellegzetesen kapcsolódik az op. 11. zongoraciklus 3. és 4. darabja . . .”[6]

E korai recenzens jó szemmel látja meg a Debussy-hatást éppen a Verlaine-inspirálta „il pleut dans la ville”-ben és a Debussy halálakor készült „Sírfelirat”-ban.

Kurt Westphal: „A modern zene Debussy fényében. Kísérlet az új hangzásvilág alapjainak feltárására” című tanulmányában[7] szintén a Sírfelirat-ot idézi:

„. . . A Kodály op. 11-éből közölt példában a funkció nélküli harmónia szilárdan körvonalazott dallamhoz kötődik s a dallam magával is sodorja e harmóniát. Harmonizálása — először kvartszekszakkordok, másodszor kis nónakkordok kísérik — megvilágíthatja a magyar dallamoknak Kodály honfitársára, Bartókra is jellemző feldolgozási technikáját.”

[2] Ed. Denijs Dille: Documenta Bartókiana, 4. Akadémiai Kiadó Budapest, 1970. 137. l.
Uo. 141. l.
[3] Uo. 144. l.
[5] Újfalussy József: Kodály és Debussy. Muzsika 1972. december, XV. évf. 12. sz. 37—39. l.
[6] Dr. J. Torbé: Zoltán Kodálys Streichquartett, sieben Klavierstücke und Streichtrio (Serenade). (Universal-Edition). Musikblätter des Anbruch VIII. évf., 1926. január 41—42. l.
[7] Die Musik XX. évf. 1928. május 637—8. l.



Theodor Wiesengrund-Adorno a Három ének kapcsán — vagy inkább ürügyén állapítja meg:

„A zongoraletétnek a dallamhoz adott harmóniái a francia impresszszionizmusból származnak s ez nem véletlen műve, a látszat ellenére sem, nem magyarázható tehát annak a muzsikusnak a helyzetéből, akinek műhelye a francia iskolában alakult ki, szubsztanciája viszont Magyarországról származik. A dalok monodikus karaktere tulajdonképpen nem ismer harmóniai folyamatot, nem ismer funkciósan mozgó basszusszólamot... *Westphal* meggyőzően mutatta ki, hogy ez éppen a francia impresszionizmus jellegzetessége. Debussy „aláhelyezett harmóniáinak" paralell rétegződése megtöri a melosz kötetlen folyamatát s egyben meg is alapozza azt, hisz felfedi harmóniai esetlegességeit. Nos, Kodály, aki valóban önkényesen helyezi harmóniáit egy heteronom dallamosság alá, ezeket a harmóniákat alkalmazza. Archaikus anyagon alkalmazza Debussy módszerének archaikus izgató szereit. Kodály preparált népművészete eme következetessége ellenére is látszólagos marad. Ma valójában még mindig inkább üdvözít a múlt elemeivel való esztétizáló játék, mint ezeknek az elemeknek földszagú átalakítása s ezt bizonyítja, hogy Kodály a bölcs választással kiszámított stíluson nem lesz, mert nem is lehet úrrá: ha következetesen alkalmazná a stílust, a dallamok látszatbiztonságának szét kellene hullania a legkisebb részletekre. Elegendő egyetlen pillantást vetnünk Debussynek Kodályhoz leginkább hasonlító, archaizáló dalaira — például a Trois ballades de François Villon kottájára —, hogy felfedjük e kontraszt tükrében Kodály hiányosságait. Nála, konstruktív tartás híján, széthullanak az ellentétesen, foltszerűen felrakott harmóniák. A Debussy által különleges érzékkel ellenőrzött rapszodikus formák Kodálynál lírai momentumok lanyha sorozatává válnak, hazafiúi espressivójuk nem rejtheti el kompozitórikus ürességüket. Ismervén, hogy a szerző technikai vonatkozásban oly szándékoltan hangsúlyozza Franciaország iránti vonzalmát, a zongorafaktúra meglepően ügyetlen és tömör: mintha a Debussy-féle párhuzamos hármashangzatok kiestek volna az eresztékeikből..."[8]

Feltűnő, hogy elismerve vagy elmarasztalva, a Debussy-hatást a német nyelvterület méltatói sokkal világosabban látják, mint Kodály francia kritikusai.

E kronologikus formabontás után térjünk vissza ismét századunk kezdetére. Kodály külföldi zeneszerzői bemutatkozására — sőt, ha 1906-os diplomakoncertjét nem számítjuk, egyáltalán: zeneszerzői bemutatkozására — Párizsban került sor; a *Kovács Sándor* szervezte Festival Hongrois-n, 1910. március 12-én. A Gordonka-zongaraszonáta 2. és 3. tétele hangzott el, a ma ismert opusz-szám nélkül. Nem tudhatjuk, vajon teljesen azonos volt-e a mű a ma ismert op. 4-gyel, sőt, még azt sem tudjuk, kik voltak előadói. A Demény János által közzétett műsorlapon[9] az előadók neve — Mihalkovics és Bartók — át van húzva. *Mihalkovics János* két vonóstrió előadásában működött közre s a koncerten még egy gordonkaművész szerepelt, *Tkalics Juro,* valószínű, hogy ő mutatta be a darabot, Bartókkal.

[8] Die Musik XXII. évf. 1930. március 468—9. l. A cikk teljes szövege: Breuer: Th. W. Adorno és a magyar zene. Világosság, 1973. július.

[9] Szerk.: Szabolcsi Bence és Bartha Dénes: Zenetudományi Tanulmányok III. 360. lap után.

Ez idő tájt még Bartók volt a szervező, a párizsi bemutatkozás francia sajtóvisszhangjával is ő törődött: „Tulajdonképpen szörnyű, hogy ezek a franciák mennyire megbízhatatlanok. Hiszen ugyebár az Ön jelenlétében állapodtunk meg, illetve beszéltük meg Ecorchevillel, milyen lesz az a hosszabb közlemény, amit ők fognak rólunk írni. És hiába!"[10] — írta Kovács Sándornak. Ez a cikk nem jelent meg, bár a magyar Kodály-irodalom több mint négy évtizede nyilvántartja *Jules Écorcheville* „L'école hongrois" című tanulmányát, a S. I. M. Revue Musicale 1910-es évfolyamában. (Az említett folyóirat 1910—14-es évfolyamaiban hiába kerestem e tanulmányt.)

A Festival Hongrois-nak — bár a zenei élet jó néhány tekintélyes képviselője megjelent — nem lehetett különösebben jelentős visszhangja. Mint látni fogjuk, *M. D. Calvocoressi* 1913-ban bemutatóként említi Kodály Gordonka-zongoraszonátájának *második* párizsi előadását. De valami mégis megkezdődött és 1914-ig mindenesetre több Kodályt játszottak a francia fővárosban, mint Budapesten.

Szántó Tivadar még 1910-ben, a Société Musicale Independante-ban, bemutatta Kodály akkor még Zongora muzsika címet viselő és tíz darabból álló — ma op. 3. néven ismert — ciklusát, pedig művei közül egy sem hangzott el a magyarok bemutatkozó hangversenyén. „Ha Szántó tud arról, hogy *mi* nem akartuk márc. 12.-iki szereplését és mégis játssza darabjainkat, akkor ritka idealista. Eh bien! majd meglátjuk."[11] — írta Bartók 1910 áprilisában Kovács Sándornak.

A hangverseny dátumát nem ismerjük, némi támpontot mégis ad *Louis Laloy*-nak 1910. március 31-én, Bartókhoz írott levele:

> „Köszönettel megkaptam két küldeményét: az Ön darabjai és a Kodályéi olvasva még sokkal érdekesebbnek tűntek, mint első előadásukkor; és arra gondolunk, hogy mind ezeket, mind amazokat előadjuk a társaság — programját mellékelem — következő hangversenyeinek egyikén, talán május 2-án. Köszönöm a fordításra vonatkozó javaslatait, de úgy hiszem, ha lehet, magyarul kellene énekeltetni ezeket a dalokat; prózai fordításukat megadom majd a műsorban. Nincs az önök nemzetéhez tartozó, Párizsban lakó énekesnő, akit ajánlhatna? És kihez forduljunk a zongora ügyében? Kovács úrhoz?... Társaságunk, programja is szól erről Önnek, a haladást kívánja szolgálni, befogad minden valóban új művet és országhatárokon keresztül is rajta kívánja tartani a kezét mindazokon, akik a jövő zenéjét kutatják. Az az álmunk, hogy a társaság nemzetközivé váljék olymódon, hogy biztosítja a művek manapság oly nehéz szabad cseréjét. Gondolja meg, majdhogynem véletlenül értesültünk csoportjuk létezéséről, amely pedig annyira megegyezik a mienkével..."[12]

Lám, az Új Zene Nemzetközi Társasága megteremtésének gondolata már 12 évvel a társaság életre hívása előtt megfogamzott. De hát mit tartalmazha-

[10] Szerk.: Demény János: Bartók Béla levelei. Új dokumentumok. Zeneműkiadó Budapest, 1971. 16. l.
[11] Uo. 17. l.
[12] Ed. Denijs Dille: Documenta Bartókiana 3. Akadémiai Kiadó Budapest, 1968. 54. l.

tott Kodálytól a levélben nyugtázott küldemény? A Gordonka-zongoraszonátát feltétlenül, erre utal Laloy, mondván, hogy „olvasva sokkal érdekesebb, mint első előadásakor"; nyilvánvalóan a Zongora muzsikát, amelyet Laloy társasága még az évben bemutatott és a dalokból valószínűbb, hogy a Bartókkal közös, nyomtatásban már megjelent Magyar népdalokat s nem az épp hogy elkészült Énekszót (nem hinném, hogy Bartók ekkor már igencsak meghaladott négy Pósa-dalát).

Denijs Dille professzor, a levél közreadója, jegyzetében valószínűnek tartja, hogy 1910. május másodikán a tervezett hangversenyre nem került sor. Nyomát én sem leltem, de ekkor, vagy később, Szántó Tivadar eljátszotta a Zongora muzsikát. A dalok előadása alighanem kútba esett, nem említi Kovács Sándor alább idézett tanulmánya (1911. november), sem *Molnár Antal* 1911 decemberében megjelent, Új magyar zene című írása.[13] Ezek a források nem említik Kodály I. vonósnégyesének párizsi bemutatóját sem. Pontosabb információval *Percy M. Young* Kodály-könyve sem szolgál, csupán említi, hogy a Waldbauer-quartett a darabot 1910-ben eljátszotta.[13a]

Az új magyar zene — s benne Kodály — franciaországi elismertetésében hatalmas munkát végzett Kovács Sándor, a Festival Hongrois szervezője, aki La jeune école hongroise címmel mai ismereteink szerint elsőként írt külföldi szaklapba terjedelmes és átfogó tanulmányt a születő új művekről s az új alkotókról. Jelentőségét megsokszorozza, hogy illusztrációul közreadta Bartók Medvetáncát és Kodály Zongora muzsika ciklusának 8. tételét, az E-dúr Allegro gioccoso-t (mai kiadásban op. 3. 7. tétel). Ez volt az első külföldön kinyomtatott Bartók- és Kodály-kompozíció! A kottamellékletről már korábban, Ecorcheville meg nem írt cikke kapcsán szó eshetett, hisz Bartók a párizsi megbeszélésekről így írt 1910 áprilisában Kovács Sándornak: „. . . . ugyanakkor állapodtunk meg . . . abban, hogy mit fog Ecorcheville Kodálytól közölni (ti. azt a kis b-moll darabot[14]) . . . A Kodály zongoradarabokat Rózsavölgyi adja ki . . ."[15]

Percy M. Young könyve nyomán idézek két bekezdést Kovács Sándor tanulmányából:

> „. . . 10 zongoradarabjában és Gordonka-zongoraszonátájában [Kodály] kevéssé elfogadott eszközöket alkalmaz s elegyít, és nem hátrál meg semmiféle kísérlet elől. Persze, nagy volt a méltatlankodás, többen szabotázst kiáltottak. Hiszen a zenében, akárcsak egyebütt — vagy talán még inkább, mint egyebütt —, a figyelmetlen, vagy elfogult tekintet a dekadencia korszakának véli az átalakulás pillanatait . . .
>
> . . . A fiatal magyar zene legutóbbi hangversenye után egy francia kritikus olyan laboratóriumi kísérletekről szólt, amelyeket merész kémikusok új reakciókat kutatva folytatnak. Valóban, semmi nem igazabb ennél. Fiatal iskolánkat, amelyet napjaink leghaladottabb muzsikusai képviselnek, jobban meghatározni, jellemezni nem is lehet. Magyaror-

[13] Molnár Antal: Írások a zenéről. Válogatott cikkek és tanulmányok. Sajtó alá rendezte és jegyzetekkel ellátta Bónis Ferenc. Zeneműkiadó Vállalat Budapest, 1961. 9—11. l.
[13a] Percy M. Young: Zoltán Kodály. Ernest Benn Limited London 1964. 54. l.
[14] A Zongora muzsika első darabját (B. J.)
[15] Demény i. m. 16. l.

szágon kívül ennek az iskolának e pillanatban nem lehet más értelme. Nálunk azonban más az értéke. Annak a nemzeti művészetnek a csíráit látjuk benne, amelyet régóta várunk és óhajtunk. Forradalmi merészségében azoknak a hősöknek az ellenállására ismerünk, akik ezer éve védelmeznek a barbárok ellen, népünk büszke merészségére . . ."[16]

Kovács rokonszenvezően írt a Festival Hongrois valamennyi zeneszerzőjéről, kivált Dohnányiról és Weinerről, de még Mihalovicsról, Szendyről is. Cikkéből itthon hamarosan parázs vita kerekedett. A Zeneközlöny folyóiratszemle rovatában *dr. Isoz Kálmán* meglehetős ellenszenvvel ismerteti a tanulmányt[17] s azt nehezményezi, hogy Kovács mindazt, ami a magyar zenében korábban volt, élesen szembefordítja a kezdődő újjal:

„. . . ily muzsikánál, ahol megszűnik az elemzés lehetősége, mellyel szemben a kritika tanácstalan [ti. Bartók és Kodály muzsikájánál], illik várni, illik rokonszenvvel kísérni ezt az új mozgalmat . . . Kissé hosszan időztem e cikknél, mert szükségesnek vélem, hogy mindazt, ami rólunk szól, részletesen megismerjük. Úgy hiszem, többen vagyunk, kik dr. Kovácsnak zenénk múltjáról, jelenéről s jövőjéről vallott felette szubjektív nézetével s értékeléseivel nem mindenben értünk egyet. Mindenesetre örömmel kell fogadni mindazt, ami rólunk, magunk dolgáról a külföldön megjelenik, de sohasem szabad szem elől tévesztenünk, hogy a magunk leszólását mindig megjegyzi a külföld, a magunk dicséretit meg mindig elfeledi . . ."

A Zeneközlöny következő számában *Balabán Imre, Fenyves Jenő* és *Zágon Géza Vilmos* Nyilatkozatban[18] tiltakozott a tendenciózus cikkismertetés ellen:

„»*La jeune école hongroise.*« Ezzel a címmel cikk jelent meg a *S. I. M.* (Société Internationale de Musique) zenei folyóiratának novemberi számában; alatta a »Sándor Kovács« név olvasható; a cikkről pedig beszámolót írt *d'I. K.* a *Zeneközlöny* f. hó 15-iki számában. Első sorban nem a cikkre, hanem a beszámolóra van megjegyzésünk. Tudniillik a cikkel minden részletében és teljes terjedelmében azonosítjuk magunkat abban a biztos meggyőződésben, hogy a mi nézetünk, amely kívülünk még nagyon is számosaké, egy cseppet sem szubjektívebb a d' I. K. úrénál.

. . . D'I. K. úr beszámolója végén elismeri, hogy »örömmel kell fogadni mindazt, ami rólunk, magunk dolgáról a külföldön megjelenik«, de egyúttal hozzáteszi, hogy »sohasem szabad szem elől tévesztenünk, hogy a magunk leszólását mindig megjegyzi a külföld, a magunk dicséretét meg mindig elfeledi«. Köszönjük a jó tanácsot, csak nem tudjuk, mitévők legyünk vele. Mert e szerint csak két lehetőség volna számunkra: vagy leszólni mindent, ami magyar, mert ezt a külföld megjegyzi magá-

[16] S. I. M. Revue Musicale 1911. november. Az idézett részletet közli Young i. m. 54—55. l.
[17] Zeneközlöny X. évf. 9. sz. 1912. január 15. 304—5. l.
[18] Uo. 10. sz. 1912. január 29. 334—5. l.

nak, vagy pedig mindent agyonhallgatni, ami magyar, mert a dicséretet úgy is elfelednék. Nos hát, mi bátorkodunk más véleményen lenni és azt mondjuk, hogy igenis, írni kell mindenről, ami magyar (és ezt nemcsak zenére értjük), de úgy kell írni, amint Kovács írt: a tudományosan képzett zenész szakértelmével és last not least a fiatalság mindennél értékesebb lelkesedésével, mert ez az, ami magával ragad és előre visz. Mindezt pedig abban az előkelő, csiszolt formában, abszolút irodalmi stílusban, amely a Kovács-cikk tartalmának prestige-t ad még a legelőkelőbb francia zenelap hasábjain is, ahol síkra száll magyar érdekekért, magyar művészetért és büszke magyar értékeket hirdet azok számára, akiknek többsége Magyarország említésekor még mindig holmi ázsiai romantika színterére gondol. Ilyenkor aztán már félre kell dobni minden kicsinyes pártérdeket, minden magyar marakodást, minden személyeskedést; és ha nem is vallanók mindenben Kovács nézetét, még akkor sem cselekedhetnénk másképpen, mint ahogy cselekszünk most, magunkat vele legalább ez esetben azonosítók: szívből jövő, meleg köszönetet mondunk Kovács Sándor dr.-nak azért, amit a magyar zenéért tett, sőt köszönetet mondunk mindama muzsikusok helyett is, akiknek neve — a cikkből kimaradt."

D' Isoz Kálmán viszontválasza[19] már semmiféle érvelést nem tartalmazó, sértődött, visszautasító írás. S ezzel a vita lezárult.

1913 tavaszán Párizsban újból elhangzott a Gordonka-zongoraszonáta. Előadói *Diran Alexanian* a *Conservatoire* örmény származású gordonkaprofeszora és *Alfredo Casella*. Michel D. Calvocoressi, az új magyar zene elkötelezettje, Bartók és Kodály későbbi angol fordítója, ekkor a „Revue Française de Musique" főszerkesztője a hangverseny kapcsán átfogóbban is értékelte Kodály művészetét:

„A *Société Musicale Independante* hosszú szünet után folytatta hangversenyeit. A különböző iskolák műveinek szentelt első est igen érdekesnek és tanulságosnak bizonyult. *Kodály Zoltán* Gordonka-zongoraszonátája volt az első szám (előadók: A. Casella és Alexanian). Kodály *Bartók Bélával* egyetemben a modern magyar iskola feje. A párizsi közönség eddig csupán egy sorozatnyi zongoradarabja, a *Zongora muzsika* révén ismerte, amelyet ugyanebben a társaságban három évvel ezelőtt Szántó Tivadar mutatott be. Merészen zavarba hozó kis darabok ezek, jelentésük elsőre igen nehezen érthető, de közelebbi ismeretség után oly szépnek hatnak, amilyenek a valóságban. Tipikus példái annak, hogy milyen is napjaink magyar zenéje. Más, nem kevésbé karakterisztikus példákat Bartók zongoraműveiben találunk. A Gordonkaszonátában is ösztön és abszolút eredetiség egyesül, de kevésbé riasztóan, s a modern magyar zene leendő tanulmányozói jól teszik, ha ezzel és — mondjuk — Bartók Vonósnégyesével kezdik az ismerkedést. Már inkább technikai szempontból figyelemre méltó vonása a műnek a két hangszer társításá-

[19] Uo. 13. sz. 1912. február 12. 426—7. l.

nak könnyed, egyszerű módja. Ebben a vonatkozásban Kodály a mesterségbeli tudás magas szintjét éri el . . ."[20]

A hangversenyről beszámolt a Pesti Napló is. Ismeretlen párizsi tudósítójának cikkéből megállapítható a koncert dátuma: május 3., szombat. Íme a tudósítás:

„**Kodály-bemutató Párisban.** A Conservatoire ódon, tisztes sikerek között megkopott termében szombaton este volt a „Société Independante de la Musique" ez idei első koncertje, aminek itteni jelentősége körülbelül egyenlő a festők és szobrászok Salon des Independant-jával, mind a kettőt azért alapították, hogy a fiatal és függetlenségre törekvő művésznemzedék bemutatkozhassék a publikumnak és a kritikának. A muzsikusok független (az Akadémiától független) egyesülése fiatalabb, mint a festőké, éppen ezért az előbbi még teljes mértékben bírja az alapítók (Debussy, d'Indy, Dukas, Fauré) presztízsét. Ez az egyesület különös jóindulatot és érdeklődést tanúsít az új magyar muzsikusok iránt. Lapja, a „SIM" Bartók, Kodály és Weiner Leó műveivel több ízben és igen melegen foglalkozott. Az ebben a szezonban tartandó három-négy S. I. M. koncerten is felvettek három magyar bemutatót: elsőnek Kodály Zoltán cselló-szonátáját. Ezt hallottuk ma este Ravel, Gabriel Fauré és Florent Schmitt számai előtt, a műsor élén, két igen neves francia muzsikus: Alfred Casella és Alexanian előadásában. Az első előadás nagyon hangulatos, mélyen és melegen átérzett interpretáció volt, de hiányzott belőle a Kodály ritmusa: ezt már nehéz két idegennek belevinni ilyen fogós munkába. A közönség és a kritika is tetszéssel, az előbbi tapssal, és az utóbbi komoly elismeréssel fogadta Kodály darabját."[20a]

Alighanem a műsorlap a ludas abban, hogy a Szonáta bemutatóként szerepel, hisz mind Calvocoressi, mind a Pesti Napló névtelenje ekként említi. A tudósító téved, amikor francia muzsikusként jelöli a mű előadóit: Casella olasz, Diran Alexanian örmény. Jelenlegi ismereteink szerint a Kodály-művek külföldi előadásának történetében először itt kerül szóba, hogy nem-magyar előadóművésznek nehéz megbirkóznia ezzel a muzsikával.

A francia sajtóvisszhang ma még feltáratlan, de hogy ez az előadás mélyebb benyomást tett, arra bizonyíték, hogy a magyar zene mellett elkötelezett Calvocoressi mellett — ha röviden is —, megemlékezett a hangversenyről Felix Vogt, a berlini Die Musik tudósítója:

„. . . A *Société Musicale Independante,* amely a külföldiek iránt fogékonyabbnak mutatkozik a többi hasonló társaságnál, két hangversenyen hozta *Kodály* érdekes, de sajátosan diszponált Gordonkaszonátáját . . ."[21]

[20] Monthly Musical Record 1913. június 2. Közli Young 55—56. l.
[20a] Pesti Napló 1913. május 13., péntek 11. l.
[21] Die Musik XII. évf. 1913. július

Az 1913—14-es évadban Michel D. Calvocoressi bennünket érdeklő előadássorozatot tartott Párizsban. Adjuk át a szót *Aranyossy Pál*nak, a Zeneközlöny párizsi munkatársának:

„... Az új magyar zene legbuzgóbb barátai közé tartozik M. D. *Calvocoressi*... az ismert zeneesztéta és kritikus, aki legutóbb az »École des Hautes Etudes Socialies« termében több délutánra tervezett konferenciasorozaton foglalkozott »A modern zene egyes tendenciái«-val és ennek kapcsán az új magyar muzsikával is, melyről egyébként több részletes tanulmányt írt angol és francia lapokba. Calvocoressi fejtegetéseit *Schumann*nak azzal a mondásával vezette be, hogy: »nemsokára eljön az ideje annak, hogy a zene nacionalizálódik, hogy a muzsikusok lerázzák magukról a klasszikusok befolyását. A jövő a nemzeti zenéé.« Nos, Schumann jóslata beteljesedett. Elkövetkezett a zene nacionalizálásának az ideje. Egész Európában ez a törekvés dominál.

A mozgalmat az oroszok kezdték (Stravinsky), aztán átvették a spanyolok és a *magyarok*...

Az előadást példák bemutatásával illusztrálta Calvocoressi. Bartók zenéjének ismertetésénél az Esquisseket, a gyermekdalokat és a Román táncot hallottuk *Zágon* Géza Vilmos finom, meggyőző előadásában, *Kodály* Zoltántól a »Zongora-muzsika« nehány darabját és az ő pompás szonátáját adta illusztrációul Zágon, akit a népes és általában komolyabb érdeklődőkből alakult publikum melegen ünnepelt."[22]

Vajon valóban elhangzott-e ismét a Szonáta? A tudósító gordonkaművész közreműködését nem említi, zongoraszonátája viszont nem volt Kodálynak. Hogy mi volt valójában a műsor, nem tudhatjuk ma még.

Az I. világháború előtti utolsó párizsi hírünk szintén a Zeneközlönyből való, *Náray Miklós* tollából:

„... *Április 23-án* tartotta meg harmadik és ez évben utolsó párisi hangversenyét *Szántó Tivadar*. Szántó egyike azoknak a fiatal magyar művészeknek, akik komoly és állandó sikereket aratnak külföldön és egyike azoknak a keveseknek, akik ezt — ami oly ritkaság — Párisban tudták elérni. Utolsó hangversenyével méltón fejezte be azt a lassankint gazdagodni kezdő sort, amit a magyarok idei párisi szereplése alkotott és melynek legkimagaslóbb pontja kétségkívül egy *Bartók Béláról* tartott felolvasás és a *Waldbauer—Kerpely* vonósnégyes megszokottan nagysikerű hangversenyei voltak. *Szántó Tivadar* az utolsó estjét kizárólag élő zeneszerzőknek szentelte és az új zeneirodalom legjobb és elismert műveiből igyekezett műsorát összeállítani. A magyar zeneszerzők közül *Bartók Béla első* »Román táncával«, *Kodály Zoltán* a »Zongoramuzsiká«-ból vett »*Lentó*«-val és *Weiner Leó* a »Prelúdium, Nokturno és Szkerzo« utolsó számával szerepelt. Ugyancsak előadásra került *Szántó Tivadar* »Poeme religieux«-je és cselló-zongorára átírt »Petite Suite«-je. A franciákat *Debussy, Ravel, Schmitt* és *Fauré* képviselték, a németeket pedig

[22] Zeneközlöny XII. évf. 1914. április 15. 18. sz. 467—8. l.

Arnold Schoenberg op. 11.[23] No. 2-vel jelzett végtelenül komoly és kitűnő kompozíciója és *Korngold* sajnos csak vegyes »Rübzahl«-ja. Ezeken kívül még *Georges Enesco, Alfredo Casella* és *Feruccio B. Busoni* kevésbé jelentékeny művei kerültek előadásra."[24]

Ezeknek az esztendőknek a népzenei publikációk tekintetében is van francia vonatkozása. 1914. június 23-án, a béke utolsó napjaiban Zágon Géza Vilmos így írt a Párizsban tartózkodó Bartóknak: „Hallom, hogy Kodály a népdalgyűjtemény külföldön való kiadására gondol. Habár személyesen még nem beszéltem vele, azt hiszem jó volna evvel is ezeknél a párisi embereknél szerencsét próbálni, ki tudja, nem jönne-e nekik kapóra és nem-e könyveltetnék szívesen úgy el, mint az ő kezdeményezésüknek egy eklatáns eredményét?"[25] Bartók pedig talán már 1910-ben is gondolt erre. „Én egy pár nap múlva Expertnek elküldök népdalokat — kéziratos gyűjteményem egy részét..."[26] — írta Kovács Sándornak a Festival Hongrois előtt s egy másik levelében megjegyzi: „Szeretnék különben Experttel is hosszabban beszélni..."[27]

A magyar népdalgyűjtemény francia kiadásának terve — ha egyáltalán megfogamzott —, menthetetlenül kútba esett a világháború kitörésével. Az entente legharciasabb tagországának immár nem „jött kapóra" a központi hatalmakhoz tartozó országok bármelyikének tudományos eredményeit közkézre adni. Félbeszakadt Kodály zenéjének oly biztatóan indult franciaországi pályafutása is, legalábbis nincs információnk arról, hogy a háború idején tőle bármit is játszottak volna.

Ezekben az években mintegy megfordult Kodály és Franciaország kapcsolatának tartalma. A zeneszerző, aki korábban sikerrel kopogtatott műveivel Európa talán legélénkebb kulturális központjában, most végre meghálálja eddigi sikereit. A zenekritikus Kodály, nem törődve a háborús légkörrel, a K. u. K. nacionalizmussal, már 1917-ben, legelső írásában is a francia zenével, Debussy Gordonka-szonátájának budapesti bemutatójával foglalkozik.[28] Beszámolt a Nocturnes bemutatójáról,[29] Ravel Zongoratriójának[30] és Debussy Hegedű-zongoraszonátájának[31] első előadásáról. A francia zene iránti hűségének legszebb dokumentuma azonban a Debussy halálának hírére, a Nyugatban közzétett tanulmánya.[32] A háború utolsó esztendejében Kodálynak volt bátorsága ahhoz, hogy az ellenségben szövetségest, a szövetségesben pedig ellenséget láttasson: „Debussy megértésének útja három nagy akadályon vezet keresztül. Egyik a zene relatív fiatal kora, másik a német tradíció mai uralma, harmadik Debussynek a francia szellemmel való szoros kapcsolata... A nagy német muzsikusok kezén a zene addig nem sejtett magaslatra jutott. De epigonjaik, megfeledkezve arról, hogy ez a nagy emelkedés az olasz és német tradíció szerencsés összeolvadásának eredménye: minden nem német

[23] A cikkben tévesen op. II. áll (B. J.).
[24] Zeneközlöny XII. évf. 1914. május 15. 19. sz. 528—9. l.
[25] Ed. Denijs Dille: Documenta Bartókiana 2. Akadémiai Kiadó Budapest, 1965. 26. l.
[26] Demény id. mű 14. l.
[27] Demény id. mű 15. l.
[28] Kodály id. mű II. kötet 337—8. l.
[29] Kodály id. mű II kötet 343. l.
[30] Kodály id. mű II. kötet 349. l.
[31] Kodály id. mű II. kötet 352. l.
[32] Kodály id. mű II. kötet 379—81. l.

zenét már eleve lenéznek (»welscher Tand«) s minden új zenét abból az alapföltevésből bírálnak — s ebben találkoznak nem német társaikkal —, mintha a klasszikusok gyakorlatában kialakult, utánzóiktól fejlődésében megrekesztett stílus örök, változatlan törvényeket szabna minden elkövetkező zenének."

Ez a tanulmány — bár időrendben követi még néhány rövidebb, francia zenével foglalkozó beszámoló —, kétségtelenül lezárása egy korszaknak, már ami Kodály Zoltánnak és a francia kultúrának, zenének kapcsolatát illeti. A világháború nemcsak Európa politikai térképét, zenekultúrájának térképét is alaposan átrajzolta. Hogy volt-e helye Kodály művészetének Franciaországban — s milyen volt ez a hely — arról e munka második része ad számot.

(folytatjuk)

ZOLTAI DÉNES:

A MEGÉRTÉS PROBLÉMÁJA A XIX. SZÁZAD ESZTÉTIKÁJÁBAN

„Megértésprobléma a 19. században": hogy a szerző megértesse mindenekelőtt saját magát, elöljáróban néhány értelmező megjegyzést kíván fűzni e kifejezés tagjaihoz. Először is: meggyőződése szerint tudományosan irrelevánssá válik a megértés bárminő elemzése, ha az a kommunikáció szubjektív és interszubjektív folyamatait kitépi voltaképpeni termőtalajukból, ténylegesen létező és funkcionáló közösségek valóságos kapcsolatrendszeréből, amely a kultúrtörténet minden eddigi tanúsága szerint megértés és megértetés közös alapja, előfeltétele, s *emberi* kultúrát tételezve fel, az marad a jövőben is. Problémává sem egyszerűen attól válik a megértés, hogy tudósok vagy akár tudományos műhelyek kutatásuk napirendjére tűzik; a problémafeltevés csak következménye a problémává válás ama végső soron szociális tényének, hogy valamely történetileg adott közösség kapcsolatrendszerében repedések keletkeztek, hogy célok és tettek kohéziós erői már nem funkcionálnak zavartalanul, habár még létezik szükséglet és igény e problematikusság megszüntetésére, a funkciózavarok elhárítására, arra, hogy a fenyegető bábeli nyelvzavarban rekonstruáltassék intenció, kommunikáció és gyakorlat meglazult egysége. Az utóbbi Még persze legtöbbször Már is: történetileg új közösségek — sohasem fájdalommentes — születése, vele együtt történetfilozófiai dimenzióban tárgyalandó funkcióváltások a megértés szociális-kulturális közegében. Csak ebben a reális kontextusban lesz értelme a 19. század specifikus megértésproblémájára kérdezni, megközelítési és — akárcsak részleges, ideiglenes érvényű — megoldási kísérleteinek útvonalát, állomásait, vagy — mint e dolgozatban — típusait felvázolni. „19. század" — a korszakjelölő terminus ebben az értelemben ezért nem lehet egyszerű kronológiai határmegvonás, még kevésbé publicisztikus jellegű divatszó, amelyet mellesleg szólva az újmódi álfelvilágosultság hovatovább mélyebb megvetéssel emleget, mint Rousseau a barbár gótikát, s amellyel hívei, a kultúrkonzervativizmus utolsó mohikánjai is szeretnek visszaélni. A 19. század — múltunk, melyből jelenünk és vele jórészt jelenkor-problematikánk is fakad. Igazi nyitánya a Thermidorba torkollott francia foradalom, végszava a monopolista korszak, amely világszerte véget vet a polgári szekuritás világának, és soha korábban nem sejtett társadalmi-történeti kataklizmák sorát nyitja meg. Ami e kezdet és a vég között húzódik, az az európai polgári világ nagysága és nyomora; nemcsak mint a minket érdeklő tényeket kívülről megvilágító fény és árnyék, hanem mint szociális és kulturális közege művészetnek és művészetértelme-

zésnek. Ez a polgári éra jelöli ki a 19. századi esztétikai megértésprobléma elméleti artikulációjának kereteit.

A Thermidor a kiindulópont, az illúziókat fosztó, az „Ész birodalmát" a kibontakozó burzsoá valósággal szembesítő magánpolgári *établissement* beköszöntése. Élménye egy forradalmi nemzedék gondolkodás- és érzésvilágának legmélyebb rétegeiig hatolt és átrendezte az egész világképet. Hatása pontosan kitapintható a 19. századba átlépő egész művészetben is, csaknem Európaszerte. Nemcsak új tartalmakat mutatott fel az új korszak irodalomban és festészetben, zenében és környezetalakításban; radikálisan mássá lett az új tartalom megkomponálásmódja is. Elég a kései Beethoven-vonósnégyeseket egybevetni a Marseillaise-típusú tömegzenével vagy akár a haydni, mozarti klaszszikus formavilággal; a magány, az elidegenedettség új jelentéstartalmai mellett lehetetlen nem felfigyelni a forma és a funkció új jegyeire, melyekben e változott tartalmak esztétikailag alakot öltöttek. Persze, semmi sem vadonatúj a nap alatt. Megmaradt például a meggyőződés, hogy a művészetnek kitüntetett szerepe van az emberi nem ezután megvalósítandó humanizációjában, ezen belül abban is, hogy mint a schilleri öröm, összekösse, amit a divat mereven szétválasztott, hogy egy nyelv legyen, melyet az eljövendő szolidáris társadalom minden tagja ért és beszél. Ám e nyelv már nem Hamann-emlegette anyanyelve a nemnek. Idiómákra bomlik. s minél inkább az új tartalmak hiteles kimondására tör, annál inkább fenyegeti az a veszély, hogy legmélyebben humánus, mert humanizáló dialektusát, mely milliókat szeretne átölelni, már (vagy még) csak kevesek értik meg teljesen. Itt vált át a megértésfogalom, mely általában a humanizált interakció talajából szívja igazi életnedveit, egy szűkebb értelemben vett esztétikai érthetőség problémájába. Ennek megoldására azonban maga a művészi gyakorlat, és méginkább a művészet elméleti reflexe, a művészetértelmezés nemcsak egyféle választ dolgozott ki. Így az esztétikai megértésprobléma már a század első évtizedében olyan ponttá vált, ahol a szellemek különválnak. És ez tünetszerű jelenség: a probléma immanens súlyáról, tágabb értelemben vett vízválasztó voltáról tanúskodik.

Klasszika és romantika alternatívájaként jött létre az útelválás. Magának az alapproblémának tudatosításában talán még nincs lényegbevágó különbség. *A szellem fenomenológiájá*ban Hegel így jellemzi a polgári jogállapotok megszilárdulásának a művészetet illető következményeit: „A szobrok most holttetemek, amelyekből eltávozott az éltető lélek, mint ahogy a himnuszok szavak, amelyekből eltávozott a hit; az istenek asztalai szellemi étel és ital nélkül valók, s játékai és ünnepei nem nyújtják a tudatnak azt az örömérzést, hogy egységben van az isteni lénnyel. A múzsa műveiből hiányzik ama szellem ereje, amely az istenek és az emberek összezúzásából merítette önmagának bizonyosságát."[1] Jéna ifjú romantikusai sem fogalmazhattak volna másként. Ami viszont az alapprobléma elméleti megközelítésének és főként megoldásának módját illeti, szembeszökő két világnézet gyökeresen eltérő mozgástendenciája.

A hegeli *Fenomenológia* olvasóját ma is megkapja az az intellektuális elszántság, amellyel főszereplője, a gondolkodó szellem beleveti magát a termé-

[1] Hegel: A szellem fenomenológiája. Budapest, 1961. 382. l.

szeti és társadalmi objektivitás ellentmondásosságának sodrába, belemerül, és mint valami izmokat edző tengerárból, az ellentmondásosságot hite szerint teljes terjedelmében átfogva és gondolatilag feldolgozva, újra felbukkan belőle. A *Fenomenológia* a legnagyobb szabású hermeneutika (jelentés- és értelmezéstan), melyet a polgári gondolkodás valaha is produkált; voltaképpen egyetlen felfelé vezető lépcsősor alaprajza, elméleti foglalata az emberi nem önteremtő munkájának és egyben ama útnak is, amelyen az egyén az elemi tapasztalástól a filozófiai világmegértés magasáig kapaszkodhat. Polgári e monumentális koncepció legalább két értelemben: újszerű dinamikájában és végső statikájában. Hogy a teljes megértés lajtorjáján, ha akar, mindenki felkapaszkodhat a csúcsokra, és hogy e csúcsok a szellem *non plus ultrá*ját jelentik — aki egyszer már feltört, az előtt nem marad további megérteni való, az magabiztosan élvezheti a transzcendentális beérkezést magát. Mármost a művészet is részt vesz az ön- és világértés e totalitásra törő folyamatából; hiszen Hegel szerint maga is ama formák egyike, amelyekben az abszolút szellem saját öntudatára ébred. Az esztétika így csupán egyik mozzanata a hermeneutikus értés és értelmezés egyetemessé tágult filozófiai tudományának. Műveket érteni a klasszikus esztétikában — nemcsak Hegelnél — mindenekelőtt belső tartalmaknak kibetűzését jelenti, olyan „esztétikai eszmékét", amelyek a szabadság felé mozgó és egy kulminációs pontra eljutott világtörténelmi folyamatban gyökereznek. A művészetileg releváns belső eszme mindenesetre több, mint valamely természeti-tárgyi tartalom, vagy akár felvilágosítói morál, valaminő *fabula docet*, melyet a mű mintegy a homlokára írva hord, s az értelmező is úgy olvashat le róla, mint ahogyan hőmérőről olvasható le a hőmérséklet. Goethe éppen abban látta a szimbólum költői előnyét mindenfajta allegóriával szemben, hogy „egy különöst mond ki, anélkül hogy az általánosra gondolna vagy utalna", s ugyan mire, ha nem a mű fogalmilag nem definiálható jelentésbeli holdudvarára vonatkozik e gondolat folytatása: „Aki mármost eleven módon felfogja ezt a különöst, egyszersmind az általánost is megkapja, anélkül hogy észrevenné, vagy csak később veszi észre."[2] Ugyanezért illeti a klasszikában — eltérően a felvilágosodástól — megkülönböztetett figyelem a formaproblémát. Mert a műalkotásban megjelenő eszme per definitionem különössé formált tartalom: a formából és csakis a forma mindenkori konkrét szervezésmódjából lehet kibetűzni, méghozzá egy olyan — művenként változó — határig, melyet a jelentéstartalom egy pontra soha nem zsugorítható köre előír és megenged.

És most vessünk egy pillantást a másik pólusra, a romantikus művészethermeneutikára. Sajátossá teszi ezt már az a megkülönböztetett hely, melyre — a Schlegelék *Athenäum*jától kezdve az érett romantikán át a századforduló körüli romantikus utóvédharcokig — a művészetet állítják. Jénától Bayreuthig, az angol tavi költőktől Ruskinig egy kerek századon át visszhangzik a tétel, hogy a művészettől, egyedül tőle várható az elidegenedett világ visszapoetizálása, vagyis újra humánussá alakítása. Poetizálni a világot — de hogyan és milyen áron? Már Novalis meghirdette a menekülés programját, mely a Mallarmé-kör *evasion*-jának vagy az Eliot-típusú *escape*-izmusnak

[2] Goethe: Maximen und Reflexionen. in: Werke. Weimarer Ausgabe, Band XXXVIII. S. 261.

lényegi magva. A szellem negatív-dialektikus fenomenológiájának megírása ugyan Adornóig váratott magára, de már a korai romantikus fragmentumokból is kiderül, hogy a fragmentális világ tényéből kiindulva másféle hermeneutikához is el lehet jutni, mint amilyet a hegeli *Fenomenológia* és a belőle kinőtt formaértelmezés, valamint az ezzel mélyen rokon goethei szimbólumfelfogás felvázolt. „S ha kínjában az ember néma, nékem / Fájdalmamra egy isten szót adott."[3] — így a klasszika. „A legmagasabbrendűt, éppen mert kimondhatatlan, csak allegorikusan lehet kimondani."[4] — hangzik a romantikus riposzt. W. Benjamin múlhatatlan érdeme, hogy ezt az allegória-központú hermeneutikát kiemelte a puszta szókép-technika stilisztikai szintű elemzéséből, s megmutatta, hogy az allegorikus látás végső soron történetfilozófiai gondolkodás, még ha nem is a nembeli felemelkedés klasszikus modelljét követi. Mert a legmagasabbrendű, melyet a schlegeli mondás szerint csak allegorikusan lehet kimondani, már nem a beérkezés magaslatán várja jutalommal azt, aki mindig küzdve fáradozik, hanem inkább egy transzcendentális honvágy tárgya. Polgári elégedetlenség az adott miatt, a negativitás túlerejének szuggesztiójából fakadt azonosítása az emberképnek és halálfejnek: „ahány jelentés, annyi halálba hanyatlás; mert a halál vájja legmélyebben a girbegurba demarkációs vonalat phüzisz és jelentés között"[5] — valóban, ez az allegorikus szemléletmód igazi — metafizikai és nem stilisztikai — magva.

Mi e két alapvetően különböző művészetértelmezés szorosabban esztétikai-jelentéstani hozadéka? Érdemes, tanulságos ezt éppen azon a területen szemügyre venni, ahol gondolkodói szándék és gondolati eredmény oly ritkán fedi egymást: a zenefelfogás területén. Közismert a klasszika vonzódása a plasztikához, közhelyszerű a romantika örök nosztalgiája a zene után. A hegeli *Esztétikának* nem éppen a zenével foglalkozó fejtegetések a legerőteljesebb részletei. Van viszont e fejtegetéseknek olyan oldala is, amely magára vonja a megértésfogalom történészének figyelmét. Először is a szó hangsúlyos értelmében vett történetiségük. A klasszikát képviselő Hegel szerint a zene a *par excellence* romantikus művészet, mindenekelőtt abban a történeti értelemben, hogy csak az újkori fejlődés — a „romantikus művészeti forma" — szellemi tartalmai teremtették meg igazi autonómiájának, esztétikai önállóságának feltételeit. Ez a „romantikus" — modern — belső tartalom általánosságban szólva nem más, mint a szubjektív bensőség, mely Hegel máig tanulságos felismerése szerint maga is két végpont — a teljes kiüresedettség és a szubsztanciális elteltség — között mozoghat. Hermeneutikai aktus benne már az is, hogy a zenemű befogadója hol tudja elhelyezni az adott mű szervező középpontját azon a skálán, amely e két pontot összeköti. A hegeli felfogás mindenesetre azt sugallja, hogy a zeneileg kifejezett szubjektív bensőségnek ez a helymeghatározása absztrakt vélekedés marad mindaddig, amíg a befogadó nem konkretizálja maga előtt, magában az adott mű kompozitórikus-formai meghatározottságait, melyek a zeneértés adekvát mozgásának terét objektíve behatárolják (értsd: határait megvonják, habár a jelentést nem egy pontra rögzítetten definiálják). Messzire vezetne, ha részleteiben akarnánk felvázolni azt a filozófiai formatant, amely ebből az alapelvből ki-

[3] Goethe: Torquato Tasso, V. felvonás; Szabó Ede ford.
[4] Schlegel, Fr.: Prosaische Jugendschriften. Wien 1908. Band II., S. 364.
[5] Benjamin: Kommentár és prófécia. Budapest, 1969. 135. l.

bontakozik. Az időmértéktől és a ritmikától az összhangzatrenden át egészen a dallami struktúráig — notabene: nem tovább — terjed ama formameghatározottságok sora, melyeket Hegel ebbe az elemzésbe belevon, hogy gondolatilag kitapogassa: miféle tartalmi jelentéskörzetek húzódnak meg mögöttük és dinamikus rendszereik mögött. Elég talán itt egyetlen példa: az időmérték általános formaszervező funkciójáról. „Meghatározott időmennyiségek szükségszerűsége abból fejthető ki, hogy az idő a legszorosabban összefügg egyszerű valónkkal, mely a hangokban meghallja és meg kell hogy hallja saját bensejét, mivel az idő mint külsőlegesség ugyanazt az elvet foglalja magában, amely az énben működik, mint minden belsőnek és szelleminek elvont alapjában. Ha mármost egyszerű valónk az, aminek mint belsőnek a zenében objektívvá kell válnia maga előtt, akkor már ennek az objektivitásnak általános elemét is ama bensőség elvének megfelelően kell kezelni. Az én azonban nem meghatározatlan fennállás és tartás nélküli időtartam, hanem csak mint belső koncentráció és magába való visszatérés válik a magunk valójává. Önmagának megszüntetését, amely által magának objektumává válik, magáértvalósággá változtatja, s csak ez önmagáravonatkozás révén önérzet, öntudat stb. Ebben a koncentrációban azonban lényegileg benne rejlik ama pusztán meghatározatlan változás megszakadása, amilyenként az idő először előttünk volt, mivel az időpontok keletkezése és alámerülése, eltűnése és megújulása csupán csak egészen formális túlhaladás volt minden most-on egy másik, ugyanolyan most-hoz, s ezáltal csak szüntelen továbbmozgás volt. Ezzel az üres tovahaladással szemben a magunk-valója (das Selbst) az önmagánálvaló (das Beisichselbstseinde), amelynek magában való koncentrációja megszakítja az időpontok meghatározottság nélküli sorrendjét, bevágásokat tesz az elvont folytonosságba, s az ént, amely ebben a szétválasztásban önmagára emlékezik és újra megtalálja magát benne, megszabadítja a pusztán önmagán kívül jutástól és változástól."[6] Könnyű ma már ezekben a fejtegetésekben felfedezni a logikai sémák fel-felbukkanó elemeit; a dallamstruktúra elemzésében maga Hegel hivatkozik Logikájára, arra, hogy a dallamot a fogalom dialektikus mozgásának analógiájára képzeli, mint szubjektivitást, amely saját ellentétébe, az objektivitásba csap át, hogy azt legyőzze, s így a disszonancia feloldásában önmagát élvezze. A klasszikus hermeneutikának ez a nem ritka ingadozása valóságos történetiség és logicista prekoncepciók között aligha nem azzal a polgári alapjelleggel függ össze, amelyre korábban utaltam; a zeneértés történeti alapvonalát mindenesetre keresztezik és a kereszteződési pontokon gyakran paralizálják a logikai sémákra hagyatkozó analógiák. Még inkább kifogásolható az abszolút szellem fogalmára épülő esztétikai hermeneutika másutt is megfigyelhető gyakori bizonytalankodása: a szubsztanciális tartalmasság, amely — mint láttuk — a zenében megjelenő szubjektív bensőséget is minősíti, hol „az ember legmagasabbrendű érdekeit", hol „az istenit" jelenti — az utóbbi esetben aligha egy komolyan vett társadalmi-történeti tartalmasság desiffrírozásának szolgálatában. Az ilyen — egyébként elmélyültebb elemzést igénylő — gondolati kétértelműségek azonban nem fedhetik el teljesen a klasszikus zenefilozófiai hermeneutika fő vonalát. Röviden szólva egy olyan megértésfogalom kezd itt kibontakozni, mely a műalkotás

[6] Hegel: Esztétikai előadások. Harmadik kötet. Budapest 1956. 127. l.

mélyebb értelmű — genezist és struktúrát egyaránt érintő — történetiségén alapul. Megjegyzendő itt, hogy e történetiség dialektikus természetű: ahhoz a humanista meggyőződéshez járul, hogy az emberi nem a szabadság birodalma felé progrediál, s hogy nem pusztán a természetit reprodukálja, mint valami abszurd tautológia, hanem minden tragédián és meghasonláson át nem-tautologikus önmagát, a szüntelenül gazdagodó emberit teremti. Ebbe az önteremtési folyamatba épül bele a művészet is, alkotásában éppúgy, mint receptív értésében.

Miféle alternatívát kínál mindehhez a korai romantikus Jéna, és mindaz, ami belőle — túl a kék virágon — kinőtt? Ha a humanizálási folyamat Novalis véleménye szerint azonos a világ poetizálásával, akkor a poetizáló művészet maga is egyetlen ideáltípusra vezethető vissza: a zenére. A zene áll a művészetek romantikus hierarchiájának csúcsán, Wackenrodernél csakúgy, mint Schopenhauernél, Kierkegardnál csakúgy, mint Wagnernél. Pszichológiai illetékességű a kérdés, hogy ez a zenefelfogás hol és hogyan válik zenerajongássá, mámorrá. A megértésprobléma esztétikai szerkezetét elemezve inkább arra kell koncentrálnunk figyelmünket, hogy miféle jelentéstartalmakat fog át a most emocionálisan felforrósodó, gyakran az irracionalizmussal kokettáló zeneértelmezés. Itt azonban máris nehézségekbe ütközünk. Természetesen sokféle romantika létezik; a 19. század sajátosságai közé tartozik az is, hogy míg a klasszikus álláspont — lényeges történeti előzmények után — Goethében és Hegelben betetőzést kapott, amely után polgári talajon a Nincs Tovább sivataga ásít, addig a romantika csakis típuspluralitásában, önmaga szakadatlan korrekcióiban interpretálható. Ami a romantikus hermeneutikát illeti, egyik szélső típusát talán az egykorú elbeszélő irodalom örökítette meg legtisztább formájában. Gondoljunk jellegzetesen romantikus regény- és novellaalakokra, akiknek a zene csak véletlenszerű alkalom arra, hogy kiélhessék a privátszféra elfojtott tartalmait; kései lelki rokonaikkal Th. W. Adorno még a mai koncerttermekben is találkozott. Szélső esetben a megértésfogalom alkalmazása e tipikus befogadói magatartásra lehetetlen, vagy azzal a veszéllyel jár, hogy karikatúraszerű leíráshoz vezet; mert a nevezetes hermeneutikai kör puszta karikatúrája, ha a befogadó csupán annyit ért a műből és rajta keresztül önmagából, amit saját privát partikularitásában, önmaga legüresebb tautológiájaként egyébként is átélhet, ha egyszer alkalma nyílik egyáltalán átélésre. A tipológia másik pólusa: a hermeneutikai visszacsatolás fiktív vagy illuzórikus formában felfogott reális közösségekhez. Jénában még csak a jámbor gyülekezet szellemét idézték fel, Heidelbergben a nemzetét is, Párizsban 1830 után már a köznép, a dolgozó osztályok közösségére is apellálnak, a századvégi Bayreuth mindebből egy kiváltképp törékeny amalgámot önt. Megérteni a zenét ezeken a pontokon nem más, mint szelektálni és azonosulni; mindenekelőtt azzal a vélt vagy valóságos közösségi tartalommal, melyet az elfogadott zene — eltérően az elutasítottól — befogadójában felidéz. Nem itt kell foglalkoznunk a szelekció jelenségkörével; elvégre az esztétikai normativitás nemcsak a romantikus művészetértelmezésben jelentkezik problémaként. Mindenestre figyelemre méltó tény, hogy a romantikus zenefelfogás, amely a 19. század hajnalán, például Wackenrodernél a különféle stílusok és korszakok iránti teljes türelem elvét írta zászlajára, a század végére szinte alig fokozható mértékben tette magáévá az esztétikai intolarencia gya-

korlatát; gondoljunk csak a Brahms-pártiak és a wagneriánusok vitáira. Hermeneutikai szempontból fontosabb itt az azonosulás elemére utalni. Természetesen nem minden identifikáció reked meg a hermeneutika rossz körében; ahol a romantika reális közösségekhez talált utat, ott megértésfogalma is visszanyert valamit abból a nembeliségből, amelyet — mint láttuk — a klasszikus esztétika a formaértelmezés alapjává tett. Elég itt a programzene Liszt által megfogalmazott koncepciójára utalni. A „legszámosabb osztály" iránti rokonszenv, a művészi elidegenedés áttörésének kísérlete és a programvezérlésű zeneművészet létjogának meghirdetése egy tőről fakad, s aligha teljesen véletlen, hogy mindehhez Lisztnél az a szubjektív meggyőződés is társul, hogy a programzene esztétikája szervesen következik a hegeli zeneértelmezésből. A romantikus álláspont persze ebben az esetben sem tud gyökeresen szakítani az illúziókkal: Liszt töretlen folytonosságot tételez fel a klasszikus szimfonizmus és a programhoz kapcsolódó szimfonikus költemény között; a programban a különböző idiómák teljes értékű közvetítésének, mi több: egy szolidáris emberiség újra-megteremtésének eszközét véli felfedezni. Végtére etűdökkel a polgári meghasonlás nem transzcendálható akkor sem, ha a zeneszerzői intenció a zenemű emberi tartalmát mégoly energikusan túl akarja emelni saját immanens formavilágának színvonalán. A megértésfogalom is csak annyiban talál visszacsatolást a nembeliséghez, amennyiben a befogadó azonosulási vágya a műben alakot öltött közösségi tartalmakkal több, mint szubjektív-jámbor óhaj, amennyiben a hermeneutikai kör olyan tartalmakat is magába tud ölelni, amelyek valóban túlmutatnak és túlemelnek a partikulárison. Nem lehet véletlen, hogy az ilyen áttörési kísérletek leginkább az orosz foradalmi demokráciához kapcsolódó zenekritikában — Szerovnál és Sztaszovnál — vezettek sikerre; a hermeneutikának csak növelte esélyeit, ha valóban progresszív tömegmozgalmakhoz talált utat.

A kétféle — a partikulárist újratermelő és a nembelit kereső — azonosulás között a romantikus művészetértelmezés fővonala az allegorizálás volt és maradt. Technikáját a zenemagyarázatnak is érvényesen Tieck *Sternbald*jának szavai írják le: „Mit ábrázolhat az ember, egyedül és önmagáért való létében, elkülönülve és mindörökre elválva a látható tárgyak világától? A művésznek sem kell ábrázolnia: mi elemeket illesztünk össze, általános értelmet igyekszünk feltűzni az egyedire, s így keletkezik az allegória." 1798-ból származó sorok; hermeneutikai iskolatitkuk, az egyes és az általános közötti esztétikai közvetítés, a különösség mozzanatának üresen hagyása vagy az inkognitó státusába helyezése azonban még a 19. századot is túléli. Az új zeneértelmezés természetesen lehetetlen lett volna formatani reformok nélkül. Mindenekelőtt egy először A. W. Schlegelnél felbukkanó tétel érdemel itt figyelmet: „A zene legeredetibb formája ... a tiszta szukcesszió, ahol is egy sokféleséget csak egymásutániságában és nem egymásmellettiségében észlelünk. Ebben az alakjában a zene a soha nem nyugvó, mozgalmas, örökkön változó élet képe."[7] Ennek az életnek persze — jóval Diltey előtt — sajátos filozófiája, sőt történetfilozófiája van. A heidelbergi Görres ennek az életfilozófiának jegyében fűzi tovább a jénai kezdeményt: „Nem adok arra semmit, ha a szim-

[7] A. W. Schlegel: Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst. In: Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts. Band 17. 1884. S. 255.

bólumot létnek, az allegóriát jelentésnek tekintik... Tökéletesen megelégedhetünk azzal a megállapítással, amely az elsőt az eszmék önmagába zárt, tömör, önmagához makacsul ragaszkodó jelének tekinti, az allegóriát pedig szukcesszíve előrehaladó, magával az idővel együtt folyamatossá váló, drámaian mozgalmas, áramló képmásának ismeri fel. Olyan ez a kettő egymáshoz viszonyítva, mint a néma, hatalmas hegyek növényeikkel és az elevenen tovahaladó emberi történelem."[8] A végszó első pillanatra megegyezik a hegeli tétellel: a szukcesszivitáson alapuló forma csakis a benne összesűrűsödő történelem felől interpretálható. Ám az útelválás talán éppen ezen a ponton a legszembeszökőbb. Ha a modern világ romantikus szempontból nézve többé már nem annak a világtörténelmi progressziónak része, amelyet Hegel mint a szabadság tudatában való előrehaladást jellemzett filozófiailag, akkor marad alapvető történelmi tartalomnak az emberi nem egyetemes regressziója, a szenvedéstörténet, sőt — éppen Görresnél — a patológiatöténet, teli túlvilági titkokkal, amelyek nemcsak megengedik az allegorizálást, hanem egyenesen megkövetelik. Művészetet érteni: titkokat megfejteni — végső soron a természetibe átfordult történelem titkait. A legfőbb titok itt egyben a romantikus iskola titka. A világtörténelem most nem cselekvő emberek akcióiból és passióiból integrálódó folyamat, hanem szenvedéstörténet és ezáltal megváltástörténet. Ez a gyökere a romantikus esztétika megértésfogalmának, habár a sokágú, dúslombú fa mélyben rejlő gyökérzete a felszínen nem látható. Allegorizáló marad a zeneértés akkor is, ha a mű tartalmát egy hangulati képnél többre nem kötelező fordulával a „Végtelenben" határozza meg, és akkor is, ha — mint a Wolzogen-féle vezérmotívumok utáni hajtóvadászat — minden egyes formaelemet gondosan leltárba vesz és mint végest véges tárgyi jelenségekre vonatkoztatva verbalizál. Az esztétikailag egyedül termékeny közép, a belső formában lerakódott különös emberi-történelmi sors mindkét esetben zárójelbe kerül. Költőieskedő beleérzés és látszatra tárgyszerű akkurátusság ebben a tekintetben egyremegy.

A zene programvezérlésének koncepciója ugyanolyan rádióaktív bomlékonyságot mutat, mint amilyen típusgazdag a romantikus zeneértelmezés egyáltalán. A program sokféleképpen igényelheti azt, hogy a megértés emeltyűje legyen. Tekintsünk most el itt a művészeti ágak társulásának ősrégi problémájától, így attól is, hogy a költői szöveghez társuló vagy táncot keltő zene eleve megköveteli, hogy az alkotásban és a befogadásban egyneműsítsék a különnemű közegeket. Így is megmarad a program eredetének, jellegének és funkciójának kérdése — megannyi probléma, amellyel a romantikus hermeneutika szembenézni kényszerül. Az egyik oldalon áll a sommásan szólva költői program; a másikon ennek heves tagadása, az esztétikai revíziót követelő nevezetes hanslicki tétel, miszerint a zene tartalma nem más, mint hangozva mozgó formák. Az allegorizáló zeneértés ilyesfajta kétféle ágazásának lehetőségét már Hegel gyanította, amikor különbséget tett a laikus és a műértő zenei magatartása között. Feltevése szerint az előbbi szükségképpen a szöveges, az utóbbi a tisztán hangszeres zenéhez vonzódik — csak a szakszerű zeneértő lényét tölti be maradéktalanul a zene. Ám az utóbbi esetben is megjelenik az a vágy, hogy „a maga számára kitöltse a hangoknak ezt a látszólag

[8] Idézi Benjamin: Kommentár és prófécia. Budapest, 1969. 134. l.

lényeg nélküli áramlását, hogy szellemi támpontokat találjon a továbbhaladásnak, s egyáltalán: határozottabb képzeteket és közelebbi tartalmakat mindannak, ami belecsendül lelkébe. Ebben a vonatkozásban számára a zene szimbolikussá válik; amikor azonban megkísérli elkapni a jelentést, hirtelen továbbsuhanó talányos feladatok előtt áll, amelyek nem mindig fejthetők meg, egyáltalán a legkülönfélébb módon értelmezhetők."[9] Megjegyzendő itt, hogy Hegel egyéni szóhasználatában a „szimbolikus" lényegében ugyanazt jelenti, mint az imént allegorikusnak neveztünk: a talányszerű, az enigmatikus. Az 1848-as új európai forradalmi hullám megtörése kellett ahhoz, hogy ez a talányosság — legalábbis a szakkörökben — elveszítse színeit és költőieskedő küllemét, s így megszülessen a „zeneidegen" tartalmakat száműző, a szakszerű analitikát favorizáló formalizmus. Ennek alapja egy újabb formafogalom; a 19. században legalábbis a harmadik. Leírását készen kapjuk bármelyik hagyományos formatanban, amely a zenei mű formavilágát egyrészt részekre tagolja, másrészt az így nyert elemeket architektonikus struktúrákká integrálja, hogy az így nyert összformákat a kompozíció egészével azonosítsa és bizonyos tipológiai elrendezés alapján formálesztétikailag kanonizálja. Most is érvényben marad a tiecki formula, azzal a különbséggel, hogy megérteni most már annyit tesz, mint formáltipológiailag besorolni — ami besorolhatatlan, az értelmetlenné nyilváníttatik. A formátlanság vádja, amelyet egyebek között Hanslick Wagner ellen emelt, szimptomatikus; megmutatja, hogy a besoroló kritika értékmentessége puszta legenda. A hagyományos formatan sem tudja kivetni magából az esztétikai hermeneutika érték aspektusát. Naturam expellas furca tamen usque recurret. Itt is visszatér, mégpedig a Tieck leírta allegória szerkezetét önmagában reprodukálva, mint szakmai — tárgyszerű allegorizmus, mint allegóriateremtés az allegóriaellenességben. Félreértés ne essék: Hanslick jogosan gúnyolódik az érzelmes, sőt költőieskedő beleérzésen, s az ő oldalán áll az igazság, ha kimondja, hogy a királyon nincs ruha, hogy a szubjektív beleérzés nem a tárgyban mélyed el, hanem a szubjektumban. A formalizmus maga a megtestesült szakmai lelkiismeret, s mint ilyen, nem fantomokkal hadakozik, amikor gátakat akar emelni a romantikusan fellengzős érzésesztétika áradata ellen, amikor a szakszerűség mérlegén méri és könnyűnek találja a szokvány allegorizmus filozófiájává emelt hígvelejű vulgarizmusait. A közösség viszont, mely az ilyen oppozíciónak igazi súlyt adhatna, csupán egyetlen szilánk a szétesett polgári világból, s töredék voltában továbbra is a polgári romvilág bélyegét hordja magán. Mert a fornalista hermeneutika voltaképpen a modern muzsikus céh konzervatív érdekvédelmére rendezkedett be: abból él, hogy a céhen kívüli világ a magánpolgári vulgaritás világa, s a trivialitás árja elöntéssel fenyegeti az akadémiai fellegvárakat is. A 20. század kegyetlen realizmussal bizonyította be, hogy ez a szakmai érdekvédelem csak egyfajta szélmalomharc lehetett. Ha például Hanslick az úgynevezett érzésesztétikával szemben leszögezi, hogy a zenében nincs *egyértelmű* ábrázolás és kifejezés, mivel ugyanazon dallam például éppúgy kifejezhet haragot, mint szerelmi szenvedélyt, akkor a zenei tartalom ilyenfajta kétértelműségének vagy éppen sokértelműségének tétele elméletileg csupán reprodukálja azt a szociológiai tényállást, hogy a kultúrkonzum

[9] Hegel: Esztétikai előadások, III. kötet, Budapest, 1956. 167. l.

kultúrjavainak rendszerébe felszívódó zenemű azt a kathartikus hatékonyságát is elveszítheti, amellyel eredetileg immanensen rendelkezett, s kiszolgáltatottá válik a privátszféra pusztán tautológikus megerősítését igénylő, kulináris műélvezet pillanatnyi hangulatainak — a „műértés" karikatúrájává váló szubjektivista szeszélynek. Ilyesfajta „értéssel" szemben nemcsak a *Kreutzer-szonáta* védetlen — Tolsztoj novellája megmutatta, miért — hanem a *Prometheus*-zene vagy akár a *Marseillaise* is. S hogy a formatani besoroláson alapuló új megértéskoncepció nem a romantikus allegorizálást tartotta fő ellenfelének, hanem a struktúra és genezis összetartozását hirdető esztétikai historizmust, azt maga Hanslick is érzékelte: „A zeneművészet vizsgálatában Hegel is tévútra jutott, mivel saját, túlnyomóan *művészettörténeti* álláspontját észrevétlenül felcserélte a tisztán esztétikai állásponttal... Manapság igazi heroizmus kell ahhoz, hogy fellépjünk e pikáns, szellemesen előadott irányzattal szemben, és kimondjuk, hogy a »történeti megértés« és az »esztétikai megítélés« két különböző dolog."[10]

Nos, ha már igazi heroizmusról van szó, ez a minősítés sokkal több joggal illeti meg a 19. század jelentékeny komponistaegyéniségeit. Nem mintha a zenei gyakorlat eleve immunis lenne az allegorizmus ideológiájának minden befolyásától; a társadalmi létfeltételek természetesen a kompozíció belső világát is formálják vagy deformálják. Adorno éppen a wagneri operaforma elemzése során bukkant az allegorizálás lényeges elemeire; ám kevéssé tudta fel- és elismerni, hogy ugyanazon formai szerkezet ellenmérgeket is kitermelt, s bizonyos — mindenkor konkrétan vizsgálandó — esetben vissza tudta hódítani az integritást. Vajon nem jelképes tény, hogy a költői és formatani allegorizmus egyformán zsákutcába torkolló végleteire az igazi alternatíva nem teoretikus művekben, hanem egy zeneműben található? Wagner *Mesterdalnokait* fontos hely illeti a 19. századi megértésprobléma tipológiai-történeti felvázolásában. Éppen mint művet, mint integer műalkotás-egyéniséget. Mert alkotója csakúgy, mint központi alakjai egyáltalán nem mentesek a világkép fent vázolt dezintegrációjától. Ha Beckmesser — egy korai változatban: Hans Lick — csak arra ügyel, hogy az újonnan hallottat besorolhatja-e a tabulatúra szabályok alá, Hans Sachs meggyőződéssel vallja a schopenhaueri eredetű ars poeticát: „Glaubt mir, den Menschen wahrster Wahn / wird ihm im Traume aufgetan: / all Dichtkunst und Poeterei / ist nichts als Wahrtraumdeuterei". A költészet eszerint allegorizáló álomfejtés. A műegész éppenséggel nem ezt hiteti velünk. Sokkal inkább azt valószínűsíti, hogy még az elidegenedés-sújtotta, esztelen káprázat-uralta éjszakai világból is kicsiholható egy minden részletéig tartalmasan artikulált, szerves, és mélyen költői forma, ha az a történetileg konkrét nembeliből merít erőket főnixszerű megújulásához. Ha Sachs így buzdítja a lovagot: „Seht, hier ist Dinte, Feder, Papier: / ich schreib's Euch auf, dictiert Ihr mir!" — akkor a szöveg mögött felhangzó zene, a 19. század legnagyobb humanizmus-zenéinek egyike, gondoskodik arról, hogy mint goethei értelemben vett szimbólumot értelmezzük a hétköznapi szavakat. Álmáról énekel a lovag, ám álmából az élet diktál új formát az alakító művésznek — az éber lét, a Szent-János-éjről Szent-János-napra virradó

[10] E. Hanslick: Vom Musikalisch-Schönen. Wiesbaden, 1966. S. 82—83.

Nürnberg, maga a felemelkedni képes nem. Így lesz minden ének a szó emfatikus értelmében érthető.

Talán a 19. század megértésfogalmának történésze is elmondhatja: „... minden kor nemcsak a soron következőt álmodja meg, hanem álmodva törekszik az ébredésre is. Saját végét önmagában hordja, és ezt — mint már Hegel is felismerte — furfanggal fejleszti ki."[11] Ha valamiért, ezért feltétlenül indokolt a 19. század dicsérete.

[11] Benjamin: Kommentár és prófécia. Budapest, 1969. 93. l.

NYIKOLAJ SZOLNCEV:

*LISZT FERENC TIZENHAT LEVELE OROSZ TANÍTVÁNYÁHOZ, MARFA SZABINYINÁHOZ**

Liszt Ferenc orosz barátai és levelezőtársai — V. F. Odojevszkij, A. N. Szerov, M. A. Balakirjev, C. A. Kjui, N. A. Rimszkij-Korszakov, P. I. Csajkovszkij — közé nemcsak híres zongoratanítványa V. V. Tyimanova tartozott, hanem egy Oroszországban szinte teljesen ismeretlen hölgy is, akinek értékes visszaemlékezései az *Orosz Archívum* című folyóirat 1900—1902-es évfolyamában jelentek meg *Marfa* [Márta] *Sztyepanovna Szabinyina feljegyzései* címen.

A *Szabinyin* történelmi név: családfája Ivan Szuszanyinra megy vissza, akinek Antonyida nevű lánya házasságában Szabinyina lett. Alakját Glinka *Ivan Szuszanyin* című operájában tette halhatatlanná. Marfa apja pap volt, aki különböző külföldi orosz követségeken szolgált és tizennégy évi koppenhágai szolgálat után (ahol 1831-ben Marfa is született) 1837-ben Maria Pavlovna nagyhercegnő lelkészévé nevezték ki Weimarba. Liszt Ferenc és jövendő tanítványa, Marfa Szabinyina útja itt keresztezte egymást.

Ha a weimari udvar vendégszeretetével tűnt ki, akkor a Szabinyin-ház évről évre a vonzás középpontja volt, elsősorban a Weimart meglátogató orosz utazók számára. Szabinyin vendége volt többek között Ny. Gogol, a nagy orosz író, akinek az akkor tizennégy esztendős Marfa Chopint játszott.

M. Sz. Szabinyina, aki egy ideig Európa akkor első zongoristájának, Clara Schumannak a tanítványa volt, ismerte Romert Schumannt is, akinek egy igen érdekes megnyilatkozását fel is jegyezte (Schumannék oroszországi fellépése után hét évvel): „Elmondta nekem, hogy nagyon szereti Oroszországot és ott-tartózkodásához a legjobb emlékei fűződnek. Oroszországban mindenütt melegen fogadták. Schumann minden sajátosságával együtt megszerette az orosz népet, és Oroszországra emlékezvén különösen beszédes lett, ami igen ritkán történt meg vele."[1]

Nem kevésbé értékes egy másik feljegyzése, amelyik Szabinyinék vendégére, a család barátjára, A. G. Rubinsteinre vonatkozik. *Szibériai vadászok* c. operáját Liszt vezényelte a weimari színház színpadán (1854), otthon pedig *Bál* c. darabját játszotta.

„Ön tudja, hogy milyen nagyra értékelem Rubinstein tehetségét" — jegyezte fel Szabinyina 1857-ben Liszt szavait.

* Liszt Ferenc alkotói életrajzának számos lapja kötődik Oroszországhoz, orosz zeneszerzőkhöz, tanítványokhoz, barátokhoz . . . Nyikolaj Szolncev szovjet tudós, a művészettörténet kandidátusa nemrégiben sajtó alá rendezte Liszt és orosz tanítványa, Marfa Szabinyina eddig publikálatlan levelezését. Ez a 16 levél gazdagabbá teszi a magyar komponista személyiségéről alkotott képet és fényt vet tevékenységének weimari időszakára.

Szabinyina *Feljegyzéseinek* főhőse azonban — maga Liszt Ferenc. A zeneszerző játékát először tízéves kislányként hallotta Weimarban. Szabinyina szemtanúja volt Liszt élénk weimari működésének, amellyel elevenné tette Goethe és Schiller városának zenei életét. Ezért 1861-ben Lisztet a város díszpolgárává választották.

A „weimari" Liszt — nagy zenei szervező, karmester, aki bemutatta R. Wagner számos operáját, amelyeket akkoriban Németország fővárosában nem értékeltek. Húszéves franciaországi elfeledettség után Weimarban feltámasztotta Berlioz *Benvenuto Cellini* c. operáját is (1852).

A *Feljegyzések* szerzője, ha lakonikusan is, de találóan jellemezte a „nagy magyar" tevékenységének ezt az oldalát: „Valamennyi karmester vezeti a zenekart, Liszt játszik rajta."

Erre az időre a pianista Liszt már befejezte előadói pályafutását (Liszt búcsúfellépésére Oroszországban került sor, harmadik, utolsó oroszországi útja alkalmából, 1847-ben), de M. Szabinyina hallotta a mester „házi" fellépéseit.

Szavai szerint nagy élmény volt Liszt tolmácsolásában hallani Beethoven *Kreutzer szonátáját*. Szabinyina jelenlétében Liszt nem egyszer lelkesülten játszott a Weimarba hozzálátogató Berlioz tiszteletére. A *Feljegyzések* írója visszaemlékezik egy estére apja házában, amikor náluk vendégeskedett Liszt, Rubinstein és Litolf. A zongoristák baráti versengést rendeztek. Rubinstein és Litolf Schubert négykézre írt *Divertissement*-ját játszották, míg Liszt a másik zongoránál improvizált (1854).

Liszttel való óráiról a *Feljegyzések* szerzője azt írja, hogy még 1853-ban, miután meghallgatta játékát, Liszt felajánlotta a fiatal zongoristának segítségét. Akkor néhány alkalommal foglalkozott Szabinyinával, később gyakran játszottak négykezest, Mozart *f-moll fantáziáját*, Bach két zongorára írt *c-moll fúgáját*, Schubert indulóját és divertissementijét, valamint Liszt műveit. (1857).

Liszt pedagógiai módszeréről szólva Szabinyina megjegyzi: „Ő nem azt tanította, hogyan kell játszani, hogyan kell az ujjakat használni, hogyan kell egybefűzni vagy staccatózni; nem, ő lelket és életet lehelt a játszott darabba (...). Néha az ujjak általánosan elfogadott sorrendjét kényelmetlennek ítélve megmutatta a sajátmaga által kidolgozott applikatúrát, pl.: trilla a hüvelyk- és a harmadik ujjal, a hüvelykujj átvezetése a fekete billentyűkre stb., amit korábban nem fogadtak el (1855)."[2]

M. Sz. Szabinyina fellépett Németországban, főleg udvari koncerteken, mint a német fejedelemségek udvari zongoristája. (Meiningen, Stuttgart, Lipcse). 1854-ben kinevezték a nagyhercegnő zongoristájának és a hercegnőknek adott órákat. 1860-ban Weimarból Szentpétervárra hívták Maria Alekszandrovna cárnő leányának zenei nevelőjéül. Itt is halt meg hamarosan.

1860 októberében adta Liszt utolsó négy óráját Szabinyinának. Tanítványától arcképére írt kézírásos jelszavával búcsúzik: „Laborare et orare".

M. Szabinyina feljegyzéseit a következő szavakkal zárja: „Ez volt az utolsó órám a legzseniálisabb és a legönzetlenebb emberrel, akit valaha is ismertem."[3]

[1]

Je suis à vos ordres pour demain soir (jeudi) chère Mademoiselle Martha — et vous dis en attendant mille choses affectueusement distinguées

F. Liszt

Mercredi

[2]

Permettez-moi chère Mademoiselle Marthe, de vous demander un petit renseignement, sur un fait qui s'est accompli (?) dans votre maison.

Est-il exact que Mlle de Schultz de Hannovre a épousé M. Skripitzin et que le mariage a été célébré dans la Chapelle grecque de Weymar? Veuillez avoir la bonté de me répondre par *oui* ou non —

Mille hommages et amitiés

F. Liszt

Dimanche 11 Fevrier 55

à jeudi n'est-ce pas?

[3]

Chère Mademoiselle Marthe

Si vous êtes libre, après votre Diner vers 2 heures et demi, je serai très charmé de vous voir avec Mademoiselle Falk dont j'ai entendu dire toute sorte de bien à toute sorte de personnes. Dans le cas que le Sophien Stift vous retiendrait plus tard, fixons 5 heures, car de 4 à 5 je ne serai pas disponible, quelque disposé que soit à toute heure à vous faire le plus affectueux et cordial accueil.

F. Liszt

Lundi 26 Feb. [55]

[4]

Merci, chère Mademoiselle Martha de votre *piquant* présent qui trouve en moi un amateur passioné et un appréciateur cultivé. —

Je vous attendrai cet aprè-midi à l'heure habituelle et n'ai pas besoin d'ajouter que m'est toujours un grand plaisir de vous voir, car vous devez savoir, que je vous suis très sincèrement affectionné et compte bien ques vous *comptiez* sur moi, en qualité de votre tout dévoué

F. Liszt

Jeudi 7 mars 55.

[5]

Vos charmantes et excellentes lignes m'ont fait grand plaisir, chère Mademoiselle Martha, et je vous en remercie avec toute l'amitié que je vous porte et vous garderai de près comme de loin. Votre soeur m'a mise au courant

de vos succès de Stuttgard auxquels je prend ma part (modeste et fière à la fois) de satisfaction. La g^de^ Duchesse Olga[4] avait autrefois un sentiment pas trop „[illisible]" de la Musique, et je me souviens encore de la gracieuse intélligence de sa manière d'écouter certaines choses. Vous aurez donc eu de l'agrément à *musiquer* avec elle et à produir votre talent avec ce laisser-aller et cette abondence de ci bon aloi musical qui est un de vos avantages. Quand le *Piano* ne doit pas rester étranger à la *Musique,* le petit comité devient beaucoup plus favorable à l'artiste que les grandes réunions — et j'approuve fort votre détermination négative à l'égard d'un Concert à Baden où l'on risque d'ordinaire d'ennuyer des ennuyés, ce qui est un médiocre divertissement, quoique souvent plus compatible avec le bon goût et le bon ton, que la peine qu'on prend d'amuser la gente qui s'intitule „le public" — à Baden-Baden comme ailleurs.

Copmann[5] m'écrit ce matin:

„La salle de Concert régorge de Public cette année par suite de la mesure sage et excellente de M. Benazet de laisser entrer gratis au Concert des personnes abonnées à la réunion de Danse. ["] C'est nouveau et consolant — mais je ne sais encore quel air de Danse choisir quand viendra mon tour de participer à cette „solennité musicale"! —

Vous savez probablement que la Princesse et sa fille[6] sont à Berlin depuis trois semaines d'où elles ne reviendront que dans quatre ou cinq jours. Je suis donc resté à Weymar pour tenir compagnie aux chiens de l'Altenburg et n'ai guère lieu de me plaindre d'avoir pris ce parti. La solitude ne m'étouffe d'ailleurs nullement, et il ne m'en reste même pas assez à mon gré, vu les incessantes visites du dehors (car les Weymarois, proprement dit, sont assez exclus, comme vous savez) qui m'arrivent. — Dans ce nombre j'ai été charmé notre ami Hans[7] qui m'a fait l'amitié de passer trois ou quatre jours chez moi. Il a composé dernièrement une „Rèverie fantastique" très à mon gout et que je vous jouerai quand nous nous reverrons. Pour achever les vacances qui durent jusqu'au 15 de ce mois, il est allé à Copenhague où j'imagine qu'il sera en tout cas plus et mieux apprécié qu'on n'a eu l'esprit de le faire à Weymar autrefais.

Pour achever cette causerie epistolaire, il faut que je vous raconte une petite mystification dont j'ai été la victime innocente. Avant hier matin je reçois quelques lignes de Pohl[8] lequel tout ravi qu'il était probablement des nouvelles que lui donnait sa femme, a lu sa lettre de travers et m'écrit que Mme Kalerji[9] arrive positivement à Weymar dans la journée de jeudi. Vite, je fais atteler et cours et vole au chemin de fer à 1 heure, puis de nouveau à 6 heures, et enfin de nouveau à 10 heures du soir. En rentrant on me remet votre lettre par laqulle j'ai pu m'expliquer *l'imbroglio* — et j'ai retiré du moins ce *fruit* de ma triple course au chemin de fer „qu'il ne faut jamais déranger ses habitudes" — or comme jusqu'ici mon habitude est de ne jamais aller au devant de personne au chemin de fer et même de ne pas accompagner jusqu' là, mes meilleurs amis a leur départ, j'ai eu parfaitement tort de faire autrement en cette cironstance et il était juste et raisonnable que mon inconséquence me valut plusieurs pieds de nez! — Quand vous verrez Mme Kalerji, racontez lui cette mesaventure et veuillez me mettre très dévotieusement à ses pieds.

Je réserve pour notre revoir plusieurs autres récits qui allongeraient par trop cette lettre que vous avez déjà assez de peine à déchiffrer.

A bientôt donc chère Mademoiselle Martha et

Bien tout à vous
amicalement
F. Liszt

4 Août 55

Mille choses affectueuses à Madame Pohl et une très amicale poignée de main a Copmann. —

J'ai admis ces jours-ci à *mon école de Weymar* un petit bonhomme de 13 ans nommé Jaunz, de Varsovie, qui vous plaira. Das ist ein ganz *lausiger* Kerl, il a tout à fait l'étoffe d'un grand Pianiste et même mieux. —

[6]

29 Avril 57

Ces lignes, chère Mademoiselle Martha vous parviendront peu avant votre embarquement et votre retour pour vous souhaiter la très bien venue à Weymar. Si comme je le présume vous partez avec le bateau du 15 Mai (style russe) je n'aurais pas le plaisir de vous revoir dès votre arrivée ici, car je serai retenu jusqu' au 6 Juin à Aix-la-Chapelle en l'honneur du *Nieder-Rheinische Musikfest* que j'y dirigerai les trois jours de Pentecôte. Mais aussitôt après, je reviendrai ici où je me propose de passer tout l'été dans cette laborieuse tranquillité qui me convient mieux que tout autre genre de distraction et à laquelle je me suis si bien fait ces dernières années que je ne puis plus m'en passer au delà de quelques jours sans malaise, et me promets un véritable plaisir à reprendre avec vous nos heures de causerie et de Musique. Vous avez beaucoup à me raconter cette fois car vous venez de voir de grandes choses avec leur alentour inévitable de petites machinations et vous avez goûté et des succès de salon et des succès de grand Public, ce qui vous aura mis à même de mesurer le prix qu'on peut y attacher. A mon sens sous le rapport des choses qui vous intéressent plus particulierement, les grandes et les petites villes se ressemblent beaucoup; c'est à peu près comme le même spectacle vu par les deux bouts d'une lorgnette d'opéra. Le rapetissement il est vrai devient parfois visible mais d'autre part le grassisement n'est pas toujours très important. La véritable grandeur est comme le royaume des cieux au fond de notre coeur, et les choses extérieures ne peuvent guère donner le change à ceux qui ont ressenti, ne fut-ce qu'a un seul moment de leur vie, cette inéffable lumière.

Je réserve pour notre réunion le peu de nouvelles que j'aurais à vous donner. Bronsart n'a pas lieu de se plaindre de son séjour de Paris où il a obtenu un rare succès, d'autant plus à priser qu'il avait à lutter contre des habitudes et même des malveillances qui y exercent une influence préponderante, laquelle je l'espère ne durera pas indéfiniment. De son coté,

Rubinstein[10] fait maintenant flores à Paris et semble prendre rang comme il le mérite, *audessus* des Pianistes célèbres dont vous avez vu quelques échantillons dans votre voyage. J'en suis bien aise pour lui, car la rénommé lui sera agréable comme un climat chaud. Il s'agit seulement qu'il sache s'établir dans son succès ce qui n'est pas aise, car il faut pour cela aujourd'hui une consistance d'esprit et de caractère exceptionelle, et quoique Rubinstein en ait très fort toutes les apparences, je ne sais s'il ne manque pas dans cette nature, si vigoureusement et abondament douée d'ailleurs un peu de ce fluide impondérable qui est tout simplement la Poésie, pour en faire un grand Artiste. En général je l'ai toujours vu préoccupé de *faire;* rarement de *sentir*, de rêver, d'inventer; mais peut-être parviendra-t-il mieux de la sorte au but qu'il ambitionne.

En beaucoup de points il y a des analogies saillantes entre Rubinstein et Raff[11] — seulement Raff a plus de profondeur, de savoir, et même plus de style et de finesse.

Au revoir donc bientôt, chère Mademoiselle Martha, et toujours très sincèrement votre tout dévoué

F. Liszt

[7]

Chère Mademoiselle Martha

L'arrivée à l'improviste de ma fille Mme Ollivier avec son mari, m'a privé du plaisir de vous voir hier soir ainsi que je le comptais.

Voici les quelques lignes pour Mme la Marquise Martellini dont j'ai conservé un reconnaissant souvenir. C'est une femme très distinguée d'esprit avec laquelle vous pourriez même causer de "Zukunfts Musik". — Faites lui faire connaissance avec le *Tasse* et les *Préludes*-et si je ne me trompe beaucoup elle y prendra un peu goût. —

Mille voeux les meilleurs pour votre voyage et bien sincèrement tout à vous d'amitié

F. Liszt

Weymar 2 Janvier 58.

[8]

Chère Mademoiselle Martha,

j'ai dépensé tout le peu de mon amabilité de société à Meini[n]gen et me trouve très à sec de ce genre de provision de sorte que vos invités risqueraient un mécompte, auquel je ne voudrais pas les exposer. Ne m'en voulez donc pas si je réserve le plaisir de votre invitation pour un autre jour et alors comme de coutume avec le petit comité de nos habitués qui veulent bien s'accomoder de moi *tel quel.*

Mille franches amitiés et

tout à vous

F. Liszt

Dimanche 13 Février 59.

La *Frühlings Phantasie* que j'aime beaucoup plus que si je l'avais faite, a étét très bien executée à Meiningen, et parfaitement accueillie. — Comme pour le *Barbier de Bagdad* il s'est trouvé aussi des *amis* (mais qui cette fois ne pouvaient être taxés *d'imprudens)* qui avaient *préparé des* bouquets sans pourtant effaroucher le moins du monde la „Selbständigkeit des Urtheils von seiten des Publikums![”] —

[9]

Me permettez-vous de vous conduire mademoiselle [illesible] ce soir, chère mademoiselle Martha? Mon *héroine* de Leipzig ne comptant partir que par le train de nuit et je lui avais proposé de passer la soirée avec elle, de sorte que tous s'arrangerait à merveille si vous vouliez bien agréer mon invitation quasi indiscrète.

En place de mon fils qui était déjà invité chez Pohl, je vous présenterai M. Copmann qui est revenu de Bade hier soir, et qui risque fort de devenir encore plus mélancolique que par le passé si les amis de Weymar n'y portent remède. — Supposant que vous n'avez point d'objection à mes deux propositions, je vous propose en troisième lieu de venir chercher moi-même avec mes deux *recomandés* et *présentés* réponse ce soir, chez vous, à cette épitre introductive de

votre tres sincerement
affectionné
F. Liszt

Dimanche 3 heures 19 Sept. 859

Comme *nouveauté* je vous fais hommage d'un produit du terroir, qui n'est pas sans rapport (de famille du moins) avec notre réunion de se soir.

[10]

Je vous demanderai, chère Mademoiselle Martha d'avancer un peu la visite que vous avez l'amabilité de vouloir faire demain à la Princesse Marie. Contrairement à l'habitude on déjeune demain à Midi et de suite après il y aura quelques choses à faire etc.

Permettezz-moi donc de vous indiquer *11 heures* du matin, comme l'heure qui conviendrait le mieux à la Princesse—et croyez moi bien entièrement

votre tout dévué et affectionné serviteur
F. Liszt

Jeudi soir 13 Octobre 59.

[11]

Que votre amitié chère Mademoiselle Martha, m'accorde de vous dire à ces heures de douleur que la part que j'y prend est aussi sincère et vive que l'affection que vous conserve,

avec respect et dévouément
F. Liszt

Dimanche 29 Janvier 1860.

[12]

Veuillez me rendre le service d'écrire à M. Müller:

1⁰ que depuis nombre d'années je ne fabrique plus de certificats pour toute sorte de bonnes raisons parmi lesquelles la fréquence des occasions où l'on me met en contribution de documents du genre de celui que réclame M. Müller-Hartung suffirait raisonnablement à me déterminer pour une résolution négative générale. —

Pour ne citer qu'un exemple, depuis qu'on sait qu'il y a une vacance à Jena voilà déja une demi douzaine de candidats (que j'éstime tous beaucoup) qui se sont adressés à moi pour me demander des *passeports* de capacité!

2⁰ Autre position de la question:

Ce n'est pas à moi à aller au devant d'un Comité quelconque et en particulier d'un Comité dans le Grand Duché, mais bien à ces Messieurs à se déranger (en matière de choses musicales s'entend) pour savoir quelle est mon opinion. Au lieu donc de prendre les devant par des recommandations générales et particulières, j'ai à me tenir sur la réserve afin que dans un cas possible je puisse être de quelque utilité à ceux qui le mériteraient. M. Müller est du nombre, et il peut être assuré que je ne négligerai pas de lui être agréable si cela est en mon pouvoir — mais la méthode des *certificats* n'est plus de mise aujourd'hui pour des gens de ma sorte.

Soyez assez bonne, chère Mademoiselle Martha pour lui rendre la chose *claire* et recevez à l'avance les très obligés remenciements de votre sincèrement

affectionné et dévuoé
F. Liszt

16. Mai 60.

[13]

Chère Mademoiselle Martha,

Le plaisir que je me promettais de passer une couple d'heures avec vous cet aprés-midi à Ormanstädt, ne pourra malheureusement pas se réaliser. C'est aujourd'hui le jour de mon courrier de Rome, et celui de ce matin (plus considérable encore que d'ordinaire) m'oblige à passer toute cette journée chez moi — tant pour y répondre que pour m'aquitter de diverses commissions pressées dont on me chargé. Cette obligation est d'autant plus urgente que je dois partir dans la nuit pour Lindenhausen (où il y a demain un concert

dont le Programme a été arrangé en mon honneur). Or en fait de communications et corréspondances Lindenhausen c'est *le bout* du monde! —

Veuillez donc bien chère Mademoiselle Martha m'excuser et faire agréer tous mes regrets à Madame et Monsieur de Grant auxquels je demeure fort obligé de leur aimable invitation. J'ai appris par Madame de Watzdorff, que Mme de Grant se faisait l'honneur de chanter délicieusement un de mes *Lieder*. J'éspère ne pas être toujours privé du plaisir de l'entendre, et en attendant vous prie de lui présenter mes respectueux remerciements.

Mille choses sincèrement affectionnées et cordialement dévouées

F. Liszt

Samedi 22 Sept. 60.

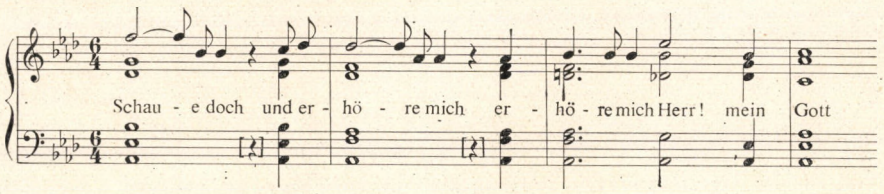
P. S. Peut-être vous interessera-t-il de lire *dans l'original* la correspondance du Comte Cavour avec le Cardinal Antonelli. La langue italienne y ajoute un cachet particulier, ce me semble — et je vous envoie le *Giornale di Roma* — en vous priant de me le remettre occasionnellement.

[14]

J'ai passé un triste hiver; d'autant plus triste que la seule compensation aux ennuis presque insupportables qui me sont infligés, m'a manqué. Cette compensation, je ne puis la trouver que dans un travail régulier et continu; or un tas de choses inutiles ou contraires viennent incéssament le troubler et me forcent à remettre à demain, puis à demain encore ce qui devrait être fait sur l'heure. Cela me ronge et je n'y tiendrai certes plus longtemps de la sorte.

Veuillez excuser, chère Mademoiselle Martha, *le ton mineur* de ce préambule et laissez-moi vous remercier de votre gracieux souvenir du 2 Avril qui m'a touché. Hélas! Depuis le départ de la Princesse cette maison ne connait plus de fêtes; elle est comme surplombée par un deuil indicible; ma fille, Mme de Bülow y a été gravèment malade pendant trois semaines; et parfois il me semble entendre les mures éclater en gémissements!

Mais brisons là, et tachons souffrir en silence!



Vers la fin Février j'ai remis à votre soeur Maria la Partition de votre *Vorspiel zur Loreley*.[12] Quoique vous ne m'en parlez pas dans votre lettre, je suppose qu'elle vous est exactement parvenue. Il avait été question d'executer toute la permière scène (jusqu'à la fin de la Ballade) au Concert de Cour du 1 Janvier; mais M. de Milde a été empéché par un gros rhume d'y particier et il n'y a guère moyen de se passer de lui. D'autre part aussi je crois qu'il vaut mieux que vous soyez présente quand on produira cette composition.

Vous êtes sans doute fort au courant des nombreux et brillants divertissements auxquels la Cour et la ville de Weymar se livrent. Hier encore nous avons assisté à une *Charade* en 5 tableaux vivants, représentant cinq siècles — lesquels avaient cet avantage sur les célèbres 40 siècles contemplant l'armée française du haut des Pyramides, qu'on les contemplait eux-mêmes en tout repos d'exprit. Le mot de la Charade à ce qu'on m'a assuré était „Zeitenlauf"—et Madame de Holldorf ravissait tous les yeux et tous les coeurs dans son costume du temps de Rubens. Après cette féerie séculaire la Ctesse Henkel, Mme Dumilorges et le Cte Wedel représentirent le „Caprice" d'Alfred de Musset aux grands applaudissements de *l'auguste* assemblé pour me servir d'une epithète familière à M. de Maltz.

Au commencement de Mai je passerai une quinzaine à Paris chez ma mère qui est toujours retenue dans sa chambre per suite de la chute qu'elle a faite l'été dernier. Plus tard j'irai tenir compagnie à ma fille Mme de Bülow à Reienhalle où elle doit faire une assez longue cure — et vers la mi Juillet je compte être de retour ici pour m'occuper des préparatifs de la *Tonkünstler Versammlung*" qui cette fois aura lieu à Weymar et dont vous trouverez le Programme dans la „Neue Zeitschrift für Musik". —

Si vous quittez la Russie cet été peut-être sera ce à moment (fin Juillet) que vous viendrez revoir votre famille. —

De loin comme de près, veuillez bien je vous prie, chère Mademoiselle Marthe, être assurée des sentiments très sincèrement distingués et affectionnés que vous grade invariablement

F. Liszt

Weymar 20 Avril 61.

[15]

J'accepte avec grand plaisir l'invitation de M. Grant pour samedi — et viendrai demander des nouvelles de *Madame Loreley* cet après midi vers cinq heures chez vous.

Mille choses très sincèrement amicales et distinguées

F. Liszt

Jeudi matin.

[16]

A ce que vient d'être dit il me reste à ajouter un point capital: à savoir, si d'après les usages et idées reçues en Russie la personne en question ne demeure pas *exclusivement* dépenpante la *rubrique* de Peinture? — Dans ce cas il est evident que *vous* ne sauriez élever aucune prétention. Ne manquez pas de poser cette question à votre cousin qui par sa lettre d'information vous mettra sur la voie du parti le plus conseillable à prendre

Quand il s'agit de certaines choses de Coeur, le bon sens et la raison ne servent que de peu et il faut plier bagage devant les considérations d'une haute et puissante infirmité!

Mille pensées et vives amitiés

F. Liszt

[1]
Rendelkezésére állok holnap este (csütörtökön), kedves Márta kisasszony. Addig is ezer szívélyes, megkülönböztetett üdvözlet

F. Liszt

szerda

[2]
Engedje meg, kedves Márta kisasszony, hogy némi felvilágosítást kérjek Öntől egy eseményről, ami az Ön házában történt [?].

Igaz-e, hogy a hannoveri Mlle de Schultz férjhez ment M. Skipritzinhez, és hogy a házasságkötés a weimari görög kápolnában történt?

Kérem, legyen kedves, válaszoljon erre *igen*nel vagy nemmel —

Mély tisztelettel és barátsággal

F. Liszt

55. február 11., vasárnap.

Ugye csütörtökön?

[3]
Kedves Márta kisasszony,

Ha ebéd után, fél három körül szabad lenne, igen örülnék, ha Mademoiselle Falkkal együtt, akiről mindenkitől annyi jót hallottam már, láthatnám. Arra az esetre, ha a Sophienstift túl soká tartaná Önt fel, állapodjunk meg 5 órában, mert 4-től 5-ig nem leszek szabad, ha még annyira kész is lennék Önt bármikor a legmelegebben és legszívélyesebben fogadni.

F. Liszt

Február 26., hétfő.

[4]
Köszönet, kedves Márta kisasszony, *pikáns* ajándékáért, amely bennem szenvedélyes tisztelőre és rajongóra lel.

Várom ma délután a szokott időben; és ugye nem kell hozzátennem, milyen nagy öröm számomra mindig, ha Önt láthatom; hiszen tudnia kell, hogy milyen őszintén vonzódom Önhöz és mennyire remélem, hogy Ön is odaadó hívének tekint.

F. Liszt

55. március 7., csütörtök

[5]
Kedves, kiváló sorai igen nagy örömet okoztak, kedves Márta kisasszony. Azzal a barátsággal mondok köszönetet értük, amelyet Ön iránt érzek és ápolok, közelben és távol egyaránt. Nővére tájékoztatott stuttgarti sikeréről, amelyből (szerényen ugyan, de büszkén) kiveszem én is a magam részét. Olga nagyhercegnő valaha nem túl [olvashatatlan] érzelemmel viseltetett a Zene iránt és még jól emlékezem arra a bájos intelligenciára, amellyel bizonyos dolgokat hallgatott. Ön tehát abban az élvezetben részesült, hogy együtt

muzsikálhatott vele és alkalma volt csillogtatni könnyedségét és muzikalitásának gazdagságát — tehetségének legszebb vonásait. Minthogy nem feltétlen szükséges, hogy a *Piano* és a *Zene* egymásnak idegen maradjon, a kiválasztottak szűkebb köre sokkal előnyösebb a művész számára, mint a nagy összejövetel — nagyon is helyeslem a badeni koncerttal kapcsolatos negatív döntését —, ahol az ember rendszerint legfeljebb csak azt kockáztatja, hogy untatja az unatkozókat, ami középszerű, de a jó ízléssel és a bon tonnal gyakran sokkal inkább összeegyeztethető mulatság, mint az a fáradság, amellyel a „publikum"-nak nevezett tömeget szórakoztatjuk, akár Baden-Badenben, akár másutt.

Copmann[5] ezt írja ma reggel:

„A hangversenytermet ez idén zsúfolásig megtölti a közönség. M. Benazet kitűnő intézkedése révén — mindazok, akik a táncegyesület tagjai, ingyen mehetnek hangversenyre." Ez új és vigasztaló, csak még azt nem tudom, milyen táncdalt válasszak majd, ha arra kerül a sor, hogy én is részt vegyek e „zenei ünnepség"-en!

Mint valószínűleg tudja, a hercegnő és leánya[6] három hete Berlinben tartózkodik, ahonnan csak négy vagy öt nap múlva térnek haza. Én magam Weimarban maradtam, hogy az Altenburg kutyáinak társaságot szolgáltassak és nincs is semmi okom, hogy panaszkodjam, amiért így döntöttem. A magány amúgy sem fojtogat, s nincs is kedvem szerint elég belőle, tekintettel külföldi látogatóim szakadatlan áradatára (a weimariak elől, mint tudja, az igazat megvallva, eléggé elzárkóztam). A látogatók sorából nagyon örültem Hans[7] barátunknak, aki olyan kedves volt, hogy nálam töltött négy vagy öt napot. Nemrég komponált egy „Reverie fantastique"-ot. Nagyon tetszik, majd ha találkozunk, eljátszom Önnek. Vakációját, ami e hó 15-ig tart, Koppenhágában fejezi be. — Úgy gondolom, ott mindenesetre többre és jobban fogják értékelni, mint egykor Weimarban.

E levélbeli csevegés befejezéséül el kell mesélnem egy kisebb misztifikációt is, amelynek ártatlan áldozata voltam. Tegnap reggel néhány sor érkezett Pohltól[8]. Teljesen fellelkesülve a valószínűleg feleségétől származó hírtől, akinek levelét rosszul olvasta, azt írja, hogy Mme Kalerji[9] a csütörtöki nap folyamán egészen bizonyosan Weimarba érkezik. Gyorsan befogatok és rohanok, repülök 1 órakor a vasúthoz, majd mégegyszer 6 órakor. Végül este 10 órakor mégegyszer. Visszatérve átadják az Ön levelét, amelyből kibogozhattam az *imbrogliot* és háromszori utam tanulságát is levonhattam legalább: „soha ne forgassuk fel szokásainkat" — vagyis eddig az volt a szokásom, hogy soha, senki elé nem mentem a vonathoz és nem is kísértem ki senkit, még legjobb barátaimat sem. Most sem kellett volna. Következetlenségem méltó büntetéseképp jártam háromszor is pórul.

Ha látja Mme Kalerji-t, mondja el balszerencsés esetemet és legyen olyan jó, adja át tiszteletemet.

Viszontlátásunkra még néhány történetet tartogatok, amelyek nagyon elnyújtanák ezt a levelet, amit amúgyis elég nehéz lesz megfejtenie.

A közeli viszontlátásig tehát, kedves Márta kisasszony, őszinte barátsággal:

55. aug. 4.

F. Liszt

Ezer szívélyes üdvözlet Mme Pohlnak, Copmannak baráti kézszorítás. — A napokban *weimari iskolámba* felvettem egy Jaunz nevű, varsói származású, 13 éves kis lurkót, aki tetszeni fog Önnek. Egész kedves kis *csibész;* mindenesetre nagy pianista lehetősége s még ennél is több rejlik benne —

[6]

Weimar, 57. április 29.

E sorok, kedves Márta kisasszony, kevéssel hajóra szállása és visszatérése előtt kerülnek kezébe, hogy szerencsés weimari megérkezést kívánjanak. Ha — mint feltételezem — (orosz időszámítás szerint) a május 15-i hajóval jön, megérkezésekor nem lesz szerencsém viszontlátni Önt, mert június 6-ig Aachenben leszek a *Nieder-Rheinisches Musikfest* alkalmából. Pünkösd három napján vezénylek. Utána azonban azonnal visszatérek s itt töltöm az egész nyarat tevékeny nyugalomban. Ez minden más szórakozásnál jobban megfelel nekem, jól hozzá is szoktam az utóbbi években, úgy, hogy egy-két napon túl nem is tudnék lemondani róla. A weimari nyár ezenfelül azt az örömöt is ígéri, hogy megkezdjük a közös beszélgetés és zene óráit. Ezúttal sokat kell majd mesélnie, hiszen olyan nagy dolgokat látott (s a hozzájuk kapcsolódó, elkerülhetetlen csip-csup szövevényeket); egyformán megízlelte a sikert szalonok és a nagyközönség előtt — így hát most már maga is fel tudja mérni e siker értékét. Véleményem szerint (azon dolgok tekintetében, melyek Önt különösen érdeklik), a kis és nagy városok nagyon hasonlítanak egymáshoz; majdnem úgy, mint a színházi látcső két végén látható kép. A kicsinyítést néha valóban érzékeljük, viszont a nagyítás nem mindig fontos. Az igazi nagyság olyan, mint az égi királyság szívünk mélyén, és a külső dolgok nem igen téveszthetik meg azokat, akik ezt a kimondhatatlan fényt átérezték, akár csak életük egyetlen pillanatában.

Én kevés újdonságot tartogatok találkozásunkra. Bronsart-nak nincs oka panaszkodni párizsi tartózkodása miatt, mert ritka sikert aratott, ami annál is értékesebb, minthogy harcolnia kellett a szokások, sőt a rosszindulat ellen. Ez ott döntő befolyást gyakorol, remélem, nem örökké. Rubinstein tündöklik Párizsban, s úgy tűnik, elfoglalja az őt megillető helyet a híres zongoraművészek *felett,* akik közül néhány példányt utazása során Ön is láthatott. Örülök ennek, mert számára a hírnév olyan, mint a meleg éghajlat. Most már csak állandósítania kell sikerét. Ehhez manapság tiszta szellemre és kivételes karakterre van szükség. Bár Rubinsteinben mindez láthatólag megvan, nem tudom, vajon ebből az egyébként oly életerős és áradóan dús természetből nem hiányzik-e kissé[11] a nem mérhető fluidum, a Költészet. E nélkül nincs nagy művész. Általában úgy láttam, inkább *tesz,* ritkábban *érez,* álmodik vagy gondolkodik: ily módon azonban talán jobban eléri áhított célját.

Rubinstein és Raff[11] között sok ponton szembeszökő analógia van, csakhogy Raffban több a mélység, tudás, sőt több a stílus és finomság.

A mielőbbi viszontlátásig, tehát, kedves Márta kisasszony, őszinte, alázatos híve

F. Liszt

[7]

Kedves Márta kisasszony,

Lányom, Mme Ollivier és férje váratlan érkezése megfosztott attól az örömtől, hogy láthassam Önt tegnap este, ahogyan arra számítottam.

Íme, néhány sor Martinelli marquise számára, kire hálásan emlékezem. Igen előkelő szellemű asszony, a „Zukunfts Musik"-ról is nyugodtan beszélgethet vele. Ismertesse meg a *Tasso*-val és a *Les Préludes*-del. Ha nem csalódom, kicsit tetszenek majd neki.

Utazásához minden jót kíván az Ön hűséges jóbarátja

F. Liszt

Weimar, 58. január 2.

[8]

Kedves Márta kisasszony,

Teljesen kimerítettem kevés társasági szeretetreméltóságomat Meiningenben és annyira híjával érzem magam mindenféle tartaléknak e tekintetben, hogy félek, vendégeinek csalódást okoznék, ennek pedig nem szívesen tenném ki őket. Ne haragudjék tehát, ha azt az örömet, melyet meghívása szerzett, más napra tartogatom, akkor is, amint szoktuk, a törzsvendégek kis társaságában, akik — jól-rosszul — kénytelenek alkalmazkodni hozzám.

Őszinte üdvözlettel és barátsággal

F. Liszt

59. február 13, vasárnap.

A *Frühlings Phantasie*-t, amit annyira szeretek (jobban, mintha én írtam volna), nagyszerűen adták elő és kitűnően fogadták Meiningenben. — Mint a *Barbier de Bagdad*-nál, itt is akadtak *barátok* (ez alkalommal azonban nem lehetett *óvatlansággal* vádolni őket), akik csokrokat készítettek elő, úgy azonban, hogy a világért meg ne sértsék a „közönség ítéletének önállóságát"! —

[9]

Megengedi, Márta kisasszony, hogy ma este elvigyem Önhöz Mademoiselle [olvashatatlan]-t? Minthogy *lipcsei hősnőm* csak az éjszakai vonattal akart elutazni, felajánlottam, hogy vele töltöm az estét. Minden elrendeződne, ha Ön olyan kedves és beleegyezik e kissé tapintatlan meghívásba.

A fiam helyett (őt Pohl hívta meg már előzőleg) elhozom M. Copmannt. Tegnap este érkezett vissza Badenből és erősen abban a veszélyben forog, hogy még melankolikusabbá válik, mint volt, hacsak a weimari barátok meg nem gyógyítják. Feltéve, hogy e két javaslatra nincsen ellenvetése, harmadsorban azt javaslom, hogy magam megyek két pártfogoltammal ma este Önhöz válaszért erre a bevezető episztolára.

Őszinte híve

F. Liszt

59. szept. 19, vasárnap, 3 órakor.

Újdonságként olyan hazai termékkel fogok tisztelegni, amely valamiféle, legalábbis családi kapcsolatban van a ma esti összejövetelünkkel.

[10]

Megkérném, kedves Márta kisasszony, hogy a Marie hercegnőnél teendő holnapi kedves látogatásának időpontját tegye valamivel korábbra. A szokással ellentétben, holnap az ebéd délben lesz és utána még néhány dolgot kell elintézni, stb.

Engedje meg tehát, hogy mint a hercegnőnek is legmegfelelőbb időpontot, a déli 11 órát jelöljem meg Önnek.

Maradok az Ön alázatos és ragaszkodó híve

F. Liszt

59. október 13, csütörtök este.

[11]

Barátságunk bátorít fel, kedves Márta kisasszony, hogy e fájdalmas órákban elmondjam, részvétem éppoly őszinte és igaz, mint a szeretet, amelyet Ön iránt érzek.

Tisztelettel és alázattal

F. Liszt

1860. január 29., vasárnap

[12]

Kérem, írja meg nevemben M. Müllernek: 1^0 hogy jónéhány éve nem fabrikálok már bizonyítványokat mégoly nemes célokra sem. Általános negatív álláspontomnak önmagában elegendő indoka a M. Müller-Hartung féle esetek nagy száma is, amelyekben az ilyesfajta bizonyítékok kiállítására próbálnak rábírni.

Hogy csak egy példát említsek, amióta kiderült, hogy Jénában üresedés van, máris féltucat kandidátus (különben igen nagyra becsülöm őket) fordult hozzám ilyen tehetségigazoló okmányért!

2^0 A kérdés másik oldala:

Legalábbis zenei dolgokban, ha másutt nem is, a nagyhercegség területén nem az a dolgok menete, hogy én keresem meg a döntést hozó bizottságokat — inkább a bizottságbeli uraknak kell (tisztelettel) kikérniök véleményemet. Így tehát okosabb, ha nem vágok általános és egyes ajánlásaimmal a dolgok elébe, hanem háttérben kell maradnom mindaddig, amíg segítségére lehetek annak, aki megérdemli. M. Müller kétségtelenül megérdemli. Kérem, nyugtassa meg, nem mulasztom el, hogy támogassam, ha tehetem. A *bizonyítványok* módszere azonban a magamfajta számára nem a helyes út.

Kérem, magyarázza el neki a dolgot, kedves Márta kisasszony. Előre is hálás köszönettel az ön hűséges, alázatos híve

F. Liszt

60. május 16.

[13]

Kedves Márta kisasszony!

Sajnos, nem lesz abban az örömben részem, hogy amint terveztem, néhány órát töltsek ma délután önnel Ormanstädt-nél. A szokottnál kiadósabb római postám arra kényszerít, hogy itthon töltsem a napot. Nemcsak a válaszolás miatt — a sok rámbízott commissiót is el kell intéznem. Ez a kötelezettség azért oly sürgős, mert éjszaka Lindenhausenbe kell utaznom (ahol a holnapi koncert programját tiszteletemre állították össze). Márpedig — közlekedés és csatlakozás szempontjából — Lindenhausen a világ vége! —

Kérem, kedves Márta kisasszony, bocsásson meg és tolmácsolja sajnálkozásomat Madame és Monsieur de Grantnak, akik kedves meghívásukkal lekötelezték. Madame de Watzdorfftól hallottam, hogy Mme de Grant gyönyörűen énekli egyik *Lied*emet. Remélem, nem örökre kellett megfosztanom magam attól az örömtől, hogy halljam őt és addig is kérem, tolmácsolja tiszteletteljes köszönetemet.

Őszinte barátsággal, szívélyes odaadással

F. Liszt

60. szeptember 22., szombat.

P. S. Talán érdekli Cavour gróf és Antonelli kardinális levelezése *eredetiben*. Úgy vélem, az olasz nyelv sajátos színezetet ad — és elküldöm a *Giornale di Roma*-t is, kérve, hogy alkalomadtán juttassa majd vissza.

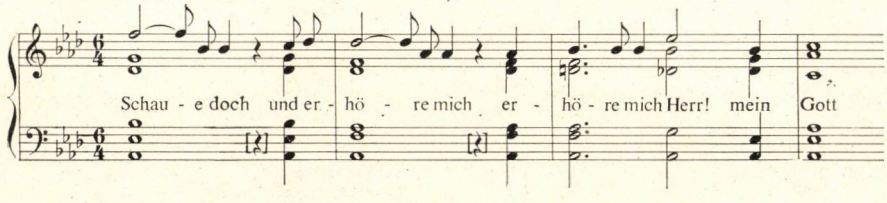
[14]

Szomorú telem volt, annál is szomorúbb, mivel a majdnem elviselhetetlenül rámszakadt bosszúságok egyetlen ellenszerének híján voltam. Az ellenszer: a rendszeres és folytonos munka. Márpedig rengeteg haszontalan, visszás ügy, feladat adódik szüntelen, s megzavarva a munkát, arra kényszerít, hogy napról napra elhalasszam azt, amit azonnal el kellene végeznem. Ez az élet tönkretesz, biztos, hogy így nem bírom sokáig.

Bocsássa meg, kedves Márta kisasszony, e bevezetés moll-hangnemét és engedje, hogy megköszönjem április 2-i kedves megemlékezését. Igazán meghatott. Fájdalom! A hercegnővel e házból eltávoztak az ünnepek is, s most valami kimondhatatlan gyász súlya nehezedik rá; leányom, Mme de Bülow három hétig súlyos beteg volt. Néha úgy tűnik, hogy a falak nyögését hallom.

De ebből elég. Igyekezzünk csendben szenvedni!

Liszt: 13. zsoltár



Február vége felé visszaadtam Mária nővérének az Ön *Előjáték Loreleyhez*[12] című partitúráját. Bár levelében nem említette, remélem, épségben megérkezett. Szóba került, hogy az egész első jelenetet (egészen a ballada végéig) előadjuk a január 1-i udvari hangversenyen, de M. de Milde-et erős hurutja megakadályozza a közreműködésben, és ő aligha nélkülözhető. Másrészt én is úgy vélem, jobb ha Ön is jelen van kompozíciója előadásánál.

Bizonyosan értesült arról, mily sok és ragyogó mulatságot élvez az udvar és Weimar városa. Tegnap is egy 5 élőképből álló rejtvényjáték élvezői voltunk. A képek egy-egy évszázadot ábrázoltak. Ennek az öt évszázadnak nagy előnye az volt ama híres negyvennel szemben, amely a francia seregre tekintett a piramisok csúcsáról, hogy ezeket mi nézhettük teljes lelkinyugalommal. A *rejtvény* megfejtése állítólag „az idők múlása". Madame de Holldorf szemet-szívet gyönyörködtetett Rubens-korabeli kosztümjében. Az évszázados tündérjáték után Ctesse Henkel, Madame Dumilorges és Cte Wedel bemutatták Alfred de Musset Caprice-át, a *dicső* gyülekezet nagy tetszése mellett (hogy e M. de Maltz ízlése szerinti epitetont használjam).

Május elején két hetet Párizsban töltök anyámnál. Múlt nyáron elesett, azóta állandóan szobáját őrzi. Később Reichenhallba utazom. Lányomnak, Mme Bülownak szolgáltatok társaságot, aki ott hosszas kúrát tart. Július közepe táján talán már újra itt lehetek és elkezdhetem a „*Tonkünstler-Versammlung*" előkészületeit. A gyűlés ezúttal Weimarban lesz, programját megtalálhatja a „Neue Zeitschrift für Musik"-ban.

Bár csak ekkor (július végén) jönne Oroszországból családják meglátoni!

A távolból is változatlan őszinte érzelmekkel és barátsággal

F. Liszt

[15]

Weimar, 61. április 20.

Nagy örömmel fogadom M. Grant meghívását szombatra, és ma délután öt körül feljövök Önhöz, hogy *Madame Loreley* iránt érdeklődjem.

Őszinte, baráti, megkülönböztetett üdvözlettel

F. Liszt

Csütörtök reggel.

[16]

Az elmondottak egyetlen ponton szorulnak lényeges kiegészítésre: nevezetesen, hogy az oroszországi szokások és eszmék szerint vajon a szóbanforgó személy kizárólag a festészet bűvkörében marad-e. — Ez esetben magától értetődik, hogy *Ön* nem támaszthat semmiféle igényt. Ne mulassza el feltenni ezt a kérdést Cousinjának. Ő levélben informálhatja Önt, melyik utat tanácsos választani.

Szívügyekben a józan ész és értelem csak kevéssé segít és megadja magát a nagyhatalmú gyengeség parancsainak.

Szeretettel és barátsággal gondol Önre

F. Liszt

Fordította: *Tallián Tibor*

[1] *Russzkij Archiv*, 1900, kniga 2, sztr. 122. Marfa Sztyepanova Szabinyina feljegyzései
[2] Uo. 1900, kn. 2, sztr. 516—517.
[3] Uo. 1901, sztr. 328—329.
[4] Olga Nyikolajevna württenbergi trónörökösnő
[5] Közelebbről ismeretlen család
[6] Caroline és Marie Sayn-Wittgenstein
[7] Hans Bronsart von Schellendorf, zeneszerző és zongorista, Liszt tanítványa
[8] Richard Pohl, zeneszerző és zeneíró.
[9] Marie Kalerdjie-Nesselrode, zongoraművésznő (1823-1874), Chopin tanítványa, Liszt közeli barátja.
[10] A. Rubinstein nyugati koncertturnéja négy évig tartott (1854-58)
[11] Josef Joachim Raff, zeneszerző

PAPP MARTA:

BARTÓK HEGEDŰRAPSZÓDIÁI ÉS A ROMÁN NÉPI HEGEDŰS JÁTÉKMÓD HATÁSA BARTÓK MŰVEIRE

Az 1928-ban keletkezett két hegedűrapszódia a népi eredetű nyersanyag[1] felhasználása terén meglehetősen elkülönül az 1920-as évek többi nagy népzene-feldolgozásától, a Falun-ciklustól, a Három rondótól és a Húsz magyar népdaltól. Ez utóbbi műveknél Bartók a népzene-feldolgozás gyakoribb, máig is általános módját alkalmazta: többnyire a variánsokból leszűrt, az egyedi előadásmód elszínezéseitől megtisztított alapdallamot értékesítette új, műzenei köntösbe öltöztetve. Ezzel szemben a rapszódiákban a román és rutén hegedűstáncokat jórészt azoknak eredeti és egyedi népi előadói stílusával együtt használta fel, átvéve a paraszthegedűsök játékmódjának sajátosságait. A két hegedűrapszódia kulcsfontosságú mű ilyen szempontból; rávilágít ugyanis Bartók a XX. században szinte egyedülállóan egyéni hegedűstílusának népi gyökereire.

Merész vállalkozásnak tűnik a népi dallamok játékstílusának felhasználása a rapszódiákban, de legalább olyan vonzónak is. Hiszen a két műben szereplő legtöbb hegedűtánc értéke, érdekessége jórészt az egyszeri előadásmód-

[1]A két rapszódia nagyrészt román népi hegedűstáncokra épül. Bartók román gyűjtésének kéziratos lejegyzése és a dallamok támlapjai a MTA Bartók Archívumában találhatók. Az 1930-as években a zeneszerző korrigálta a lejegyzéseket (lásd tintás javítások-változtatások a támlapokon), kiadásra készítette elő a hatalmas román anyagot. Ennek a munkának az eredménye az 1967-ben publikált Rumanian Folk Music három kötete (1967. Nijhoff, ed. Benjamin Suchoff). A hegedűrapszódiák román dallamai a Rumanian Folk Music első, hangszeres darabokat tartalmazó kötetében a következő sorszámok alatt találhatók meg:

1. rapszódia I. tétel főtéma: 232
II. tétel témái: 404, 298/b, 215, 226
2. rapszódia I. tétel: 237, 431, 126
II. tétel: 661, 669, 653/b, 652, 414

A rapszódiák komponálásakor Bartók a román gyűjtés után készített támlapokból dolgozott, innen szinte változtatás nélkül vette át a dallamokat. A román népzenei anyag kiadásra való előkészítése során azonban majdnem minden lejegyzés módosult, alaposabbá és bonyolultabbá vált; ezért a Romanian Folk Music-ben közölt lejegyzések díszítésben, s gyakran a ritmikai és dallami szövegben is különböznek a rapszódiák témáitól.

Bartók egy-egy magyar és rutén népi dallamot is felhasznált a rapszódiákban:

1. rapszódia I. tétel triótéma: magyar népdal Lajtha László kiadatlan, a Bartók-hagyatékban őrzött gyűjteményből (MTA) népzenekutató csoport: Bartók-rend C/I. 129 a—c) — Első ízben közölte Halsey Stevens (*The Sources of Bartók's Rhapsody for Violoncello and Piano*, International Musicological Conference in Commemoration of Béla Bartók 1971. Ed. by József Ujfalussy and János Breuer. Budapest 1972.).

2. rapszódia II. tétel középrész: rutén tánc
Támlapja: Magyar Néprajzi Múzeum, zenei osztály 1876/108 050. a.
Az első lejegyzés kézirata: MTA Bartók Archívuma, 353/a.
Publikálta Somfai László: *Bartók 2. rapszódiájának rutén epizódja*, Muzsika 1971. március, XIV. évf. 3.

ban rejlik; ha ezt lefejtenénk, igen vékony anyag maradna. A feldolgozott román és rutén dallamok gazdag ritmikai-dallami kolorálása, különleges, elszínezett hangsorai mind a paraszthegedűs egyéni játékstílusának függvényei. Különösen döntő jelentőségű az egyszeri előadás a 2. rapszódia gyorstételének úgynevezett motívumismétléses táncai esetében.[2] E daraboknál a játékos egy vagy két, általában kétütemes motívumot ismételget, variál, mindenféle előzetes eltervezés nélkül; a néhány hangos alapképlet tehát a paraszthegedűs improvizatív remeklése folytán válik zenévé, igazi népi tánccá.

Természetes tehát, hogy Bartók nemcsak az alapdallamokat, hanem az előadásmód-kínálta lehetőségeket is felhasználta a feldolgozásban. Ezek a népi játékstílusbeli és játéktechnikai elemek, amelyek a rapszódiák sava-borsát adják, feltűnnek már a román és rutén népzenegyűjtés után keletkezett hegedűművekben, a 2. vonósnégyes és a két hegedű-zongora szonáta gyorstételében; s megtalálhatók a 30-as és 40-es évek nagy hegedűkompozícióiban és vonóskamaraműveiben is, a vonósnégyesektől a Szólószonátáig.

Mielőtt a Bartók-hegedűművekre térnénk, fel kell vázolnunk a népi hegedűjáték legfontosabb stílusjegyeit, amelyek az egymással erősen rokon román és rutén játékmódban egyaránt szerepelnek. A paraszthegedűs a legtöbb esetben táncokat kísér; ez a magyarázata annak, hogy a gyűjtött anyagban a gyors darabok dominálnak. A népitáncokat kísérő jellegből következik, hogy ebben a hangszeres stílusban a ritmikáé a vezető szerep; a játékmód a lehető legtávolabb áll a hegedű XIX. századi érzelmes, nagy dallamokat előadó vagy szupervirtuóz játékstílusától, amelynek maradványai a XX. században is megtalálhatók. A román paraszthegedűs játékmódja, technikája egyfelől nagyon egyszerű, mondhatnók primitív; többnyire csak első fekvésben játszik, egyszólamúan vagy üreshúrkíséretes kétszólamúságban, egyenletes dinamikával, általában minden hangot külön vonóval vagy kettőnként kötve a tizenhatodmeneteket. Másfelől viszont csodálatos ritmikai és metrikai érzékről, remek vonótechnikáról, hallatlanul ügyes balkéztechnikáról tesznek tanúságot Bartók fonográffelvételei. Ide kívánkozik Bartók leírása a két legjobb Maros-Torda megyei hegedűsről, Toma Tofoleanról és Ion Popoviciról[3]: „Both excellent violinists, and the best contributors in the Mureş area. The surety of Popovici's fingers and bow technic and his vigorously rhythmical playing are especially remarkable."

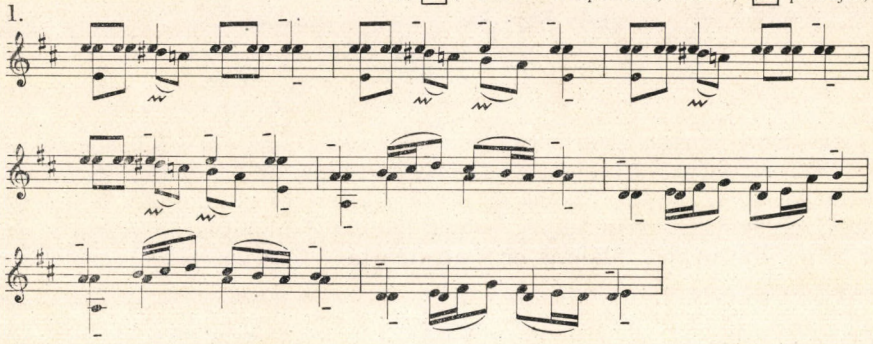
A népi játékstílus alapvető sajátossága az üreshúr vagy üreshúrok hozzáhúzása a dallamhoz kísérőszólamként; általános jelenség ez mind a román, mind a rutén hegedűdarabokban. A rapszódiákban Bartók ezt a technikát még olyan táncok feldolgozásánál is alkalmazza, amelyek eredetijében egyáltalán nem szerepel üreshúros-kísérőszólam. Az 1. rapszódia gyorstételének utolsó tánca fokozott lendületet nyer így, s a tétel hangulati tetőpontjává válik:

[2] Lásd Rumanian Folk Music I. kötet 661, 669, 653/b, 652.

[3] Rumanian Folk Music I, kötet, Bevezetés 57. old. Az 1. rapszódia két tételének egy-egy táncát (RFM 232, 226) Ion Popovici, a 2. rapszódia egyik epizóddallamát Toma Tofolean, a másikat szintén Popovici játszotta.

1/II, 14 (= Bartók: I. rapszódia, II. tétel, 14 próbajel)

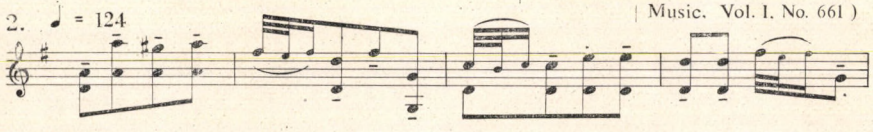
1.



Leggyakoribb az üreshúros-kíséret a dudazenét imitáló darabokban, a román gyűjtés legizgalmasabb táncaiban, amelyekből a 2. rapszódia motívumismétléses dallamai is származnak. Ezekben a darabokban az üreshúr vagy -húrok hozzáhúzása jelzi a dudabasszust, felette a kishangterjedelmű, primitív melodikájú, de gazdagon kolorált motívumismétlődések a nagyon gyors tempóban éles, visító, valóban dudaszerű hangon szólalnak meg.

RFM 661 (= Bartók: Rumanian Folk Music. Vol. I. No. 661)

2. ♩ = 124



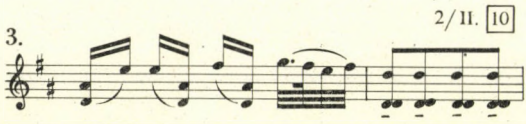
Természetesen ilyenfajta hangzás műzenébe való átvitele csaknem lehetetlen, hiszen melyik hegedűművész tudna és merne ilyen stílusban játszani. Bartók az átdolgozáskor jelentős mértékben szelídített ezeken a fantasztikus, különleges táncokon. Az eredeti tempó lelassítása,[4] a bonyolult kolorálás egyszerűsítése folytán a dallamok ugyan elveszítették dudazene-utánzó jellegüket, de megmaradt, sőt fokozódott az ősi, barbáros lendületük, amelyet a kíséret is erősít.

Az üreshúr-kíséret jellegzetes technikáját a zeneszerző általános elvként használja nemcsak az eredeti motívumismétlések átültetésénél, hanem az alapmotívumból kinövő szabad, egyéni variálásnál is; így pl. a 2. rapszódia gyorstételének második táncában megjelenő „saját" motívumváltozatban:

[4] Metrumeltérések:

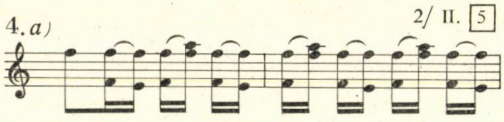
	eredeti	Bartók
RFM 661	♩ = 124	♩ = 104
RFM 669	♩ = 130	♩ = 96
RFM 653/b	♩ = 128	♩ = 104-108

3.

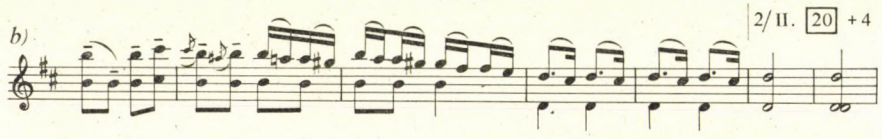


Az egyes motívumvariációk során pontosan végig lehet követni, hogyan alakul a népi hegedűjátéktechnika elemeiből merészen új, a népzenei és műzenei játékmódot ötvöző stílus. Bartók az üreshúr-kíséretes játékot úgy fejleszti tovább, hogy nemcsak üres húron, hanem lefogott hangokkal is játszat kísérőszólamot. Több példát találunk erre a rutén tánc feldolgozásában is.

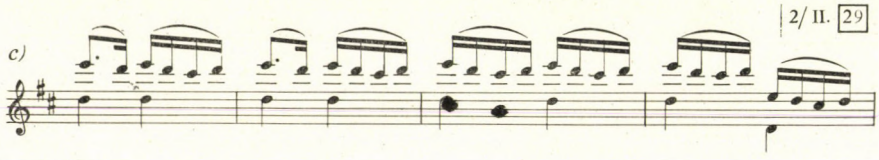
4. *a)*



b)

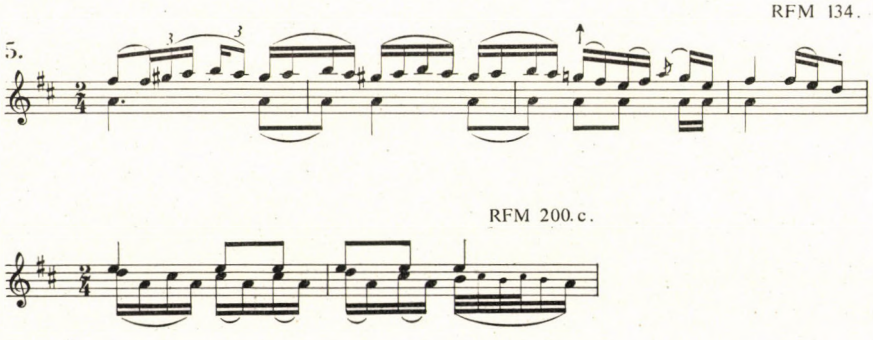


c)

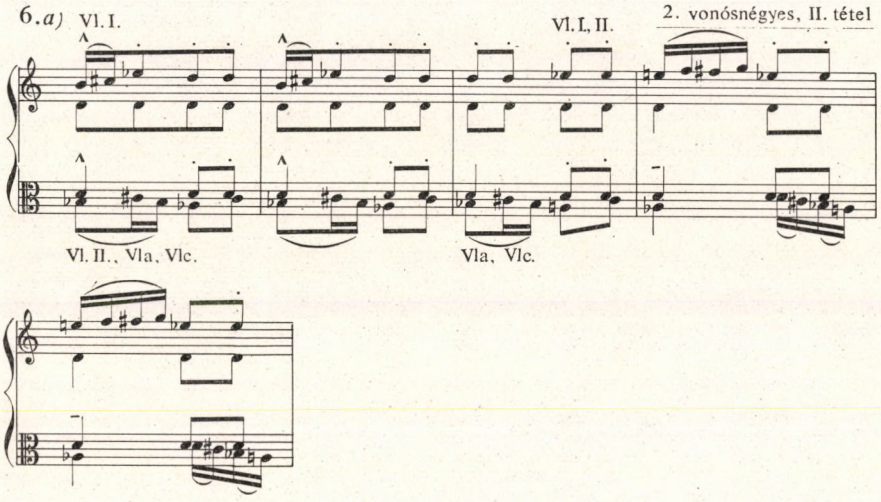


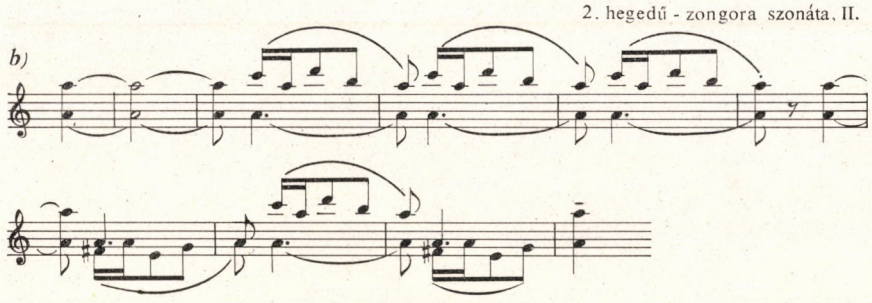
A dudaimitáló táncokban az üreshúr-aláhúzás sajátos típusa jelentkezik; a kísérőszólam ugyanis szaggatottan szól, csak egyes dallamhangok alatt (többnyire oktáv-intervallum). A technika szokásos megjelenési formájánál azonban a kísérőszólam folyamatos aláhúzás vagy — ritkább esetben — fölé-húzás:

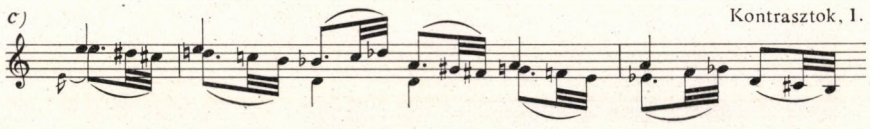
5.



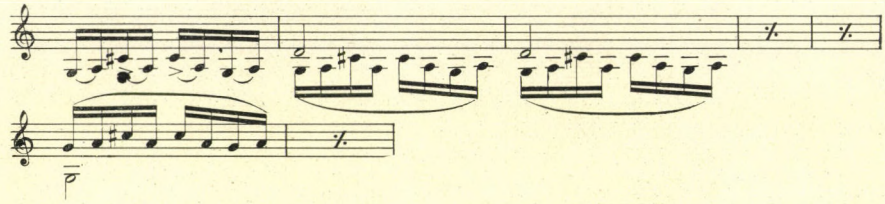
A fenti népitáncidézetek játékmódjával rokon elemek Bartóknak szinte mindegyik hegedűs művében — az 1. és 2. hegedű-zongora szonátában, a Kontrasztokban, a Hegedűversenyben, a vonósnégyesekben, a Szólószonátában — megjelennek. A legtöbb esetben természetesen nemcsak a játéktechnika, hanem maga a zenei anyag is népi karakterű, gyakran egyszerű ritmikájú és melodikájú motívum ismételgetése.



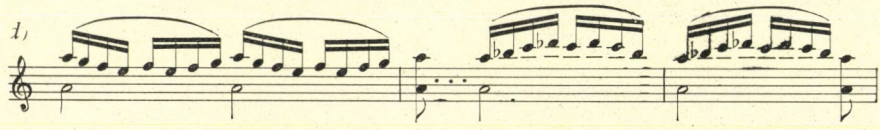




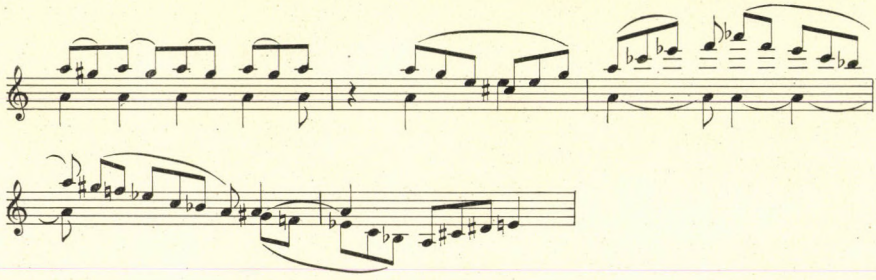
Kontrasztok, III.



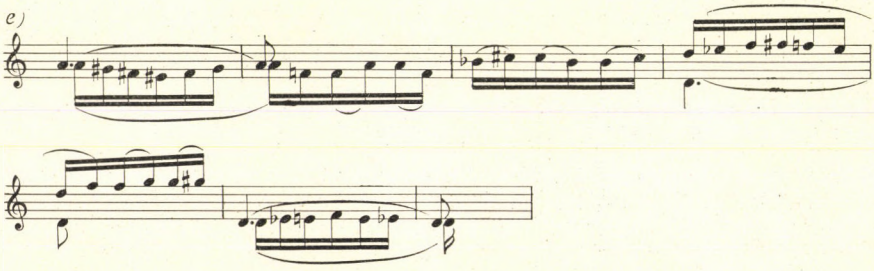
Hegedűverseny, I.



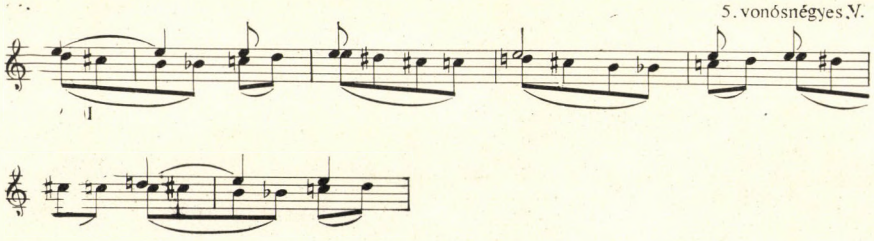
Hegedűverseny, III.



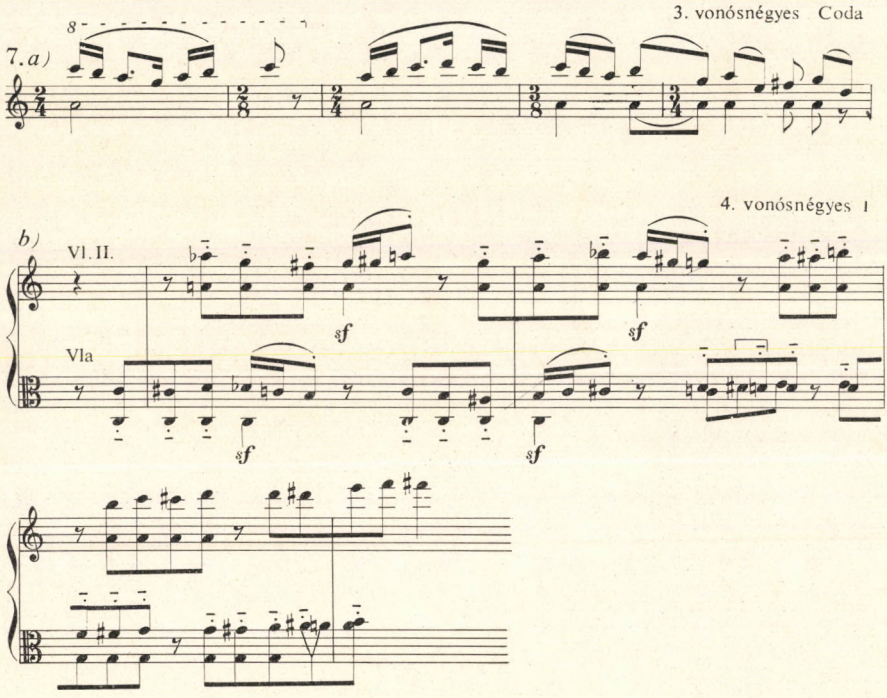
Szólószonáta, III.



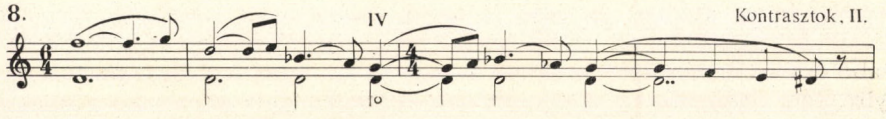
5. vonósnégyes, V.



Ezek a nagy lendületű, játékmódban is népi ihletésű anyagok többnyire fontos formai határponton vagy kulminációs ponton tűnnek fel: a 2. hegedű-zongora szonáta gyorstételében a váratlan visszatérések, az I. tétel témáinak felidézése előtt (lásd a 6/b. kottapélda); a Hegedűverseny I. tételében a kadencia után, amikor a kadencia utolsó ütemeinek bonyolult kétszólamúságú témája a Vivace-nál hallatlanul egyszerű szövésű formában kulminál (lásd a 6/d. kottapélda). A 3. és 4. vonósnégyesben exponált témavisszatérések szólalnak meg népi fogantatású játékstílusban: a 3. kvartett Coda tételében a Seconda parte második témájának visszatérése, a 4. kvartett kezdőtételének reprízében a főtémának és fordításának torlasztott megjelenése:

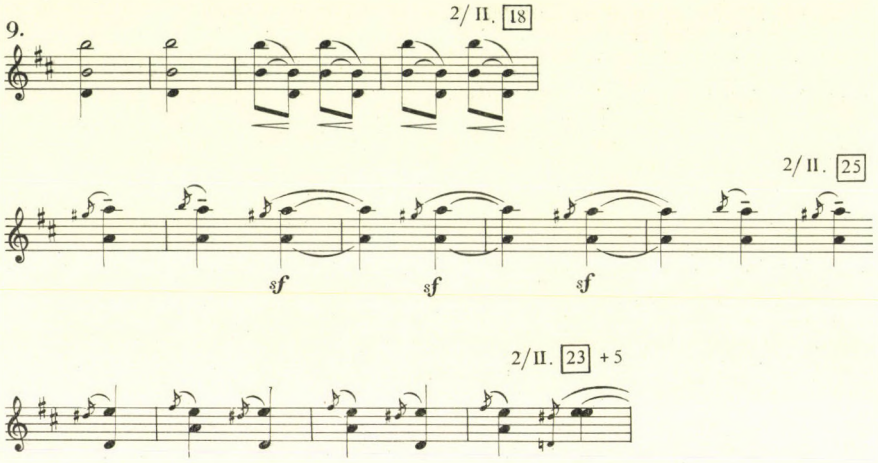


Eddigi idézeteink kivétel nélkül gyors tételekből valók. Ritka eset, amikor a jellegzetes népi technika lassú tételben bukkan föl, amorf ritmikájú és melodikájú zenei anyaggal párosulva, mint a Kontrasztok II. tételében:



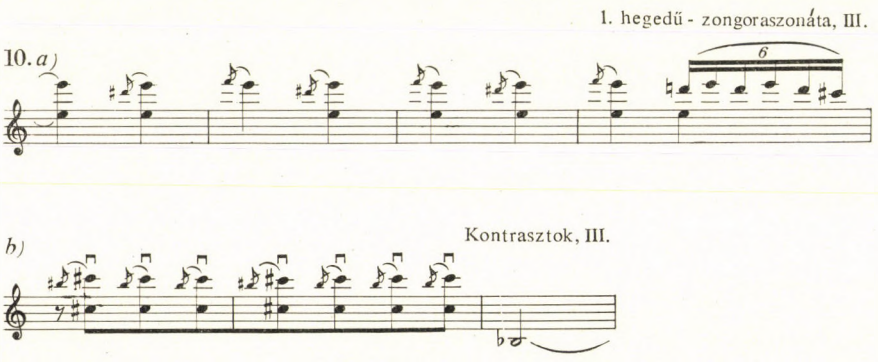
Az üreshúr-aláhúzás különleges formái jelennek meg a 2. rapszódia rutén táncában; a kezdő motívum „düvő" crescendóit és az előkés oktávákat Bartók változtatás nélkül vette át a feldolgozásba; sőt az átvezető anyagot is az előkés motívum mintájára komponálta.

9.



A jellegzetes előkés oktávák nemcsak a rapszódiákban (lásd még 1. rapszódia II. tétel 4) szerepelnek; ez a technika feltűnik az 1. hegedű-zongora szonáta zárótételének epizódtémájában és a Kontrasztok *Sebes*-ében is — az utóbbiban groteszk mellékízzel.

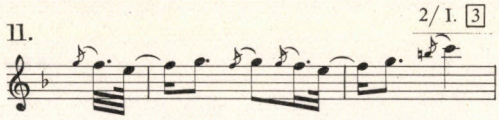
10. *a)*



A román népi hegedűsök játékstílusának másik jellegzetes eleme az aszimmetrikus átkötés. A lassú tempójú, differenciált ritmikájú verbunkos táncoknál hangsúlytalan, rövid értékű hang vagy hangcsoport kötődik hosszabb értékű, hangsúlyos hanghoz. A rapszódiák lassútételeiben Bartók többnyire nem használta ezt a kötésmódot — megkímélve az előadót a metrikai

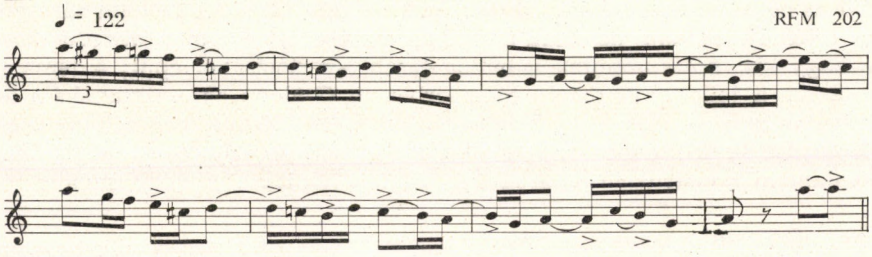
billenés veszélyétől —, legfeljebb olyan esetben jelölt átkötést, ahol a rövid értékű hang előke-funkciójú:

11.



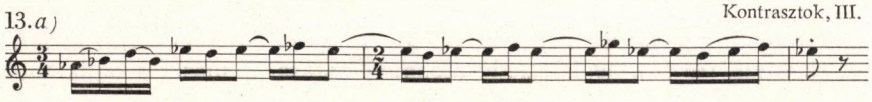
Gyors táncokban az aszimmetrikus kötésmód szinkópálja a ritmust, érdekes hangsúlyeltolódásokat, metrikai változásokat idéz elő. Igen gyakori, hogy az ilyen átkötések második hangjára hangsúlyt tesznek a hegedűsök, megerősítve a természetes ritmikai hangsúlyokat.

12.

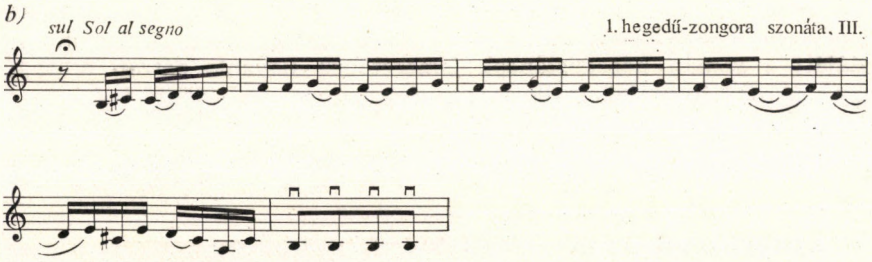


A népi hegedűjátékmódra emlékeztető átkötéseket a fent említett Bartók-hegedűművek majd mindegyik gyorstételében megtaláljuk. Ezúttal a Kontrasztok Sebeséből és az 1. hegedű-zongora szonáta Finálejából idézünk; a hegedű-zongora szonáta zárótételének főtémájában mintegy összegződnek a paraszthegedűsök kötésmódjának jellegzetes elemei: a tizenhatodmenetek kettőnkénti kötése vagy különhúzása, ill. ezek váltogatása és a szinkópás átkötés.

13. *a)*

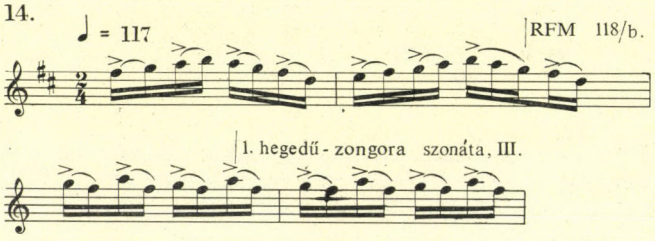


b)



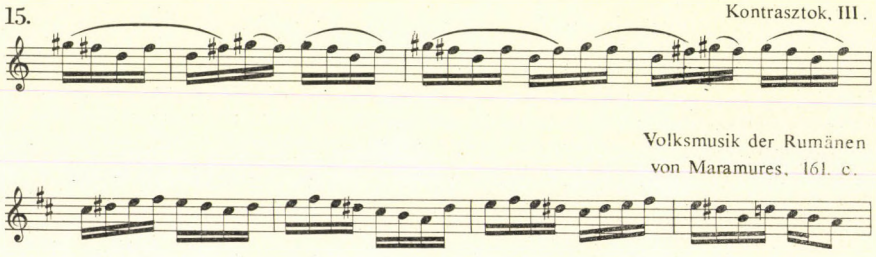
Igen gyakori, hogy a népi hegedűs következetesen hangsúlyozza a kettőskötések első hangját, fokozva ezzel a ritmikai feszességet. Az 1. hegedű-zongora szonáta fináléjában a főtémarész végén tűnik fel ez a technika:

14.



Ahol a népi játékmód elemei felbukkannak, ott többnyire a motivika és ritmika is népzenei inspirációt tükröz. Az 1. hegedű-zongora szonáta zárótételének főtémája például nemcsak annyiban emlékeztet a román hegedűstáncokra, hogy kis motívumsejtek ismételgetéséből-variálásából épül; a téma első tíz üteme a jellegzetes román hangsorban, a G-alapú akusztikus skála felső kivágatán mozog.[5] Főként az érdekesség kedvéért idézünk még néhány ütemet a Kontrasztok III. tételéből; a rendkívül egyszerű és azon belül mégis bonyolult dallami konstrukció határozottan román népitánc eredetet sugall:

15.



A román hangszeres népzene Bartók művészetére gyakorolt hatásának csak az egyik része a népi hegedűjátékmód hatása. A másik a dallami-motivikai inspiráció; elég itt a lid és akusztikus hangnemű témák sokaságára vagy az akusztikus hangsor kivágatából eredő ún. 1:2 modellskálán mozgó dallamokra hivatkoznunk. Azonban talán a legjelentősebb e téren a ritmikai-metrikai hatás. Mélyreható tanulmányozást igényelne az, hogy a román hangszeres népzene mennyiben termékenyítette meg Bartók gazdag ritmusalkotó fantáziáját; a román hegedűstáncok ismeretében ugyanis bátran állíthatjuk, hogy a barokk inspiráció mellett ez a népzene gyakorolt döntő befolyást Bartók gyorstételeinek ritmikai felépítésére.

[5] A zongoraszólamban a *g* ellenpólusa: *cisz*-orgonapont szól.

ÚJ MŰVEK BEMUTATÓJA

SZŐLLŐSY ANDRÁS: TRASFIGURAZIONI, PER ORCHESTRA

Komponálás: Budapest, 1972. III. 13. — Nagykőhavas, 1972. IV. 18.
Ajánlás: „A huszonöt éves Rádiózenekarnak".
Bemutató: Budapest, 1973. június 1., Zeneakadémia Nagyterme, Magyar Rádió és Televízió Szimfonikus Zenekara, vez.: Erdélyi Miklós.
Kiadás: Editio Musica (Budapest) 1973. (Z. 10 153)
Együttes: 3 fuvola, 3 oboa, 3 klarinét (b), 3 fagott, 3 trombita (c), 3 harsona, 12-12-12 I-II-III. hegedű, 12 mélyhegedű, 10 gordonka, 8 bőgő.
Időtartam: kb. 18 perc.

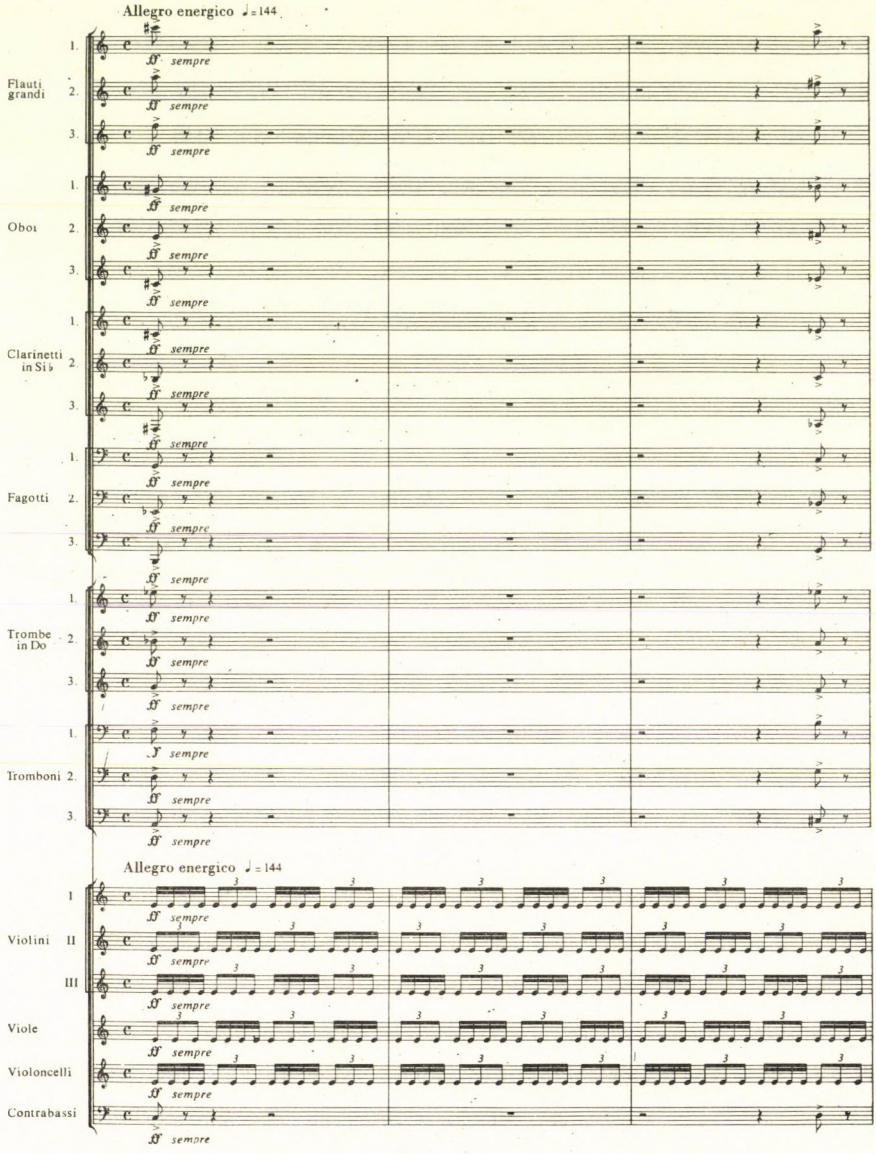
Szőllősy András a III. és IV. Concertóban megkezdett úton haladva jutott el Trasfigurazioni című zenekari művéhez, eddig bemutatott oeuvre-jének legkimagaslóbb darabjához. (Közben elkészült egy másik zenekari műve is, Budapest főváros 100 éves fennállásának ünnepére, és egy kamaraegyüttesre írott darabja, a Musica Concertante, mely ez év tavaszán a Zágrábi Biennálén már meg is szólalt.) Jelentős alkotói fellendülésről, művészi beérésről tanúskodik ez a kompozíció; róla szólván mindenekelőtt az örömnek, a lelkesedésnek kell hangot adni. Olyan eredménye ez a mai magyar zeneművészetnek, mely legnemesebb hagyományaink útján járva vezeti el a hallgatót korunk új hangzásélményeihez, biztosan megtalálva a háború utáni nyelvi fejlődés szintetizálásra alkalmas és méltó eszközeit.

A műről szerzett benyomások közül elsőnek arról a szuggesztív élményről kell beszélni, melyet a viszonylag hagyományos hangzás-struktúrák új értelmű beállításával ér el a szerző. Hasonló jelenségeket figyeltünk meg a két Concertóban is, de Szőllősy itt még mértéktartóbb az immár köznyelvnek tekinthető új effektusok alkalmazásában; kevesebb a cluster és egyáltalán nem él a részleges aleatóriával. A partitúra a mű elejétől végéig tartó 4/4-es metrumával megdöbbentően egyszerű, ami azonban nagyon jól összefér a zenei anyag belső differenciáltságával, ritmikai gazdagságával, a metrikus lüktetés és az ametrikus oldottság életszerű harmóniájával.

Már a IV. Concertóval kapcsolatban elmondtuk, hogy Szőllősy zenéjének egyik legfőbb értéke a zenei szerkezet logikája, mely nem immanens és csak kottából megfejthető formabravúrban nyilvánul meg, hanem a zenei folyamatok hallás útján is appercipiálható, élményt adó rendjében, a „valahonnan valahová" eljutás izgalmában, a zene kinesztéziás tartalmának alkotó kiaknázásában. A Trasfigurazioni azonban ezen a téren is előrelépést jelent, mert a szerző gazdaságo-

sabban bánik a csúcspontokkal, és a fokozás technikája mellett a csökkentés, a „leépítés" technikáját is alkalmazza, mégpedig megdöbbentő hatóerővel.

A mű freskószerűen felvázolt, szélesen kifejtett nagy formarészekből áll, melyek között nem egyszer generálpauza vonja meg a határt. Szó sincs azonban tételekre való tagolódásról; ezek a szünetek nem jelentenek leállást, pihenőt a mű formatervében, hanem éppen hogy aktívan hidalják át a különböző karakterű részeket. Ez az építkezés, melyet Szőllősy a III. Concertóban kezdett el, s amely



ott még nem bizonyult minden vonatkozásban meggyőzőnek, ebben a mostani zenekari kompozícióban már mesterien biztonságos.

A szerkezet egységét erősíti egy viszonylag hagyományos formaelem: afféle „keretanyag", mely Bartók formastruktúráihoz hasonlóan a mű elején s bizonyos csomópontjain szólal meg, egységes pillérrendszerre helyezve azt. Egyetlen hang energikus, szinte kegyetlen repetálásából áll. (A kottapéldát l. a 310. lapon.)

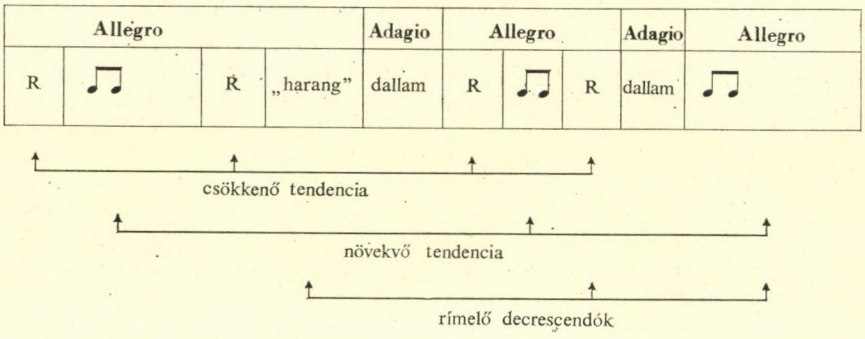
Az egyetlen hangot repetáló zenei anyag természetes módon bizonyos meghatározott hangtérbeli síkot alkot. Ennek a síknak az áthelyezéséből a mű egy-egy pontján különböző magasságú „teraszok" jönnek létre. Ha figyelembe vesszük a művet megnyitó repetálás „E" síkját és a mű „E" záróhangját, óhatatlanul egyfajta strukturális tonalitást kell észrevennünk, melyet azután a keret különböző teraszai is igazolnak. A repetíció síkja ugyanis második megjelenésekor „H", harmadik megjelenésekor „A", vagyis a funkciós tonalitás rokonhangnemei kísértenek egy-egy domináns ill. szubdomináns folt formájában. Mindez csak nagyon idézőjelesen értendő, hiszen a kompozíció zenei anyaga a tizenkétfokú hangrendszerből táplálkozik — következetesen kimerítve azt a komplementer és reihés dodekafónia különböző metódusaival. (Erre a továbbiakban még visszatérünk.)

A kompozíció tempóváltakozásaiból egyébként szimmetrikus bartóki hídforma körvonalai rajzolódnak ki: a nyitó, a középponti és a befejező Allegro-tömb közé egy-egy Adagio ékelődik. Ez a szimmetria azonban, mely önmagában véve nem több, mint merev szkéma, avagy puszta lehetőség, itt a zenei folyamatok logikus aszimmetriájával van egybekötve. Így például az imént említett „keret-" vagy „pilléranyag" nem vonul végig az egész kompozíción, hanem megjelenései során fokozatosan visszafejlődik, energiáját elveszti és negyedik — utolsó — megjelenésekor a mű derekán dinamikájában is megszelídülve eltűnik, a semmibe hull. Ezen a ponton egyébként tonális meghatározottsága is szétfoszlik, mivel az eddigi egy-egy hang síkja hatfokú, egész hangú halmazzá tágul.

Ezt a fokozatosan vékonyodó szálat egy fokozatosan terebélyesedő ellensúlyozza: zakatoló karakterű, nyolcadmozgású zenei anyag, melyet az első Allegro exponál, a második középponti helyen felidéz, a harmadik pedig óriási méretű formaegységgé fejleszt, mintegy lezárva és megkoronázva az emelkedő vonalú folyamatot. Különös belső ellentmondás rejlik azonban ennek az anyagnak a funkciója és magatartása között: amíg funkciója, szerepe növekszik — az utolsó Allegróban mintegy százhúsz ütem óriási tömbjét foglalja el —, dinamikája és volumene ebben az utolsó nagy formarészben fokozatosan és következetesen csökken a *fff* „tutta forza" tetőponttól a két bőgő végletes *pianissimo* záróhangjáig.

Az ötrészes, szimmetrikus formát három ilyen nagyméretű decrescendo tagolja — nem szembenállva az ötrészes szerkezettel, de szuverén módon meghatározva a struktúrát; ez a három nagy tömb ugyanis, bár különböző karakterű (az azonosságokra még visszatérünk), sajátosan rímel egymásra. Az első (88—128. ütem) nagy álló hanghalmazokból, clusterekből áll, a második (190—206. ütem) a már említett repetáló keret utolsó megjelenése, a harmadik pedig (276-tól végig) az utolsó nagy zakatoló tömb. (A formaterv ábráját l. a 312. lapon.)

A csökkenő tendenciájú repetáló keretanyag és a növekvő tendenciájú zakatoló anyag nemcsak ebbéli dinamizmusában, hanem belső szövetében is szembenáll egymással, szinte azt mondhatnók: a kompozíció két alapvető tényezőjét jelenti. A repetáló anyag természeténél fogva melodikailag közömbös, egyetlen hangból áll, és ez még utolsó megjelenésére is vonatkozik, amikor egészhangú halmazzá



R = repetáló anyag

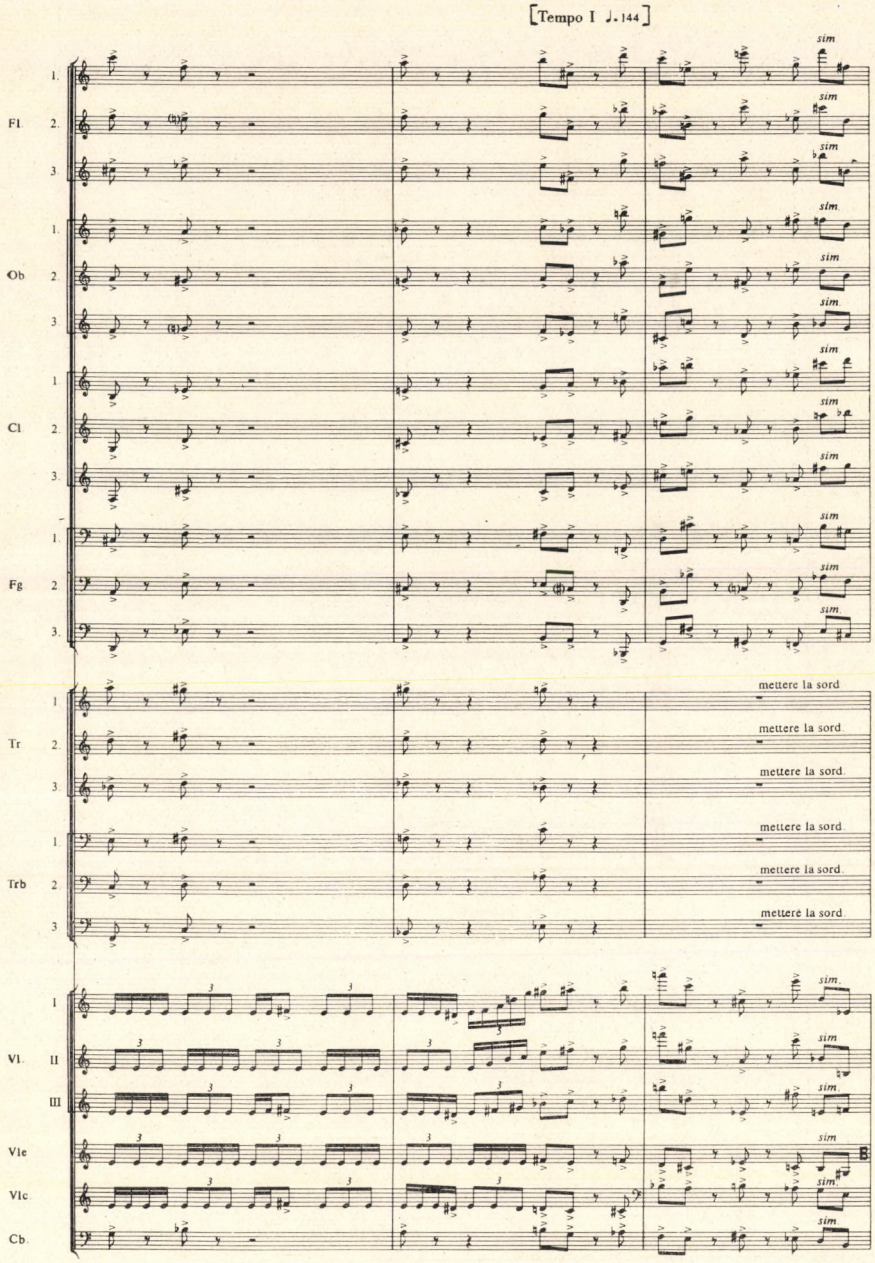
= zakatoló anyag

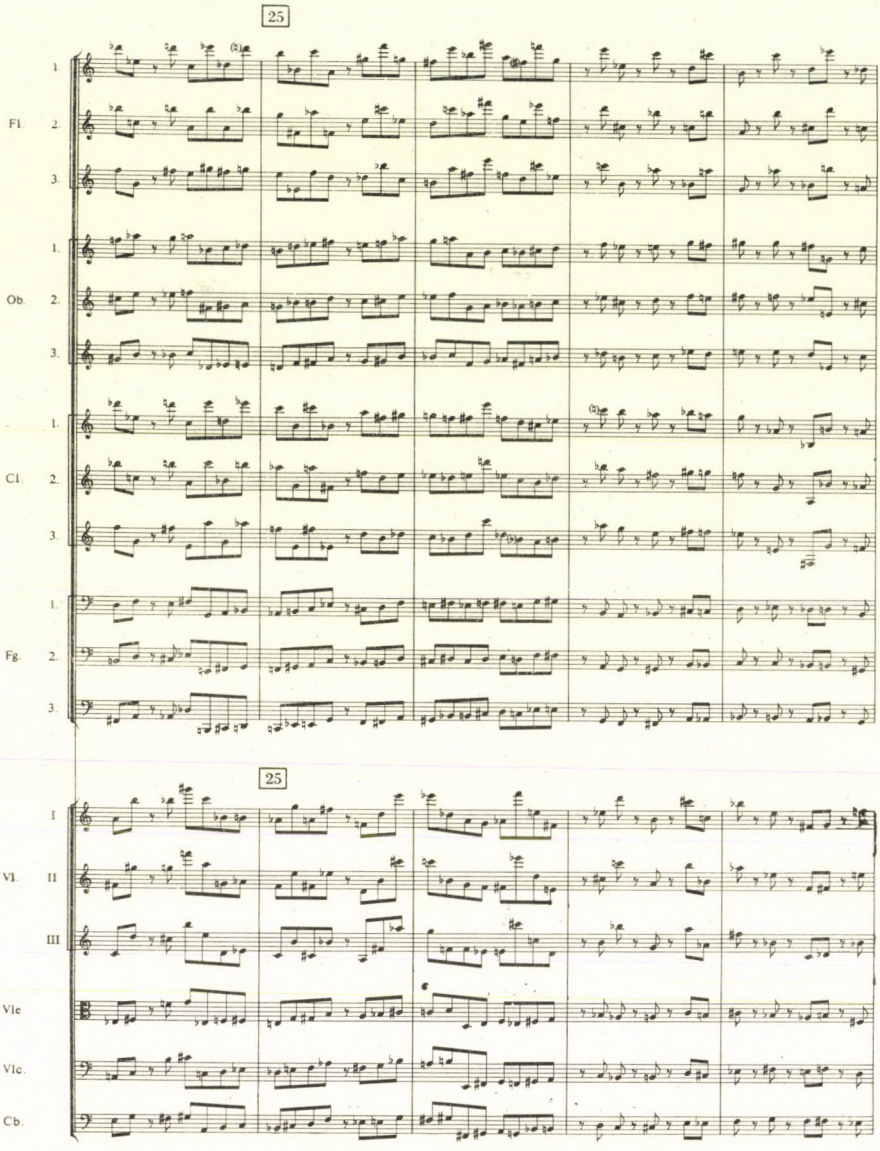
szélesedik. A nyolcadmozgású, zakatoló anyag ezzel szemben melodikus tartalmú, hiszen valamennyi szólam a zenei térben is mozog, mégpedig olykor igen tágra feszített hangközökben. A zenei anyagnak ezt a mozgását egy tizenkétfokú „sor" irányítja, mégpedig az egyes szólamok lineárisan a „sor", illetve annak „rákja" szerint haladnak, különböző transzpozícióban. (A kottapéldát l. a 313—314. lapon.)

A zakatoló anyagnak ez a tizenkét fokú szerkezete azonnal rávilágít a kompozíció két alapvető tényezőjének másféle szembenállására is: míg a repetáló elem egyetlen hangmagasság hangsúlyozása révén tonális érzetet kelt, a soros szerkezetű zakatoló elem teljesen hangnem nélküli. Ezen az alapon azután azt is kimondhatjuk, hogy a mű első üteme „in nucleo" magában rejti a teljes kompozáció elvi elképzelését, hiszen a vonósok repetált „E" síkja felett és alatt (ld. 310. lapon) nyolcad értékű, tömbszerű akkord szólal meg, a Reihe anyagát reprezentálva, vagyis az első mozzanat egymásra építve exponálja a mű tonális és atonális alapelemét. Az akkord egyébként ritmikailag is előkészíti a későbbi folyamatot, hiszen ebből a nyolcad értékű hangtömbből szerveződik azután a zakatoló karakterű formarész.

A zakatoló anyagban exponált tizenkétfokú sor a teljes kompozíció helyenként immanens, helyenként pedig hallhatóan is realizálódó alapötlete. A repetáló keret kivételével belőle épül a mű *valamennyi* — egymásra rímelő és egymással ellentétes karakterű — formaegysége. Így nyer értelmet a cím is. „Trasfigurazioni" ugyanis azt jelenti: alakváltások, átváltozások. Az önmagának kiszabott zeneszerzői feladat tehát az volt a szerző részéről, hogy zárt és logikus egységben mutassa meg egy alapötlet sokértelmű és sokformájú kibontását. Szőllősy ezzel a zenetörténeti hagyomány egyik főútvonalára lépett, mely a bécsi klasszika mestereitől Liszten keresztül Bartókig és Schönbergig vezet. Megkeresni, kiválasztani ezt az utat nem nehéz, a nagy elődökhöz méltón végigjárni azonban annál nagyobb feladat.

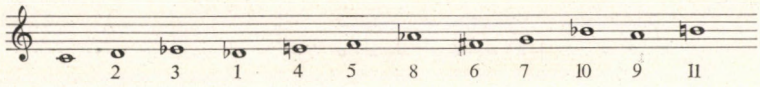
Szőllősy András kompozíciójának igaz értékét — és egyben szintetizáló törekvését — mutatja, hogy az alakváltások mögött rejlő alapgondolatot *elvont sorként* és *valóságos dallamként* egyaránt kibontakoztatja. A dodekafon módszerre jó példa az imént idézett zakatoló formatag, melynek hatalmas hangzástömbjéből aligha lehet kihallani a tizenkét fokú alapsort és annak rákfordítását, de a szervező


[Tempo I ♩. 144]
Fl.
Ob
Cl.
Fg.
Tr.
Trb.
Vl.
Vle.
Vlc.
Cb.
sim.
mettere la sord.
B

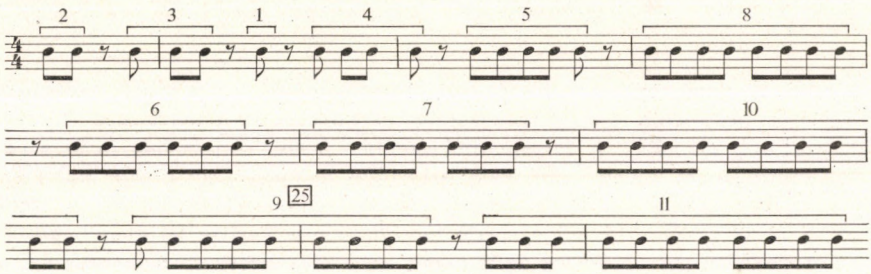

25
Fl. 1. 2. 3.
Ob. 1. 2. 3.
Cl. 1. 2. 3.
Fg. 1. 2. 3.
25
Vl. I II III
Vle
Vlc.
Cb.

elv jótékony hatást gyakorol így is, mert a hangtömböt alkotó szólamok nagyon fontos és *kihallható* belső mozgását nem az esetlegesség irányítja.

Mesteri egységesítő elképzelés, ahogyan ez az immanens szervező elv a ritmikára is átsugárzik és — ha nem is tudatosul első hallásra — emberileg felfoghatóan érvényesül. Idézzük a kompozíció „sorát" és az egyes hangok alatt feltüntetjük a kiinduló hanghoz viszonyított hangközértékeket, félhangokban mérve (félhang=1):



Az így kapott számsor, mely a hangok sorának sajátos szerkezete következtében kis kitérőkkel ugyan, de egyetlen ívben vezet a 11-ig, egyben a nyolcadcsoportok kvantitatív meghatározója. Vagyis: a sor hangtérbeli szervező képessége, különösebb mesterséges beavatkozás nélkül, időbeli szervező erőként is megnyilvánul. Talán nem szükségtelen megjegyezni, hogy a Messiaen—Boulez-féle szeriális technika „ritmusszériája" bizonyos önkénnyel társítja a ritmusértékeket a hangmagasságokhoz. Szőllősy eljárása tehát, miközben természetesebb, végeredményben logikusabb is. (Minthogy a szóban forgó részben — ld. 313—314. lapon — valamennyi szólam azonos ritmusban mozog, csak a ritmusvázlatot idézzük.)



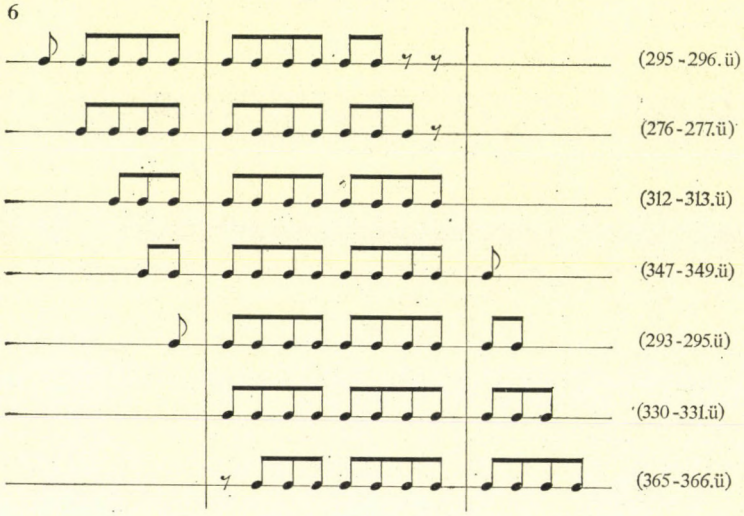
Az így megpendített szeriális ötlet a kompozíció utolsó formarészében kap fontos szerepet. Itt ugyanis nagy előkészítő fokozás tetőpontjáról indulva (276. ütem) a zakatoló mozgás a legnagyobb hangcsoporttól, 11-től indul, majd eljutva a 2-es csoportig megfordul, és ismét felnövekszik 11-ig. Ez a mennyiségi csökkenés-növekedés, oda-vissza haladás többször ismétlődve a formarész mozgatójaként hat, sajátos hullámzásával, összehúzódásával és kitágulásával teremtve meg a szélesen kiterített decrescendo rendkívüli feszültségét. A számsor tehát így alakul:

11—9—10—7—6—8—5—4—1—3—2—3—1—4—5—8—6—7—10—9—11 stb.

A nyolcadcsoportoknak ez a tagolása korántsem öncélú eljárás; míg egyfelől szervezőerőt jelent a nagyméretű formarész belső alakításában, másfelől a ritmikai gazdagságot is biztosítja. A szerző ennek segítségével úgy tud kilépni a ma-

ga választotta 4/4-es metrum szoros keretéből, hogy közben nem rombolja szét azt, hanem kihasználja a súlyelosztás gazdag variációjára. Ha megvizsgáljuk például a 11 nyolcadból álló, legnagyobb csoport megjelenéseit, azt találjuk, hogy a 4/4-be való beosztás valamennyi lehetősége szerepet kap.

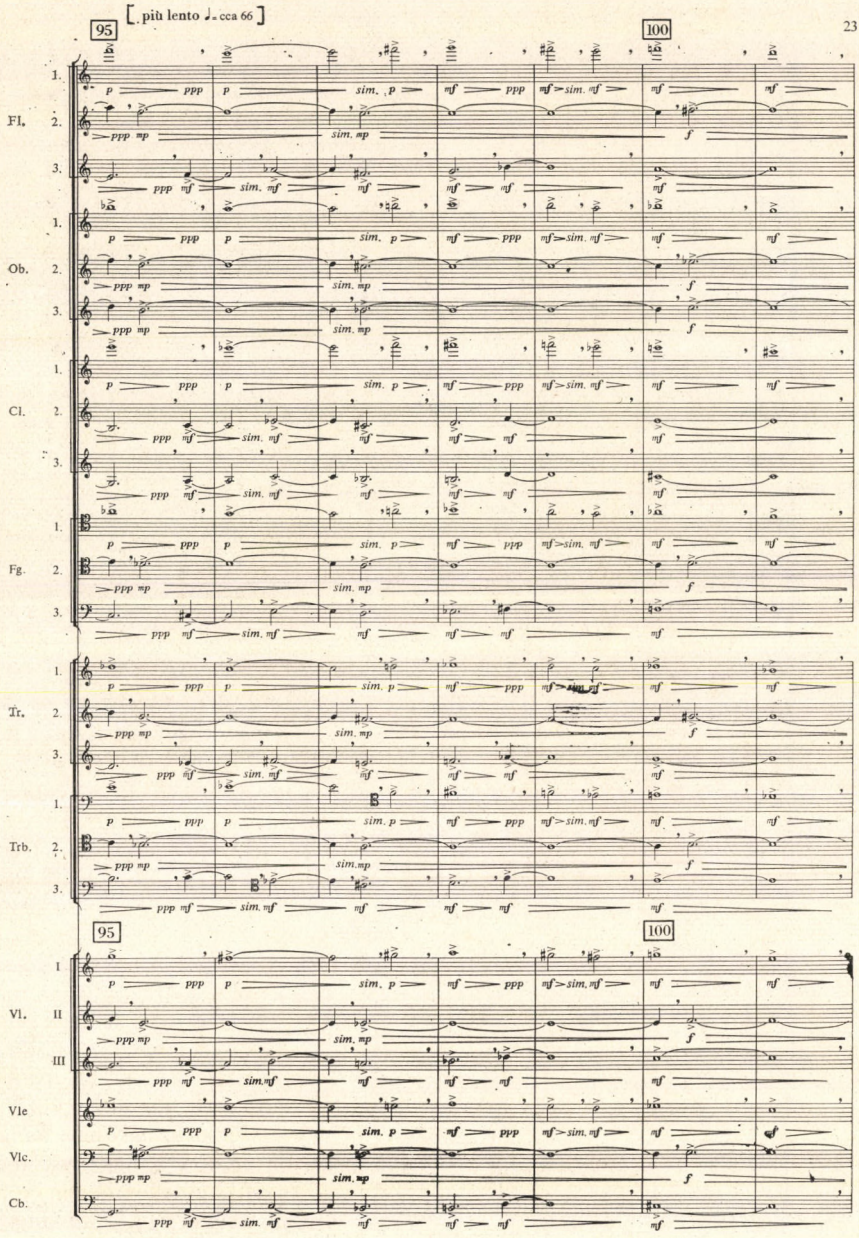
6

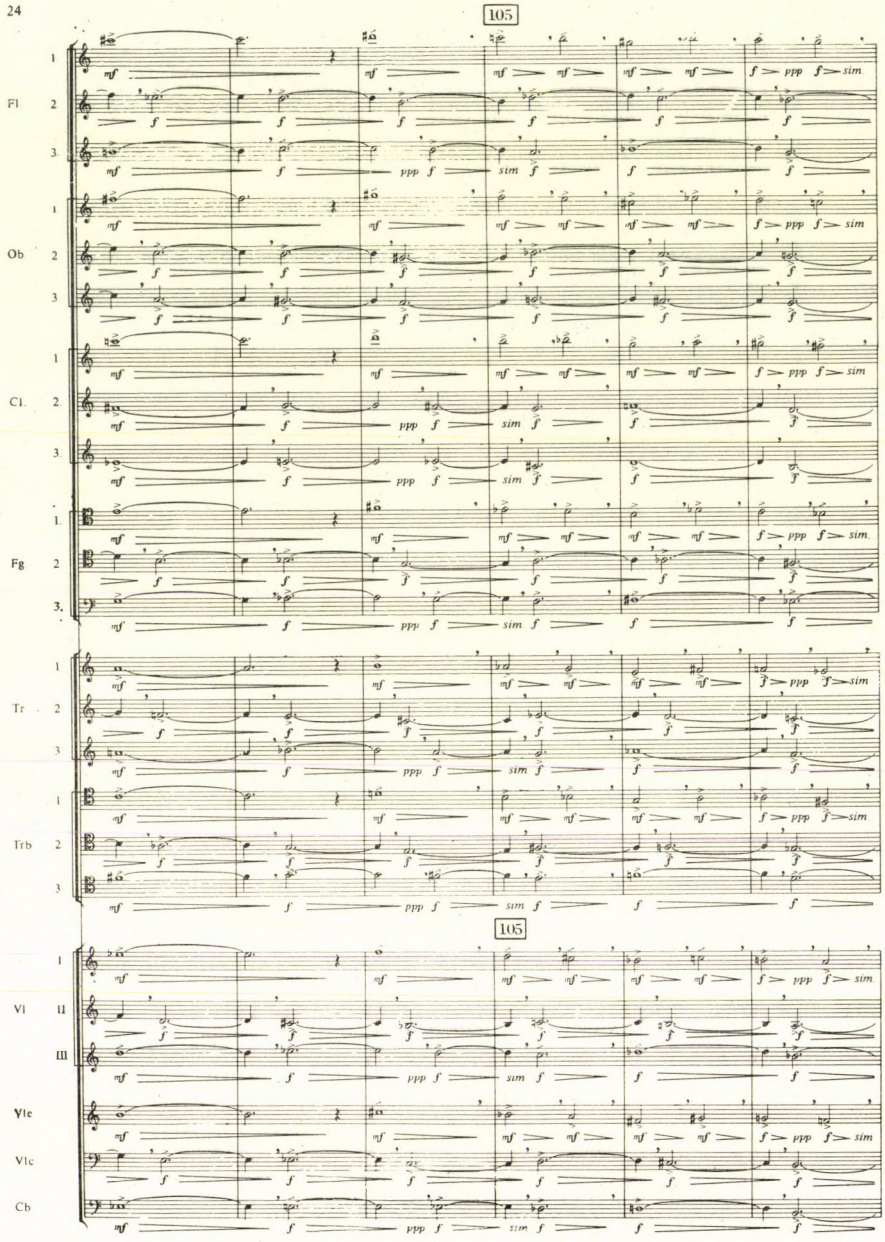


A kisebb nyolcadcsoportok esetében előfordul, hogy egyik-másik súlyelosztás többször is megjelenik, ám ez szükségszerűen következik a lehetséges változatok korlátozottabb számából. A folyamatból azonban a szerző nem hagyja ki a rendhagyó, esetleg nem következetes vagy szabályos elemeket, sőt olykor szánt szándékkal is megtöri egy-egy mozzanatra a tisztán logikai rendet, nehogy a kompozíciót az alkotói akarattól elidegenedő automatizmus kerítse teljesen hatalmába.

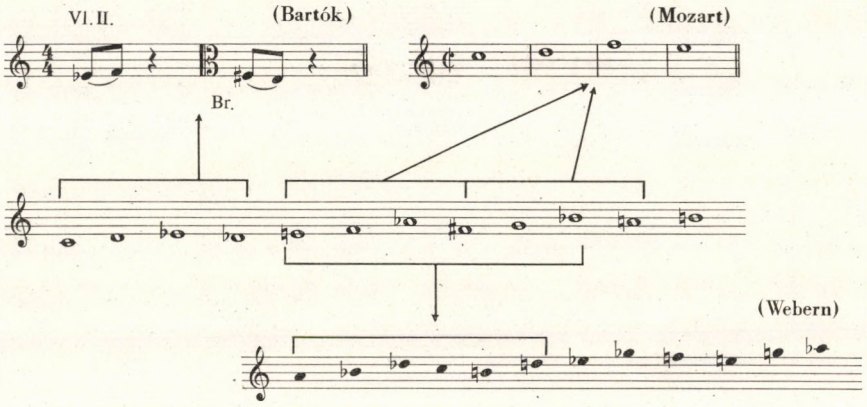
A dodekafon sor valóságos dallamként való kiaknázása még jelentősebb szerepet kap a kompozícióban, olyannyira, hogy műfaját akár variációként is meghatározhatnánk. A dallam első formája tulajdonképpen közvetlenül az első reihés szakaszból nő ki, amikor a szordinált trombiták és harsonák veszik át a vezető szerepet (32. ütem). A ritmikai szaggatottság azonban ezúttal kissé elfedi a melodikus karaktert. Ugyanígy nem domborodik ki a dallam a 88. ütemben kezdődő nagy „harangozó" foltban („come campana" írja elő a szerző az egy-egy hangra eső decrescendók magyarázatául, ami mögött a membranofon hangszerek megpendülő és fokozatosan elcsendesedő hangzáskaraktere áll), jóllehet ebben a teljesen akkordikus, sőt clusterszerű szakaszban minden szólam az alapmelódiát rajzolja ki. (A kottapéldát l. a 317—318. lapon.)

A dallam már csak azért is természetes módon bontakozik ki a dodekafon sorból, mert az legegyszerűbb változatában is magában hordja a melodikus lehetőségeket. Első négy hangja önmagába záruló, komplementer kromatikájú dallammag, mely Bartóknál is előbukkan — többek között az V. vonósnégyes második


[più lento ♩= cca 66]
95
100
Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Tr.
Trb.
Vl.
Vle
Vlc.
Cb.


105
Fl
Ob
Cl.
Fg
Tr
Trb
105
Vl
Vle
Vlc
Cb

tételében. A második négyhangú egység pedig, melyhez „kapcsolódó módon" még egy hasonló négyhangú egység csatlakozik, a zenetörténet immár klasszikus motívumtípusában gyökerezik. Így például a Jupiter-szimfóniából ismert „mozarti névjegy" is hasonló melodikus szövést mutat. Végül meg kell említeni Anton Webernt, kinek néhány Reihéje — így például az Op. 30-as Zenekari variációké — szerkezetileg rokon Szőllősy sorával illetve alapmelódiájával.

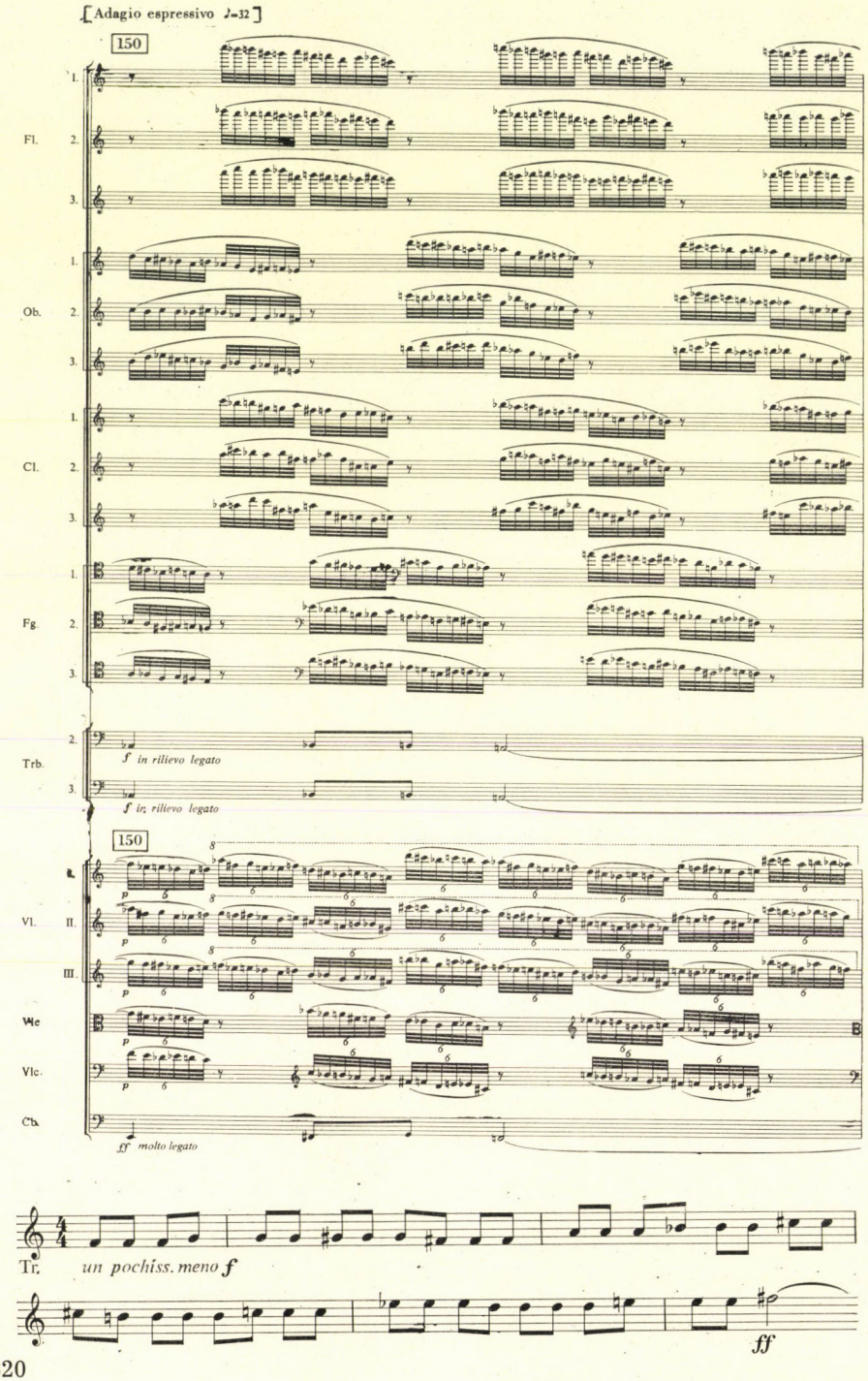


Igazi melodikus kibontakozásra a kompozíció első lassú formarésze, az *Adagio espressivo* ad alkalmat. Szó sincs azonban holmi lágy melodizmusról; a dallam plasztikusan kirajzolt, vonuló ritmusú korál formájában jelenik meg a harsonák szólamában, ugyanannak a dallamnak rákfordítású, harmincketted ritmusú futamaitól körülvéve. (L. a 320. lap partitúraidézetét.)

A mű középponti *Allegró*jában visszatérő zakatoló mozgású anyag is, mely első megszólalásakor még a sor alapján épült, most dallamossá válik, minthogy ezúttal az egyenletessé vált nyolcadmozgásra szinte „rákopírozódik" az imént hallott melódia. (L. a 320. lap második kottapéldáját.)

Mindezek után szinte törvényszerű, hogy a második lassú rész — *Adagio* — még magasabb szinten és még intenzívebben fejti ki az alapmelódiát. Az imént még korálszerű dallam átforrósodik, sokszólamú polifon szövedékké válik és így kapaszkodik fel a vonósok és fafúvók legmagasabb regiszterébe. A szerző itt nem „restelli" leírni az ilyesféle utasításokat, mint „espressivo, molto legato" vagy „dolce cantabile".

Elemzésünk során már többször is említettük Szőllősy alkotói magatartásának szintetizáló törekvését. Ez a szintézisigény olyan élő, olyan meghatározó és olyan sokoldalú a kompozícióban, hogy az elemzőt összefoglalásra és rendszerezésre készteti. Megpróbáltuk tehát párba állítva rendezni a szintézisbe hozott különböző — olykor szembenálló, olykor kiegészítő funkciójú — elemeket, vállalva az általánosítással óhatatlanul együttjáró szimplifikáció ódiumát. Kérjük azonban az olvasót, hogy mindezt egy szuggesztív és mondjuk ki: szép — kompozíció életszerű összetettségében fogja fel.


[Adagio espressivo ♩=32]
150
Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Trb.
f in rilievo legato
f in rilievo legato
150
Vl. I.
II.
III.
Vle
Vlc.
Cb.
p
ff molto legato

Tr.
un pochiss. meno f
ff

Egymás mellett szerepel tehát a műben:

Atonalitás	Tonalitás
Reihés szerkesztés	Melodikus szerkesztés
Reihe-variáció	Valóságos variáció
Szeriális ritmika	Hagyományos metrika
Szimmetria	Aszimmetria
Hídforma	Szonátaforma
Freskó technika	Aprólékos kidolgozottság
Cluster	Akkord
Automatizmus	„Szabadság"

Az ellentétpárok felállításánál szándékosan vettük elsőnek a XX. század nyelvi-kifejezésbeli-esztétikai elemeit, mert ezzel is azt szeretnénk hangsúlyozni, hogy Szőllősy András mindezen már túljutott, s ezek ismeretében, többszöri kipróbálásuk *után* nyúlt a hagyományos elemekhez. Vagyis ez nem konzervatív magatartás vagy „visszanyúlás" a régmúlt korok technikájához, nem is afféle megcsömörlés az újtól, avagy védekezés, hanem *igazi szintézis* szándéka — és tegyük hozzá: eredménye —, melyben régi és új magasabb szinten találkozik.

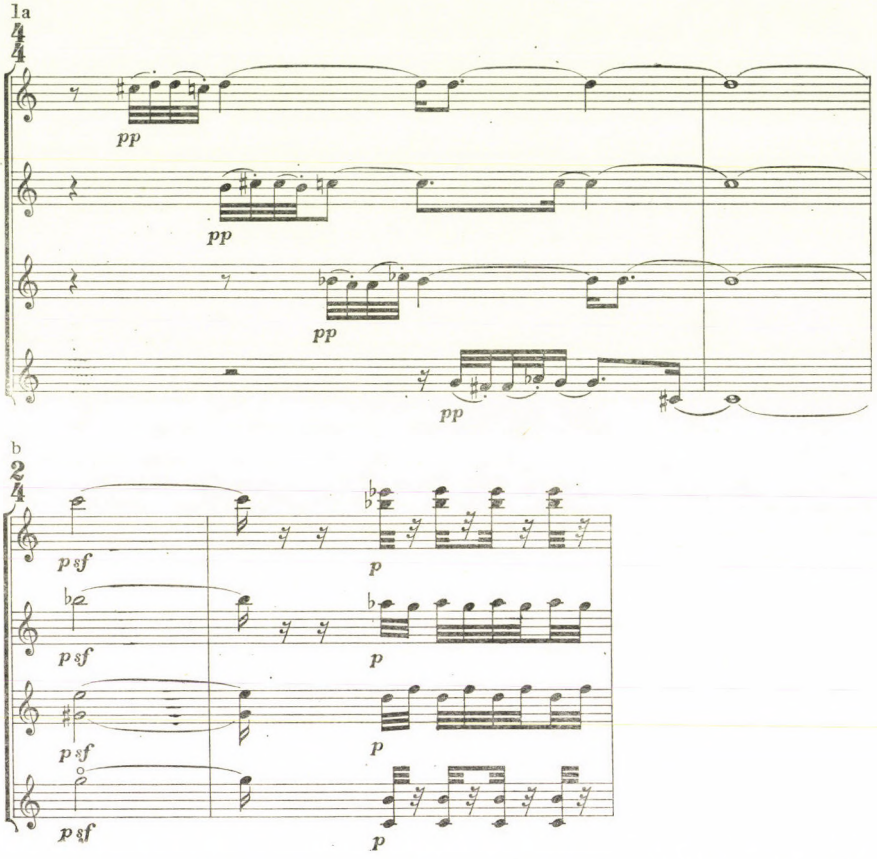
PAPP LAJOS: CIMBALOMÖTÖS

Komponálás: 1968.
Ajánlás: Tarjáni Tóth Idának
Bemutató: Budapest, 1972. október 22., Zeneakadémia Kisterme. Fábián Márta és a Kodály-vonósnégyes (Duska Károly, Szabó Tamás, Fias Gábor, Devich János).
Kiadatlan.
Együttes: Cimbalom és vonósnégyes.
Időtartam: kb. 11 perc.

A „harmincasok" nemzedékéhez tartozó szerző Georg Trakl költeményekre írt dalaival, zongorakompozícióival és az 1965-ben befejezett, szólózongorára és zenekarra komponált Dialogo c. darabjával hívta fel magára a figyelmet. A kamarazene műfajában egy cselló-zongora szonáta és egy hárfa-cselló duett (Miniatűrök) segítette kitaposni az utat a Cimbalomötös előtt. E hangszeregyüttes útja mindazonáltal egészen járatlan; Papp Lajos érdeme, hogy felfedezte a cimbalom és a négy vonóshangszer együtthangzásának nagyszerű lehetőségeit. A cimbalom szerepének megnövekedéséről már szóltunk e hasábokon, Kocsár Miklós Repliche című kompozíciójával kapcsolatban. Papp Lajos kompozíciója is azt mutatja, hogy az első impulzus, a legfőbb ösztönző erő e sajátos színű, eddig csak kuriózumnak tekintett hangszer oldaláról érte; a hozzá társuló négy vonóshangszer szerepe tulajdonképpen másodrendű. Ösztönző hatású modell lehetett még Papp Lajos számára Kurtág György Nyolc duója hegedűre és cimbalomra; ez a nagyszerű darab ugyanis revelációszerűen mutatta meg a cimbalom kamarazenei lehetőségeit és vonóshangszerrel való társításának előnyös hangzását.

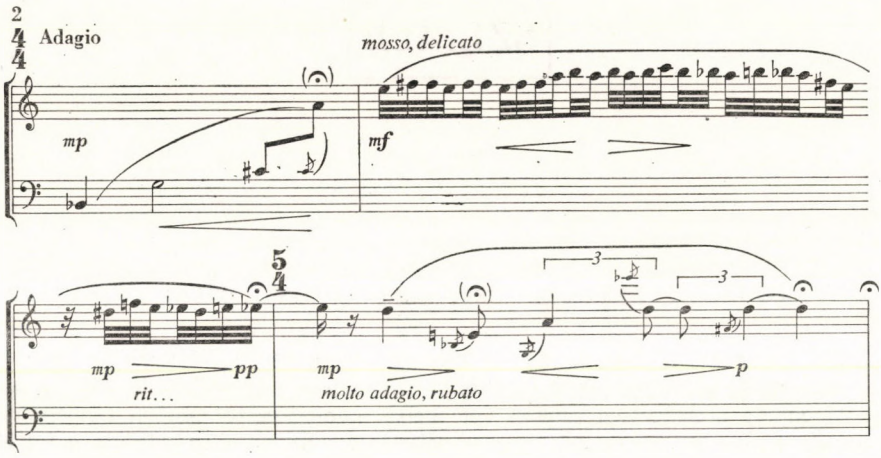
A Cimbalomötös faktúrája — most már az alapötleten túlmenően — arról tanúskodik, hogy a szerző jó érzékkel találta meg az együttes hangzás-arányait és a

színkombinációk határait. A négy vonóshangszer szerepét úgy határozta meg, hogy még árnyalatban sem bukkan fel az önálló „kvartett-igény", mely esetleg versenyre kelhetne a cimbalom vezető szerepével. Vagyis: a vonósnégyes mindenekelőtt „hátteret" szolgáltat a cimbalomnak, de tegyük hozzá: árnyalt, differenciáltan kidolgozott, igényes hátteret. Ez határozza meg a vonósegyüttes hangzásképeit, melyek között dominálnak az apró mozgásokból szőtt folthatások. Talán a hangzási egyensúly kedvéért — a szerző a csellót is jobbára magas regiszterben játszatja, szorosan hozzásimítva a felső három hangszer szólam-síkjához. Csak néhány jellemző példát mutatunk be ennek dokumentálására.



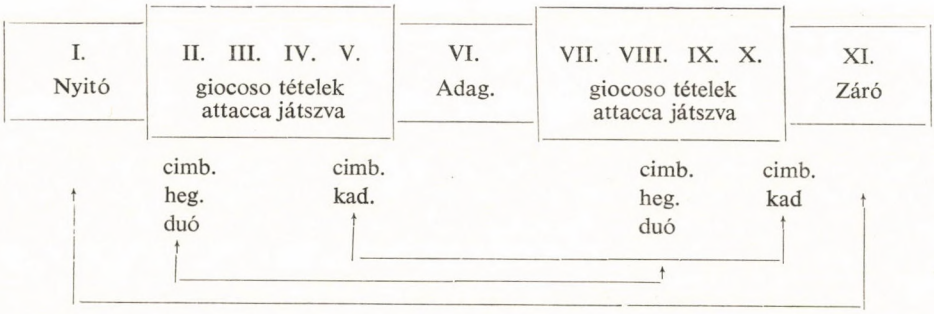
Feltűnő, hogy viszonylag kevéssé él a szerző a vonósegyüttesből kiemelt szólóhangszer és a cimbalom társításával; ez is arra mutat, hogy elsőrendű céljának nem a melodikus konfrontációt tartotta, hanem a színek és mozgásformák sajátos kombinációját.

A cimbalom vezető szerepét az is biztosítja, hogy több oldalát mutatja meg, mint a vonósegyüttes: első megszólalásakor azonnal mint „dallam-hangszer" mutatkozik be — szélesen felvázolt nagy dallamívekkel és kadenciázó gyors futamokkal.



Nagy értéke a mű cimbalom-anyagának, hogy a szerző — nyilvánvaló szándékkal — nem távolodik el készakarva a hangszer hagyományos, magyar népies játékstílusától, sőt épp azt építi bele magasrendű műzenei formába és korszerű zenei nyelvbe.

Szerkezet tekintetében Papp Lajos az új magyar zene egyik jellegzetes modelljét, a kis részekből összeálló formatípust mintázza újra. A kis formaegységeket olykor nyilvánvaló, olykor rejtett szálak fűzik egymáshoz, mégpedig hol szomszédos, hol pedig távoli tételek viszonylatában. Ebből a meglehetősen bonyolult összefüggésrendszerből azonban könnyen appercipiálható — és hallható — szimmetrikus forma rajzolódik ki, melyben csaknem hangról hangra azonos nyitó- és záróanyag keretében két nagyobb, „moderato-giocoso" tömb és közöttük, mintegy szimmetriaközpont funkcióval, egy Adagio-tétel foglal helyet. Az eredetileg tizenkettőre tervezett, de végül is tizenegy rövid tétel láncolata tehát így ábrázolható:



Kárpáti János

SZEMLE

A MAGYAR ZENEMŰVÉSZEK SZÖVETSÉGE 9. KÖZGYŰLÉSÉNEK VITÁJÁRÓL

Sárai Tibornak, a Magyar Zeneművészek Szövetsége 9. közgyűlésén elhangzott referátumát a Magyar Zene legutóbbi száma teljes egészében közölte. A beszámoló, amely a Szövetség szűken vett belső munkáján túlmenően zeneéletünk egészének tendenciáit vizsgálta, annyira sokoldalú volt, annyira felhívta a figyelmet a részterületek problémáira s ugyanakkor a komplex munka, a más szervekkel való együttműködés fontosságára, hogy csakis sokoldalú és élénk vitát provokálhatott.

Úgy véljük, megkönnyíti az áttekinthetőséget, ha a felszólalásokat témakörök szerint csoportosítjuk.

Sárai Tibor zárószavában megállapította, hogy a hozzászólások három nagy témakörhöz kapcsolódtak. Ezek rangsorolva:

az ifjúság problémái;

a vidék problémái;

a zene közügyként való kezelésének problémái.

Megtartva e sorrendet, először az *ifjúság kérdéseivel* foglalkozó felszólalásokat foglaljuk össze.

Maróti Gyula véleménye szerint a közismereti iskolákban folyó zenei nevelés további kibontakozása elé tornyosuló akadályok elhárításában a Szövetségnek a jövőben sok mindent kellene tennie. Bizonyos iskolatípusokban — mondotta — teljesen hiányzik az esztétikai és zenei nevelés és a technikai forradalmak korában, a szakmai műveltség hihetetlen igénye folytán nem is várható, hogy az esztétikai nevelés nagyobb teret kaphat ezentúl az iskolákban. Ezért az iskolás korban már jelentkező iskolán kívüli formákra kell tekintettel lennünk. A szövetségnek feltétlenül foglalkoznia kellene az amatőr tevékenység problémáival, a lehetőségek jobb kihasználásával.

A Kórusok Országos Tanácsa — folytatta — mint szervezet alkalmas arra, hogy az egész országban elősegítse a társadalmi zenélést, építse százezrekkel a kapcsolatot, s a zenei művelődés alapjainak lerakásában szervezettebb módon segítsen a Szövetségnek.

Az eredményes tömegakciók közül megemlítette az Országos Munkásénekkari Szemlét, a Veszprémi Kamarazenekari Fesztivált, a Televízió Repülj páva-sorozatát, a Rádió műsorán évek óta szereplő Kóruspódiumot és az Éneklő ifjúságot. Ez a Rádió által kezdeményezett mozgalom évente kb. 300 ifjúsági énekkarnak

ad alkalmat, hogy az iskolai nevelést kiegészítve, biztosítsa a gyermekek számára az aktív zenei művelődésben való részvételt és így ezzel azt teljesíti, amit az iskola nem tud adni. Végezetül azt a kérést terjesztette elő Maróti Gyula, hogy szerepeljen a határozati javaslatokban egy olyan pont, amely az iskolán kívüli zenei nevelésre, az amatőr ének- és zenei tevékenységre vonatkozik.

Bónis Ferenc, mint az ifjúsági rádió által szervezett sorozat szerkesztője kapcsolódott Maróti Gyula szavaihoz. Az Éneklő ifjúság mozgalom — mondotta — most lép harmadik évébe. Célja az iskolai adott keretek felhasználása az aktív muzsikálás céljára és a zenei recepciókészség fokozása. A résztvevők az ország általános iskoláinak, zenei általános iskoláinak, közép- és szakközépiskoláinak, valamint ifjúsági társadalmi szervezeteinek kórusai, mintegy 350 együttes 35 000 gyerek és fiatal képviselete. Az énekmozgalom pozitív vonásai mellett mégsem lehetünk elégedettek az eredményekkel — folytatta. A részvételre felszólítottaknak körülbelül a fele nem felel meg az iskolai kórusokkal szemben támasztott minimális zenei követelményeknek. Ezután arról beszélt Bónis Ferenc, mekkora hiány van szakképzett tanárokban, kórusvezetőkben. Attól félek — mondotta —, hogy ahol nem sikerül az iskolai ének- és zeneórák élményét fiatal korban elfogadtatni a tanulókkal, ott egy nemzedék veszett el a zene számára. Bizonyos területeken még az Országos Filharmónia eléggé nem dicsérhető ifjúsági hangversenysorozatai sem tudnak kellő eredményt elérni. Nem véletlen, hogy az ifjúsági kórusok azokon a helyeken működnek a legeredményesebben, ahol egy-egy színvonalasan képzett kórusvezető egyéni nevelő hatása kisugárzik az egész vidékre (itt megemlítette Gulyás György, Antal György, Zámbó István nevét). Vannak viszont teljes megyék, amelyekben egyetlen olyan ifjúsági kórus sem akad, amely a mozgalom következő évadjában való elemi követelményeknek eleget tudna tenni. És ez egy olyan országban lehetséges, amelyet Kodály országának szoktunk nevezni és ahol az iskolai énekoktatást szívesen tesszük kirakatba!

Szó esett a referátumban a Szövetség vidéki tagozatainak új életre támasztásáról. Ezt a lehetőséget ki kell használni! A Szövetség elsősorban vidéki tagozatainak bevonásával kísérje állandó figyelemmel az iskolák zenei életét, az elnökség tartsa napirendjén az éneklő ifjúság mozgalom eredményeit és tanulságait. Végezetül felhívta a közgyűlés figyelmét arra, hogy ha most nem törődünk ezekkel a kérdésekkel, akkor félő, hogy 25 év múlva a Zeneművészek Szövetsége közgyűlésére aligha kerülhet sor.

Vass Lajos más oldalról közelítette meg a zenei nevelés kérdését. Arról beszélt, hogy a Vasas énekkarba újabban gyakran jelentkeznek 18—22 éves fiatalok, s ha megkérdi, miért jönnek énekelni, ezt felelik: utoljára az általános iskolában tanultam zenét, ott énekelhettem. Hallottam, hogy van ez a kórus, szeretném, ha felvennének.

A zenei nevelésnek — folytatta Vass Lajos — vannak olyan eredményei, amelyekre büszkék lehetünk. A Muzsikában lezajlott vita néha elfeledkezett az eredményekről, túlságosan a hibák elemzésére szorítkozott. Holott vannak kiváló pedagógusok és olyan iskolák, ahol az ének nemcsak tantárgy, hanem művészi élményt nyújt a gyerekeknek. Különben nem jelentkeznének 20 éves fejjel kórusba.

A vitát le kellene zárni. Lehet, hogy számunkra annak tartalma világos volt, de nem tudhatjuk, hogyan érthette félre az általános iskolában vagy zeneiskolában tanító tanár mindazt, ami a folyóiratban megjelent. Sokan úgy értelmezték ezt a vitát, hogy a felmerült problémák már Kodály életében is fennálltak. Miért

csak Kodály halála után kerültek előtérbe? Így egyesek azt a következtetést vonták le, hogy a dolog Kodály ellen, burkoltan Kodály életműve ellen megy. Ha ez félreérthetően megfogalmazódott sokakban, az már elgondolkoztató. Végül a szolmizálással kapcsolatban megjegyezte, hogy nem kell azt elvetni, mint ahogy egyesek óhajtanák. Jól kell azt is csinálni, mint minden mást. Mindig világosan meg kell mondani, hogy mi a jó a módszerben és mit kell másként csinálni.

Szávai Magda a referátum három gondolatához fűzte mondanivalóját. Ha jól emlékszem — mondotta —, Sárai Tibor beszélt a zene és a nép kapcsolatáról, majd arról, hogy a közönségbázis az ifjúságra alapozódik, továbbá arról, hogy mennyire nem kielégítő a magyar zene és általában a kortárs zene játszottsága. A három kérdést összekapcsolva egy nagyon friss, jó példával próbálta illusztrálni, hogyan lehet mindezt az életben megvalósítani.

Van a Szövetségnek egy fogadott gyermeke — mondotta —, az elnökség mellett működő Ifjú Zenebarátok szervezete, amely nemcsak fiatalokból áll, hanem mindazokból a tanárokból, nevelőkből, akik a gyakorlatban segítik a fiatalokat, serkentik őket arra, hogy maguk is zenéljenek és maguk is terjesszék a zenét.

A Zeneakadémia IZB csoportjának két tagja — most végeznek a zeneszerző szakon — példamutató feladatra vállalkozott. Összeállítottak megfelelő zenei illusztrációkkal, nyolc, különböző témakörben mozgó előadást a régi zenétől a XX. század muzsikájáig. Aztán elindultak országjárásra s 11 városban, községben meglátogatták az ott működő Ifjú Zenebarát csoportokat. Hét helyen századunk zenéje érdekelte a fiatalokat s úgy látszik, nagyon élvezték a párbeszédes formában lezajlott ismertetéseket s a magnószalagra felvett zenét, mert úgyszólván mindenütt arra kérték a két zeneakadémistát, hogy jöjjenek hozzájuk máskor is. Volt olyan kisváros, ahol 120 zenekedvelő hallgatta végig az előadást s akadt olyan zeneiskola, ahol a tanárok is teljes létszámban jelentek meg, mert az igazgató úgy vélte, hogy ők maguk is túlságosan keveset tudnak korunk zenéjéről.

Jobban és szebben aligha lehet hozzájárulni a zene, sőt a kortárs zene és nép kapcsolatának megerősítéséhez.

A továbbiakban Szávai Nándorné arról beszélt, hogy sok a fehér folt a zenei nevelés területén és sürgősen tenni kell valamit annak érdekében, hogy a szakközépiskolások, szakmunkástanulók és ifjúmunkások se maradjanak távol a zenétől. Az Ifjú Zenebarátok, a KISZ és a Zeneművészek Szakszervezete közös akciójaként — folytatta — olyan szakmunkástanuló-otthonokban, ahol eddig a fiatal előadóművészek brigádjai sikeres hangversenyeket, előadásokat tartottak, tovább fogjuk fejleszteni a zene iránti érdeklődést oly módon, hogy zenei klubokat hozunk létre. Beszámolt arról is, hogy az utóbbi hónapokban Budapesten, Sopronban és Győr környékén négy szakmunkástanuló-otthonban alakultak meg Ifjú Zenebarát-csoportok.

Végezetül javasolta, hogy a Szövetség eddigi pedagógiai csoportjának tevékenysége szélesedjék ki, valahogy olyanformán, mint a szovjet zeneszerzők szövetségében, ahol külön szakosztály foglalkozik a gyermekek és az ifjúság zenei és esztétikai nevelésével. Egy ilyen bizottság munkájába beleférne az iskolai és iskolán kívüli zenei nevelés, az ifjúsági hangversenyek problémája, a kórusmozgalom, mindaz, ami az ifjúságot érinti.

Vass Imre, a Művészeti Szakszervezetek Szövetségének főtitkára jóleső érzéssel hallgatta azokat az elismerő szavakat, amelyekkel Sárai Tibor beszámolójában a Zeneművész Szakszervezet mellett működő ifjúsági zenészbizottság munkáját, tevékenységét illette. Ez a kis együttes — mondotta — 15 éve nagyon lelkesen és

következetesen végzi a zenekultúra terjesztését, az új közönség szervezését, megnyerését és ami nagyon fontos és nagyon dicsérendő, a munkásfiatalok körében. Ahhoz, hogy ez a bizottság a jövőben továbbfejleszthesse tevékenységét, szükséges a Zeneművészek Szövetségével az eddiginél is szorosabb együttműködés.

Ugyancsak jóleső érzéssel töltötte el mindaz, ami a beszámolóban a szakszervezet zenepedagógus szakosztályával kapcsolatban elhangzott. A pedagógus szakosztály vezetősége részben a Zeneművész Szövetség tagjainak sorából kerül ki, ez a körülmény is hozzájárulhat az együttműködés továbbfejlesztéséhez, a munka egyeztetéséhez. Lényegében hasonló javaslatot szándékozott tenni, mint Szávai elvtársnő és így csak megerősíteni és csatlakozni tud mindahhoz, amit előtte elmondott. Nagyon sok közös dolgunk van — mondotta végezetül Vass Imre — olyan kérdésekben is, amelyek látszólag úgy néznek ki, mintha kimondottan szakszervezeti érdekvédelmi kérdések lennének. Bármiféle eredményt csak közösen és együttműködve tudunk elintézni.

Vujicsics Tihamér szerint gondolni kell arra, hogy Magyarországon ma ki, milyen zenén él. Létezik egy valóságos ifjúsági mozgalom, amelyet nem szabad lebecsülni. Művelői között akadnak szakképzett, diplomás zenészek is, akikért egy ország fiataljai rajonganak. Helytelen egyszerűen elzárkózni ez elől a mozgalom elől azzal, hogy ez nem zene. Valamilyen módon, valamilyen formában a szövetségnek törődnie kellene ezzel a fajta zenével, amely nagyon sok embert érdekel.

A vidéki zeneélet problémái. A Szövetség vidéki csoportjainak kérdésével kapcsolatban *Görgei György* elmondotta, hogy az elnökség képviselőjeként meglátogatta a helyi csoportokat és megpróbálták megteremteni annak a lehetőségét, hogy vidéken élő, arra érdemes zeneművészeink ne érezhessenek semmiféle megkülönböztetést csak azért, mert vidéken tevékenykednek. Sajnos — mondotta — azonkívül, hogy a problémákat az ott élő kollégáinkkal, az illető város párt- és állami funkcionáriusaival körvonalaztuk, a helyzet minőségileg nem változott, eddig még nem volt mód a feszültségek feloldására. Pedig nagy energiák feszülnek vidéken élő, ott dolgozó kollégáinkban. Nagy kár, hogy ez a kérdés ilyen hosszú időn keresztül, objektív okok miatt még mindig megoldatlan.

Örömmel nyugtázta, hogy a referátumban foglaltak alapján most már lehetőség nyílik az egész országot átfogó, az eddiginél sokkal szervezettebb keretek közötti munka kialakításához.

Mura Péter a Miskolci Szimfonikus Zenekar végzett munkájáról, a Borsodban elért eredményekről tájékoztatta a közgyűlés résztvevőit. A zenei közvélemény — mondotta — sajnos nem nagyon ismeri a vidék zenei életét, ezért emlékeztet arra, hogy Miskolcon alakult meg az ország első vidéki hangversenyzenekara. Ez a tény teljesen új feladatokat ró a rendező szervekre és magára a zenekarra, annak vezetőire is, mert hiszen maguknak kell kigondolniuk, hogyan teljesítsék a rájuk bízott feladatokat.

A miskolci színház idén 150 éves, a zenekar mindössze tíz éve alakult. Működési területük egyik része a Filharmónia országos tevékenységének. Az elmúlt évadban 120 fellépésük volt. Bérleti hangverseny Miskolcon felnőttek részére átlagosan évente 10 van, ezekből ismételnek Kazincbarcikán, Ózdon, Nyíregyházán, Debrecenben, s Budapesten is. Ily módon beérnek a darabok, mert az ismétlés többet ér, mint a próba.

Munkájuk zömét az ifjúsági koncertek teszik ki. Különösen a kisebb települé-

seken tartott hangversenyek mennek eseményszámba. Kiemeli a szerencsi gimnáziumban megtartott szép hangversenyt, amelyen a zenekari számok között az iskola diákjai is énekeltek Bartók és Kodály kórusokat.

A Szakszervezetek Borsod megyei Tanácsának szervezésében építőipari munkásszállásokon is koncerteztek. A Miskolci Nehézipari Műszaki Egyetemre is sikerült „betolakodniuk". Produkciójukat lelkesedéssel fogadták, de nem volt, aki szervezze a továbbiakat.

A zenekaron belül fellendült a kamarazene. Ezt honorálta a megyei tanács művelődési osztálya, amikor két vonósnégyest, egy fúvósötöst és egy rézfúvósegyüttest vitt el a múlt év végén klubkoncerteket adni olyan községekbe, ahol még komolyzenei rendezvény nem volt.

Gondjaikról is szólt, arról, hogy a zenekar létszáma mindössze 50 fő, s miként a színházi zenekarnak, nekik is szükségük volna hangszerekre, próbatermekre, koncertteremre. Mégsem az anyagi kérdések jelentik a fő gondot — folytatta Mura Péter —, hanem az, hogyan tudnának közüggyé válni. Ennek elérésére törekszenek, s a kezdeti lépéseket már meg is tették ebben az irányban. Ha lassan is, kezd a komoly zene iránti igény Miskolcon és Borsodban növekedni, s a zenekar munkája révén a szólisták és zeneszerzők számára is kedvezőbb feltételek alakulnak ki.

Sándor János továbbfűzte Mura Péter gondolatait, arról beszélt, milyen meglepően egyformák a vidéki zenekarok gondjai és örömei. Hasonlóság mutatkozik abban is, hogy komoly erőfeszítéseket tesznek a XX. századi zene s főként a mai magyar zene bemutatása, népszerűsítése terén. Miskolcon is, Győrött is koncerteket szentelnek a jelenkori magyar zenének. A győri zenekar az elmúlt évben új művek megírására kért fel néhány zeneszerzőt. Ezeket a darabokat nemcsak a bemutató hangversenyen, hanem ifjúsági koncerteken is előadták. Meglepő és megható volt a fiatalok hallatlanul izgalmas reagálása a mai muzsikára.

A gondokról szólva megemlítette, hogy milyen problémákat okoz a zenekari tagok utánpótlása, s ez részben a Zeneakadémia vidéki tagozatainak elavult szervezeti felépítéséből adódik. Amikor létrehozták ezeket az intézményeket, amelyek pedagógusokat képeznek, még nem voltak vidéken hivatásos szimfonikus zenekarok. Budapesten a Zeneakadémián bevezették a zenekari muzsikusok képzését, vidéken erről nem gondoskodtak. De egy legutóbbi minisztériumi megbeszélésen úgy tűnt, hogy a probléma megoldódhat.

Végül arról is szólt Sándor János, hogy a Zeneakadémiát végzett növendékeket háromhónapos katonai szolgálatra hívják be, a tagozatot végzetteket két évre. Ez a körülmény is nehezíti a vidéki zenekarok munkáját.

A zene közügyként való kezelésének kérdéskomplexumába a legkülönbözőbb felszólalások beletartoztak. Néhányan *zeneszerzésünk helyzetével* foglalkoztak, így Görgei György, aki többek között arról szólt, milyen feladatokat kell megoldanunk annak érdekében, hogy az új magyar zene az eddigieknél nagyobb támogatásra találjon s több lehetőség nyíljék olyan fórumok megteremtésére, amelyek biztosítják, hogy az elkészült művek a közönség elé kerüljenek. Ámbár vannak olyan intézmények, amelyek rendszeresen adnak megbízásokat, s segítik az elkészült művek bemutatását, az eddigieknél sokkal többet kellene tenni ezen a téren.

Ezután arról tájékoztatta a közgyűlés résztvevőit Görgei György, hogyan vonta maga köré a Magyar Néphadsereg Művészegyüttese azokat a zeneszerzőket,

akik hajlandók a hazáról, a hazaszeretetről, az ifjúságról és az ifjúságnak szóló műveket komponálni. A sort tavaly Szokolay Sándor Balassi Bálint verse alapján készült Vitézi éneke nyitotta meg, amelyet két év alatt 22-szer adtak elő, s becslése szerint 25 000 ember hallgatta meg. Az együttes részére írt zenét Farkas Ferenc, Szőnyi Erzsébet, Láng István, Vujicsics Tihamér, Sárai Tibor, Lóránd István, Lendvay Kamilló, Balázs Árpád, Ránki György, a legfrissebb siker pedig Petrovics Emil nevéhez fűződik, akinek II. kantátája nemrég az Erkel Színházban került bemutatásra.

Bizonyára van még az országban néhány olyan intézmény, ahol a lehetőségeket jobban kihasználva az eddigieknél több fórumot kaphatna az új zene, s így jobban bővülhetne az új zene iránt fogékony közönség tábora. Ezt a munkát — mondotta Görgei György — nagy körültekintéssel, pedagógiai érzékkel, türelemmel és céltudatossággal kell elvégezni, mert megtörténhet, hogy az új zene megszerettetése helyett elriasztjuk a közönséget.

Vass Lajos azt a problémát vetette fel, hogyan viszik ki a magyar műveket az amatőr kórusok a nagyvilágba — pontosabban: nyugatra —, s milyen szerzőktől, milyen műveket énekelnek külföldön. Egyes kórusok túlnyomórészt magyar műveket adnak elő, másoknak nem fontos az ilyen jellegű műsorösszeállítás. Énekelhetnek kórusaink külföldön Monteverdit vagy Schützöt, de törődniük kell mindenekelőtt a magyar zene propagálásával — fejezte be felszólalását Vass Lajos.

Kórodi András a baráti országokhoz fűződő zenei kapcsolataink néhány negatív vonására hívta fel a figyelmet. Példaként elmondotta, hogy egy romániai vendégszereplés alkalmával mai román szerző zenekari művét kívánták előadni. Mivel hiába fordultak az ottani szövetséghez tanácsért, az itt található partitúrákból egy olyan fiatal szerző művét tűzték műsorra, aki az ottani új zenét képviseli. A hangverseny utáni sajtófogadáson a bukaresti zenei élet egyik vezetője kifogásolta a választást. Így nagyon nehéz a kapcsolatok ápolása — mondotta Kórodi András, majd egy másik példával külföldi propagandánk bizonyos hiányosságaira mutatott rá. Szófiában három nagy lemezüzlet van, egyik a bolgár zeneszerzők székházában. Valamennyi baráti ország nagyszerű kollekciókkal szerepel ezekben a boltokban — kapható többek között a Saljapin-összkiadás, a cseh zenét négyszáz év muzsikája képviseli — magyar részről Koncz Zsuzsa és Zalatnay Sarolta egy-egy lemezét árusítják.

Kórodi András a továbbiakban drámai szavakkal ecsetelte szimfonikus zenekaraink aggasztó helyzetét. Kétségtelen, hogy a felszabadulás előtt zenekarban helyet foglaló művészek száma kilencszeresére növekedett, s ha az újjáépítés gondjait és a felszabadulás utáni helyzetet vesszük alapul, akkor világviszonylatban sem kell szégyenkeznünk. A művészi, társadalmi és anyagi keretek, amelyeket eddig sikerült tartalommal megtölteni és jelentős zenei tényezőkké tenni, kezdenek csupán keretek maradni a belső oszlopok kiesése révén. Szimfonikus zenekaraink létét az ötven-hatvan évesek lelkesedése biztosítja, a fiatal hangszeres művészek orientálódása a zenekarok felé fantázia és perspektíva hiányában megcsappant. Ehhez járul a külföld elszívó ereje, így a mostani gondok néhány év múlva tragikussá válhatnak. A fiatalok lakásproblémája Budapesten és vidéken egyaránt fennáll, ennek megoldása társadalmi feladat.

Lehotka Gábor zenei életünk egy részletkérdésével foglalkozott, a Zeneművészeti Főiskola új koncertorgonájával, amelynek hangolásával kapcsolatban sorozatosan merülnek fel jelentős problémák. Az orgona bizonyos adottságok követ-

keztében elhangolódik, s ezáltal ha zenekarral együtt kell megszólalnia vagy énekkart kísérnie, az alacsony hangzás zavarja a produkciót.

A maga részéről javaslatot terjesztett az Országos Filharmónia igazgatósága elé egy új, úgynevezett pozitív orgona megszerkesztésére vonatkozóan, amely könnyen hordozható és minden koncert alkalmával felhangolható lenne.

A továbbiakban Lehotka Gábor arra kérte a szövetséget, segítse elő új magyar művek születését orgonára. A zeneszerzők ezáltal hozzájárulnának a hangszer reneszánszához és az orgonairodalom további fejlesztéséhez.

Jeney Zoltán a beszámolónak a Politikai Bizottság állásfoglalására vonatkozó megállapításaiból egy mondatot emelt ki: a kultúra nem kereskedelem és nem áru.

Nemrégiben — mondotta — bement a Rózsavölgyi zeneműboltba és feljegyzett néhány kottaárat. A felsorolásból, melyben Mozart-, Berlioz-, Debussy-, Bartók-, Kodály-művek egyaránt szerepeltek kitűnt, hogy a kották árának alsó határa 100 forint körül mozog, de nem ritkák az 1000 forintnál drágább kották sem, mint például Verdi Aidája, amely 1500 forintba kerül.

A nyugati kiadók termékeire ugyanúgy vonatkozik a luxusadó, mint a piperecikkekre a 100%-os felár. De nem jobb a helyzet a Hovanscsina partitúrájával sem, amely 5 rubel 65 kopek helyett nálunk 110 forintba kerül.

Végezetül megemlítette azt, hogy mikor 1971 őszén a Szovjetunióban járt, hallotta olyan zeneszerzők műveit, akik Magyarországon teljességgel ismeretlenek. Nem kell ahhoz Nyugatra menni — mondotta —, hogy olyan zenét halljunk, ami esetleg avantgarde szempontból érdekes lehet.

A *zenekritikának* a napilapokban elfoglalt helyéről *Farkas Ferenc* beszélt. A napisajtóban megjelent kritikának igen nagy szerepe van a közvélemény kialakulásában — mondotta. — Nem kívánható mindenkitől, hogy a zenei szaklapokat olvassa, pl. a Muzsikát, amelynek nagyon hosszú az átfutási ideje. Mint a Magyar Nemzet rendszeres olvasója megfigyelte, hogy vidéki kiállításokról gyakran jelennek meg ismertetések, s ez helyes. De vajon hány jelentős vidéki koncertről, bemutatóról emlékezik meg ugyanez az újság? Ki tud arról, amiről a vita folyamán Görgei György beszélt, hogy Szokolay Sándor darabját sok helyen sikerrel adták elő? Hol jelent meg erről akár csak egyetlen sor is ugyanakkor, amikor K. Lászlónak a ferencvárosi pinceklubban rendezett tárlatáról nyolcvansoros kritikát közölt az újság.

Örvendetesnek tartja, hogy újabban van rádiókritika. Itt a szakemberek szigorúan bírálnak és ez rendjén való. De az már hiba, ha a közvéleményt nem zenészek tájékoztatják. Akár rádióműsorokról, színpadi, film- vagy televíziós zenéről, kísérő zenéről van szó, a szerzőknek meg kell elégedniük a nem muzsikus kritikus néhány sablonos mondatával. Mindez nem szolgálja a zene iránt érdeklődők figyelmének a felkeltését.

A beatzene is megérdemel kritikát, de el kell választani a jót a rossztól. Ezen a területen nagy a tanácstalanság és ez a diletanizmus malmára hajtja a vizet.

Juhász Előd elmondta, hogy egy San Francisco-i ismerőse néhány napot Magyarországon töltött s kérte, hogy az itt-tartózkodása alatt megjelent zenekritikákból olvasson fel neki néhányat. Élvezte az írásokat, de nem értette miként lehetséges, hogy nálunk minden olyan jó, olyan szép. Mikor „belekérdezett", kiderült, hogy semmi sem olyan jó és szép. Úgy látszik a kritikusok ludasak abban, hogy túl szépre festik a menyasszonyt.

Egyébként — folytatta Juhász Előd — a kritikusoknak is előbbre kell lépniük két lépést ahhoz, hogy a sajtóorgánumok is megtegyék a szükséges lépéseket, továbbá jobb kritikai írásokat, színes publicisztikai írásokat kell letenniük az asztalra.

Feuer Mária a Muzsika-vitákra vonatkozó felszólalásokkal kapcsolatban elmondta, hogy a legátfogóbb a zenei neveléssel foglalkozó vita volt, amelyet hosszas előkészítés előzött meg. Sokat gondolkoztak azon, hogy e vita végül is ne kapjon negatív kicsengést. Magam is tudom — mondotta —, hogy le kellett volna zárni, de ez azért nem történt meg, mert egyrészt úgy éreztem, hogy az élet formálja tovább a vitát, tehát nem lehet és nincs mód lezárni, másrészt én magam nem éreztem rá illetékesnek magamat és nem is igen találtam senkit, aki vállalkozott volna rá.

Továbbfolytatva gondjainkat és problémáinkat, más vitánk is előkészítés után született meg, így például az, amelyik a zongoristák sorsával foglalkozott. A kórusok kérdésének vitája spontán robbant ki. Talán mindegyik vita igényelt volna valami kitekintést, összefoglalást, de úgy adódott, hogy senki sem vállalkozott erre a feladatra.

Nagyon sokszor szükség volna arra — folytatta Feuer Mária —, hogy egy társadalmi szerv, nevezetesen a szövetség elnöksége állást foglaljon, lezárjon bizonyos kérdéseket — s itt nemcsak a folyóiratra gondolok, hanem az egész zenei életre.

A továbbiakban a zenekritika kérdéseiről és arról a készülő vitáról beszélt Feuer Mária, amellyel a folyóirat szerkesztősége most foglalkozik. Nemcsak a zenekritika belső társadalmi kérdéseiről van szó — mondotta —, hanem a zene helyéről, a zenei publicisztika helyéről a sajtóban. A zene tulajdonképpen propagandát igényel minden területen, de milyen formában? Valahányszor különböző fórumokon, megbeszéléseken ez a kérdés szóba került, kétféle válasz volt: az egyik az, hogy a zene nem érdekli az embereket, a másik pedig, hogy mit ugrálnak a zenészek a maguk kis belső problémáival. Ezek a nézetek — folytatta — nagyon élesen kristályosodtak ki a mostani sajtóvitánkon. Megpróbáltam minden napilap, hetilap, havilap, tehát valamennyi sajtóorgánum felelős rovatvezetőjét, szerkesztőjét, vagyis felelős posztján levő szakemberét megkérni, hogy mondja el álláspontját. Rendkívül fájó, hogy éppen a sajtó legtekintélyesebb része tanúsította a legelutasítóbb magatartást.

Lényegében ő maga és a folyóirat a zene propagandáját és ismertetését szeretné segíteni. Kéri a leendő elnökség támogatását, nem azért, hogy a folyóirat vitája diadalmaskodjék, vagy valamiképpen pozitívan végződjék, hanem egyszerűen a zene propagandájának érdekében.

Az új elnökség segítségének, a szövetség vezetősége és tagsága közötti jobb, egészségesebb kapcsolat kialakulásának, a belső munka megerősítésének és a szövetségnek más zenei szervezetekkel, intézményekkel való szorosabb, hatékonyabb együttműködésének fontosságát több felszólaló is hangsúlyozta.

Görgei György a beszámolónak arra a részére reagált, amely a szövetség és a tagság kapcsolata erősítésének a szükségességéről szólt. Úgy gondolom — mondotta —, hogy ezt minden szövetségi tag örömmel nyugtázza és várja a kezdeményező lépéseket, tehát az elnökség és a tagság közötti kapcsolat erősítését. Ez azonban a kölcsönhatás elvét is feltételezi, tehát a tagság részéről is aktív tevékenységet, segítséget igényel.

Vass Lajos szerint helyénvaló volt a beszámoló önkritikus része, mert nem mondható, hogy az utóbbi években élénk társadalmi életet élt volna a szövetség tagsága. Valamikor, húsz évvel ezelőtt az induló zeneakadémistáknak nagy élmény volt beszélni, vitatkozni Kelen Hugó bácsival, Szabó Ferenccel. A szövetségben eltöltött órák, napok jelentősek voltak. Sokan igénylik ennek a hagyománynak a folytatását.

Vass Imre az együttműködéssel kapcsolatban a Politikai Bizottság határozatára hivatkozott, amely világosan és egyértelműen írja elő, hogy milyen feladatok várnak a művészeti szövetségekre és nagyon világosan határozta meg azt is, milyen teendői vannak a művészeti szakszervezeteknek a szövetségekkel való együttműködés tekintetében. Két évet határoz meg a Politikai Bizottság arra, hogy az állami szervek, a szakszervezetek és a szövetségek közötti együttműködés feltételeit, alapjait kidolgozzuk és ennek megfelelően az alapszabályokat ehhez a határozathoz igazítsuk. Azt kérném a Zeneművészek Szövetségétől — a megválasztandó elnökségtől — mondotta —, hogy ha ezekre a munkákra majd sor kerül, akkor valóban úgy kezdjünk majd hozzá, hogy a jövőben lényegesen szélesebb körű, lényegesen termékenyebb együttműködési lehetőségeket teremtsünk e határozatnak megfelelően, ennek szellemében.

Solymos Péter kicsit vágyódva gondolt azokra az évekre, amikor valóban intenzív munka folyt a szövetségben, az elnökség gyakran összejött és fáradtságot, hosszú órákat nem kímélve dolgozott és tárgyalt meg fontos dolgokat. Az utóbbi időben ez nem volt így. Kapásból felsorolok néhány kérdést — mondotta —, ami nagyon is megérdemelné, hogy az elnökség elé kerüljön. Gondolok itt a Muzsikában megjelent cikkekre egyrészt a sajtó szerepével kapcsolatban, másrészt az előadóművészek helyzetével kapcsolatban. Ezek bonyolult és komplex problémák és ami az előadóművészeket illeti, semmiképpen sem elég, ha akár a Filharmóniával, akár az Operával egyszer-egyszer foglalkozik a szövetség. Nem hiszi, hogy egy ülés keretében meg lehetne fontos kérdéseket oldani. Ezért tartja kissé feleslegesnek a határozati javaslatokat, mert a pontok fele magától értetődő és semmi sem volt eddig sem akadálya annak, hogy megtárgyalják azokat.

Végül bejelentette, hogy mint az előadóművészi szakosztály megbízott elnöke vállalja a felelősséget az eddigiekért. A szakosztály egyetlen lényeges feladata, a nemzetközi versenyekre való kiküldés megszűnt. Megköszönve a tagság bizalmát kéri, hogy ne jelöljék a következő elnökségbe.

Dr. Eősze László helyesli a határozati javaslat ama pontját, amely kimondja, hogy más zenei szervekkel együttműködve az eddiginél nagyobb részt vállaljon a szövetség a társadalom és a zeneművészek kapcsolatának kibővítésében és komplex munkacsoportok útján is, a szövetség sajátos eszközeivel keresse és biztosítsa művészi eredményeink tömeges terjesztésének hatékony módjait. Úgy hiszi, hogy egymástól elszigetelten a szövetség is, az intézmények is külön-külön megteszik azt, amit tehetnek. Mégsem lehetünk elégedettek eredményeink népszerűsítésével sem Pesten, sem vidéken, sem külföldön — mondotta. Javasolta ezért a határozati javaslat 3. pontjának olyan megfogalmazását, hogy — a szövetségen belül hozzunk létre egy olyan munkabizottságot, amely összefogná, koordinálná az elszigetelt törekvéseket és áttekintve a lehetőségeket, kidolgozna egy együttműködési tervet. Ennek a tervnek négy területet kellene felölelnie. Elsősorban a magyar előadóművészek, együttesek érdekeltté tételére kellene valamilyen elképzelést kialakítani, hiszen tudunk arról, hogy a Szerzői Jogvédő Hivatal

megteremti a premizálást azoknak az előadóművészeknek, együtteseknek a számára, akik fokozottabban játsszák itthon és külföldön a kortárs zeneszerzők kiemelkedő alkotásait. A külföldi együttesek és előadóművészek számára is ki kellene dolgozni valamilyen konkrét elképzelést, őket is érdekeltté tehetnénk a mai alkotások terjesztésében. A harmadik lényeges kérdés: a viszonosság biztosítására kellene elgondolásokat kialakítani. Példaként elmondja, hogy az elmúlt év folyamán Prágában mai magyar szerzők kilenc művének bemutatásával hangversenyt rendezett az ottani Magyar Kultúra, részben a kiadó segítségével. Ennek viszonzására a rádió segítségével itthon került sor rendezvényekre. Mondanivalóját azzal fejezte be, hogy a Rádió, az Országos Filharmónia, a Szerzői Jogvédő Hivatal, a Nemzetközi Koncertigazgatóság, a TIT, esetleg az Egyetemi Színpad, tehát valamennyi érdekelt intézmény bevonásával meg kell kísérelni azt, hogy ne maradjanak kiaknázatlanul a lehetőségek, hiszen vannak értékeink, csak talán nem hívjuk fel azokra eléggé a figyelmet.

Sárai Tibor zárószavában válaszolt az elhangzott felszólalásokra, majd befejezésül ezeket mondotta: meggyőződésem, hogy aranykor előtt áll a mi szövetségünk élete, mint ahogy a többi művészeti szövetség élete is. Nem tudom eléggé aláhúzni a jelentőségét a Politikai Bizottság határozatának, mely meghatározó a művészeti szövetségek jövője szempontjából. Ez azon múlik, hogy kölcsönösen, a szövetség egésze, tehát nemcsak az elnökség, hanem más szervek is a tagsággal együtt sokkal élénkebb és vitadúsabb érát kezdjen el, lehetőleg hétfőtől. Azért nem holnaptól, mert ez korai, de hétfőtől szükséges.

Szávai Magda

HANGLEMEZEKRŐL

Joseph Haydn: Karmesterválasztás — kantáta; Kórusművek: Az erejét vesztette pillanat — Madrigál; A vihar — A dánok kórusa. Előadók: Takács Klára, Szőkefalvy-Nagy Katalin, Fülöp Attila (ének), Sebestyén János (harpsichord), a Budapesti Madrigálkórus (karigazgató: Czigány György), a Magyar Állami Hangversenyzenekar, vezényel Szekeres Ferenc. — Hungaroton LPX 11 527.

Ritkaságokat kínál a lemez. A Karmesterválasztás eredeti kézirata nincs meg, így nem bizonyított Haydn szerzősége, a kórusművek eredeti Haydn-írta, vagy legalábbis javította kéziratát az Országos Széchényi Könyvtár őrzi — így ezek megjelentetése nemzetközi feltűnésre is számíthat. Jó a felvételen hallható mindegyik mű előadása. Kár, hogy a magas és erős szopránhangok a betorzulás „szélén" járnak, s itt jegyzem meg, hogy a német kiejtés sem mindenhol teljesen meggyőző — igaz, jól artikulált, érthető.

E kisebb észrevételeink ellenére jó a lemez, ügyes a válogatás. Mindhárom énekes szólista meggyőzően, tisztán és stílusosan énekel, s szokott magas rangján muzsikál a Madrigálkórus is. Különösen a kórusművek megjelentetését nyugtázzuk örömmel, hiszen ezek valóban remekművek.

Haydn: G-dúr szimfónia No. 54, Hob. 1:54; C-dúr szimfónia No. 56, Hob. 1:56. Előadja a Magyar Kamarazenekar, vezető: Tátrai Vilmos. — Hungaroton LPX 11 497.

A Tátrai Vilmos vezette Magyar Kamarazenekar gyakran játszik Haydn-műveket. Ezen a lemezükön is az élő hangversenyeket idéző hangulatot, előadásmódot érzünk. Kitűnő együttes, vonóshangzása különösen megnyerő. De nemcsak a tónus dicsérendő, hanem a stílusismeret is, ennek köszönhetően mindkét szimfónia tolmácsolása nagyon jól sikerült, ami nem kis dolog, hiszen találóan írja az ismertetés e darabokról, hogy szabálytalan, szenzuális kompozíciók.

Lendületes tempó, egységes és telt hangzás uralja a G-dúr szimfónia első tételét. Az ezt követő Adagio assai Haydn egyik leghosszabb és legszebb lassú tétele. Kár, hogy a felvételen a hangfogós előadásmód nem érvényesül kellő plasztikussággal. Jól megoldott a harmadik és a negyedik tétel előadása, az előbbi triójában azonban zavaróak a pattogások.

A C-dúr szimfónia is hasonló érzelmi hangulatkörben fogant. Életre keltése az előbbinél teljesebbnek hat. Különösen hatásos az első tétel felajzó izgalmasságának érzékeltetése, néhány rendkívül szép pillanattal ajándékoz meg a második tétel előadása is, pl. remekül oldották meg a befejezését. Hasonlóképpen sikerült a két utolsó tétel újjávarázsolása.

Ritkán hallható Haydn-szimfóniákkal bővült tehát a Hungaroton repertoár. Jó lemezzel: technikai és művészi szempontból egyaránt. Szerencsés a tasakterv (Bánó Ernő), Canaletto: A bécsi Kaunitz kastély hangulatos részletével.

Joseph Haydn (Leopold Hoffman): D-dúr fuvolaverseny Hob. VII. f D 1; Michael Haydn: D-dúr fuvolaverseny (1766). Előadja: Kovács Lóránt

(fuvola), a Győri Filharmonikus Zenekar, vezényel Sándor János. — Hungaroton LPX 11 530.

A meglehetősen szegényes fuvolaverseny-irodalom két érdekes alkotását halljuk a lemezen. Az egyik versenyművet csak tévesen tulajdonítják Joseph Haydnnak, hiszen kétség kívül bebizonyosodott, hogy a szerző Haydn kortársa, Leopold Hoffman. A másik mű komponistája pedig a „nagy" Haydn testvéröccse, Michael. Érdekes példák ezek, hiszen mindkét darab sok hasonlót tartalmaz: végül is a XVIII. század zenei köznyelve. Mindkét mester folyékonyan, könnyedén és ügyesen ír, de különösebb izgalmakat, meglepetéseket egyik opusz sem ígér. Minden a helyén van, talán túlságosan is — és éppen ez a baj. Hiszen a nagymestereknél éppen a „kivételek", a szabályoktól való eltérések teszik egyedivé, sajátossá a stílust. Minden esetre, érdemes volt megjelentetni mindkét darabot, nem utolsó sorban azért, mert remek fuvolajátékban gyönyörködhetünk.

Kovács Loránt megkapó tónussal, stílusosan, hajlékonyan fuvolázik, kár, hogy a művek nem kínáltak nagyobb elmélyülési-újjáteremtési lehetőségeket. Lemeztechnikailag a Michael Haydn-versenymű a kevésbé sikerült, pl. pattogások, sercegések zavarják a kadenciát, s a második tétel sem hangzik eléggé plasztikusan. Jól kísér Sándor János vezényletével a Győri Filharmonikus Zenekar, de a zenetörténeti érdekességű darabokból a kitűnő előadás sem teremthet művészi értékeket.

Mozart: Tenoráriák. 1. Misero! O sogno, o son desto? K. 431 — 2. Per Pietà, non ricercate, K. 420 — 3. Si mostra la sorte, K. 209 — 4. Se al labbro mio non credi, K. 295 — 5. Con ossequio, con rispetto, K. 210. Előadja: Réti József és a Budapesti Filharmóniai Társaság Zenekara, vezényel Jancsovics Antal. Olasz nyelvű felvétel. — Hungaroton LPX

Mozart hangversenyáriái viszonylag ritkán csendülnek fel koncerttermeinkben, pedig közülük nem egy a közismert Mozart-operaáriák népszerűségére tarthatna jogosan igényt. Réti József éppen ezért nem véletlenül választotta ezt az öt remekbesikerült tenoráriát. Stílusosan, nagyon szépen, meggyőzően énekli mindegyiket, érzéssel, sőt beleérzéssel — bizonyos, pontosan tudatában van az olasz szöveg jelentésének, gondolati „hátterének". Réti, olvadékony, simulékony, igazi bel canto énekhangja pontosan illik az áriák karakteréhez. Külön érdemes megfigyelni a hajlításokat, lekerekítéseket, melyek ily fölényes és természetes megoldását szinte tanítani kellene. Kitűnően kísér Jancsovics Antal vezényletével a Budapesti Filharmóniai Társaság Zenekara. Elenyésző számú kis préselési hibától eltekintve a lemez technikai kivitelezése is kifogástalan.

Mozart: D-dúr (Koronázási) zongoraverseny, K. 537 — C-dúr zongoraszonáta, K. 545. Előadja Kiss Gyula, a Magyar Rádió és Televízió Szimfonikus Zenekarát Lehel György vezényli. — Hungaroton LPX 11 461.

Ismeretes, hogy Mozart elsősorban önmaga számára írta ezt a versenyművet, éppen ezért a többi zongoraversennyel összevetve a „Koronázási" koncert kevésbé kidolgozott, s bizonyos, hogy Mozart maga igen sokat improvizált a mű előadásakor. A mai kor zongoristája aligha engedheti meg magának azt, hogy bármit is hozzáadjon egy Mozart-partitúrához, kialakult hagyomány szerint erre legfeljebb a kadenciákban van mód. Az előadó csak egyet tehet, igyekszik feledtetni az esetleg eredetileg is nagyvonalúbban „felrakott", nem minuciózusan kidolgozott részeket. Ez a „feledtetés" elsősorban szuggesztivitással, a művel való teljes azonosulással, életteliséggel érhető el. Mindezt megtaláljuk Kiss Gyula játékában is, mely precíz, egy-két virtuózabb futam elhamarkodásától eltekintve pontos, és ami a legfontosabb, kiérlelt és őszinte. Milyen jól sikerült pl. megoldania a D-dúr versenymű igen nehéz — márminta művészileg, s nem technikailag igényes — lassú tételét, milyen világos, természetes, közvetlen volt zongorázása. Ugyanezt a világosságot, jól követhetőséget, a formák biztos építését a C-dúr zongoraszonáta előadása is kínálja, de egy-két pillanat itt sem teljesen illik az összképbe, pl. az első tétel lezárása. Egészében azonban be-

nyomásaink nagyon jók, szólista és zenekar — Lehel György ihletett irányításával — jól egymásra találtak.

Mozart: 1. C-moll zongoraverseny, K. 491 — 2. A-dúr klarinétötös, K. 581. Előadók: 1. Kiss Gyula és a Magyar Rádió és Televízió Szimfonikus Zenekara, Lehel György vezényletével, 2. Kovács Béla és a Tátrai Vonósnégyes (Tátrai Vilmos, Szűcs Mihály, Konrád György, Banda Ede). — Hungaroton LPX 11 511.

Mindkét mű előadása jó. Kiss Gyula briliánsan, érzékeny billentéssel, kiváló stílusismerettel zongorázik, értő és segítő partnerre talált a Lehel György irányította Rádiózenekarban. Remek előadást rögzítettek az A-dúr klarinétötös esetében is, Kovács Béla valóban lenyűgözően játszik, s a Tátrai kvartett is rangjához méltót nyújt.

Kitűnő Csikós Attila tasakterve az ízléses színösszeállítással és formálással! Ilyen megnyerő lemezek valóban felhívják magukra — nem hivalkodóan, de határozottan — a figyelmet, már pedig ez ma már elkerülhetetlen a lemezkereskedelemben. Máskor is szívesen fogadunk ilyen eredeti borítókat!

Technikailag a Zongoraverseny felvétele jó, a Klarinétötösé viszont gyenge. A hegedűhöz képest távolabbról szól a lemezen a klarinét, s a cselló sincs jól kiegyensúlyozva a „helyén", alig hallatszik. A hegedűhangok sem ideálisak. A Tátrai kvartett összetételéből feltételezhető, hogy ez régebbi felvétel, de azóta már megnőttek a technikai követelmények!

Mozart: A varázsfuvola — részletek. Szereposztás: Sarastro: Gregor József, Tamino: Réti József, Éj királynője: Ágay Karola, Pamina: László Margit, Papageno: Melis György, Papagena: Csengery Adrienne, Monostatos: Kishegyi Árpád. Közreműködik a Magyar Néphadsereg Művészegyüttesének Férfikara (karigazgató: Kis István), a Magyar Állami Operaház Zenekara, vezényel Erdélyi Miklós. Magyar nyelvű felvétel. — Hungaroton LPX 11 539.

Kitűnő szereposztásban halljuk Mozart operája legnépszerűbb részleteit — illúziót keltően! A szólisták közül különösen Réti József, Melis György, Ágay Karola, László Margit és Csengery Adrienne produkciója tetszett, a többiek kevésbé meggyőzőek. Csaknem mindvégig érthető a magyar szöveg, ami fontos, hogy azok is megkedveljék Mozart remekét, akiknek a „story" még csak kevéssé vagy egyáltalában nem ismerős. Stílusosan játszik az Opera zenekara.

Technikai kivitelezése kevésbé jó a lemeznek: elsősorban a beállítások nem mindenhol megnyugtatóak, kiegyensúlyozottak, így a hangzás többször letagadhatatlanul gépzeneízű. Az Éj királynője áriái magas és erős hangjainál, a koloratúráknál csaknem betorzulást hallunk. (Az én lemezpéldányomban, a II. felvonás tercettjében még barázdaáttörés, „visszaugrás" is van.) A közreműködő férfikar — nagyon jó! — karigazgatója Kis István. Úgy hiszem, a felvétel elsősorban a hazai lemezbarátok érdeklődését fogja felkelteni, azokét, akik a Varázsfuvolával most ismerkednek.

Beethoven: 1. Trió két oboára és angolkürtre C-dúr, op. 87. — 2. Duók klarinétra és fagottra (WoO 27.) No. 1. C-dúr, No. 3. B-dúr. Előadók: 1. Pongrácz Péter, Tóth Lajos (oboa), Eisenbacher Mihály (angolkürt) — 2. Kovács Béla (klarinét), Fülemile Tibor (fagott) — Hungaroton LPX 11 565.

A kamarazene gyűjtőinek, a Beethoven-életmű „feltérképezőinek" kedveskedik a lemez ezekkel a kevéssé ismert darabokkal. A produkciók kifogástalanok! Jól példázzák a mai magyar fúvós generáció kiváló felkészültségét, stílusismeretét, ízig-vérig muzsikusvoltát. Nagyon jó — kis lemezzörejektől eltekintve — a lemez kivitelezése, s ami még fontosabb: beállítása is — dicséri Juhász István (zenei rendező) és Dobó Ferenc (hangmérnök) hozzáértését.

Nagyon ízléses a tasakterv (Kálmánchey Zoltán) a fotóval (Gyökér László), mely a Magyar Nemzeti Múzeum tulajdonában levő hangszereket ábrázolja. Ezúttal a tasak „hátoldala" is áttekinthető, világos tagolású.

Juhász Előd

MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XIV. évfolyam, 4. szám 1973. december

TARTALOM

MOLNÁR ANTAL:
Az új magyar zene kibontakozása IV. 339
KECSKEMÉTI ISTVÁN:
Liszt Ferenc ismeretlen zongoradarabja 347
BREUER JÁNOS:
Kodály Zoltán és Franciaország II. 373
BALASSA GYÖRGY:
Egy különös klarinétverseny 383
VARGA FERENC:
A zenei hangtól a kínai lű-rendszerig I. 389
ÚJ MŰVEK BEMUTATÓJA
Kalmár László: Ének — Soproni József: IV. vonósnégyes (Kárpáti János) 401

DOCUMENTA
Adalékok Bartók Béla és Kodály Zoltán népzenei gyűjtőtevékenységéhez (Valkó Arisztid) 412

SZEMLE
A magyar zeneszerzés helye a nagyvilágban. I. A Szerzői Jogvédő Hivatal szemszögéből (Dr. Tímár István) 414
Veszprém megye zenei közművelődése (Zámbó István) 424
Salzburgi Ünnepi Játékok 1973 (Tallián Tibor) 434

KÖNYVEKRŐL, KOTTÁKRÓL
Heinrich W. Schwab: Konzert — Dreissig Jahre Collegium Musicum Zürich — Répertoire Internationale des Sources Musicales, Einzeldrucke vor 1800 — Festskrift Jens Peter Larsen (Bónis Ferenc) 436
Hrsg. Ottmar Schreiber: Max Reger, Briefe zwischen der Arbeit — H. H. Stuckenschmidt: Die grossen Komponisten unseres Jahrhunderts I. Deutschland — Mitteleuropa (B. J.) 438
Corpus mensurabilis musicae 57 (Pernye András) 440

HANGLEMEZEKRŐL (Juhász Előd) 442

MAGYAR ZENE
Zenetudományi folyóirat
Megjelenik évenként négyszer
A szerkesztő bizottság tagjai:

SZABOLCSI Bence, UJFALUSSY József és MARÓTHY János

Szerkesztő: BREUER János
Szerkesztőség: Budapest, V., 1054 Báthori u. 10. Telefon: 317-330
Szerkesztőségi órák: kedden 10—12-ig
Kiadja a Lapkiadó Vállalat (VII., Lenin krt. 9—11.) Levélcím: 1906 Pf. 223.
Felelős kiadó: SIKLÓSI Norbert
Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a Posta hírlapüzleteiben és a Posta Központi Hírlapirodánál (KHI, 1900 Budapest, V., József nádor tér 1.) közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a KHI 215—96 162 pénzforgalmi jelzőszámára. Előfizetési díj fél évre 30,— forint, egész évre 60,— forint.
Index: 25.563

Af.

MOLNÁR ANTAL:

*AZ ÚJ MAGYAR ZENE KIBONTAKOZÁSA IV.**

Az 1918-as őszirózsás, polgári forradalom idején mindenki letagadni igyekezett azt, ami az új szemlélet szerint úgy festett, hogy „múltjában nincs öröm". Hubay például nagyban hangsúlyozta: ő mindig „szociális érzéseket" táplált. A másik legfeltűnőbb változás az általános szervezkedés volt. Oly általános, hogy a tudósokat, művészeket, tanárokat is beszervezték. A Szociáldemokrata Párt alig győzte kiállítani a tagsági bizonylatokat; ezek aztán automatice lettek érvénytelenek 1919 őszén. Leírhatatlan a kitört zűrzavar. Senki sem tudta, mi van és mi lesz. Volt ugyan kormánya a zivataros vizekben ingadozó hajóknak, csak hozzáértő kormányosok nem mutatkoztak. Ellenben a szónoklás aranykora látszott feltámadni. Ha feljegyzik az elhangzott beszédeket, ezernyi kötet telhetett volna meg velük. A tevékenységet szólavina próbálta helyettesíteni. Hirtelen felszökött persze a „baloldaliság" ázsiója. Ez társadalmi rétegcserékkel járt. Az Alkotó Művészek és Tudományos Kutatók Szövetségében Móricz Zsigmond lett az egyik fő-fő szónok és tekintély; belőlem a zenei részleg titkára. Tervezés annyi, mint homokszem a tengerparton; szilárdságuk is olyan. Egycsapásra akartuk elsöpörni a múltat, felépíteni a jövőt. Heltai Jenőre emlékszem, amint az egyik kávéházi tanácskozás mellől fölkel, homlokára mutat, jelezve, hogy mindnyájunknak elment az esze. Kicserélődött az egyetemi tanári kar. Mintha népmesék varázsa tette volna: Fülep Lajos, Benedek Marcell, Lukács György, Mannheim Károly tanított. Ők is kicsöppentek onnan a darutollak idején. A közoktatásügyi miniszter jóbarátja, Reinitz Béla állt a zenei ügyek élére. Nyugdíjazta Mihalovich-ot, a Zeneakadémia előlépett Zeneművészeti Főiskolává, élén a világhírű Dohnányi Ernővel. A „Zenei Tanács" is Reinitz alkotása volt, három taggal: Dohnányi, Bartók és Kodály! Az első képviselte a köztiszteletet, a másik kettő a paranccsá lett radikalizmust.

Akkoriban még ajánlatos művészetpolitikai sakkhúzásnak tűnt a hatalmas tehetségű Dohnányi előtérbe állítása. A mi két lángeszű bajnokunk akkor még eléggé ingatag megbecsültségben állt; Dohnányi velüktartása nagyot lendített rajtuk kifelé. Viszont az elismert mester már előzőleg is az ő szövetségükben keresett ellensúlyt a Szendy—Szabados klikkel szemben. Ezzel

* Molnár Antal visszaemlékezéseinek 1—3. része a Magyar Zene 1961/4., 5. és 6. számában jelent meg. (A szerk.)

megfordult a kocka és 1918 óta a Bartók—Kodály—Weiner deviza helyébe a Dohnányi—Bartók—Kodály lépett. Julius Caesar is triumvirátussal ugrott előre, s Crassus sem volt kiválóbb társ Dohnányinál. Weiner persze megsértődött.

Az átértékelés megszállta zeneéletünk egész területét. Így esett, hogy ázsiója támadt a baloldaliaknak, s például az ókonzervatív Budai Dalárda előadta „Fölszállott a páva" c. Ady-szövegű férfikaromat. A reakció visszatérte után persze tudni sem akartak rólam többé. Az Operaházban előadásra került *Krausz* Mihály „Mariká"-ja; ez a fiatal szerző később külföldre kényszerült. *Kerner* helyére a Filharmóniai Társulatnál Dohnányi került. Ezzel megindult hangversenyéletünkben a kétlaki játék. A maradi mester műsorra tűzte új szövetségeseinek egyik-másik opuszát; de mivel azok gyakran ellenkeztek az ízlésével, kénytelen volt úgy táplálni a modern kecskét, hogy a konzervatív káposzta is megmaradjon. Ha aránylag könnyen érthető darabot vett elő (Bartók „Este a székelyeknél"), az még valahogy megjárta. De már merészebb műveknél úgy hatott az ő tolmácsolása, mintha az amúgyis lekicsinylő bírálatokat óhajtotta volna alátámasztani. Megfelelt tehát a személyi szövetség. feltételeinek, de közben erősítette a maradi közízlést. Ilyen nehéz egyensúlyi játék virtuóz kivitele tette Dohnányit alkalmassá a zeneművészeti főhatalom gyakorlására.

Az 1919-es proletárdiktatúra óriási változást hozott az ország ügyeiben. Ha nem jönnek közbe az ismert tragikus események, hatalmas tervek álltak volna teljesen megújult zeneéletünk rendelkezésére. Mielőtt azonban ezekből tényeket formálhattunk, a külső és belső frontok — hősies ellenállás után — felborultak. Az esztendő nyarán megjelent a balsors, Vyx ezredes alakjában. A viharfelhőkből hamarosan dögkeselyűként csapott le ránk Szabó Dezső, szárnyai alatt „Az elsodort falu" danse macabre-jával. Tetemre hívó regénye egy esztendő múltán a fajvédő egyetemi ifjúság harsonájává süllyedt. Bartók előző szerzői estje (1919. április 21.) gyönyörű dokumentum a várható lehetőségek mellett; de visszhangja kisvártatva beleveszett az égiháborúba. Még a nyár elején jelent meg a sietve frontot váltó *Molnár* Géza füzete, „A zene a szocialista társadalomban". A derék professzor nem tudta hirtelenében megemészteni Marxot s ilyesmiket írt: „az ókori zene át volt itatva imperialista elemekkel". Fokozza a humort, hogy erről az elmeficamról *Papp* Viktor elismerő beszámolót tett közzé az Új Idők-ben (1919. júl. 10.). Ugyanaz a Papp Viktor, aki aztán újbarokk társadalmunk zenei mindeneseként, Dohnányi dróton rángó paprikajancsijaként többek közt nem átallotta Bartókot megalázni. (Lásd Bartók válaszát a Kisfaludy-Társaság „kitüntetésére" az 1935. dec. 29-i hírlapokban.) Molnár Géza persze kipenderült a főiskolai „tisztogatások" során, mihelyt a polcra már Ulrik (Moravcsik Géza) ült. Később úgy koldulta vissza magát, hogy sorozatosan feldicsőítette a főigazgatóvá magasztosult Hubay operáit. Addig-addig, mígnem a holló kiejtette csőréből a sajtot s Géza baritonja ismét zenghetett a zenetörténeti tanszéken. A Tanácsköztársaság egének borultával Dohnányi művészi körútra távozott, minél messzebbre. Távolléte alatt Kodály aligazgató vezette a Főiskola ügyeit. Mikor aztán Dohnányi a „Les adieux" és „L'absence" után le akarta játszani a „Le retour"-t, a hatalom birtokosai kisütötték, hogy a Svájcban kedvező szelekre váró Hubayt illeti a főiskolai trónus, hiszen ő már Mihalo-

vich idején is törvényes „várományos" vala. Az erre kitört tanári sztrájkot Moravcsik titkár a „divide et impera" alapján és Székely Arnold árulására támaszkodva könnyedén letörte. Kodály ellen megindult a két évig húzódó vizsgálat, s ő csak 1921-ben térhetett vissza tanítani, lefokozott állománnyal. Zenére vonatkozóan is veszettségre valló marások kísérték Siófokot, Orgoványt és egyéb „hazafias" gyilkosságok törvényszéki fölmentéseit. Így például: „Az Internacionálé pocsék nótája . . ., ahogy azt Reinitz és Kodály elvtársak Szamuely Tibor füttyszavára kottába szedték . . ." (Az Est, 1919. okt. 3.) Tango karmester enyhébb éghajlatba távozott. Ezzel a Bartók-művek tűrhető előadásának Operánkban is jóidőre befellegzett.

Mire Kacsóh „János vitéz"-e Fedák Zsazsa képében ötszázadszor pattogtatta karikás ostorát, Bartók új színpadi művel lett gazdagabb. Mi késztette, hogy zenébe ültesse Lengyel Menyhért grand-guignol-ját, „A csodálatos mandarin" táncjátékot? Apacsok lesik benne, hogy Perdita a gazdag vendégét kifossza, akár gyilkosság árán. Jelentéktelen pasasokat kitessékelnek, nekik nagy zsákmány kell. Érkezik a mandarin. Ez megfelelőnek tetszik. Mivel másképp nem bírnak vele, különféle halálnemekkel próbálkoznak. De a varázsos alak nem pusztul el, mintha csak halhatatlansággal volna megátkozott. Erre a nőben is felforr az addig ismeretlen szenvedély: őszintén átadja magát a megbabonázóan őrült szerelemnek. A mandarin pedig, mihelyt kiitta az áhított boldogság kelyhét, holtan esik az utcalány karjaiba. Ez a szimbólum Petőfinél így olvasható: „Míg az ember boldog nem volt, Addig meg nem halhat." De túlságos ízlésesnek a Lengyel-féle alkalmazásban nem éppen mondható! Érteni kell Bartók életszemléletét, hogy közel férkőzhessünk akaratához. Az akkori világ romlása, szörnyű hazugságai tépik ki lelkéből ezt a sebes, gennyömlésű fájdalomordítást. Ilyen társadalomnak beteg lápvirága a kéjnő. De mégiscsak *nő*, Astarte bukott papnője. Ha kioldjuk szociális béklyóiból, ősösztön végső réve nyílik benne:

„Mit bánom én, ha utcasarkok rongya,
De elkísérjen egész a síromba."

(Ady)

Az egzotikus férfi pedig a bármi helytől és időtől mentes maszkulin elv jelképezője. A világteremtő vágy pozitív sarka. Mint ahogy a három gonosztevő sem más, mint a múlhatatlan vegetatív éhség rablás-gyilkolási ösztöne. Ha levetkezzük a hazug mázat, elénk állnak pőrén a természeti alkotó és romboló vonzások, a tettek végső indítékai. Mert züllött világunk mindenben hamisat mutat, leplezi a valóságot. Csak olyan zene képes lerántani a förtelembe döntő hazug érzelmiség takaróit, amely muzsika szögesen szembehelyezkedik az elsimító, elkenő álszeméremmel és hitegető érzelmességgel. Csak igazi valónk vezethet ki onnan, ahol romlás várja az örök embert. Erre mutat Bartók zenéje, mint valami lángszóró tisztítótűz. Innen az új szerelmi hang; abban nyoma sincsen szentimentalizmusnak, csupa ősi ösztön és erő. A csillagvilágot sem teremthette holmi gyengéden ömlengő természet! Az Erosz mélyén kegyetlen erőszak lakik. E táncköltemények érkezik el Bartók végképpen a zeneművészet döbbenetesen átváltott nyelvéhez. Talán úgy mondhatnám: az elementáris *ős-zenéhez*. Mivel itt Bartók először végez maradéktalanul az addigi művelődés betokosodott ábrándjaival, a felismert út kivezető fordulóján: szinte nyers még a nyelve. Hatalmas abban, hogy ma-

ga mögött hagyja a hazugat, de még nem tökéletes az igazban. Acélseprő, prófétai harag intelme, a végsőkig megkínzott szív szabadság utáni fájdalomkiáltása. Bartók egy új zenei Univerzum épületéhez rakta le az első teherbíró pillért. De „A csodálatos mandarin"-ból még hiányzanak az emeletek.

*

Mint kakastoll a csendőrt, úgy jelképezheti a bikacsök a Horthy-rezsimet; de a sanda mészáros nem oda talál, ahova céloz. Az angol nyelvtan különlegessége, hogy több a kivétel benne, mint a szabály. Ilyen rendszer volt a „lovas-tengerész" kormányzóé, a királyát ágyúval elkergető királyságé. Csak épphogy a kivételt úgy hívták: mentesítés. Gyilkosság alól „hazafias szándék", zsidóüldözés alól vagyon és gazdasági hasznosság mentesített. A similis simile gaudet alapján újféle kiválasztás röppentette élre a közélet férfiait. Mi hát a hasonlóság, aminek a hasonló örült? Különös kotyvaléka katonai erélynek, félremagyarázott hazafiságnak és üzleti könyöklésnek. Még mindig maradt mit kiárusítani a csődtömegből, s ami később, a nyilasok idején ingyenrablás lett, azt a komédiás Bayard-lovagok törvényesség látszatával igyekeztek learatni. Újjászületett alattuk a boros mulatozás cigánnyal és követte a „magyar nóta"-szerzés rákdaganatos felduzzadása. De hiányzott belőle a kikeleti frissesség — erőltetett jókedv, mesterséges bizonykodás keltette; a nóták gyári szériaszámra kérődzték a régi típusokat. Az egész hejehuja csak paródiája az egykorinak. Jobb fajta, igaz emberek későn ébredtek a Róma—Berlin tengely tengeriszörny-valóságára, mely „élettérként" nyelte el hazánk „gyepűit". Az államkassza belső rablások áldozataként ürülve ürült s az irredenta sovinizmus külföldre szánt nyomtatványait felbélyegzés végett közadakozáshoz irányították. A zsidó bankok maradtak a mindig megfejhető tehenek; a tehenészek pedig ontották a sajtárból, fejük felett a nyíltan garázdálkodó, majd Bethlen István óta a leplezett különítmények Damokles-kardjával. Tudták, hogy „lenni vagy nem lenni"; és jó képet vágtak a csúnya játékhoz. Egyik oldalon „lopni a lophatót", a másik oldalon „menteni a menthetőt" volt a jelige.

Zenei sajtónk ezekben a kezdeti években két nagyság körül sündörgött, azok neve villogott fényreklámként: *Hubay* és *Dohnányi* a főünnepeltek. Hubay Jenő lett a Tudományos Akadémia egyetlen muzsikus tagjává és bekerült a főrendek közé. (Ezért kötötte ki később az amerikai magyar karmester, Reiner Frigyes, mikor ide akarták szerződtetni, többek közt a felsőházi méltóságot is.) A zenei hatalom orkeszterét mágneses súgólyukból a *feleségek* mozgatták. Hubay gyeplője Czebrián Róza kezét, a Dohnányié Galafrès Elzáét dicsérte. És csak bonyolította a labirintus csavarmeneteit, hogy idővel — mikor *Kodály* nagysága mindinkább, elodázhatatlanul kitárult — kénytelen-kelletlen Kodály Emmából lett a harmadik helyi nagyhatalom. Mivel pedig Kodály nevével önműködően járt együtt a Bartóké, a nyomdai készletben előre kiszedett betűkkel így alakult a vezetők sorrendje: Hubay—Dohnányi—Kodály—Bartók. Ötödiknek, régi megszokás alapján, olykor ott lábatlankodott még a *Weiner* név. (Göncöl szekerén is halványabban pislog az ötödik kerék.) A hangversenyélet szépen folyt tovább, nemzetközi szokások alapján. Hazahazanézett egy-egy kikerült sztárunk, Szántó Tivadar, Szigeti József, Telmá-

nyi Emil. Ezek több sikerrel szónokoltak odakünn zenenyelven, mint Apponyi Genfben öt nyelven. Az időközben erotikai közlekedő eszközzé lett *dzsessz* párizsi-amerikai stílusát nálunk is tarkabarka band-ek képviselték. Ők és a kötelező pálinka-mixerek mámorították rövid szoknyás, bubifrizurás hölgyeinket és lovagjaikat. Kirúzsozott demimonddá cseperedett leányaink és jampeceik nem annyira ropták, mint inkább lépdelték a táncnak hívott szorongást, lehetőleg unott arccal. Akkor volt újdonság Voronoff majomherés megifjító eljárása; de öreg heréink anélkül is majomkodtak; divat lett a táncos dörgölődzés nagypapakorban. Legnépszerűbbek Horthy idején *Balázs* Árpád nótaestjei, árvalányhajas ifjak és pruszlikos leányzók felvonulásával, a páholyban őkormányzósága udvarával. De nem kevésbé hevesen tódult a tömeg Ábrahám Pál és a többi konjunktúrás szerző dzsessz-csábítású operettjeibe. Lajtai Lajos sanzonjai kerülnek Zerkowitz („Lop-kovic") slágerei mellé. Majd megszületik csárdás és dzsessz ölelkezéséből Erdélyi Mihály „Puszta-fox"-ja. Sándor Jenő magyaros kupléi már azt az állapotot jelzik, aminő érett sajtnál a folyékonyság.

A komor háttér: parasztságunk egykézése, anyagi romlása egyelőre nemigen zavarja a városi kedvet. A könyöklőkből Vitézi Rend, a vitézekből koldusrend: ilyenformán fest a valóság. Közben *Bartók* ismét előrehalad a formai tökéletesség felé: megírja „Improvizációk" című zongoraművét, közös alapfonással, mintegy rejtett ciklusként (1920). *Kodály* kamaraművészete kiegészül a drámaian beszédes középtételű Trió-szerenáddal, kilopva játszi humor nemtőinek napsugaras kacagásából. A külföldi pódiumra szánt hegedűszonáták Bartók fejlődésében kísérletet jelentenek a Mandarinban meghódított újföld formai parcellázására. Az 1921—22-ben kelt, vad erejű művekről később úgy nyilatkozott a szerző, hogy egészükben elhibázottak. Kodály akkoriban érinti kórusművészetének azt a határát, amelyen az átlépést — egykori Sztravinszkij-berkekbe — egyéni „Tilos" tábla hárította el. A női karra szóló „Hegyi éjszakák" már eredetileg is sorozat szándékozott lenni. Folytatódnak a külföld beható felvilágosításai az új magyar zene mivoltáról, az 1920-as évek elején főképp Bartók tollából. Az 1921. év hozza meg az első „Bartók-szám"-ot Bécsben (Musikblätter des Anbruch, mellékletként az ünnepelt egyik Ady-dalával).

Míg Hubayné helyzetvédelme a fényes politikai támaszokon nyugodott, míg Dohnányiné megbízhatott férjének Janus-arculatában, addig Kodályné nagyszabású szellemi munkával nőtt mindjobban a fejük fölé. Tudta, hogy vállalkozása széles körültekintéstől, az eszközök helyes mérlegelésétől, hosszú lejáratú tervezéstől (sakkjátékszerű kombinációkkal) és a végrehajtás energiájától lesz sikeres. Az alkotóművész mellett ő volt a mindent intéző titkár: tervező, levelező, fordító, gépíró, másoló, sokszorosító, export-import kivitelező. Emma ápolta az ismeretséget külföldi nagyságokkal, főképp karmesterekkel, és folytatólag beszervezte a helyi híveket. Kiváló emberismerettel bánt velük, az „ich kenne meine Pappenheimer" alapján. Kodály levelezése, telefonértesülése nagyrészt az ő kezén és eszén ment át. Ha dalest volt soron, vállalta az énekesek betanítását. Oly megnyerően tudott szapulni, hogy az dicséret legyen; és dicsérni, hogy az szidásnak hasson. Széles medrű tervezése tökéletes helyzetfelismerésen alapult. Mindenképp meg kellett szereznie férje és az újmagyar zenepoézis számára a teljes érvényesülést. Az első lépés

volt: megszabadulni Hubaytól, a régimódi „úri" ízlés koloncától. Dohnányira nemcsak azért volt szüksége, mivel ez a mester tőle telhetően pártolta szövetségeseit; hanem azért is, mivel személyével a művészi *érték* súlyát öregbítette. Akkoriban Kodályék azt is feltételezték róla, hogy átevez a *magyar* beszédmód partjaira. Bizonyítékul szolgálhatott a népzenegyűjtési elemeken épült „Ruralia Hungarica" (1924). Dohnányi előlépett a Horthy-éra zenei főmegbízottjává; elnöke lett a Filharmóniai Társulatnak, főzeneigazgatója a Rádiónak. Kodály egyelőre távolról sem jutott akkora elismeréshez, amekkora kijárt volna neki — de mindenesetre többhöz, mint eladdig (Filharmonikusok Dísz-oklevele stb.). Ennyi is elégséges volt, hogy meginduljon a lavina, Kodály önsúlyánál fogva. S annak köszönhető, hogy az 1930-as években már nélkülözhetővé lett a triumvirátus. A magyar zene elismert nagyságai akkor már Kodály és Bartók. S mivel Bartók legelőretörőbb művei egyelőre sehogyan sem tudtak rést törni a közízlés vasfalán, Kodály végül is állócsillagként ragyogott a magyar zeneművészet firmamentumán. Bartók egyébként sem óhajtott egyebet, csak azt, hogy nyugodtan dolgozhassék. Sikereit átengedte a jövőnek. Miután pedig a hitlerizmus elől Bartók Amerikába távozott, végképp beállhatott a gondosan előkészített személyi egyeduralom.

Kodályné lángeszű stratégiája feltűnően emlékeztet Cosima Wagner bayreuthi módszerére. Egy döntő különbséggel! Míg német földön az ilyesmi valóban „pártügy", addig nálunk a Kodály-művészet térfoglalása országos érdeket képviselt. Itt nem lehetett megosztani a tehetségeknek kijáró elismerést. A mi viszonyaink között egységes összpontosításra volt szükség, ha nem akartunk lemondani az új magyar zene teljes áttöréséről. Ezért kényszerült mindaz a zeneszerző, aki nem tudott vagy nem akart a központi erőkifejtéssel együtthaladni: mellékszerepre. Többen is akadnak ilyenek a kiválóak sorában; mily fájdalmas lehetett Kodálynak, hogy akkori siralmas viszonyaink között nem lehetett kellően honorálni e jeles művészek igyekezetét és eredményeit! A zenészségnek akkoriban még nem volt nálunk az irodalmi Baumgarten-díjhoz hasonló intézménye. Ami energia és anyagi készlet új művészet alimentálására előállítható volt, túlnyomóan a központ szükségletét fedezte. Csak ezáltal juthattunk a fődologban előre.

De elbeszélésünkben még nem tartunk itt. Még csak afféle állomásnál, mint Mohamed életében a Mekkából Medinába futás. Egyes hívek már gyülekeznek és terjesztik a fámát. Közéjük tartozott e tanulmány írója. 1922-ben kiadatta Bartók és Kodály arcképével „A zeneművészet könyvét". Az még nem a Talmud, csak a nyomába lépő talmudisták forrása. Kodály maga is kilépett időnként, mint irányának leghivatottabb szószólója. Egy alkalommal meg kellett védenie aljas támadás ellen a tulajdon pedagógiáját és ezzel a neveltjeit („Tizenhárom fiatal zeneszerző", Bpesti Hírlap, 1925. júl. 14.). Sajnos, többet nem tehetett értük! Arra is fordított időt és szívélyességet, hogy kivételesen bánjon *Demény* Dezsővel, amióta e jeles muzsikusunk melléje állt és kieszközölte, hogy ünnepi alkalomra a „Psalmus"-t megrendelje városi Tanácsunk a mesternél. Ezernyi munkája közben személyes megjelenésével tisztelte meg a paraszti színjátszó társaságot, mikor az Budapesten a „Háry János"-sal szerepelt. Még azt is eltűrte a jó ügy érdekében, hogy ez alkalommal a színlapon ő szerepeljen „zeneszerzőként"! Holott mindössze néhány szál hegedűs nyikorogta a népdalokat. Minden egyéb munkáját felfüggesztette, ha

Toscanini érkezett hozzánk; mivel akkori közéletünk fogalommal sem bírt a nagy dirigens jelentőségéről, Kodálynak kellett mindazt pótolnia, ami figyelemben, vendégszeretetben, elismerésben az olasz lángésznek kijárt. Toscanini leányának lakodalmára írta olasz kórusait, a karmesterek karmesterének ajánlotta átdolgozott „Nyári estéjét". Hatalmas segítség volt az új magyar zene európai ügyének, hogy ez a barátság bőven kamatozott a Kodály-művek külföldi terjesztésében! Ami pedig a Kodály Emma lángeszű propagandáját illeti — csak ismételhetem — az végül is a hatalmassá nőtt új magyar zeneművészet győzelmére vezetett.

Ehhez első *döntő* lépés az a virtuóz fogás, amit úgy is nevezhetnék, hogy sikerült egy archimedesi pontot szerezni a magyar zene világűrjében. E szilárd pont, ahonnan aztán kiemelhető lett addigi helyzetéből a mi zenei glóbuszunk: a bécsi Universal-Edition volt (1921). Idehaza az új hangjegyek azontúl sem fogytak; annál inkább megkezdték terjedésüket külföldön. Hozzájárulhatott e pompás hadászati lépés sikeréhez Bartók zongoraművészi hírneve. De nemcsak háló kell a nagy fogáshoz, hanem ügyes halász is! Mialatt még folyt Béccsel a levelezés, Budapesten a Fővárosi Tanács megbízásából Demény Dezső tárgyalta meg Dohnányival, mi legyen esztendő múlva Pest és Buda egyesítésének nevezetes jubileumán a zeneünnepség műsora. Ötven év! Ki hitte volna, hogy ily rövid idő alatt a kisded gyarmati kikötővárosból „Duna királynője", Nyugatot Kelettel kibékítő metropolis fejlődik!? Galafrès ötölt-hatolt, hogy így meg úgy — nem lehet kihagyni Hubayt, sértések özöne lesz abból stb. Emma viszont összes nagyágyúit felvonultatta. Demény hajlandóságát Kacsóh Pongrác főzögette, függetlenül a központi haditervektől. Most a váratlanul beütő segítség sorsszerűen hatott. Bárczy Gusztáv nyegle, de kalandosan szenzációra futó érzéke — mint az érckutató varázspálcáé — szintén megtehette a magáét, hogy tanácsi körökben valami kivételesre hangolódjanak. Végül is határozat lett a merész ötletből: kérjék fel Dohnányit, Bartókot és Kodályt egy-egy nagyszabású zenemű elkészítésére. Demény azt is hozzátette: ő már tájékozódott Emmánál és parolát kapott. Kodály megírta a Magyar Zsoltárt, Bartók Tánc-szvitet komponált. Dohnányira maradt az Ünnepi Nyitány, amely könnyed fölénnyel boronálja egybe a Himnuszt és Szózatot. Bizsergető hatással volt a két lángész munkakedvére, hogy közben Dent elnökletével megalakult az Új Zene Nemzetközi Társasága (Salzburg, 1922). Jól tudta Emma: az újításokat pártoló és terjesztő szerv révén lehet majd a hazai ellenálló kebleknek kegyelemdöféseket osztogatni. Bartók is érezte: most vagy soha! És valóban, a Tánc-szvit mindazt helyreállította, ami a hegedűszonátákban félresikerült. Az ő új időszakának ez lett a tökéletes megnyitója. Lényegre szűri benne a Mandarin nyers kitöréseit; s bár egyszerű, refrénes formával: az alkati kérdést is megoldottan viszi dűlőre, népi hangvétel és magas emberség egyesítésével. Itt ér első célpontjához az Allegro barbaro-ban indított, mérföldes futam. A Psalmus Hungaricus: kivételes lángésznek ritka szerencsés órájában született. Példás megmintázottság állítja e mesterművet a legnagyobbak mellé. Benne a zenész testvérien ölelkezik a zsoltáros Kecskeméti Vég Mihállyal, a XVI. századi magyar lelkülettel. Zenegondolatai választékosak, amellett behatóan és ősien magyarok. Énekkarkezelése lenyűgözően mesteri, énekszavalata életesen természetes — nem a Farkas Ödön-féle purisztikus kiemelésével a hangsúlyos

szótagoknak, hanem valódi *népi* módon, ösztönös hullámoztatással. A műalkotás azóta sem vesztett eleven erejéből. Bizonyára a legmaradandóbb, amit Kodály — a „Páva"-változatok mellett — ajándékul kapott és nemzetének ajándékozott.

Csak Dohnányi jutott kellemetlen szorultságba. Neki a forradalmi és az őseredeti muzsika idegen volt és maradt. Már 1922-ben sikerült szörnyen elejtenie Bartók „Négy zenekari darab"-ját a Filharmóniában. De most! Hogyan lehessen ünnepi ájtatosságot ennyi meg nem értéssel összeegyeztetni?! Dilemmatikus helyzet. És hozzájárult Dohnányi fonák kapkodásához, hogy a tenorszólista Székelyhídy és a Palestrina-kórussal egyesült Budai Dalárda szívvel-lélekkel állt a vérbuzgató és hálás Kodály-Zsoltár mellé. Ehhez Dohnányi csak statisztálhatott. Még így is lélegzetelállító volt a döbbenetes tetszés. A hallgatók többsége megsejtette: nagy-nagy, országos eseménynek tanúja. Annál is fokozottabban, mivel az 1. szám, Dohnányi nyitánya, a langyosság kellő ellentétével még inkább kiemelte a Kodály-opusz forróságát. Igen ám, de mi legyen azzal a gerinces Bartók-remekkel? Mi módon kenhető rá a Filharmóniában megszokott, molluszk lagymatagság? Ahogy az 1923-as évad többi bemutatójával sikerült az elnök-karmesternek elbánnia. Ki bánja, ha a szlovák Bella Rudolf nyitánya hatástalanul morzsolódik el?! Vagy ha Hubay „Háborús szimfóniá"-ja győzelmesnek festi a vesztett háborút? Ezek nem okoznak főfájást. De mi légyen Bartókkal? Beilleszthető-e *két* új magyar siker *egy* szürke átlagossal szemben az Elza-tervekbe? *Igen nehéz* a Táncszvitet előadással elrontani. Olyan gyökeresen „fekszik" benne minden, mintha maga a természet alkotta volna jókedvében. Szinte le kell fegyverezni hozzá a játszókat. Csodálatos, de Dohnányinak mégis sikerült! Bartók néhány év múlva jelenlétemben mondotta: „Kétségbe kellett esnem, azt hittem, nem tudok hangszerelni!" Mert mikor aztán a prágai zenekar vendégjárásakor, Talich vezényletével hallotta, megmásult a véleménye. „Most már látom — mondta — mégiscsak tudok hangszerelni!"

(folytatjuk)

KECSKEMÉTI ISTVÁN:

LISZT FERENC ISMERETLEN ZONGORADARABJA

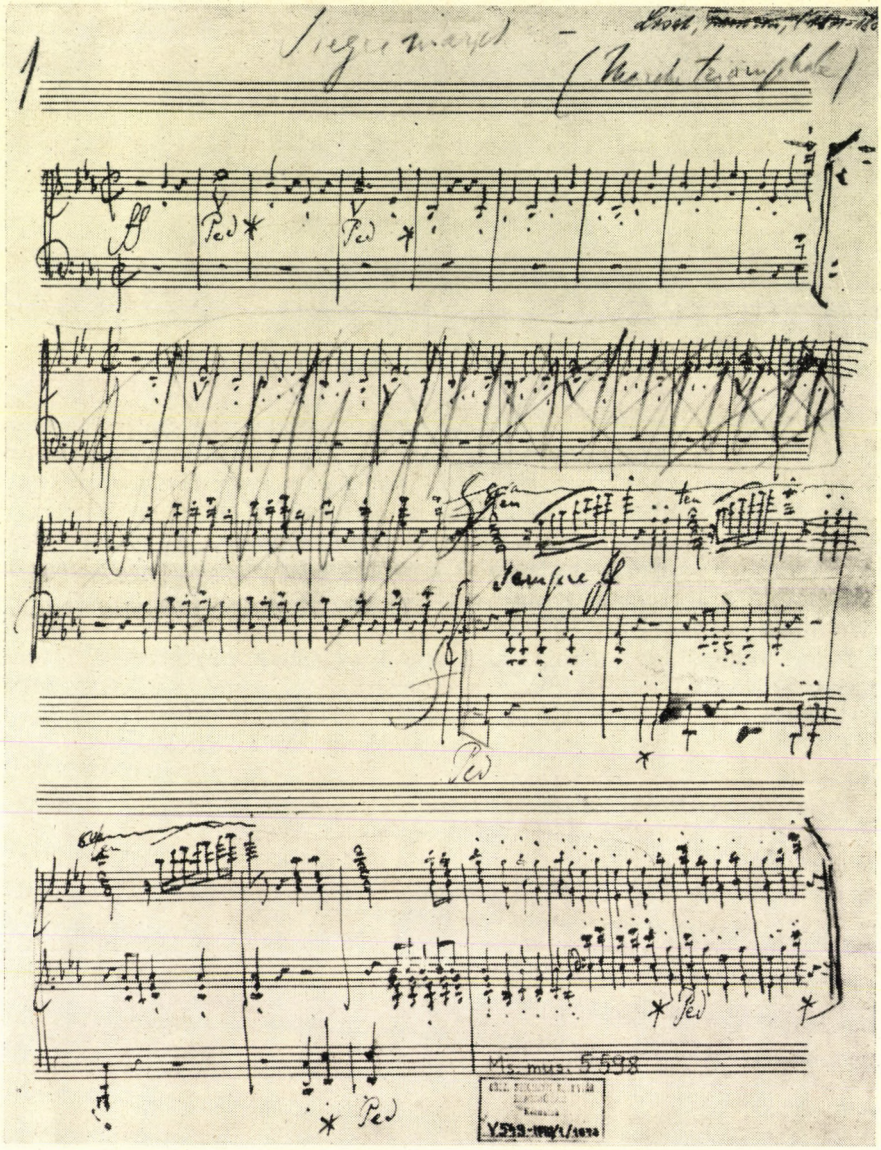
Liszt Ferenc életművét ma már könyvtárnyi irodalom elemzi. Talán ezért figyelemre méltó, hogy még mindig vannak olyan Liszt-kompozíciók, amelyeknek eredeti forrása, a szerzői kézirat ismeretlen vagy éppen napjainkban bukkan fel. Különösképpen izgalmasak az olyan ritka esetek, amikor az eredeti kéziratból ismeretlen mű hangjegyei tárulnak elénk. Az alábbiakban is ilyen ismeretlen művet ismertetünk. Igaz: pontosan szólva csak mindezideig publikálatlan műről beszélhetünk, mert az irodalom — szűkszavúan bár — de említi a kompozíciót.

Peter Raabe Liszt-monográfiája első kiadásának műjegyzéke végén[1] a kétséges hitelességű művek között, a „Zweifelhaftes" című csoportban csupán ennyit közöl zongoradarabunkról: *„Bei Göllerich finden sich folgende Werke, von denen sonst nichts bekannt ist: ... Göllerich 288: Siegesmarsch (Marche triomphale)".*

Felix Raabe atyja Liszt-monográfiája 2., bővített kiadásának kiegészített műjegyzékében *56/a* szám alatt a következőt közli: *„SIEGESMARSCH (MARCHE TRIOMPHALE). Entst: Nach Stil u. Handschrift vielleicht um 1870. Urschr.: (9 Seiten Kl.-Satz z. T. mit Fingersatz u. Ped.-Bezeichnung) besitzt seit kurzem Dr. F. Frauenberger, München. Das Stück war bisher nur dadurch bekannt, daß Göllerich es in seinem Verzeichnis S. 288 nennt, ohne sonst etwas davon anzugeben."*[2]

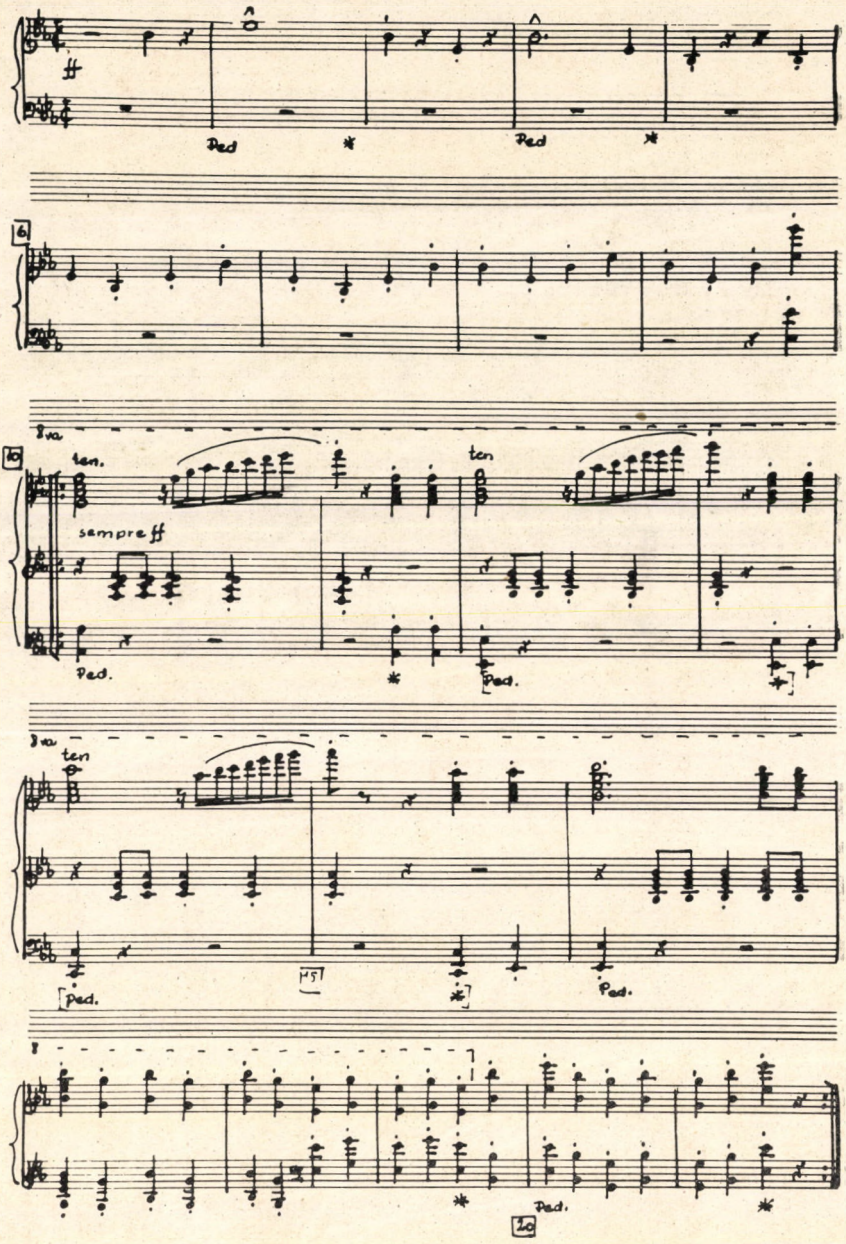
[1] *Peter Raabe:* Franz Liszt. 2. Buch. Liszts Schaffen. 1931. 362—363. l. *„Göllerichnél a következő művek szerepelnek, amelyekről más semmi sem ismeretes: ... Göllerich 288: Siegesmarsch (Marche triomphale)".*

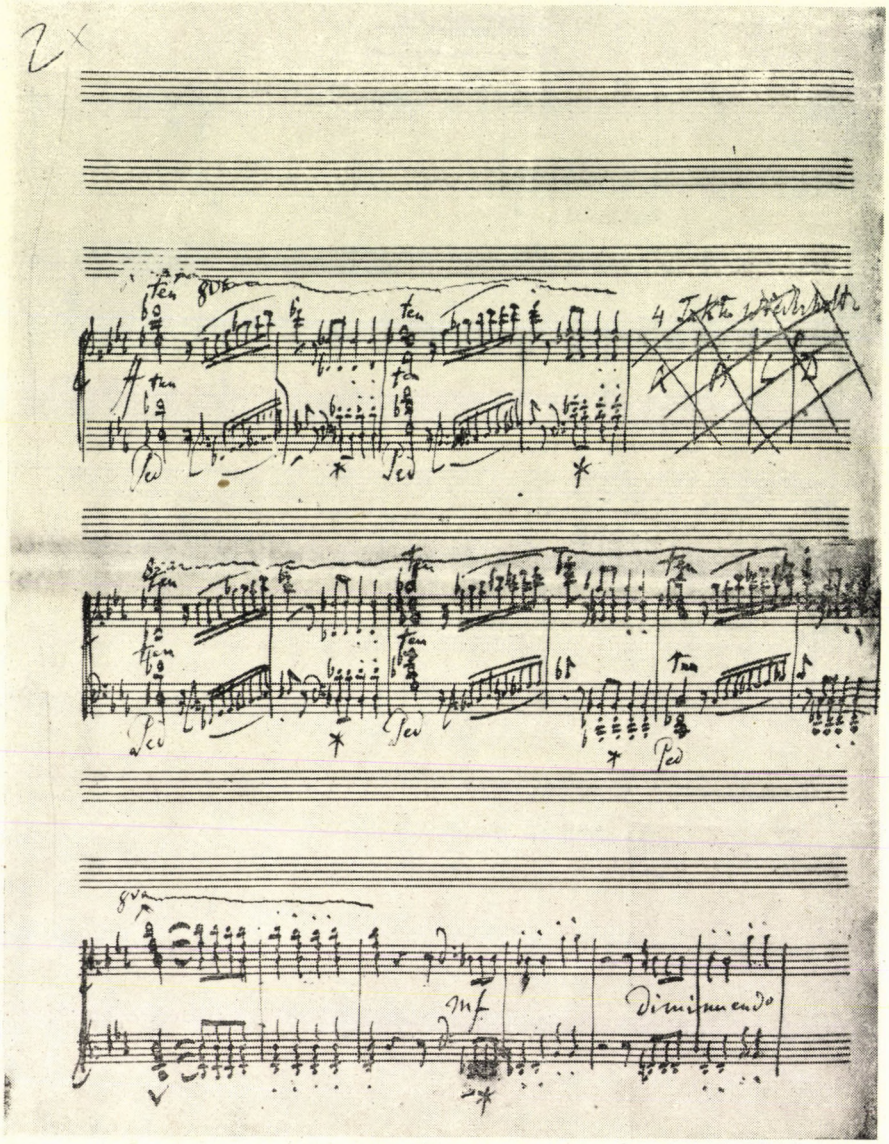
[2] Ibid., 2., ergänzte Auflage. 1968. 9. l. *„SIEGESMARSCH (MARCHE TRIOMPHALE). Keletkezett: stílus és kézírás szerint talán 1870 körül. Az eredeti kézirat (9 lap, zongoraletét, részben ujjazat- és pedáljelöléssel) rövid ideje Dr. F. Frauenberger, München, tulajdonában van. A darab eddig csak azáltal volt ismert, hogy Göllerich megnevezi jegyzékének 288. lapján, anélkül, hogy bármit is közölne róla."*

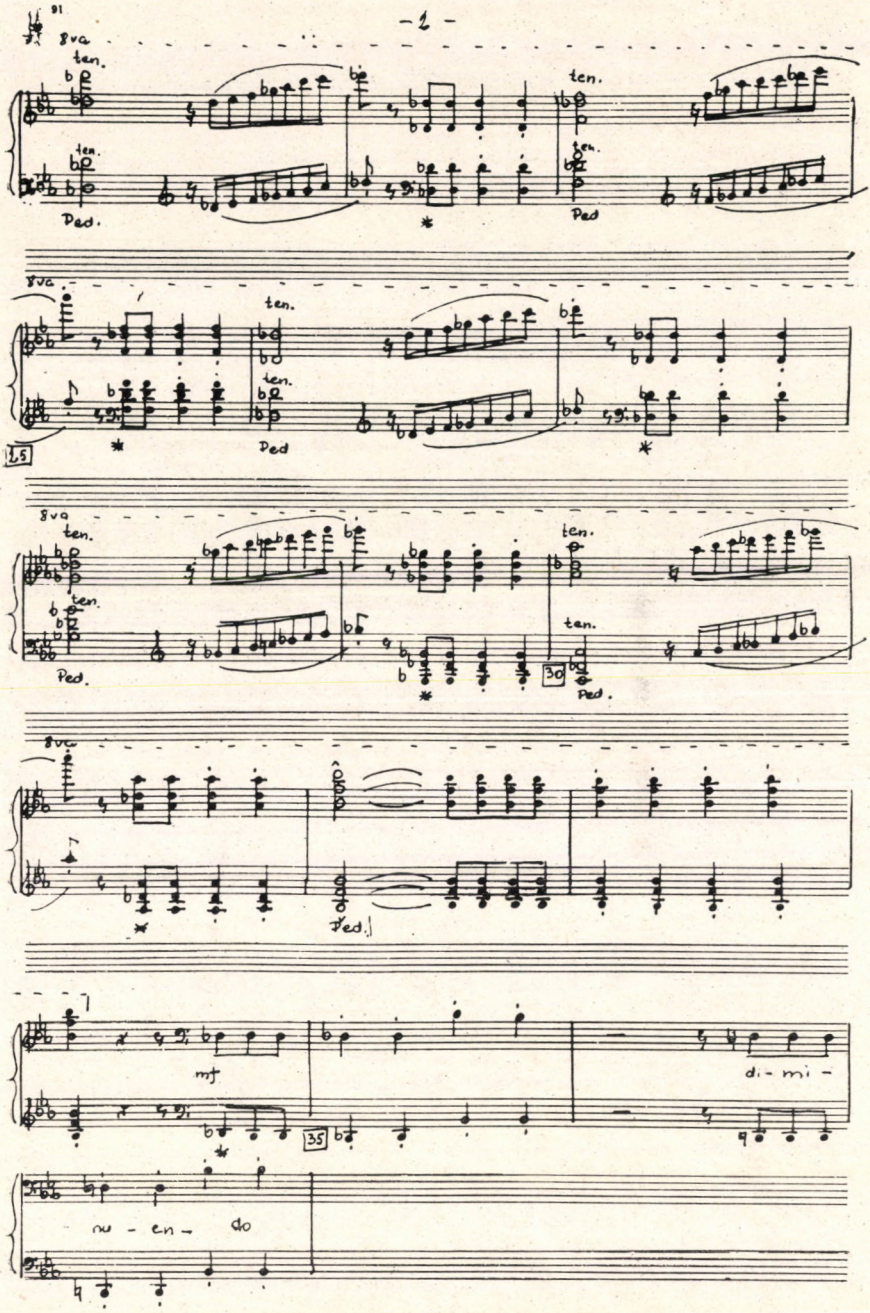

Mus. mus. 5598

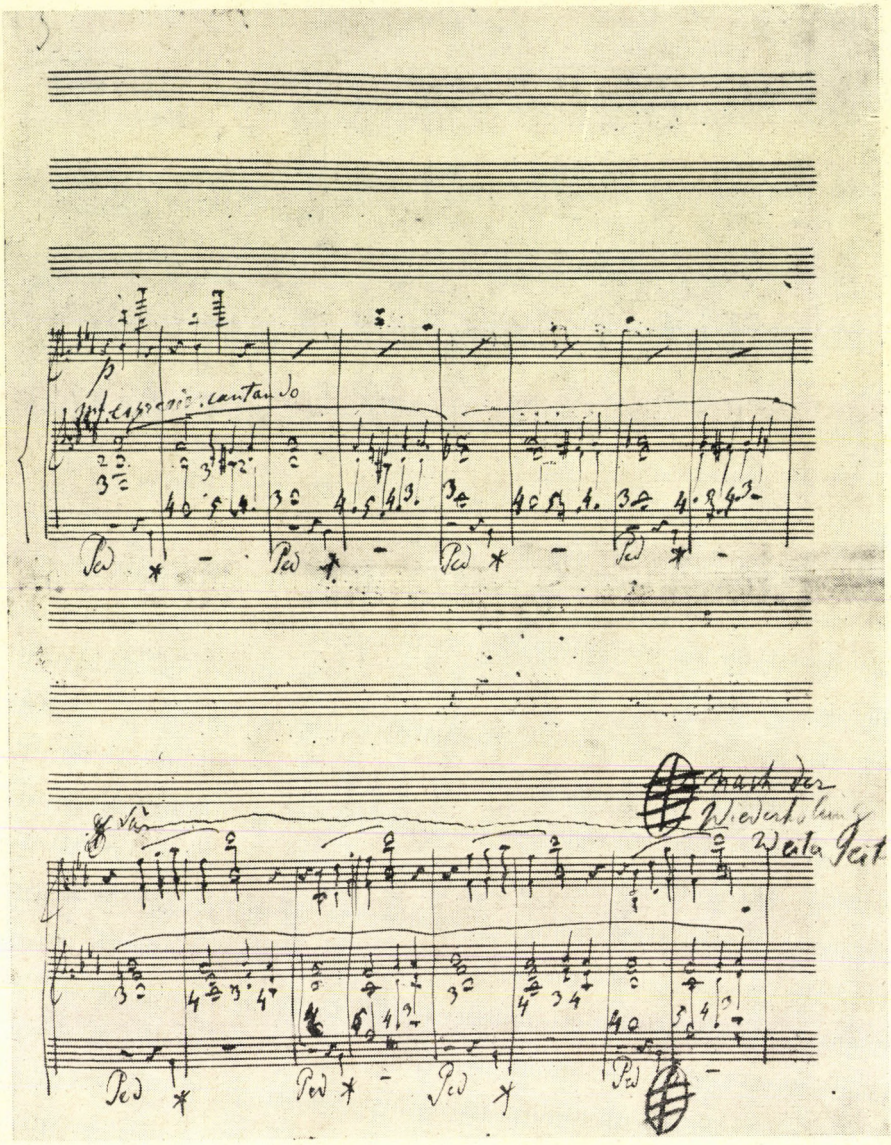
Siegesmarsch

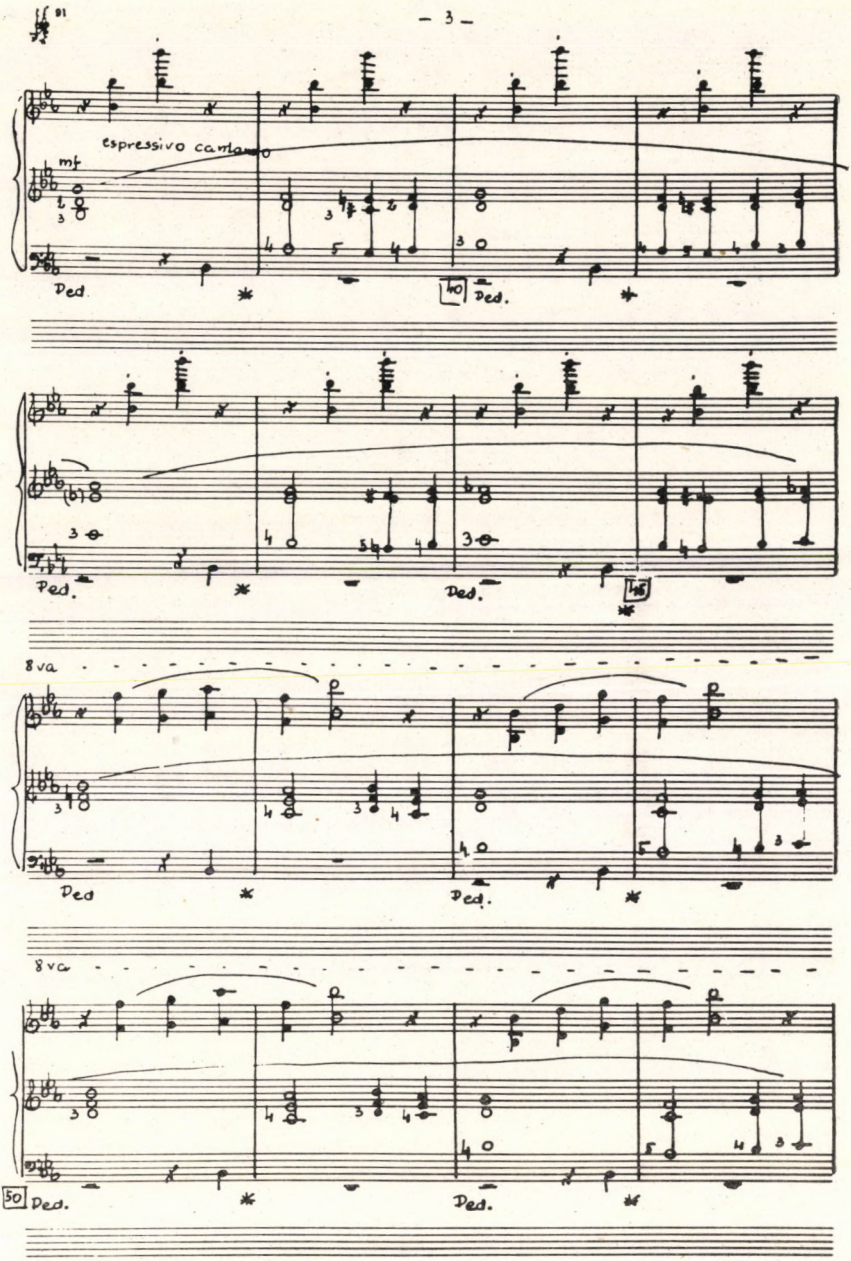
(Marche triomphale)

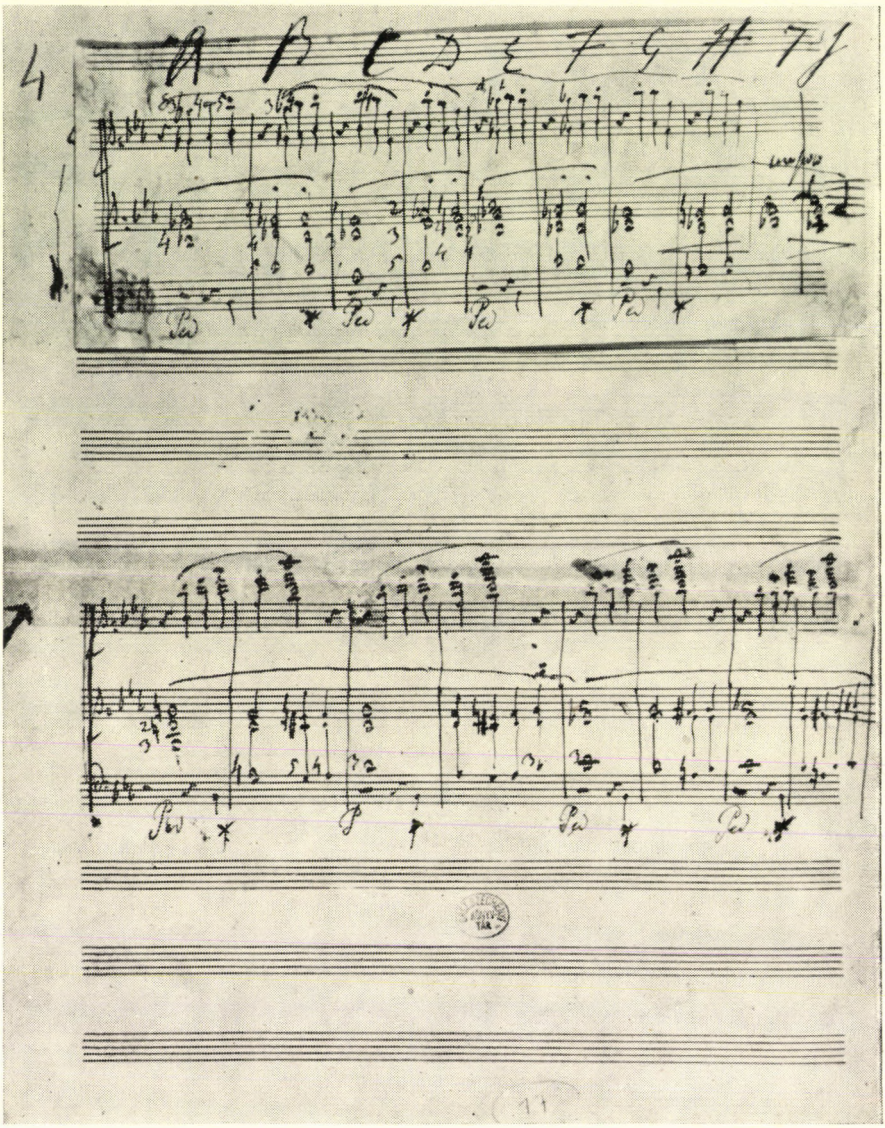


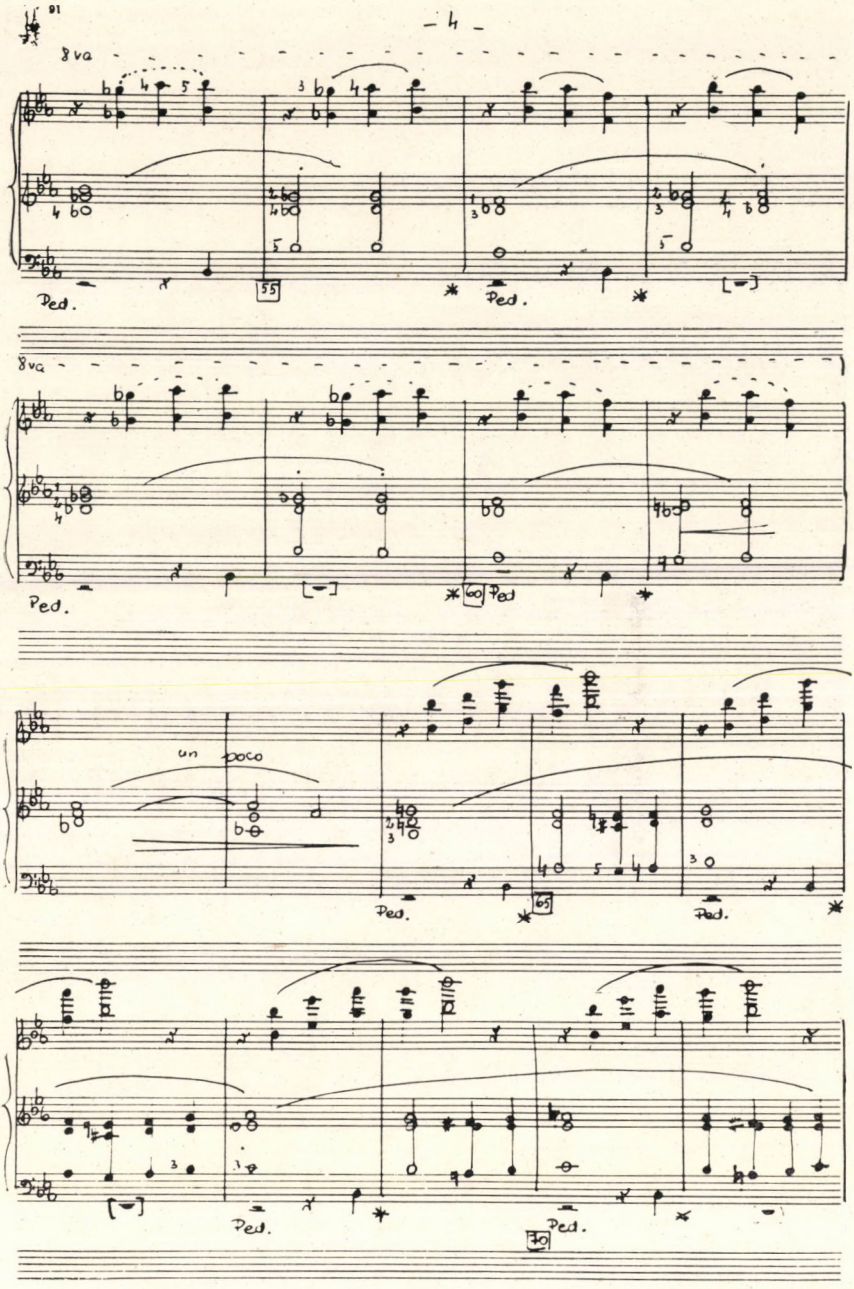

2x
ten
8va
Ped
mf
Diminuendo

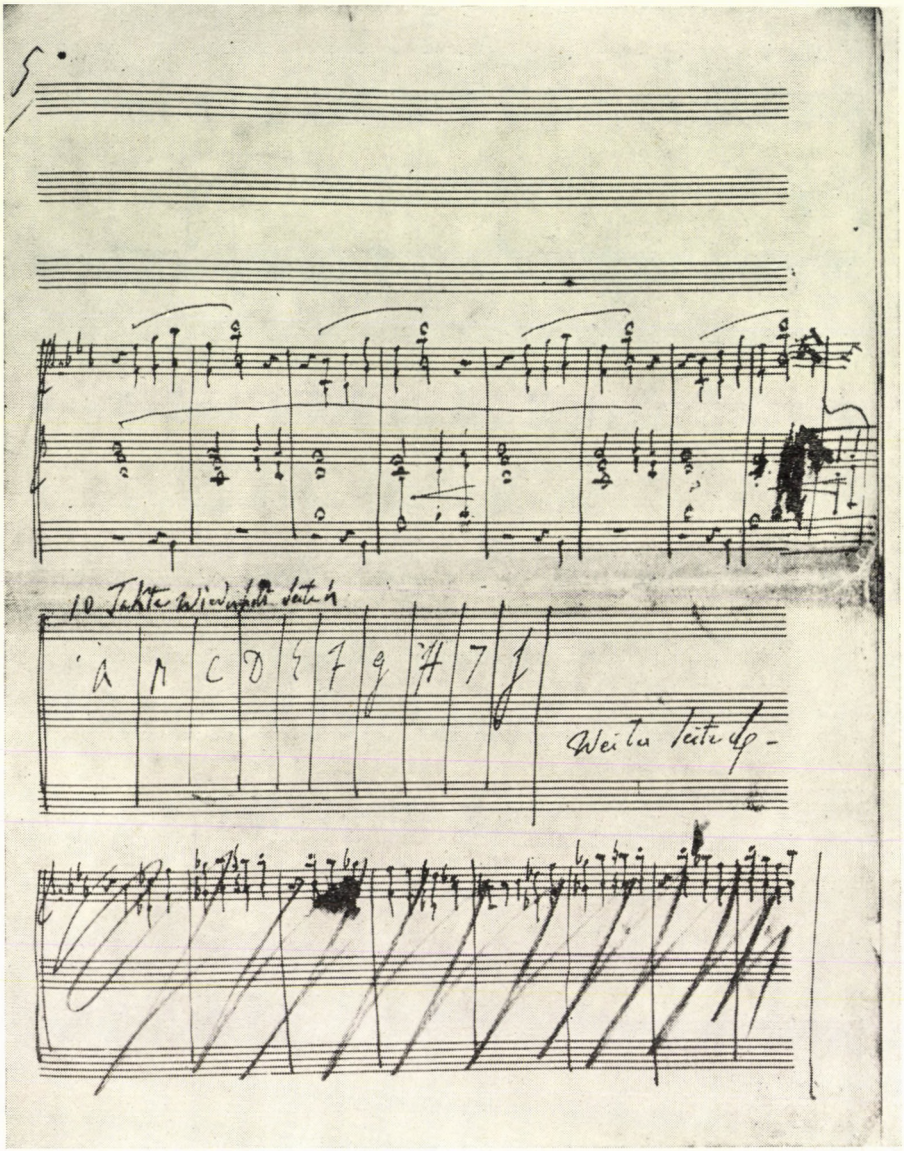

91
8va
ten.
Ped.
15
30
35
mf
di - mi -
nu - en - do

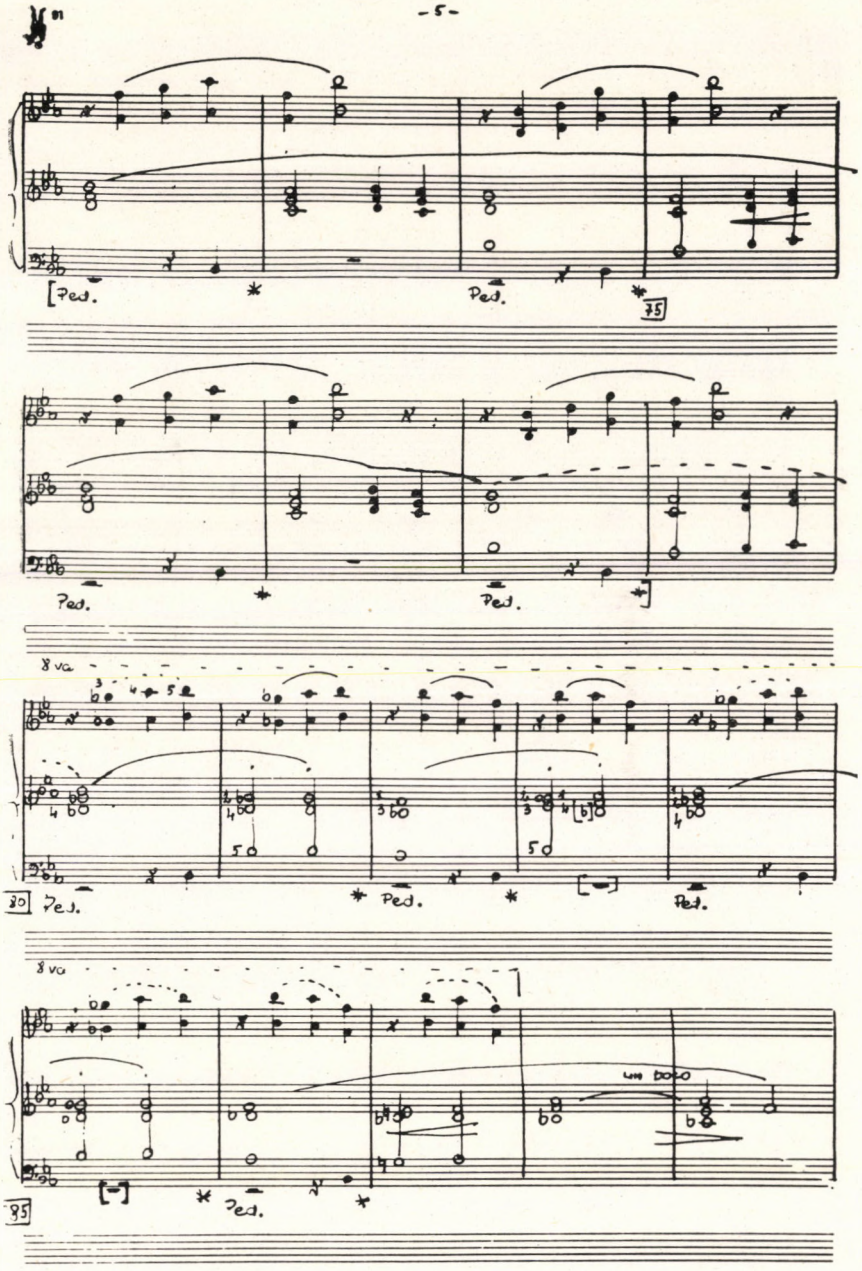

cantando
Ped
nach der Wiederholung
Weiter Seit

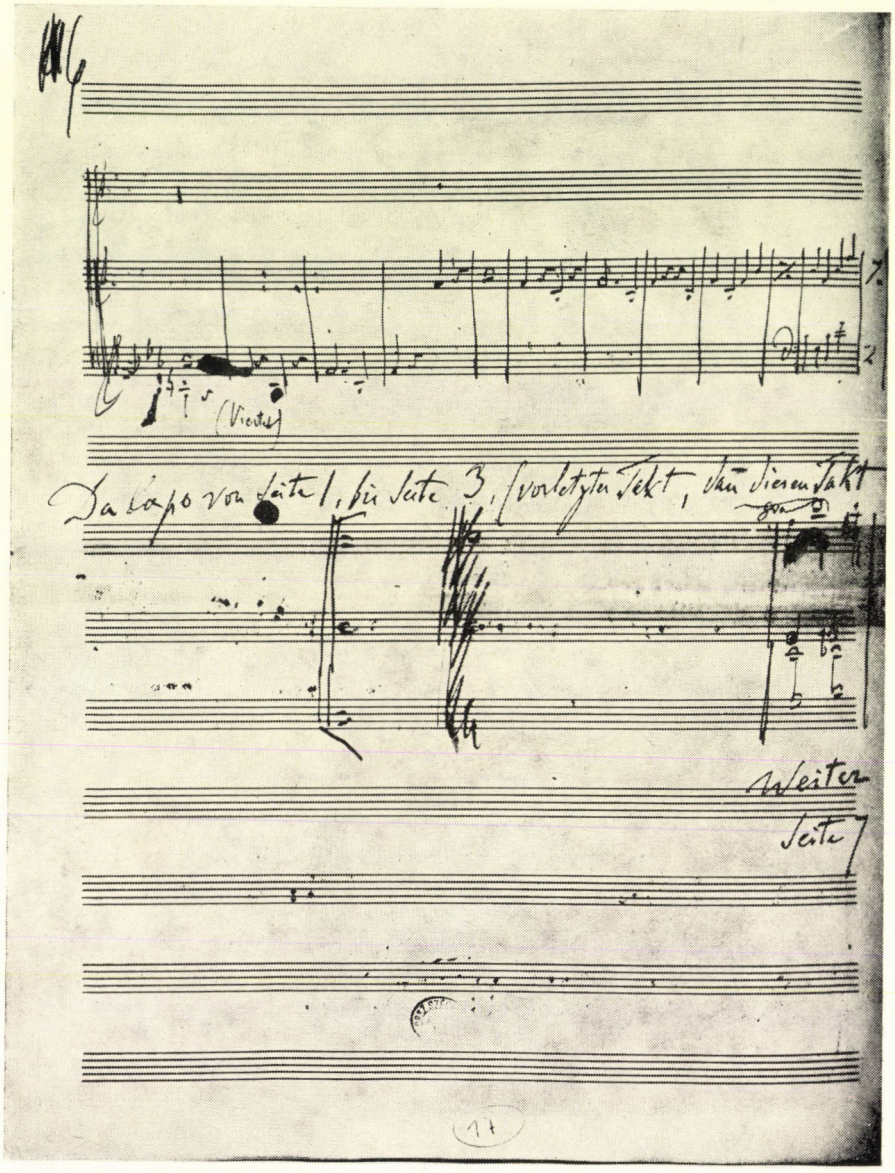

espressivo cantando
mf
Ped.
8va
8va
Ped.

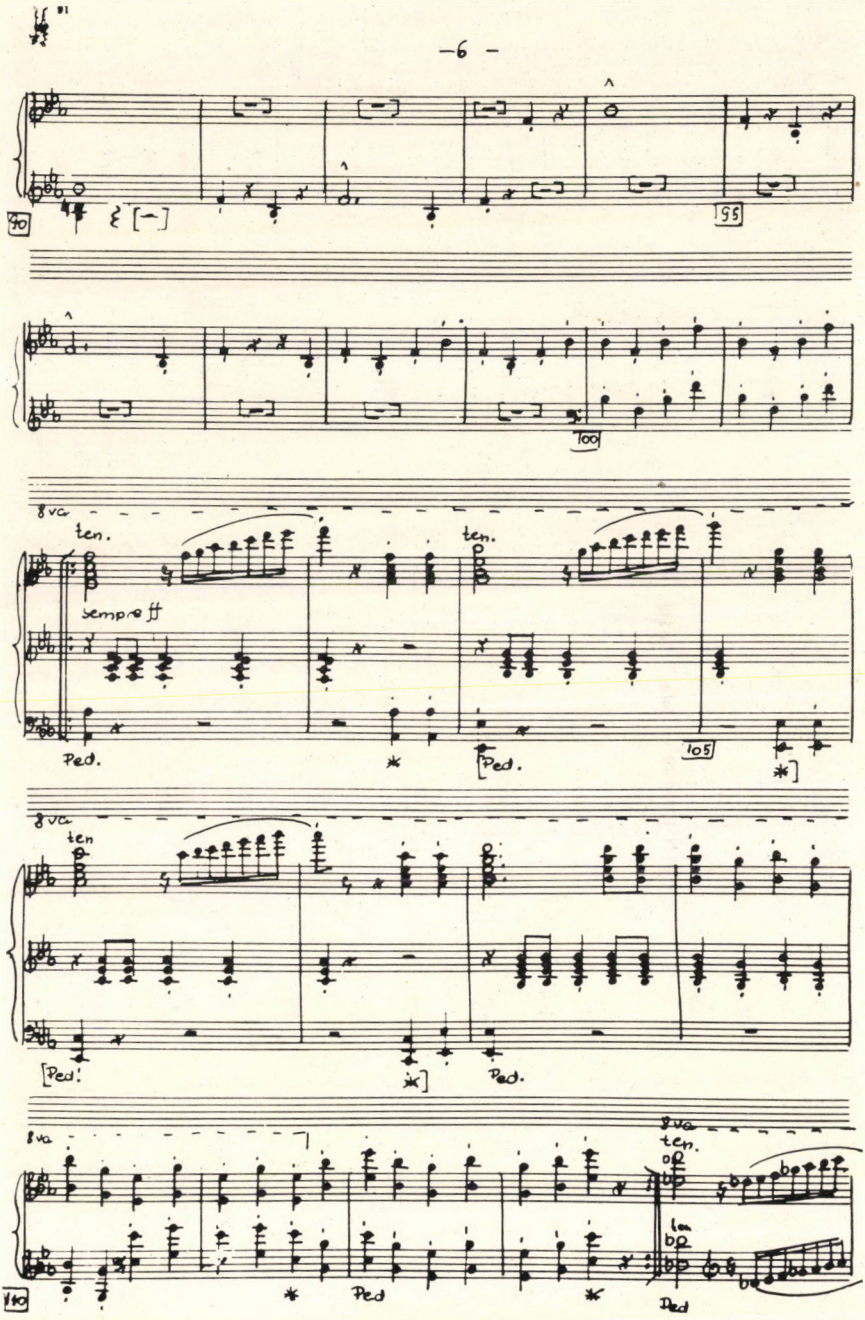


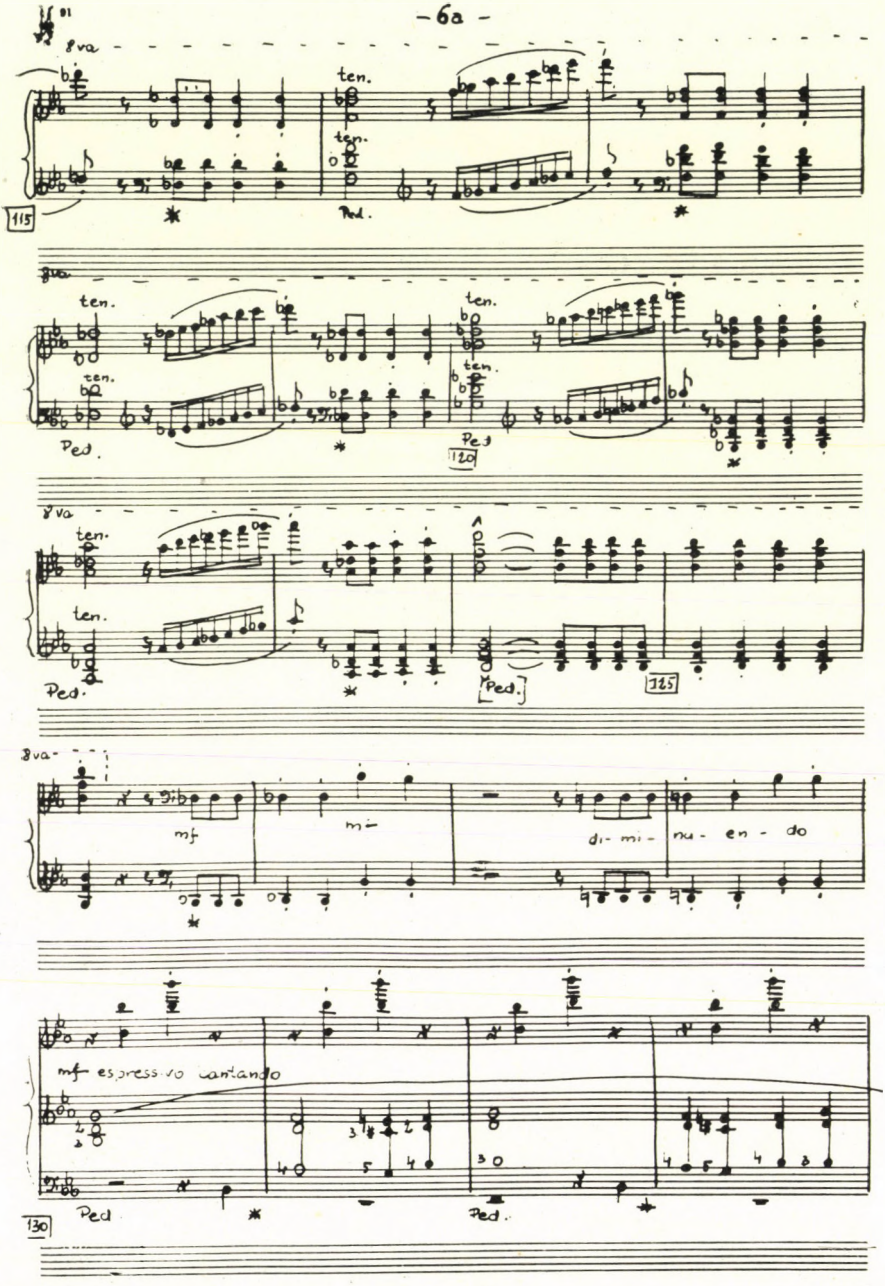

8va
Ped.
55
8va
Ped.
60
Ped
un poco
Ped.
65
Ped.
[-]
Ped.
70
Ped.

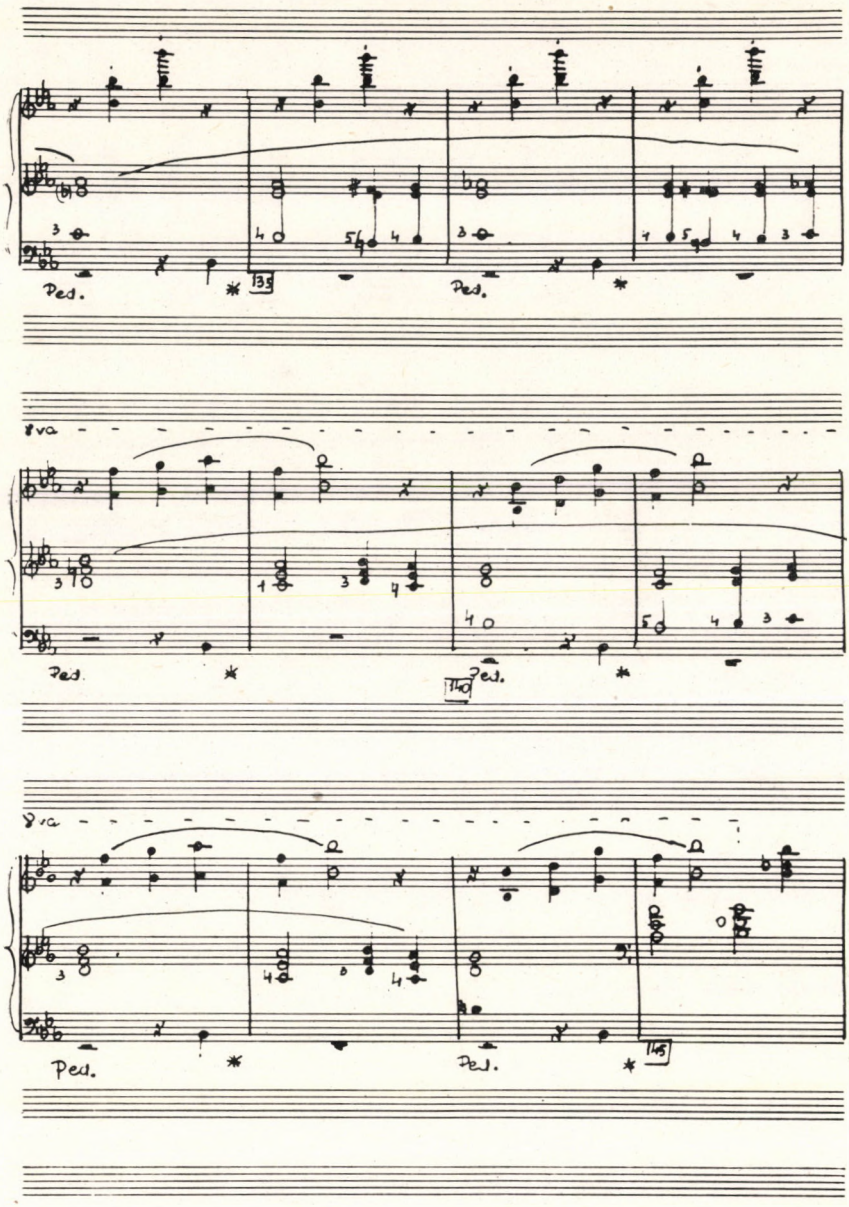

10 Takte wiederholen bis
Weiter bis

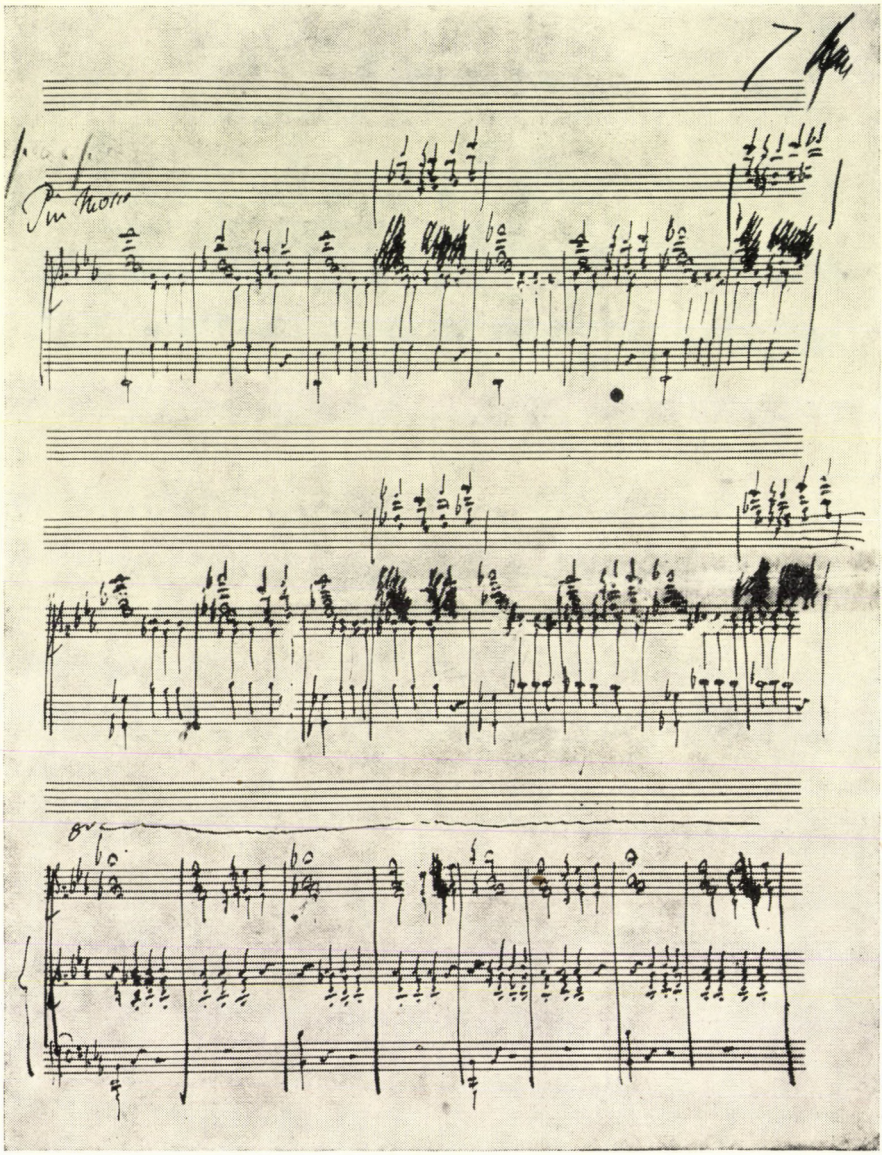

[Ped.
Ped.
75
Ped.
Ped.
8va
80
Ped.
Ped.
Ped.
8va
un poco
85
Ped.

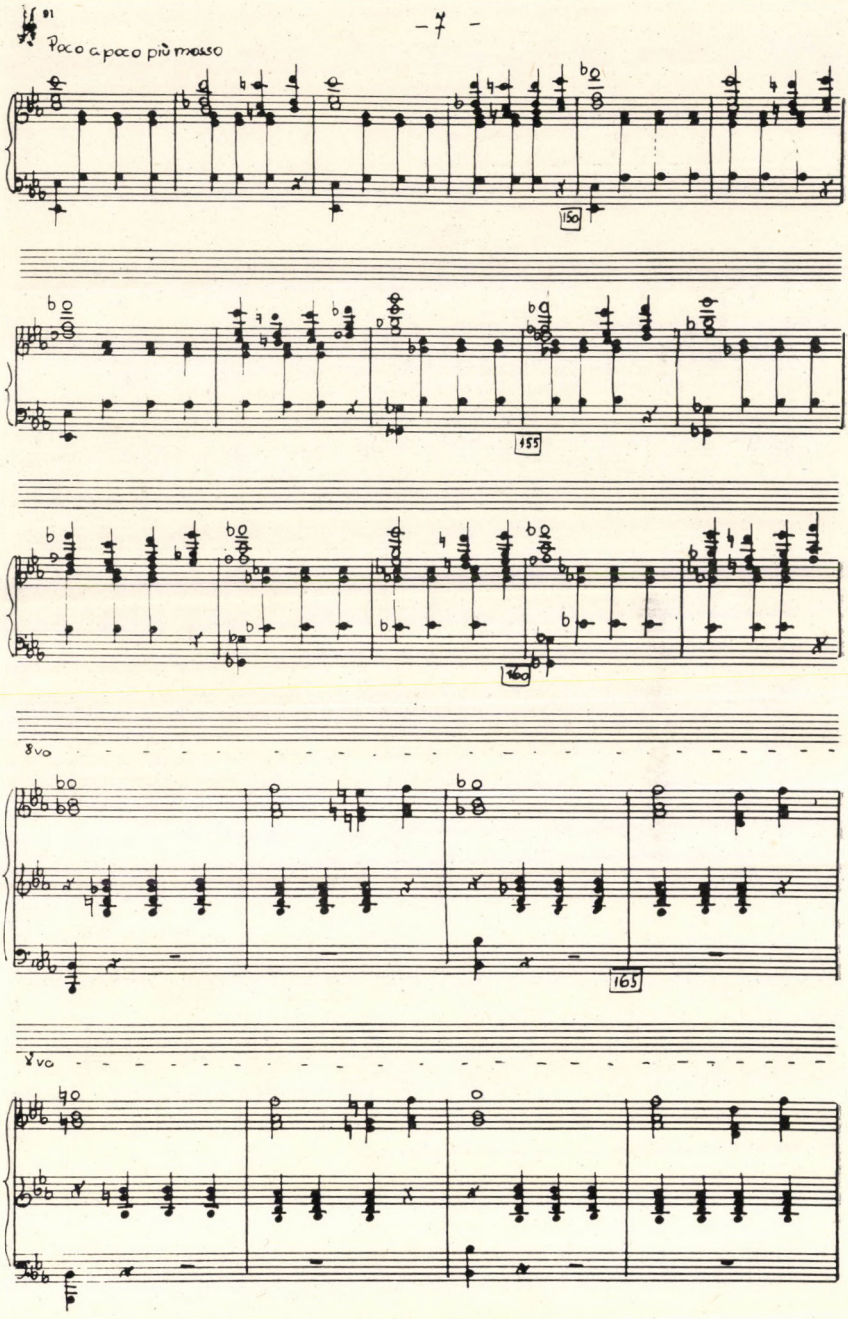

(Violine)
Da Capo von Seite 1, bis Seite 3, vorletzten Takt, vom vierten Takt
Weiter
Seite 7

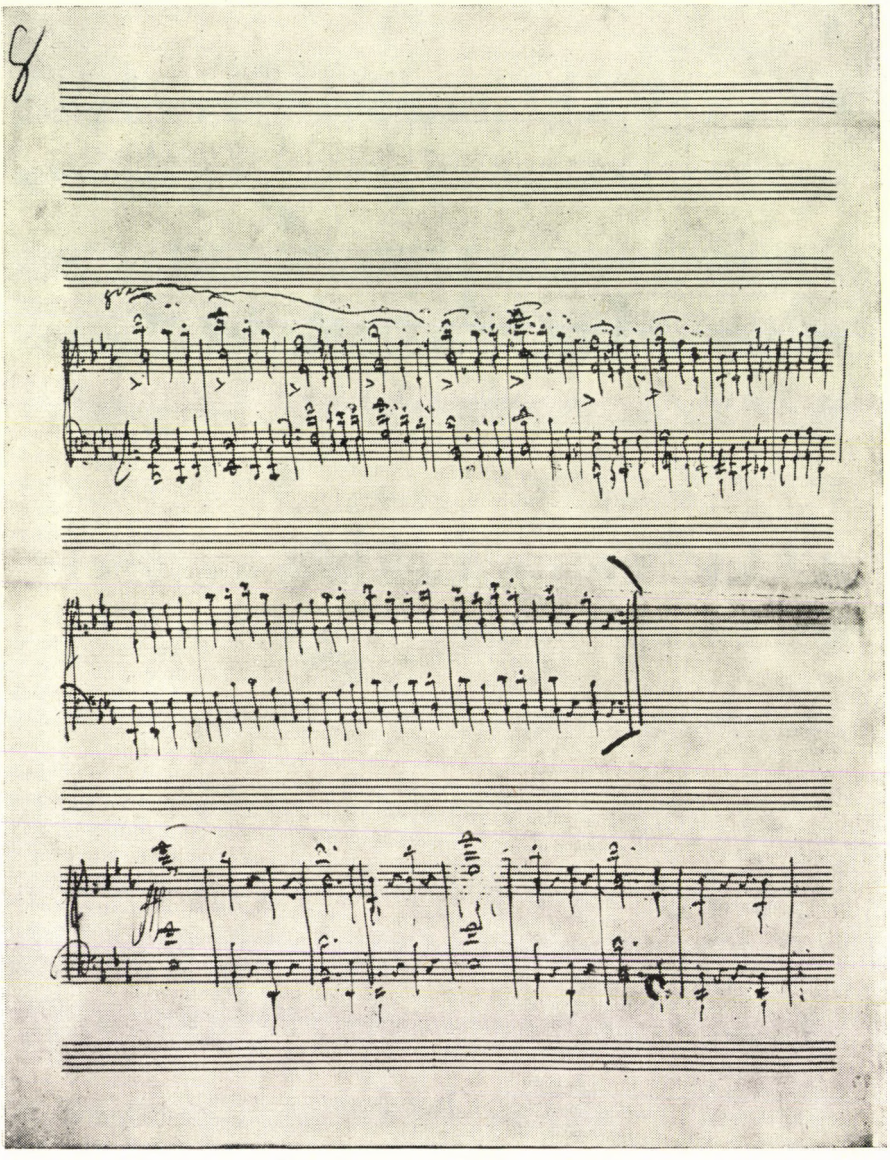

90
95
100
8va
ten.
sempre ff
Ped.
105
8va
ten
8va
ten.
110
Ped
Ped

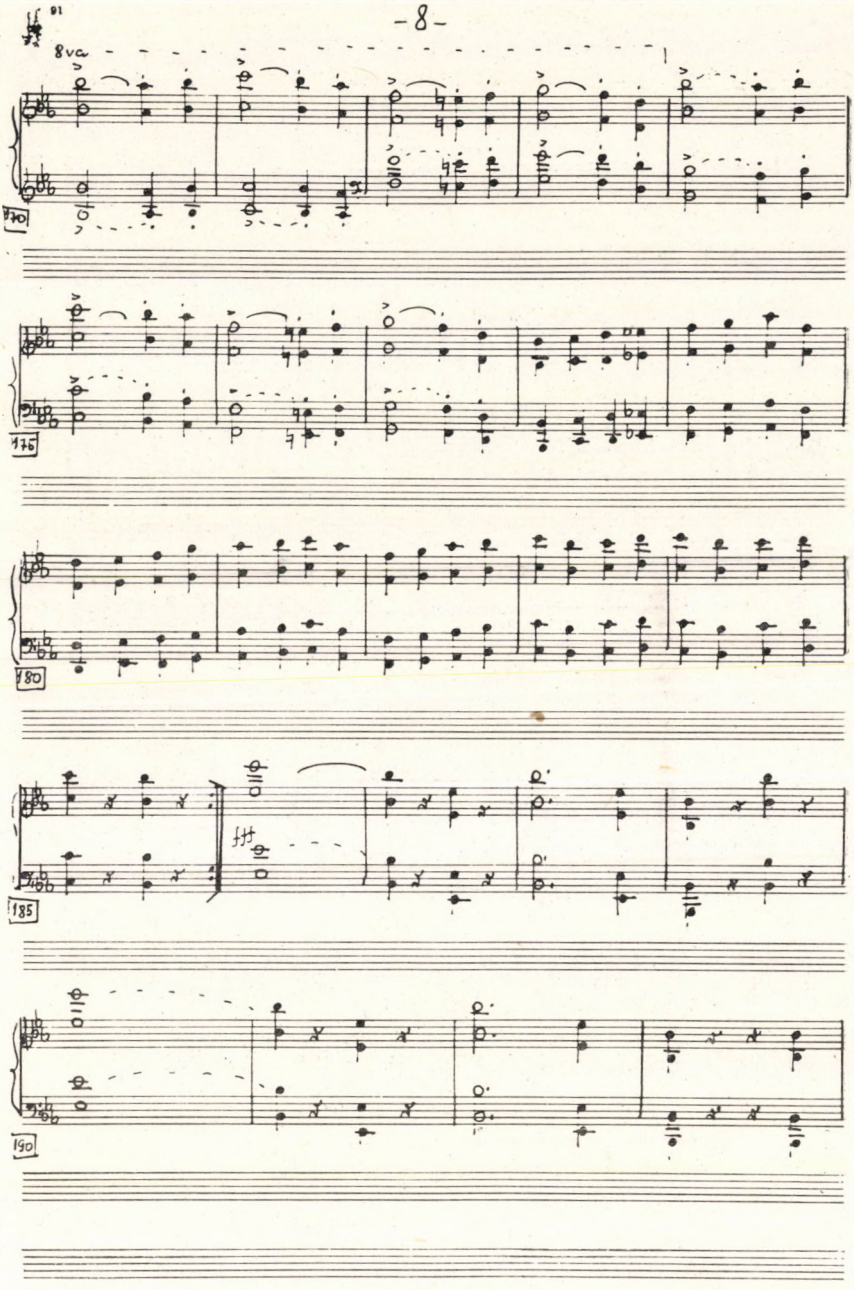

8va
ten.
Ped.
115
120
125
mf
di- mi- nu- en- do
mf espressivo cantando
130

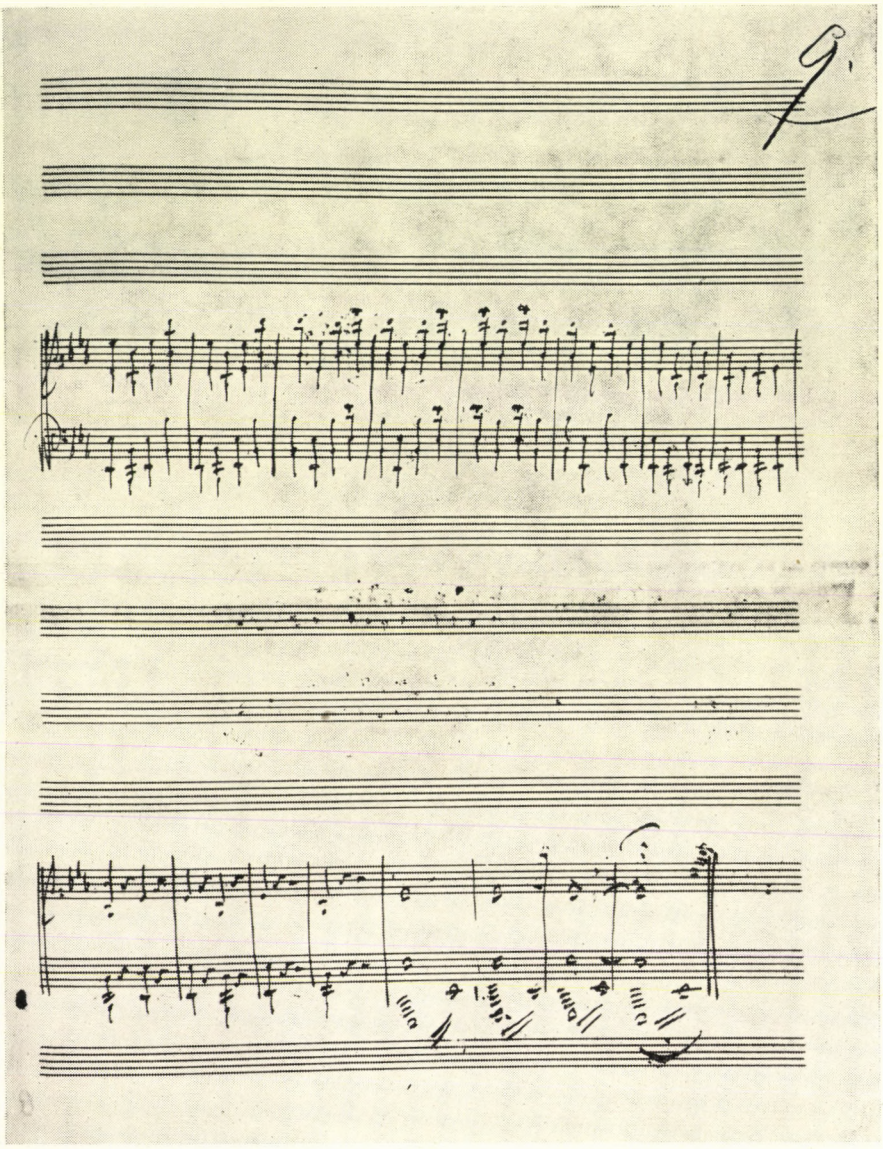

8va
Ped.
135
140
145

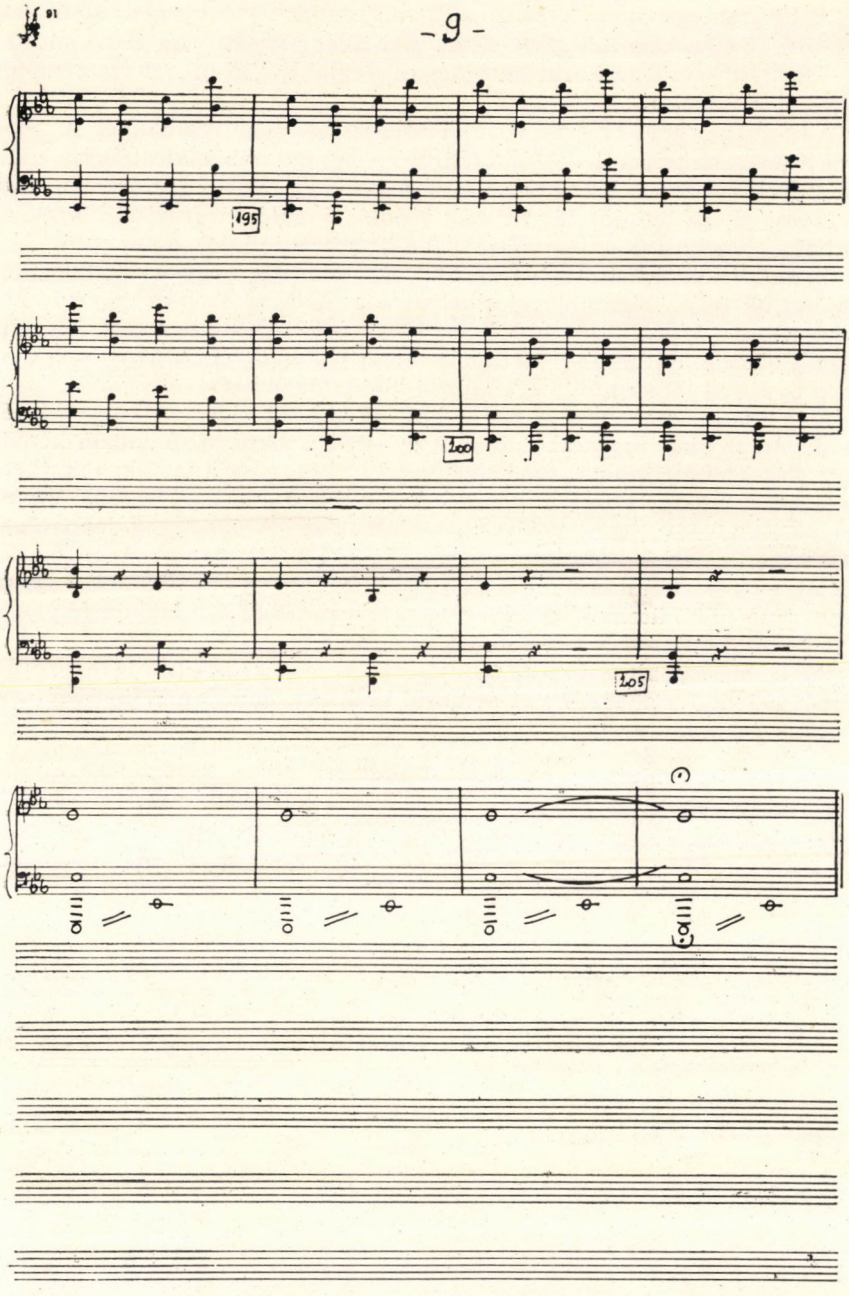



91
Poco a poco più mosso
150
155
160
8va
165
8va




91
8va
170
175
180
185
190




195
200
205

A kézirat egy németországi antikváriumtól történt vétel útján került 1972-ben az Országos Széchényi Könyvtár állományába.[3] Az eladó antikvárium értesítése szerint a kéziratot egy San Remóban élő német-olasz autográf-gyűjtőtől vásárolta.

A kézirat elemzését sorra véve induljunk ki a negatívumokból. A „Siegesmarsch (Marche triomphale)" címfeliratú zongoradarab kéziratából a keltezés is, a szerzői aláírás is hiányzik. A keltezés hiánya miatt egyelőre nem tudjuk elhelyezni ezt az indulót Liszt datált indulói, indulóparafrázisai között, amelyekből — leszámítva az egyéb műveibe beépített indulók egész sorát! — önálló kompozíciókként is több tucatnyit alkotott.[4] De nemcsak indulói között nem tudjuk teljes biztonsággal elhelyezni e *Siegesmarsch*-ot, hanem — ami természetesen sokkal fontosabb lenne — az egész életműben sem. Ha tehát a konkrét adatok, dátumok hiányzanak, elsősorban magának a zenének a vizsgálata nyújthat támpontot a keletkezési idő feltételezésére.

*Siegesmarsch*unk zenéje pedig két, egymástól élesen elkülönülő rétegből áll. Az egyiket maga az induló, a másikat a vágyakozó dallam képviseli. Hogy éles különbségüket, szembenállásukat kidomboríthassuk, mindkét rétegről külön-külön is szólnunk kell. (A hivatkozásainkban szereplő ütemszámok az itt közölt átiratlapokon megtalálhatóak. A kiadvány jobb oldalain található átiratlapok lapszámozása megegyezik a bal oldalakon található hasonmáslapok lapszámozásával. A Lisztnél kiíratlan, az átiratban kiírt *Da Capo* részlet [102—144. ütemek] elhelyezése az átirat *6/a* és *6/b* lapjain folytatódik, ill. fejeződik be.)

Az alábbi áttekintésben az indulószakaszt *A*, az éneklő, vágyakozó dallamokból szövődő szakaszt *B*, az átvezető szakaszt, amely mindkettőből merít, *C* betűvel jelöljük.

A	a_1	1— 9 ü.	fanfárok	
	a_2	10— 37 ü.	zenekart imitáló induló	1— 37
B	b_1	38— 45 ü.	*cantando* kezdete (I)	
	b_2	46— 89 ü.	*cantando* folytatása (II)	38—89
A_v	a_{1v}	90—101 ü.	fanfárok variánsa	
	a_2	102—129 ü.	zenekart imitáló induló	90—129

[3] *A kézirat adatai.* Gyarapítási leltári száma: V 549—1972/1/1973. Jelzete a könyvtár Zeneműtárában: Ms. mus. 5.598. Az álló formátumú kézirat mérete: 35×27 cm, az állományba-vétel után készített félbőr tékájáé: 37×28 cm. A 10 lapból (5 levélből) álló kézirat első kilenc lapján helyezkedik el a kompozíció, a tizedik lap üres és számozatlan. Az 1—2. és 4—9. lapok felső sarkaiban kékceruzás autográf számozás, a 3. lapon feketeceruzás (talán idegen kéztől származó) lapszám olvasható. A tizenkét soros kottapapír közepén a kottavonalak mentén történt kétrétben összehajtás nyomai láthatók, melyet azonban minden levélen még a korábbi tulajdonosok egyike restauráltatott. Az Országos Széchenyi Könyvtár laboratóriumában történt restaurálás során feloldották Liszt átragasztását a 4. lapon, így a kézirat végleges változata alatti eredeti kézirat is — sőt a felülragasztás hátoldalának eredeti kottakézirata is — láthatóvá lett. A Liszt által átragasztásul felhasznált kottapapírcsík mérete 9,5×24 cm, négy kottasort tartalmaz, közülük a legfelső csonkult a levágás folytán. Az egyszerű, jelenleg szürkésfehér színű kottapapírban vízjelek nem láthatók. Az 1. lap jobb felső sarkában olvasható — Liszt nevét és élethatár-évszámait tartalmazó — ceruzás feljegyzésen kívül a kézirat teljes egészében Liszt kezétől származik. Ami az íróeszközöket illeti, fekete tintát használt Liszt a kompozíció leírásához (az átragasztásul használt csík elő- és hátlapját is beleértve), kék puhaceruzát a kompozíció német és francia címének, valamint a 7. lap „poco a poco" szavainak felírásához, továbbá a lapszámozás és törlések túlnyomó részéhez. Piros puhaceruza társul a kék mellé az 1. lap törléseiben és lapvégi ismétlőjelében.

[4] Itt elég talán csak utalni a következő Raabe-jegyzékszámokon található Liszt-indulókra és indulófeldolgozásokra (zárójelben az azonos mű egyéb letétjének Raabe-száma olvasható): 10e—6, 20, 48, 49 (434), 50 (435), 52, 53, 54 (437), 55 (438), 56, 84, 95, 106/15 (439), 136, 139, 152, 156, 157, 160, 164, 176, 201 (552, 343), 219, 223, 224, 226, 233, 240, 251 (449), 260, 261, 283, 295.

B	b_1	130—137 ü.	*cantando* kezdete (I)	
	b_2	138—145 ü.	*cantando* folytatása (II)	130—145
$C^{(B)}_{(A)}$	c_1	146—169 ü.	átvezető rész (I, a *cantando*ból)	
	c_2	170—185 ü.	átvezető rész (II, az induló légkörét idéző oktávák	146—185
A'		186—209 ü.	az induló légkörét idéző kóda, üres oktávákkal	186—209

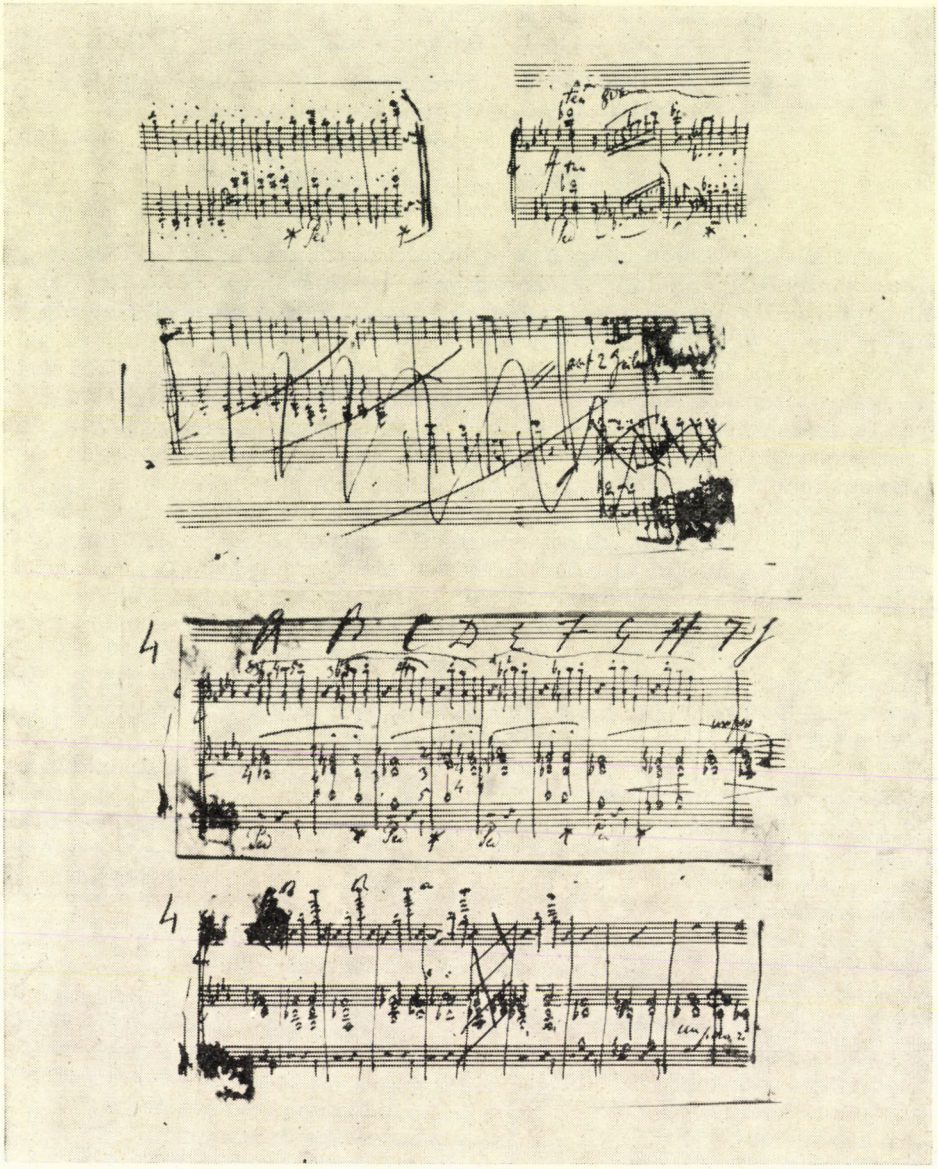
A és *B* — két külön világ. *B* nemcsak egyszerűen Trio, amelyet közrefog *A*-nak kezdő és (hangulati értelemben vett) visszatérő ága. *B* sokkal több a pihentető, a megnyugvást hozó, szokásos középső formai elemnél. Úgy tűnik, hogy ebben a *B* tagban Liszt egy jellemző stíluskörét idézi vissza fiatalabb évtizedeinek. Ez Liszt szerelmi poézisének hangja, vágyakozást kifejező lírája, amely kizárólag emlékként, nosztalgikus idézetként hihető el abban a zord és kietlen környezetben, amelyből mégis, egészen váratlanul kivirágzik. Ez az *espressivo cantando*-zene mondhatni megalapozatlan ellágyulás egy győzelmi indulóban, indokolatlanul megidézett tanúja a letűnt fiatalságnak. És bár az ütemek számának összegét tekintve ez a *cantando*-zene kisebb helyet foglal el a darabban, mint a másik (92 ütemet, a főrész 117 ütemével szemben), mégis, mintha ez a lágyan éneklő muzsika hordozná a magvasabb, a Liszt számára is vonzóbb mondanivalót.

A zongoradarab kerete és fő része *(A)* az a sivár és kietlen indulózene, amely emlékeztet Liszt jellegzetes öregkori zongoradarabjainak félelmetesen kopogó, üzetett csontvázzenéire, pld. a *Csárdás macabre* vagy a *XVIII. Magyar rapszódia* terc nélküli hangzatainak, üres oktáváinak vigasztalanul hangzó vonulataira. Emiatt indokolt a feltételezés, hogy 1870 körüli, sőt ennél későbbi alkotás a *Siegesmarsch*. A motívumok már-már csökönyös ismétlése, az ostinátóra való hajlam, az igen magas regiszterben „ördögien" felsivító (egyébként zenekarra hangszerelt változat tervét is sejtető) figurációk, majd a befejezésnek egészen mély regiszterben való kongatása — ezek is olyan mozzanatok, amelyek ezt a darabot a XX. századi zenét előkészítő Liszt-kompozíciók közé utalják.

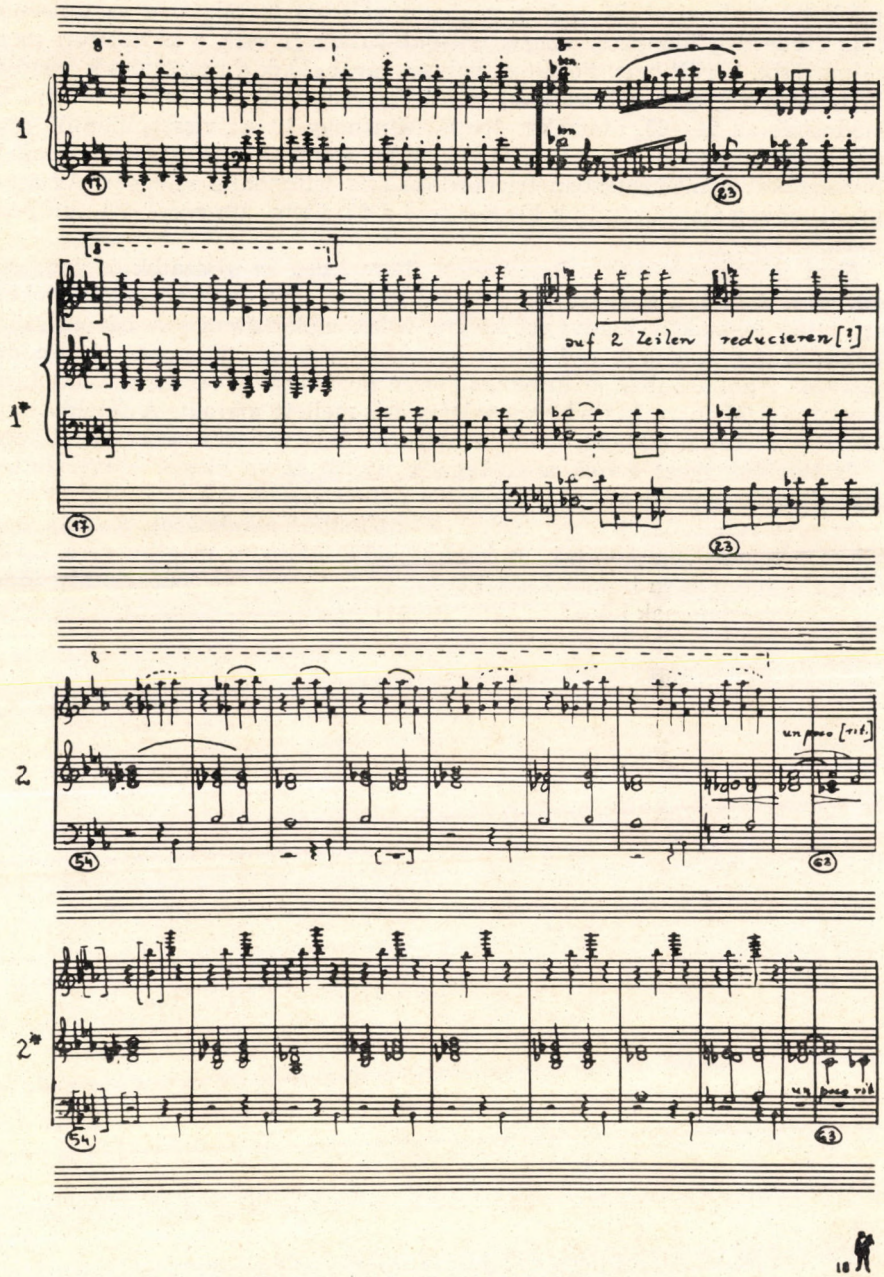
Néhány szót még a kézirat műhelyvázlat jellegű értékéről. Ez az autográf is azok közé a Liszt-kéziratok közé tartozik, amelyekből többé-kevésbé nyomon követhető az alkotás folyamata. Olyan végleges és befejezett kézirat tehát a *Siegermarsch*-é, amely a vázlatot is magában foglalja. Az első felvázolást tehát, amelyet törlések és átragasztásra írt ütemek vetettek el vagy módosítottak. Mennyire figyelemre méltó például az autográf első lapján látható törlés! Liszt itt elvetette az indulótémának „színesebb" megfogalmazását. A törölt részben a domináns és tonika üres alaphangjain kívül még a szubdominánsot képviselő átmenőhangok, sőt terc-hangközök is láthatók! Helyettük Liszt csak a puszta, magános fanfárhangokat hagyta meg.

Hasonló „aszkézis" bújik elő a 4. lap ragasztócsíkja alól is.[5] Amint az itt közölt összevetésből látható: a ragasztócsík hátáról leolvasható ütemek közül a 22. és 23. ütem balkézszólama a jobbkéz szólamától eredetileg eltérő kísérő-

[5] A módosított autográf láthatóvá tételét és a kézirat egyéb restaurátori munkálatait az Országos Széchényi Könyvtár Restauráló Laboratóriumának munkatársai végezték el, *Kozocsa Ildikó* vezetésével.



Liszt „műhelymunkájának" példái a *Siegesmarsch* eredeti kéziratában (ld. az egymásnak megfelelő bal és jobb oldali sorokat). *Felső sor:* a 17—23. ütemek második változata.



— *2. sor:* Ugyanezeknek az ütemeknek első változata a 4. lap ragasztócsíkjának hátán. — *3. sor:* az 54—63. ütemek második változata. — *Alsó sor:* ugyanezeknek az ütemeknek első, leragasztott változata.

hangokat tartalmazott és csak a végleges változat tartalmazza az unisonót, sőt az eredetileg hiányzott magas unisono-futam is csak a módosított megfogalmazásba került bele. Fordított helyzet tárul elénk a ragasztócsík rectójának (tehát a végleges változatnak) és a leragasztottnak összevetése révén. Ez a módosítás az 54—63. ütemeket érinti. Minthogy itt a „visszapillantó" *cantando* részről van szó: Liszt az első vázlatban szereplő, a magasban csilingelő oktáv-ingákat a módosításban trichordokká és tritonokká színesíti. Az átragasztott szöveg alapján tudjuk kiegészíteni a 63. ütem „un poco"-ját „un poco rit."-ra.

Nem szerepeltek még a leragasztott ütemekben az ujjazatok és pedáljelzések sem. (Kinek a számára tüntette föl vajon Liszt ezeket a segédjeleket? Vagy talán instruktív kiadványt kívánt volna előkészíteni?) A három szisztémába szétírt szólamok nyilván a kényelmesebb és világosabb írásmódot szolgálták. Ahol azonban az áttekinthetőség nem forgott veszélyben, ott Liszt a zongorakottában szokásos kétsoros lejegyzés mellett maradt. A feloldott ragasztócsík versóján (22—23. ütem) a kétsoros összevonásra nézve is találunk figyelmeztetést, igaz: ennek a szövegnek utolsó szava eléggé elmosódottan került elő a leragasztás alól: „*auf 2 Zeilen reducieren* [?]"

Az első felvázolás jellegű kézirat komponálási alkalmáról, további sorsáról ezideig mit sem tudunk. A kézirat előkerülése és megismerése révén azonban örvendetesen bővült Liszt Ferenc eddig ismert — valószínűleg időskori — kompozícióinak köre.[6]

[6] A művet először *Rohmann Imre* zongoraművész szólaltatta meg a Magyar Rádióban, 1973-ban, a jelen tanulmány szerzője előadásának illusztrációjaként.

BREUER JÁNOS:

KODÁLY ZOLTÁN ÉS FRANCIAORSZÁG II.

Szabolcsi Bence emlékének

Az I. világháború után merőben új s Kodály számára cseppet sem kedvező helyzet alakult ki a francia zenekultúrában. Sztravinszkij, Prokofjev, De Falla sikeres, Párizsban honos, külföldi művész, s mellettük a Hatok csoportja tör be a francia főváros zenei életébe. A két világháború között a nem Párizsban élő külföldi zeneszerzők közül voltaképpen csak Bartók művei arattak jelentős és tartós sikert. Már az új bécsi iskola reprezentánsai nem tudtak gyökeret verni, műveik sokkal ritkábban szerepeltek, s jelentős késéssel is. Bartók Négy zenekari darabja két évvel a mű elkészülte s egy esztendővel a budapesti eredeti bemutató után hangzott el Párizsban (1923. május 1.) Walter Staram vezényletével s ugyanekkor került előadásra Webern op. 1. Passacagliája (1908). (Igaz, Webern művének partitúrája csak 1922-ben jelent meg, a Bartók premierre azonban kéziratból került sor.)[1] Ugyancsak Staram, 1925. június 11-én, bemutatta a Tánc-szvitet (1923) együtt Schönberg Öt zenekari darabjának (1909) két tételével. S hadd teszem hozzá: ez a Bartók-bemutató nem a Tánc-szvitnek a prágai IGNM-fesztiválon (1925. május 19.) aratott fergeteges sikere következtében jött létre, hisz már a La revue musicale 1925/7, május 1. számában meghirdették.

Kodálynak, mint említettem, nem kedvez a párizsi zenei klíma. Debussy 1918-ban bekövetkezett halálával a Kodály által oly nagyra becsült művész, a musicien français irányzata éppen hazájában vesztette el a vonzerejét. Így hát a szelíd Sturm und Drang korszakán (Gordonka-zongora-szonáta, Zongora muzsika) túljutott Kodálynak éppen azok a művei kerültek Franciaországban légüres térbe, amelyekben már beérett Debussy hatása. Kiszorította őket a neoklasszicizmus harsány sikere. Jellemző, hogy a világ nagyvárosai közül Párizsban hangzott el legkésőbb a Psalmus Hungaricus (1939). A főváros-centrikus francia zenei életben nem volt különösebb hatása a Zsoltár 1930-as, Paul Péllisier vezényelte toulouse-i előadásának. S jellemző az is, hogy 1940-ig nincs semmi nyoma annak, hogy Kodály zenekari művei közül Franciaországban csak egy is elhangzott volna. Walter Staram 1925-ben, a Bartók-művel együtt ugyan Kodály-bemutatót is meghirdetett, de Kodálynak ekkor még a

[1] Documenta Bartókiana, Heft 3. Hrsg. von Denijs Dille. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1968. 118—119. l.

Nyári este visszavont első megfogalmazásán kívül zenekari műve nem volt. Bizonyára a francia zenekultúra elzárkózása volt az oka annak, hogy Kodály a 20-as évek derekától Anglia felé orientálódott. S lehetséges, hogy az elvi megfontolások mellett Kodálynak a neoklasszicizmus és személy szerint Sztravinszkij iránt érzett ellenszenvét az is motiválta, hogy éppen ez az irányzat fosztotta meg őt a franciaországi érvényesülés lehetőségétől.

Mindenesetre, az csupán fokozatosan derült ki, hogy azt az ígéretet, amelyet a francia zenei élet 1914 előtt Kodálynak tett, 1920 után nem váltja be. A 20-as évek kezdetén Kodálynak még harmonikus a kapcsolata Franciaországgal. A kapcsolatot egyelőre a La revue musicale (a továbbiakban: RM) állítja helyre, az Henry Prunières szerkesztette kiváló folyóirat, amely egyszerre volt minden új zenei irányzat értékeit támogató tekintélyes sajtóorgánum és az új irányzatokat bemutató hangversenyrendező „műhely". Nevezetes keddi hangversenyein előbb Bartók és Kodály, majd Lajtha László és Harsányi Tibor alkotásai is lehetőséget kaptak az elismertetésre. Kodály műveinek párizsi előadása szinte kivétel nélkül a RM-nek köszönhető.

1921—23 között Kodály a folyóirat budapesti tudósítója. Nyolc rövidebb-hosszabb beszámolót, cikket írt, közülük a legfontosabb a Bartók egész munkásságát értékelő tanulmány[1a], függelékében teljes műjegyzékkel. Az 1921 márciusában megjelent írás, francia nyelven az első átfogó Bartók-értékelés, talán kimondatlanul is a zeneszerző 40. születésnapját köszöntötte. A cikkhez kottamelléklet is tartozott: „Bartók Béla és Kodály Z. kiadatlan darabjai". Bartóktól „Sur une chanson paysanne Hongroise" címmel az Improvizációk 4. tétele jelent meg, Kodály Hét zongoradarabjából a Tranquillo tempójú 5. tétel. A Tranquillo a második Kodály-opusz, amelyet külföldön nyomtatnak ki, s megintcsak Párizsban. Ez a kottamelléklet épp, hogy megelőzte a Gordonka-szólószonáta bécsi kiadását, az Universal-Edition első Kodály-kottáját (1921. április).

A RM kezdettől figyeli a Kodály-kompozíciók sorsát. Legelső számában Egon Wellesz, a lap bécsi tudósítója megemlítette, hogy a Schönberg vezette Verein für Musikalische Privataufführungen hangversenyeinek egyikén elhangzott a Gordonka-szólószonáta.[2]

Wellesz többet nem tehetett, mert a Verein hangversenyeiről tilos volt kritikát írni. Az 1922-es Salzburgi Modern Kamarazene-fesztiválról írott beszámolójában Dunton L. Green londoni zenekritikus röviden megemlíti:

„... Bartók Béla (Párizsban már ismert) hegedű-zongora-szonátája [1. szonáta] és Kodály két hegedűre és brácsára írott Triója megismertetett bennünket a magyar nemzeti jellemvonásokkal. A két zeneszerző közül az utóbbi, úgy látszik, a magyar Dvorzsákká válik ..."[3] A Dvorzsákra való utalás valószínűleg nem a darab hangvételére, hanem hangszer-összeállítására vonatkozott, hisz Kodály előtt csak a cseh zeneszerző írt triót két hegedűre és brácsára (op. 74.).

[1]/a RM II. évf. 5. szám, 1921. március, 205—217. l. Magyarul (műjegyzék nélkül): Kodály Zoltán: Visszatekintés II. Sajtó alá rendezte és bibliográfiai jegyzetekkel ellátta Bónis Ferenc. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1964. 426—434. l.

[2] RM I. évf. 1. szám, 1920. november, 60. l.

[3] RM IV. évf. 1 .szám, 1922. november, 62. l.

Az 1923-ban rendezett első hivatalos IGNM-fesztiválról Ernest Ansermet tudósította a folyóiratot:

„... Kodály Zoltánt és Gordonka-szólószonátáját lényeges eltérései ellenére sem látom oly messze Sztravinszkijtól, mint azt általában vélik. E mű a fiatal Hermann Pál előadásában a hangversenyek legmélyebb benyomásainak egyike volt. Különös gondolat a magyar cimbalom zenéjének gordonkára való transzporálása, de sikeresnek bizonyult és éppenséggel hozzájárult a hangszer technikájának gazdagításához — méghozzá micsoda káprázatos módon. Semmi egyéb nem hiányzik a zeneszerzőből, mint egy kicsit több objektivitás, pontosabban, modelljétől és az általa alkalmazott formáktól való valamivel nagyobb függetlenség; ezáltal elkerülhette volna a túlságosan hosszú kidolgozásokat, és tovább tökéletesíthette volna e tiszta kompozíciót, amelyben oly erőteljes és előkelő alkotó egyéniség nyilvánul meg ..."[4]

Ansermet az első külföldi muzsikus, aki a Gordonka-szólószonátája pengetett akkordjaiban a cimbalom hangzására ismer rá. Érthető ez, hisz 1915-ben, Svájcban, Sztravinszkijjal együtt éppen Ansermet fedezte fel Rácz Aladár művészetét.

A folyóirat rendezte 1922-ben a párizsi Bartók-„fesztivált", amelynek során, április 8-án Bartók bemutatta a Hét zongoradarab két szorosan francia vonatkozású részét, a Sírfelirat és az Esik a városban című tételt, valamint a Székely nótát.[5] A háború után, eddigi ismereteink szerint, ez az első franciaországi Kodály-előadás. Kritikai visszhangja ismeretlen, a feltárt kritikák csak Bartók sokkal jelentősebb I. hegedű-zongoraszonátájával foglalkoznak.

1921-ben jelent meg a Rózsavölgyi kiadásában Kodály op. 1. dalciklusa, az Énekszó. Némi késéssel jutott el a RM szerkesztőségébe, s Henry Prunières három évvel a kotta megjelenése után recenzeálta:

„Bájos dalok, amelyeket a gazdag magyar folklór inspirált. Harmonizálásának raffinált és zamatos módja Kodály Zoltán úr valamennyi művére jellemző. A szerző Bartók Bélával a fiatal magyar iskola legillusztrisabb képviselői közé tartozik. Csupán az lep meg kissé, hogy e dalok mellett angol szöveget találunk, de valljuk be, számunkra még így is könnyebben megközelíthetők, mint magyarul. Finom ízlésről tanúskodik e dalok egykötetes, kis formátumú, papírkötéses kiadása, ez méltó teljes elismerésünkre. Mikor szánják rá magukat végre Franciaországban is Fauré és Debussy dalainak hasonló közreadására?"[6]

A folyóirat a nagyobb formátumú kompozíciók közül elsőnek a Gordonka-szólószonátát mutatta be zenés keddjein. Erről az előadásról megintcsak Prunières írt:

„Ez a Salzburgban oly nagy sikert aratott alkotás bemutatóként hangzott el május 17-én, a RM legutóbbi hangversenyén. Madeleine Monnier kisasszony nagyszerű lehetőséghez jutott, hogy kibontakoztassa virtuóz képességeinek teljét. A mű egészében kissé hosszúnak tűnt. Tény, hogy a szólóinstrumentumon valódi polifóniát teremtő művészi írásmód

[4] RM V. évf. 1. szám, 1923. november, 73. 1.
[5] Demény János: Bartók Béla művészi kibontakozásának évei. Zenetudományi Tanulmányok VII. 216. 1.
[6] RM V. évf. 5. szám, 1924. március, 276. 1.

ellenére is csupán lankadó figyelemmel hallgathattuk ezt a vonóshangszeren közel fél óráig tartó művet. E fenntartás mellett is el kell azonban ismernünk a szonáta megragadó technikai virtuozitását és írásmódjának elképesztő újdonságát. Kodály ugyan a magyar népzenéből táplálkozik, de a folklorisztikus kötöttségtől mégis független. Témáit nem gyűjteményekből meríti, saját leleménye valamennyi, de teremtményei megőrzik rokonságukat a népdal szellemével. A dallaminvenció termékenysége nagyszerűen nyilvánul meg az egész szonátában s kiváltképp második tételében. Ellenállhatatlan ritmusaival, nagyon is magyar tüzű dallamaival természetesen a finálé a siker fő hordozója. Kodály Szonátája a legérdekesebb művek közé tartozik és nagy értékkel gazdagítja a modern literatúrában mindmáig oly szegény gordonkát."[7]

Erről az előadásról André Schaeffner emlékezett meg a konzervatív beállítottságú Le Ménestrel című folyóiratban:

„A hangverseny műsora annyira súlyos volt, hogy az interpretációk nem nyerhetik el minden esetben megérdemelt méltatásukat. Persze, nem egy művész meghátrált volna Kodály Zoltán Gordonka-szonátája elől. A műben a szerző megkísérli, hogy e hangszerre transzponálja a gitár és a cimbalom effektusait és ezáltal, valamint a kettősfogások nosztalgikus kiáltásaival a magyar síkságot idézi fel..."[8]

Az 1924-es, második, IGNM-fesztiválról Prunières számolt be a RM olvasóinak, Kodály részvételét igen röviden említve:

„...sikert aratott Kodály Zoltán hegedűre és gordonkára írott op. 7. Duója, tíz éve keletkezett és, úgy vélem, senkinek nem okozott meglepetést..."[9]

A Gordonka-szólószonáta után ismét zongoradarabok hangzanak el Párizsban Kodálytól. 1925. november 10-én, a RM évadnyitó koncertjén „Ticharich Zdenka Bartók Béla és Kodály erőteljes és expresszív interpretátora volt"[10] — írja L. D. a keddi zeneestékről szóló összefoglalójában. A pontos műsor ma még ismeretlen.

A 20-as évek első felében még eljutott néhány Kodály-mű Párizsba, mégha az előadások száma a berlini vagy bécsi játszottságtól messze el is maradt. 1926-tól, épp a Psalmus Hungaricus forró sikerű zürichi előadásától kezdve azonban évekre teljesen eltűnik Kodály neve a francia hangversenytermek plakátjairól. Furcsa, hogy a zenei folyóiratok ezenközben az eltűnt zeneszerző nyomában maradnak és hírt adnak Kodály külföldi sikereiről. A Le Ménestrel valóban csupán pársoros híreket közöl, a RM azonban hosszabb beszámolókat.

A Psalmus Hungaricus zürichi bemutatójáról (1926. június) Henry Prunières írt:

„...Az IGNM négy hangversenye mellett rendkívül érdekes előadást rendezett a zürichi szekció. Ezen Honegger Párizsban soha elő nem adott *Dávid Királyát*[10/a] hallottuk Volkmar Andreae vezényletével, a

[7] RM V. évf. 7. szám, 1924. június, 252—3. l.
[8] Le Ménestrel 86. évf. 1924. május 23., 15. l.
[9] RM V. évf. 12. szám, 1924. október, 248. l.
[10] RM VII. évf. 4. szám, 1926. február, 161. l.
[10/a] Prunières tévedett, Honegger Dávid királyát 1924. március 14-én bemutatták Párizsban, a Salle Gaveau-ban. L. Szőllősy András: Arthur Honegger. Gondolat Kiadó, Budapest, 1960, 338. l.

csodálatos zürichi kórus előadásában. Diadal volt ez. A műsor első részét Kodály Zoltán *Psalmus Hungaricusának*, ennek a megkapóan tiszta és nagy műnek szentelték . . .”[11]

Ez a hangverseny valójában legalább akkora diadalt jelentett Kodály Zsoltárának, mint Honegger oratóriumának. Franciaországból kilépve, hadd idézem a Dávid király különleges — és Párizsban is erősen rezonáló — sikerének motiválására Adolf Weissmannak, a kiváló berlini zenekritikusnak, a német IGNM-szekció első elnökének beszámolóját:

„. . . A zürichi polgár hódolhatott városa szülöttének: *Arthur Honeggernek*. Kétségtelen ugyan, hogy Franciaországban él, de svájci szülők gyermeke. Igaz, nagyon magába szívta Párizs atmoszféráját, tagja volt a Hatok közben már feloszlott csoportjának, amely Eric Satie-val az élen meg akarta fricskázni a hagyományt. De a svájci nemzeti büszkeség ettől még nem pompázik kevésbé ezzel az úgynevezett zürichi gyermekkel . . . A közönség szemében ő az est hőse. Oly kegyes ugyan, hogy *Kodály Zoltán*nak és Psalmus Hungaricusának is tapsol, a babér azonban Arthur Honeggeré . . . A másként beállított hallgató persze ezeket a dolgokat is másképpen szemléli . . . Boldoggá tesz, hogy Kodály Psalmus Hungaricusáról szólhatok. A mélyen érző művész kinyilatkoztatásával és vallomásával élesen elhatárolja magát mindentől, ami artisztikus . . . A panaszos Dávid a mi korunk magyarja. Magyar művész, aki elhagyatottan érzi magát eszméivel, s a lelkét adta ebbe a zsoltárzenébe. Nem arról van szó, hogy népdalosan muzsikál: a magyarság szellemét szólaltatja meg abban az a-mollban, amely csupán egyetlen egyszer lendül fel az A-dúrig, hogy újra visszasüllyedjen a reménytelenségbe . . .”[12]

A RM olvasója több ízben találkozott Kodály Zsoltárával. Lazare Saminsky New Yorkból küldött tudósításában megjegyzi: „Türelmetlenül várjuk Kodály Psalmus Hungaricusának Mengelberg vezényelte előadását.”[13]

Karl Geiringer az 1927. november 6-án tartott bécsi Munkás Szimfonikus Hangverseny kapcsán igen melegen írt Bartók I. zongoraversenyének bemutatójáról, majd ekként nyilatkozott a Zsoltár Webern vezényelte első bécsi előadásáról:

„. . . Az est folyamán előadták az egyik legjelentősebb modern magyar zeneszerző, Kodály Zoltán *Psalmus Hungaricusát* . . . A zene, amelyet Kodály az egyszerű versre írt, maga is egyszerű és teljesen egységes, mélységesen érzékeny és semmiben nem marad el a költői mintától. Ez a magyar zsoltár, mert mélyen gyökerezik a magyar népzenében, eredeti, olykor igen modern nyelven szól. Olyan kompozíció ez, amely kortalanságánál fogva — úgy tűnik —, a művészet valódi, nagy értékei közé tartozik.”[14]

Lapozzunk egyet a folyóiratban, s következik a mű londoni bemutatójának kritikája Dunton L. Green tollából. Előzetesen Sztravinszkij Oktettjét méltatja:

[11] RM VII. évf. 10. szám, 1926. augusztus 166. 1.
[12] Die Musik XVIII. évf. 10. szám, 1926. augusztus, 821—2. 1.
[13] RM IX. évf. 4. szám, 1928. február, 81. 1.
[14] RM IX. évf. 5. szám, 1928. március, 159. 1.

„... A Psalmus Hungaricus, amelyet szerzője Kodály már vezényelt Cambridge-ben, szintén igen értékes. A művet Kennedy Scott vezényelte, a Filharmóniai Kórus énekelt, tenorszólistája Stewart Wilson volt. Ez a mű erőteljesen gyökerezik a hagyományban. Alkotója erős egyéniség. Bartókkal közösen végzett magyar népzenei kutatásainak eredményeképpen az ősi zsoltár szellemét nemzeti törekvésekkel, a gregorián és a modern zene kifejezésével gazdagította. Az előadás megrendítő hatású, vitathatatlanul nagy produkció volt..."[15]

Ugyanez a kritikus, ugyanennek az előadásnak a kapcsán, érdekes mód, nem egészen így vélekedett egy berlini folyóiratban:

„... Nagyszerű benyomást keltett Kodály Psalmus Hungaricusa... Kétségtelen, hogy korunk legszebb kórusművei közé tartozik, bár korunkhoz csupán feltételesen sorolható. Van ugyan benne néhány politonális hely, de nagyjában-egészében erősen gyökerezik a hagyományban, s ettől új hangzása és erőteljes egyéni invenciója sem téríti el..."[16]

A RM nem tért ki a Psalmus Hungaricus toulouse-i előadására, (a hír az Anbruchból való) s már ebből is kitűnik, mennyire periferikus volt a 20-as, 30-as évek francia zenei életében mindaz, ami Párizson kívül történt. A francia fővárost a mű előadásával még Athén is megelőzte. Íme, Henry Missil beszámolója az 1939 tavaszán sora került bemutatóról:

„... Az Athéni Odeon Szimfonikus Zenekar, karmesterének, Ekonomidész-nek vezényletével, az Athéni Kórus közreműködésével bemutatta Kodály Magyar Zsoltárát, ezt az izgalmas darabot, amelynek modernségében nincs semmi megbotránkoztató, hisz annyira magával ragadó az atmoszférája..."[17]

A RM évfolyamaiban visszalapozva, az 1929. évjáratban találjuk Tóth Aladár hatalmas tanulmányát Kodály Zoltánról[18], amely éppúgy az első francia nyelvű összefoglalása Kodály művészetének, mint volt korábban Kodály elemzése Bartók életművéről. E lelkes méltatásra mintegy válaszol 1931-ben, a folyóirat „Zenei földrajz" című különszámában, Haraszti Emil „A magyar zene gyökerei és megújulása" című írásának Kodállyal foglalkozó szakasza:

„... A parasztdalok kultuszához Bartók oldalán csatlakozott Kodály Zoltán, akit a külföld Psalmus Hungaricusa révén lassan megismer. Bartók és Kodály között mindazonáltal a parasztzene az egyetlen közös pont. Egyébként utóbbi a kevésbé ismert magyar muzsikus s ez alighanem kései fejlődésének köszönhető. Mindezideig igen keveset alkotott: műveinek száma a tucatot is alig éri el, értékük igen egyenetlen. Kodálynál nem találkoztunk Bartók ázsiai karakterével, sem primitív magyar heroizmusával.

Kodály magyar *jellege* beéri sokkal mérsékeltebb keretekkel. Nem gyötörték meg pogány víziók, nyugodtabb és erősebb kötelékek fűzik a szülőföldhöz. Meditatív, hajlamos a melankóliára és lírizmusra, nem mindig sikerül felkeltenie érdeklődésünket. »Magyar stílusa« nemcsak a külföldi, hanem gyakran még a magyar hallgatót is hidegen hagyja.

[15] Uo. 161—2. l.
[16] Die Musik XX. évf. 4. szám, 1928. február, 426. l.
[17] RM XX. évf. 193. szám, 1939. augusztus—november, 122. l.
[18] RM X. évf. 9. szám, 1929. szeptember—október, 197—217. l. Magyarul: Magyar Zene XIII. évf. 4. szám, 1972. december, 339—352. l.

Az egyetemesség szintjén nem jutott el a keleti technikákhoz, nemzeti hangjai nem lelnek elég erőteljes visszhangra. Ezek a fő okok, amelyek meggátolják, hogy külföldön oly népszerűvé váljék, mint Bartók. Sőt még saját hazájában levő félreállított barátai, akik úgy vélekednek, hogy Bartókkal egyenértékű nagy muzsikus — még ők sem tudják felkelteni iránta az általános érdeklődést. Psalmus Hungaricusában Kodálynak mindazonáltal olyan húrokat sikerült megpendítenie, amelyekből új hangon emelkedik fel egy nemzet közösségi lelke. Vitathatatlan, hogy a Psalmus Hungaricusban fellelhető Honegger Dávid királyának hatása. De az ótestamentum könnyei Kodálynál megindító viharrá válnak, drámai ereje valóban egy nemzet tragédiáját evokálja. Egyéb kompozíciói kevésbé jelentékenyek. Színpadi művének zenéjéből összeállított Háry János szvitjében akad néhány sikerült szám. Kodály itt már a *verbunkos* háborús és cigányos zenéjéhez közelít . . ."[19]

Haraszti Emil elég hosszú ideig lődözte mérgezett nyilait Bartókra ahhoz, hogy most ugyanezt tegye Kodállyal. Ha csupán a két zeneszerző közötti különbségre kívánná felhívni a figyelmet, eljárását helyeselhetnénk. Csakhogy ő törpévé kívánja zsugorítani Kodályt, kamarazenéjéről, dalairól, kórusairól egyetlen szót sem ejt, tévesen informálja olvasóit, amikor lekicsinyli az Angliában, Ausztriában, Németországban, Svájcban sokat játszott zeneszerző nemzetközi sikereit és valótlan dolgot vitathatatlanként állít, mondván, hogy a Psalmus Hungaricus-ban Honegger Dávid királyának hatása érvényesül. Ez ugyanis időben lehetetlen, hisz Kodály nem volt jelen Honegger oratóriuma első, színpadi kísérőzene-változatának 1921-es előadásán, az oratóriummá átdolgozott mű bemutatója pedig 1923 decemberében volt, később, mint a Zsoltár első előadása. És Haraszti éppen abban az országban beszéli le Kodályról a zeneértőket, ahol amúgy is oly kevés művét játsszák a zeneszerzőnek.

A Tóth Aladár és Haraszti Emil írása között eltelt két év francia vonatkozású érdekessége, hogy a Háry-szvit két külföldi előadásának kritikája megintcsak egyazon RM-szám szomszédos lapjain jelent meg. Részlet Karl Geiringer bécsi leveléből:

„. . . A példásan fegyelmezett Königsbergi Rádiózenekar, kiváló karmestere, H. Scherchen vezényletével Kodály-újdonságot hozott nekünk: a Háry János szvitet. E bűbájos karakterdarabok . . . lenyűgözik a hallgatót. Háry János Napóleon fölött aratott győzelmének és Napóleon kegyelemért való könyörgésének teljesen hihető naturalizmussal teli jellemzését korunk zenéje leghumorosabb termékének tartom. A zeneszerző itt az elbeszélés naiv örömével festi a tündérmesék világát. Játékosságának színpompája a felnőtt lelkekben a kora ifjúság gyermekiességét a legkomolyabb formában idézi fel. Ez a műsorszám sokkalta fontosabb volt, mint számos erőltetett hatású kompozíció."[20]

Londoni bemutatója után a szvit elhangzott a Promenade koncertek egyikén. Erről az előadásról Dunton L. Green számolt be:

Az újdonságok közé tartozott Kodály Háry János zenéje, amelyet a Filharmonikusok a nálunk ismeretlen csehszlovák [!] karmester, Szenkár Jenő finom és választékos vezényletével adtak elő . . . Megvallom, le-

[19] RM Géographie musicale. Numéro spécial, 1931. 104—5. l.
[20] RM XI. évf. 4. szám, 1930. január, 78—9. l.

hangolt ez a magyar Tartarin emlékének szentelt szvit. Valami transzcendensebb zenét vártam volna a Psalmus Hungaricus szerzőjétől. Meglehet, pihenő ez a mű a nagy zeneszerző oeuvre-jében, de úgy vélem, hogy egy Kodály-formátumú muzsikus érdekesebb zenével is szolgálhatott volna, olyan alkotással, amelyben nem váltja aprópénzre a szellemességet. A darab szórakoztató, hangszerelése festői, de a Kezdődik a mese ironikus ellenpontjai után hiányoltam azt a specifikusan zenei fogantatású humort, amely megvan Dohnányi Gyermekdal-variációiban, vagy Strauss Till Eulenspiegeljében. Kodály vágyakozva tekint Strauss művére, de meg sem tudja közelíteni. Az 5. és 6. tétel éppenséggel a cigányzenekarok színvonalára süllyed, bár meg kell vallani, hogy a zárótétel díszei megragadó hatásúak . . ."[21]

Éppenséggel nem valószínű, hogy Kodály valaha is „vágyakozva tekintett volna Strauss-ra", hiszen már 1907-ben, Berlinből, határozott ellenszenvéről írt Bartóknak:

. . . Straussal úgy vagyok, mint valami szfinx-szerű szép nővel. Udvarolok neki, örülnék, ha megtudnám nyitni a szívét magamnak (vagy a szívem neki, egyre megy, szóval szeretném, ha egymásba szeretnénk), de nem megy! Pedig a leg»tisztességesebb« szándékkal megyek mindig elejbe. De hát a Macbeth csak nem egyéb, mint egy gyenge, kissé összehangszerelt uvertür »szonátaformában«? A ‚domesticát' is itt hallottam először. Voltak részletei, amire rámondtam: szép, hamar, mihelyt csak kicsit lehetett, de részlet — részlet! A Salome (itt Zálomének hívják) meg nagy részében egyszerűen nem megy a gyomromba. Azért tán még jobban tetszik a többinél. Mindenekelőtt sokkal finomabb a hangszerelése (nem kezdhetem az ideái dicséretén, mert részben nem elég szépek, részben nem elég eredetiek) igaz tán kénytelen volt vele az ének miatt, de nagyon szépen szól, az bizonyos. Egy képpel próbálom megmondani, mért nem tud rám hatni S.: Soha nem éreztem még *őt* a zenéjében, úgy, mint Beeth.: benne van tetőtől talpig a világot körülfogó lelkétől a kopott frakkjáig. Strausst mindig *mellette* érzem a hangjainak, a mint »rakosgatja, csinálgatja, le-lenéz az aljára« úgy bánik el velök mint valami idegen tárgyakkal, mert nem a véréből folynak. Csak természetes, hogy szeretném, ha meg tudna kapni. Hisz a mi korunk lelkét keresem olyan éhesen. Az pedig más mint Beethovené . . ."[22]

Az mindenesetre bizonyos, hogy a londoni kritikus nem állt magában, amikor a Psalmus Hungaricus mélységét kérte számon a Háry-szvittől. Szerte Európában számos rezenzens jutott ugyanerre a következtetésre.

Közben, szórványosan elhangzott néhány Kodály-mű Párizsban, de a zenekari művek közül egy sem. A 20-as évek végén Weiler Irma — 1924-ben Berlinben elsőként énekelt Kodály-dalokat — a Sorbonne-on bemutatott néhányat a dalok közül. 1932. január 22-én Láng László Edit magyar zongoraestet adott az École Normale-ban, s itt eljátszotta az Esik a városban-t és franciaországi bemutatóként a Méditation-t. Demény János tette közzé e hangverseny egyik kritikáját:

[21] Uo. 81. l.
[22] Documenta Bartókiana Heft. 4. Hrsg. von Denijs Dille. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1970. 131—2. l.

„... Örültünk, hogy jobban megismerhetjük Kodály művészetét, ezét a realista álmodózóét, akinek sikerült a puszta felett lebegő dallamokat felfognia és szilárd kőépítménybe beágyaznia. Művészetéből ízelítőül Láng-László Edit csak egy híres Debussy-dallam feletti igénytelen parafrázist nyújtott nekünk..."[23]

Nos, a Meditáció előadása kerek negyed századot késett, hiszen Kodály első párizsi útjakor írta, 1907-ben Debussy felfedezésének első mámorában.

A francia közönség továbbra is többet olvas Kodályról, mint amennyi zenét hall tőle. A magyar zene őszinte híve, Calvocoressi lelkes tudósítást küldött a Te Deum londoni bemutatójáról:

„... A BBC kortárs zenei hangversenyeinek egyikén bemutatta Kodály *Te Deum*-ját és Vaughan Williams *Dona nobis pacem* kantátáját. Csodálatos mű ez, kifejezése mértéktartó, telve vallásos érzéssel, erővel és lendülettel, és megoldása tökéletesen egyszerű. Semmi néprajzi elem, semmiféle specifikusan magyar fordulat, vagy szín nem található benne. Ez különösen érdekes momentum. A kritikai érzéket eltorzító ezer és egy felületes általánosítás egyike ugyanis napjainknak az az eléggé divatos álláspontja, amely szerint a nemzeti eszme jegyében való alkotás, a zenei folklórból nyert elemek alkalmazása egyenlő annak elismerésével, hogy a zene nem emelkedhet magasabb színvonalra, nem érheti el a »tiszta emberi tartalmak egyetemességét«, mert ezek kifejezésére feltehetően csakis a népi elemektől megfosztott stílus lehet alkalmas. Ebben a Te Deum-ban Kodály nem látszik kevésbé eredetinek, szabadnak, álmokkal kevésbé telítettnek, mint csodálatra méltó *Psalmus Hungaricus*ában, és erőteljes csapást mér a fenti legendára..."[24]

A 30-as évek második felében valamelyest emelkedik a párizsi Kodály-előadások száma. A fiatal Földes Andor 1936 őszén mutatkozik be Párizsban. A kritikus, Henry Martelli érthetően elsősorban a kiváló pianista teljesítményét méltatja, de megemlíti, hogy műsorán Bartók és Kodály is szerepelt.[25]

1937 őszén a RM zenés keddjeinek egyikén magyar művek szerepeltek a műsoron, Hermann Pál, ez a nagyszerű gordonkaművész Bartók Rapszódiáját és Harsányi Tibor Szonátáját játszotta — mindkettőt Harsányi zongorakíséretével —, önálló műsorszámként pedig Kodály Szólószonátáját. Idézek a szignálatlan kritikából:

„... [Hermann Pál] Kodály Gordonka-szólószonátájában adott számot kivételes hangszeres eszközeiről. Káprázatos nehézségű, érdekes mű ez, zenei anyaga igen gazdag. Ha koncentráltabb lenne, sokat nyerne hatásában. A hallgatótól az emberi lehetőségek határain kívül eső koncentrációt, erőfeszítést igényel..."[26]

1939 tavaszán a folyóirat újabb magyar estet rendezett. Ezúttal Láng-László Edit Bartók népdalfeldolgozásaiból zongorázott, Szikra Lajos hegedűművésszel előadta Lajtha László Szonatináját, Szikra és Rejtő Gábor pedig Párizsban elsőnek játszotta el Kodály Duóját.

[23] Le Journal des Débats. 1932. január 17. Idézi: Demény János: Bartók Béla pályája delelőjén. Zenetudományi Tanulmányok X. 416. l.
[24] RM XVII. évf. 170. szám, 1936. december, 461. l.
[25] RM XVIII. évf. 171. szám, 1937. január, 58. l.
[26] RM XVIII. évf. 179. szám, 1937. december, 468. l.

„... Kodály *Duója* a kamarazene-irodalom legkomplexebb, előadási szempontból legnehezebb és legabsztraktabb művei közé tartozik. Szikra és Rejtő úrnak alkalmat nyújtott arra, hogy bemutassa virtuozitásának javát és a zenei szöveg iránti érzékét..."[27]

1939 őszén végre elhangzott Párizsban is a Psalmus Hungaricus. Az előadás karmesteréül Kodályt hívták meg, de ő — bizonyára a háború kitörése miatt — nem vállalkozott külföldi útra. Így hát Ernst Lévy vezényelte a Chaillot Palotában rendezett hangversenyt. A tenorszólót Lapelletrier énekelte. A hangversenyen elhangzott Liszt Koronázási miséje is. Claude Chamfray recenzióját idézem:

„...Eddig is tudtuk, hogy Kodály mélységes ismerője a magyar népzenének, és Bartókkal együttműködve hozzájárult hazája igen sok népdalának elterjesztéséhez. A Psalmus hungaricus igazolja ezt az ízlést és Kodály zenekultúrájának eme aspektusát. Inspirációjának forrása hazájának muzsikája. A magyar népi stílus többféle módon jelenik meg a művében, a pentaton hangsor alkalmazása révén csakúgy, mint a dallamok karakterében. Ezt a folklorisztikus vonalat mindazonáltal módosítja a vallásos érzelem kifejezése. Végül, Kodály tartózkodik mindennemű formai szertelenségtől. Nem követ el erőszakot, nem tör hatásra, a nagyon is raffinált halványságot részesíti előnyben s ez művének igen mértéktartó karaktert biztosít. A Filharmónia Ének- és Zenekara, a magyar kolónia kórusa, a Croix de bois gyermekdalosai teljes vokális és hangszeres tudásukat latba vetették Kodály szolgálatában..."[28]

Kodály zenéjének későbbi franciaországi visszhangját nem ismerjük. Az első teljes Kodály-estet 1943. február 24-én rendezték Párizsban,[29] s a felszabadulás után Kodály négy ízben utazott a francia fővárosba. Műveit vezényelte 1946 októberében,[30] 1948 tavaszán[31] — ekkor részt vett az UNESCO művészeti nevelési konferenciáján is — végül 1949 végén[32]. 1966-ban újból Párizsba utazott, hogy részt vegyen az Ifjú Zenebarátok Nemzetközi Szervezete kongresszusán.[33]

Kodály zenéjének 1945 utáni franciaországi fogadtatásáról nincsenek információim. Valószínű, hogy ekkor már nem az új zene egyik nagy mesterét, hanem a század első felében klasszikussá vált zeneszerzőt látták benne. A megkésett bemutatók ekkor már ismét teljesen új zenei közegben hangzottak el. A folklór problémája, amelyet a 20-as, 30-as évekből idézett kritikák többsége is érint, magyaráz, értelmez, tudjuk, mind élesebbé válik. A francia zenekultúra értékeire szinte kezdettől oly nagy szeretettel tekintő Kodály Zoltán művészete igazi, élő hatással a legújabb fejlődésre aligha lehetett már, de egy jó emberöltővel korábban ez az új magyar zene megkísérelte a franciaországi áttörést.

[27] RM XX. évf. 189. szám, 1939. március, 132. l.
[28] Uo. 194. szám, 1939. december, 153. l.
[29] Eősze László: Kodály Zoltán élete és munkássága. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1956. 140. l.
[30] Id. mű 149. és 172. l.
[31] Id. mű 153. és 173. l.
[32] Id. mű 157. és 173. l.
[33] Kodály beszéde megjelent: Journal Musical Français, 1966. április 13., 24., és 8. l. Magyarul: Parlando. 9. évf. 4. sz., 1967. április, 5—8. l.

BALASSA GYÖRGY:

EGY KÜLÖNÖS KLARINÉTVERSENY

Az Österreichische Nationalbibliothek zenei gyűjteménye Suppl. Mus. 5853 jelzéssel különleges klarinétversenyt őriz. Már a mű borítólapjának felirata is különleges. „Concerto / in Es / Clarinetto principale in B / Due Corni in Es / Due Flauti / Due Violini / Viola / et Basso / del. Sigr. Kozeluch / Berlin / ". (! ! !) Alatta későbbi időpontból, más kéztől származó feljegyzés olvasható: „Johann Anton Kozeluch (1738—1818)". (! ! !)

Az 1738 és 1818 évszámok Johann Anton Kozeluch *születési,* illetve Leopold Anton Kozeluch *halálozási* évszáma. Így mindjárt felvetődik a kérdés, melyik Kozeluch a szerző és járt-e Berlinben? A szerző személyére a későbbiekben visszatérek, de bizonyos, hogy egyik Kozeluch sem járt Berlinben.

Még különösebb a kép, ha a bécsi „Kozeluch koncertet" összehasonlítjuk Karl Stamitz 9. klarinétversenyének[1] kéziratával, amelyet a regensburgi Thurn-Taxis könyvtárban őriznek. Kitűnik, hogy a bécsi „Kozeluch koncert" nem eredeti kompozíció, hanem a regensburgi Stamitz koncert átdolgozása.

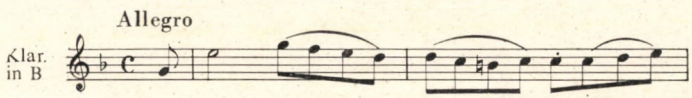
Mindkét koncert hangneme Esz-dúr. A két szélső tétel főtémája azonos, a középső lassú tétel azonban teljesen más a két műben. A két szélső tétel összevetése a következőket mutatja:

	I. tétel	Solo	Tutti	III. tétel	Solo	Tutti
Stamitz	241	128	113	251	117	134
Kozeluch	268	153	115	266	149	117

ütem terjedelmű. Kozeluchnál nagyobb a két szélső tétel terjedelme és jelentősen megnövekedik a szólóhangszer szerepe is.

A kétféle első tétel összevetésekor kiderül, hogy mindkét műben azonos a zenekari tutti bevezetés és az azt követő első szólóbelépés indítása. Lényeges eltérés a 74. ütemtől mutatkozik. Itt Kozeluch a domináns B-dúrba modulál, majd új melléktémát indít a 80. ütemben,

Kozeluch I. 80 ütem

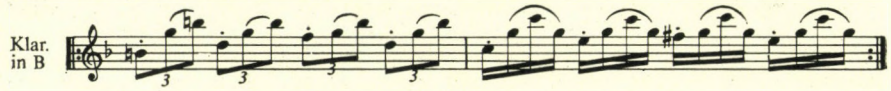


amelyik a főtéma reminiszcenciájának is tekinthető.

[1] Közreadta Johannes Wojciechowski Hamburgban a Sikorski kiadóvállalatnál 1953-ban (No. 255.). Számozás Helmut Boese „Die Klarinette als Soloinstrument in der Musik der Mannheimer Schule" (Dresden 1940) c. műve alapján.

Megszakítás nélkül követi ezt a zárórész, amely a korabeli „virtuóz" technika kibontása mellett,

Kozeluch 127—129 ütem:

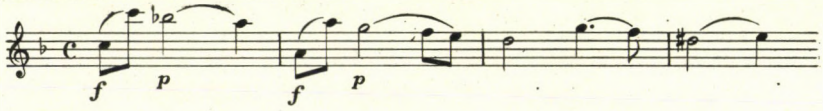


Kozeluch 127—129 ütem:

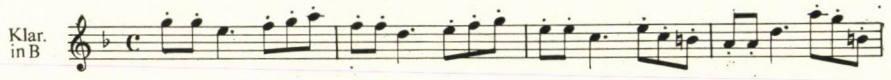


Stamitz idézeteket is tartalmaz:

Kozeluch I. 108—111. ütem:

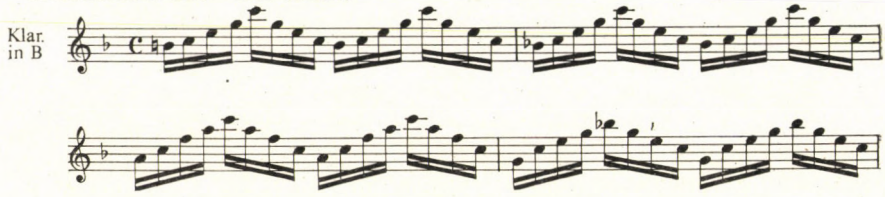


Kozeluch I. 119—129 ütem:



A tutti 135—164 ütemei az eredeti mű 110—139 ütemeivel, az ezt követő szólórész 165—217 ütemei az eredeti 140—192 ütemeivel azonosak. Ennek folytatása nyolc ütemnyi idézet az expozíció zárószakaszának „virtuóz" részéből Esz-dúrban,

Kozeluch I. 218—221 ütem:

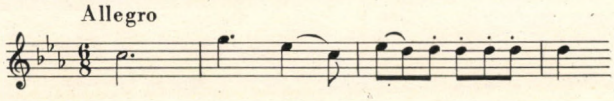


majd az eredeti mű sorrendben kissé megváltoztatott utolsó 22 szóló- és 21 tutti ütemével zárul az első tétel.

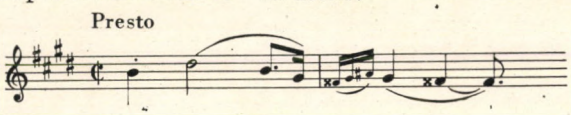
Az első tételben mindössze 57 ütem eltérés van az eredeti és az átdolgozott mű között. Ez azt jelenti, hogy Kozeluch az eredeti stamitzi szóló 128 ütemének mintegy a felét változtatta meg, illetve bővítette ki, hiszen az eredeti tutti részeket minden változtatás nélkül megtartotta.

Alig 11 ütemmel növekedett a harmadik tétel terjedelme. Itt is jelentősen nagyobb szerepet kapott a szólóhangszer (149 ütem 117 helyett) és csökkent egyidejűleg a tutti terjedelme (134-ről 117 ütemre). Az átdolgozott tétel is megtartotta eredeti rondó formáját. Alapvető minőségi különbség az eredeti zárótétellel szemben — amely mindvégig az alaphangnemben mozog — a 116. ütemben megjelenő, 39 ütem terjedelmű, c-moll indítású epizód. Mint Kozeluch egész zeneszerzői tevékenysége, úgy bizonyos mértékig ez a téma is anticipálja már a beethoveni zene megszólalását.

Kozeluch III. 116—119 ütem:

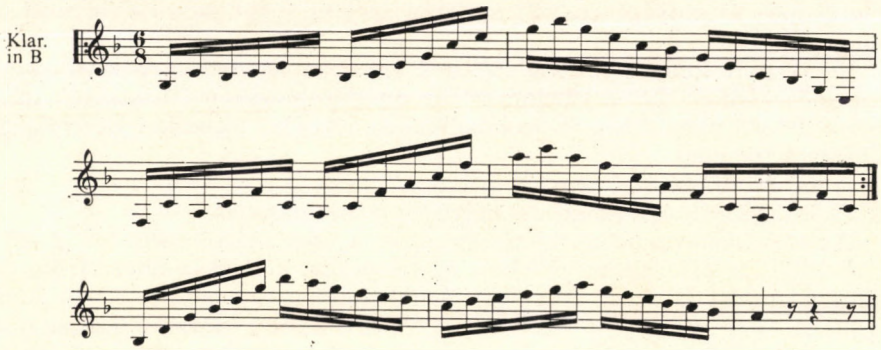


Beethoven op. 27. no. 2. III. 20—21 ütem:



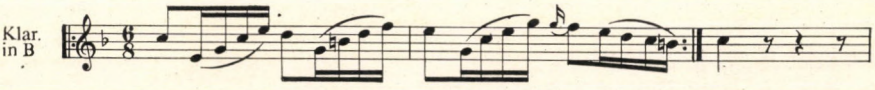
Az epizód végén tört hangzatfelbontásos rész vezet az eredeti tuttihoz.

Kozeluch III. 144—154 ütem:



Ezenkívül néhány kadenciális bővítésben mutat eltérést a tétel az eredetitől. Így pl.:

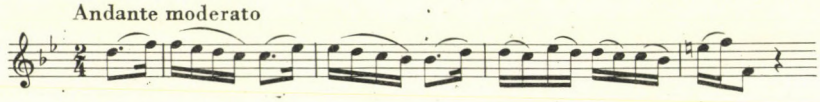
Kozeluch III. 52—56 ütem:



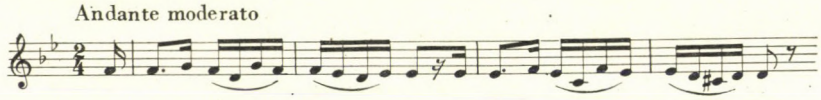
A Stamitz koncert eredeti lassú tétele mindössze 65 ütem terjedelmű, az átdolgozott mű új második tétele 88 ütemre növekedik, vagyis az eredetinek pontosan egyharmadával bővül.

Változást jelent formai szempontból, hogy a rondószerű „Andante de Aria" helyébe széles lélegzetű dalforma kerül bővérű, gazdagon moduláló kantilénával és ez tág lehetőséget biztosít a szólista előadói képességei kibontásának. Elegendő a két témát egymás mellé helyezni, máris szembe tűnik a különbség.

Stamitz II. 1—4 ütem:



Kozeluch II. 1—4 ütem:



Az átdolgozott mű 622 ütem terjedelmű az eredeti mű 557 ütemével szemben, vagyis közel 70 ütemmel bővült. Bizonyos, hogy ez a növekedés nem csak mennyiségi, de jelentős minőségi változást is tartalmaz. Említésre méltó, hogy az átdolgozás az eredeti zenekari összeállítást (2 fuvola, 2 kürt, vonóskar) tartotta meg és lényegében változatlanul átvette a két szélső tétel tutti részeit is.

Mint említettem, a szólóhangszerrel szemben támasztott követelmények is megnövekednek. Így a klarinétszólam az átdolgozásban f'''-ig megy fel az eredeti d'''-vel ellentétben és szembetűnő a „virtuóz" technikai igényesség a szólistával szemben.

A mű keletkezéséről nem sokat tudunk, néhány adat azonban hozzájárulhat a körülmények és a szerző személyének a tisztázásához.

Az első hírneves utazó klarinétvirtuóz, a cseh származású Joseph Beer (1744—1811), a francia klarinétiskola megalapítója, 1771. december 24. óta számos alkalommal játszotta Párizsban és feltehetően egyebütt is Karl Stamitz klarinétra írott versenyműveit.[2] Beer 1779-ben búcsút mond a francia fővárosnak és hosszú európai hangversenykörút befejezéseként 1780 végén szerepel először Szentpétervárott. 1792-ig működik itt II. Katalin udvari zenekarában, de közben több alkalommal visszatér Nyugat-Európába. Így többek között nagy sikerrel szerepelt Mozarttal együtt 1791 márciusában Bécsben,[3] ahol még később is megfordult.[4] 1792-ben II. Frigyes Vilmos kamara-muzsikusának nevezi ki hivatalosan Berlinben és ezt a tisztséget élete végéig viseli.

[2] Boese id. mű 31. l.
[3] Pohl: Haydn II. 147. l.
[4] Hanslick: Geschichte des Konzertwesens in Wien I. 118. l.

Karl Stamitz és Joseph Beer kapcsolata mindkettőjük Párizsból történt távozásával sem szűnt meg. Talán éppen Karl Stamitz ajánlására történt Beer szerződtetése a berlini udvari zenekarhoz. A kettőjük közti kapcsolat fennmaradásának egyik bizonyítéka az 1793-ban Berlinben nyomtatásban megjelent 11. koncert, „Mrs. Baer et Stamitz" közös szerzeménye, melyet a lipcsei A. M. Z. még 1802-ben is hirdetett.[5]

A szóban forgó eredeti „9. koncert", „zenei tartalmát tekintve, néhány külső fogyatékosság ellenére"[6], Stamitz későbbi alkotói időszakából származik. Nem tudjuk, hogy a 11. koncert szerzőségében milyen része volt Beernek. Bizonyos, ha a 9. koncert fentebb tárgyalt átdolgozásában a legcsekélyebb mértékben közreműködött volna, ezt a tényt Stamitz-cal való régi barátsága alapján feltünteti a mű címlapján. Nem valószínű különben, hogy az átdolgozást, amely érett zenei egyéniségre enged következtetni (lásd a lassú tételt), maga Beer végezte volna el.

Joseph Beer és Leopold Kozeluch valamilyen kapcsolatát valószínűsíti az a tény, hogy a Breitkopf katalógus XVI. pótlásában (1785—1787)[7] Bär (= Beer) neve alatt közli Leopold Kozeluch egyik klarinétversenyének kezdő ütemét.

Feltehető tehát, hogy a Stamitz-féle 9. koncertet, melynek részben formai (1. tétel), részben tartami gyengéit (2. tétel) maga Beer is érezhette, azzal a kéréssel adta át Leopold Kozeluchnak (esetleg az egyik bécsi tartózkodása idején), hogy abból — a jó anyag megtartásával és megfelelő kiegészítésekkel — használhatóbb művet írjon a részére; Kozeluch pedig teljesítette ezt a kérését. Így keletkezett a szerkezetileg összefogottabb és a klasszikus szonátaformához inkább közelítő első tétel, a naivan egyszerű „Andante de Aria" helyett a lírai szépségű, néha már Mozartra emlékeztető lassú tétel és a rondó c-moll epizódja, a sorsába nem beletörődő emberi akarat ábrázolása.

Az átdolgozó személyével kapcsolatban magától értetődő, hogy Joseph Beer ahhoz a honfitársához fordult az újra fogalmazás kérésével, aki viszonylag a legtekintélyesebb és a legismertebb volt valamennyi között. Így választása természetesen nem Johann Anton Kozeluchra, hanem az akkor igen népszerű Leopold Kozeluchra esett, akinek klarinétra írott versenyművét már az 1780-as években ismerte és feltehetően játszotta is.

Az átdolgozás időpontja az 1790-es évek elejére tehető. Erre enged következtetni az a tény, hogy az átdolgozott mű technikai és a lassú tételben már zenei vonatkozásban is lényegesen magasabb követelményeket támaszt a szólistával szemben, mint Leopold Kozeluch korábbi, 1787-ben Bär neve alatt hirdetett, fentebb említett versenyműve. Keletkezési idejét tekintve, az átdolgozott mű sorrendben Leopold harmadik klarinétversenyének tekinthető.[8]

A borítólapon olvasható „Berlin" szó nyilván arra utal, hogy a szólamok Beer szerződtetése, vagyis 1792 után készültek Berlinben, vagy Berlin részére.

[5] Boese id. mű 33. l.
[6] Boese id. mű 33. l.
[7] Giovanni G. J. Breitkopf: Catalogo delle sinfonie, partite ... e concerti ... Breitkopf 1775. Barry S. Brook New York 1966. Supl. XVI. 20. l.
[8] Az első: Prága, Nemzeti Múzeum XI. E 83. Közreadta J. Kratochvil: Kozeluch: Koncert Es dur. Artia, Praha.
A második: Prága Nemzeti Múzeum Kl. III A 8—407.
Wien Österreichische Nationalbibliothek Suppl. Mus. 5854.
Donaueschingen 1096. (Zongorakivonat)

Ugyanezt láthatjuk az 1787-ben hirdetett (Bär) Kozeluch klarinétverseny borítólapján is.[9]

Az átdolgozott mű nem szerepel a szakirodalomban. Nem említi Boese, aki behatóan tárgyalja Karl Stamitz klarinétversenyeit.[10] Milan Postolka tévesen azonosítja a bécsi Suppl. Mus. 5853 és a prágai Nemzeti Múzeum XI E 83 jelzésű műveket.[11] Nem tesz említést a műről J. Kratochvil[12], Titus[13], és Wojciechowski a 9. Stamitz koncert közreadója sem.[14]

Minden bizonnyal különös műalkotással van dolgunk. Az európai műzene történetében nemigen találunk példát arra, hogy egy szerző valamely hangszerre írott versenyművét másik szerző ugyanarra a hangszerre átdolgozta, korrigálta, hibáit, gyengeségeit lenyesegette, további értékes gondolatokkal, ötletekkel gazdagítva, magasabb szintre emelte.

[9] Österr. Nationalbibl. Suppl. Mus. 5854.
[10] Boese id. mű
[11] Milan Postolka: Leopold Kozeluch. Státni hudebni vydatalstvi Praha 1964. 193. 1.
[12] Jiri Kratochvil: Koncertatni klarnet v ceském klasicismu. Ziva Hudba 1968. 285. l.
[13] R. A. Titus: The solo music of the clarinet in the eighteenth century. Diss. 1962.
[14] Előszó a 9. koncert közreadásában. L. 1. jegyzetet.

VARGA FERENC:

A ZENEI HANGTÓL A KÍNAI LÜ-RENDSZERIG I.

(ADALÉKOK A HANGRENDSZEREK FEJLŐDÉSTÖRTÉNETÉHEZ)

Még a naiv gondolkodás is (mely hajlamos a fejlődés perszonifikálására, vagyis időben hosszú és bonyolult folyamatok egyszeri és egyszerű teremtőaktusként való elképzelésére) csak bizonyos körülmények és megszorítások közt tulajdoníthatta a „zene felfedezését" a *halhatatlan isteneknek* vagy *istenített halandóknak.* Thot, az egyiptomi bölcsességisten pl. nemcsak a lant ősével ajándékozta meg népét, hanem — hogy úgy mondjam — „tudományos könyvekkel" is. Apollóról, a görög tudás-fény-rendistenről meg azt tartották, hogy mintegy „másodállásban" oldotta meg a kitharával kapcsolatos hangrendszeri alapproblémákat, Narada, a hinduk tudomány-nyelv-szónoklásistennőjének gyermeke pedig szinte csak úgy csillagászati és törvényalkotói tényked ésének „jelentéktelen melléktermékeként" készítette el az első hárfát. Ám olyan — az időszámításunk előtti 3. században élt — kínai matematikus-csillagász-zenész-filozófus is létezett, aki „szent meggyőződéssel" állította, miszerint a muzsikát nemhogy egyetlen személy, de még csak nem is egyetlen nemzedék hozta létre, hiszen annak kezdetei a *régmúltba* nyúlnak vissza! Ebbe a rendszeralkotási régmúltba visszatérni, s a feltárhatókból ma is érvényes igazságokra mutatni e dolgozat egyetlen célkitűzése . . .

*

Bármennyire is divattá vált bizonyos „zenei rendszerek" énekelt dallamokból, sőt dallamtöredékből, valamint hangszeres idézetekből való „kimunkálása", azok, akik nemcsak az *érzékelést,* hanem a matematikai *meghatározást,* sőt a *gyakorlati modellezést* is fontosnak tartják, bizonyára egyetértenek velem abban, hogy a zenei rendszeralkotás vonatkozásában csak azok a hangok tekinthetők zeneinek, amelyeknek a rendszeren belüli helye matematikailag pontosan meghatározható és kalibrálható, vagyis amelyeket a fogólap fölött kifeszített egyetlen szál húron (monochordon) vagy valamely méretre vágható sípkötegen (pánsípon) egyértelműen demonstrálhatunk. Ez a tényked és ugyanis már az ókor magaskultúráiban is alapkövetelménynek számított.

Akár az egyiket, akár a másikat választjuk azonban, a zene (sokak számára) „természeti alapot" jelentő „felhang-rendszerét" mindenképpen figyelmen kívül *kell* hagynunk, mégpedig egyszerűen azért, mert akkor, amikor a történelmileg legfontosabb szisztémák keletkeztek, még nem ismerték, sőt nem ismerhették azt. Curt Sachs — a kiváló polgári zenetudós — így írt pl.

erről: „A rész- és felhangokat, mint »természetes útjelzőket« — bármennyire is kedvenccé váltak a skálaképzés »plauzibilis« elméletét nyújtani akarók számára — teljesen ki kell hagynunk a gondolatmenetünkből. A felhangok ugyanis — pláne, ha a fúvóshangszerek »átfújt« hangjaiként keletkeznek — nagyon szánalmas standardértékeket adnak csupán, mert a természetes állati szarvak és bambuszcsövek észrevehetően hamis oktávokat és kvinteket szolgáltatnak, s a hangminőség még a szakmailag gondosabban készülő hangszereknél is a furatok bőségétől függ. A tulajdonképpeni részhangok, vagyis a játszott, illetőleg az énekelt hangok együttrezgései pedig nagyon nehezen hallhatók ki, s a késő középkor előtt alig-alig jöhettek számításba. Még Indiában is csak a 13. században fedezte fel Sarngadeva a második részhangot, s további évszázadok(!) teltek el, míg Ramamatya egy ennél magasabbat is megfigyelt és vinájának osztásánál gyakorlatilag is figyelembe vett. *A gondolat, hogy ókori muzsikusok* — különösen a fejlődés korai szakaszaiban — *az oktávot, a kvintet, a kvartot stb.-t illető elképzeléseiket a hárfa vagy a lyra pengetett, így gyorsan elhaló hangjaiból vezették volna le, egyenesen esztelenségnek tekintendő*" (C. S.: Die Musik der alten Welt, 69. old., kiemelés tőlem, V. F.).

Úgy kell tehát munkához látnunk, miként azoknak az ókori elődöknek kellett, akiknek kísérletezgetései, számítgatásai és meghatározásai nyomán már az említett kínai rendszeralkotó (Lü Bu We) is bizton mondhatta, hogy „a zene a mértékből keletkezik". Az egyetlen segédeszközünk, amit a mából magunkkal viszünk, a zenei hangok ábécés- és szolmizációs elnevezése lesz, a rendszeralkotás „vonatkozási pontjának" azonban nem a szokásos c-t, hanem a *h*-t vesszük, mert ez — miként majd tapasztalni fogjuk — olyan összefüggések feltárására is képessé tesz, amelyek egyébként (e „zenei sarkcsillag, mint vezetőhang" nélkül) észrevétlenek maradnának.

Most már nyugodtan foghatjuk kézbe (természetesen csak gondolatban . . .) egyetlen szál húrral készült, de fogólappal ellátott — Kínában *p'i p'a*-nak vagy *ch'in*-nek, Hellaszban pedig *monochord*-nak nevezendő hangszerünket, s — pengetvén — többször és több helyen is szorítsuk le a húrját, míg világossá nem válik, hogy (a többi feltétel változatlansága esetén!) *a játszott zenei hangok magassága kizárólag a hangzó húrrészek hosszúságától függ.* Ez lesz az az egyetlen természetes, ám egyáltalán nem „természeti" axiómánk, amelyre és amellyel építeni fogunk!

Zenei rendszert, olyat, melyet manapság is annak tekintünk, nyilván az az „idők homályába veszett" ismeretlen „zenematematikus" ősünk készített először, aki már nemcsak kísérletezgetve érzékelt, hanem hallgatván megmért, és megmérvén kalkulálgatott is. Ehhez azonban — természetesen — mértékre is szükség volt,ami viszont az egység fogalmának tudatos használatát, s valamely zsinórféle mérőeszközként való alkalmazását is feltételezte. Így tudott ugyanis felezgetni, mert ez az ún. „felezési elv" volt az a korszakos jelentőségű emberi „találmány", amely a fejlődés akkor még beláthatatlan távlatait nyitotta meg:

Ha ugyanis *rekonstrukciós munkánkban* a teljes húrhosszúságot *h*-nak vesszük, majd pedig a felezési pontot megjelöljük, s a 2—1—0 jelzést használjuk, 2-nél az előbbi *h* hang marad, 1-nél viszont ennek az oktávja keletkezik.

További felezésnél aztán már egy 4—3—2—1—0 szerkezet áll előttünk, amelyben a 4 változatlanul a *h*, a 3 azonban egy minőségileg is más e^4, s míg 2-nél továbbra is a h^1 marad, 1-nél ennek az oktávnak az oktávja, vagyis a h^2 található. Az így kapott 4—3—2 h—e^1—h^1 képlet az *egyik* lehetséges szerkezeti (vagyis dallami *és* harmóniai!) „ősváz", amely — *e* „középhanggal" — az ó- és középkor „plagális"-a volt!...

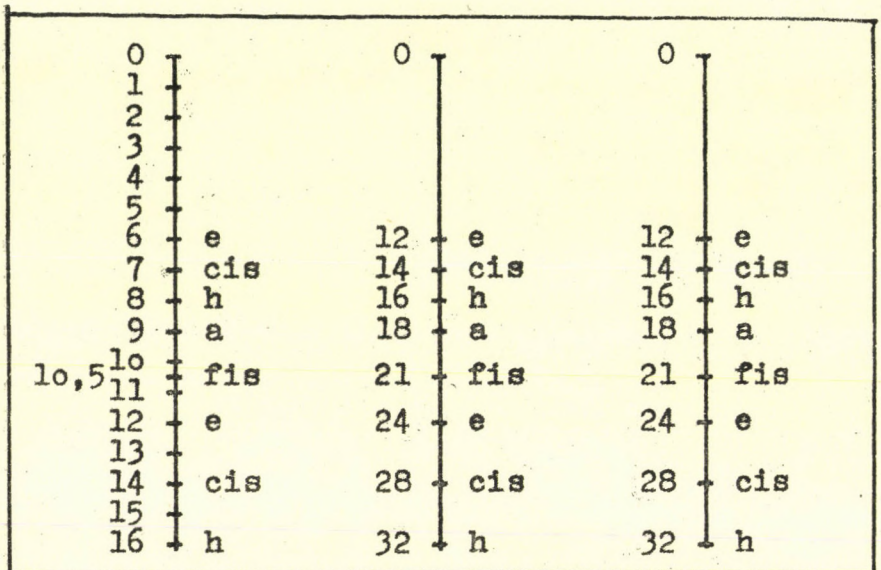
Aki a „felezési elvet" ekként megízlelte, az — csakúgy, mint most mi — bizonyára a „felfedezés" vagy „újrarátalálás" mámorával folytatta a kutatást, és az újabb felezéskor nyert 8—7—6—5—4—3—2—1—0 h-cis^1-e^1-g^1-h^1-e^2-h^2-h^3 hangnevekkel — sorban olyan eszközre lelt, mely a benne megbúvó „natur-cis" ellenére is alkalmas volt a differenciáltabb dallamalkotásra, különösen akkor, ha továbbra is az *e* „középhangnál" maradt. A dallami „zárlatképzésben" — ha volt már ilyen — akár azt is kipróbálhatta, amit a keresztény középkor egyik hírességének alkotói munkája nyomán „Landino-félének" nevezünk...

Az ősidők „zenész matematikusai" vagy „matematikus zenészei" — gondolkodó emberek lévén — természetesen egyre tovább és tovább felezgettek, s 16-os kalibrációval azt a 16—15—14—13—12—11—10—9—8 h-c-cis-d-e-f-g-a-h „oktávát" kapták, amelyben maga az *oktáv* a kilencedik hang volt még ugyan, de ennek ellenére már „valóságos dallamcsodák tiszta forrása" lehetett, hiszen akik ezt a *temperatúrát* használták, azok a benne szereplő „ekfonetikus" hangokat — a *cis*-t, a *d*-t és az *f*-et csak akkor érezhették volna „hamis"-nak, ha már fejlettebb *rendszerekbe* is bejátszhatták volna magukat (vagyis összehasonlításokat tehettek volna). Ennél fejlettebb szisztémákat azonban majd csak azok tudhattak készíteni, akik vagy a „tetrachordikus" vagy az oktávsorokkal kalkuláló rendszeralkotást is kikísérletezték, s „igazi" harmóniákat (szerkezeteket!) tudtak konstruálni!

A zenei rendszeralkotás fejlődéstörténetének egyetlen lehetséges „autentikus vonalát" kibogozni (minthogy ilyen nem volt, mert nem lehetett!) senki sem tudhatja. Mert — bár Zoltai Dénes megállapítása, miszerint: „A hangrendszer szerkezetelemzése olyan törekvés, amely a legszorosabb párhuzamot teremti meg a korai görög esztétika és az egyiptomi, babilóniai, indiai, kínai zenefilozófiai gondolkodás között. Mivel mind a keleti, mind az antik típusú zenematematika a természetileg adott alaptörvényszerűségek megállapítására irányul, nem meglepő, hogy az egymással sem közvetlen, sem közvetett érintkezésbe nem jutó rendszerek mégis sokszor egészen szoros egyezéseket mutatnak", nagyon komolyan veendő — a magam példái is azt tanúsítják, hogy sok (egymástól gyakran lényegesen különböző) rendszeralkotási mód létezett.

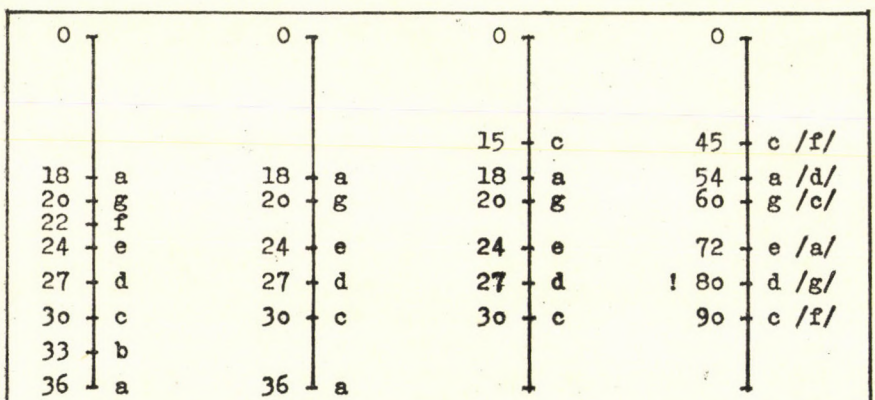
Az *1. ábrán* az egyik legősibb (Délkelet-Ázsiában még ma is létező) ún. „felezett-kvartos" szisztémát mutatom be. Ez valószínűleg úgy jött létre, hogy a 16 egyenlő részre felezett húr 8—7—6-os osztási pontjainál található h-cis^1-e^1 képlet mintájára jelölték meg a 16—14—12 H-cis-e hangokat, aztán pedig ennek analógiájára felezték meg a 12—9 közötti távolságot, s hogy az így kapott 10 1/2=*fis*-t is egész számmal jelölhessék, a húrt (elméletileg és gyakorlatilag egyaránt!) 32 egységűre felezték tovább. Ez már aztán valóban *rendszer*, mert a 32—28—*24*—21—18—16—14—12 h-cis-*e*-fis-a+h-cis-e szerkezet a 32—16 közt, H-h viszonylatban (e „középhanggal") mintegy a középkori

1. ábra



Megjegyzés: A 32 - 16 osztási pontok közt a "plagális", a 24 - 12 közt pedig az "autentikus" sorszerkezet látható.

2. ábra



Megjegyzés: A második oszlop a "lá-pentaton". A harmadik oszlop "dó-pentaton"-jának 27 - 20 közötti kvintjét a negyedik 80 - 60 közötti kvintjében kell korrigálni!

„plagális", a 24—12-es közti e-e^1 viszonylat (szintén e „alaphanggal"!) pedig az „autentikus" módusnak felelhetne meg... A legnagyobb nyomatékkal kell azonban hangsúlyoznom, hogy a „felezett-kvartos" megjelölés ekkor még nem az intervallikus felezést, hanem az *aritmetikus* felezést jelentette csupán (csak és kizárólag csak az egyenlően osztott tizenkétfokúság megalkotásával oldódott meg ez a kérdés).

A *2. ábra* (a Kínában is *sokrétű* fejlődés során létrehozottak és használtak közül) az egyik legötletesebben készítettet szemlélteti. Az a matematikus-zenész, aki egy újabb rendszer megalkotásakor először alkalmazta *tudatosan* a „ha rövid a kardod, úgy toldd meg egy kilépéssel" elvét, s a 32 egységnyi húrszakaszhoz még egy nyolcadrészt mért, és mintának a 12—11—10—9 e-f-g-a „tetrachordot" vette, a 36—33—30—27+24—22—20—18 a-b-c-d-e-f-g-a sor létrehozásával olyan „klasszicizálást" vitt véghez, amely a maradiak számára (talán évezredig!) magát a „megtestesült tökéletességet" jelenthette, míg a haladók számára a további kutatás szükségszerű ösztönzőjévé vált. Ez az a-b-c-d-e-f-g-a *aritmetikusan temperált harmónia* (harmónia=szerkezet!) ugyanis a nekünk „ekharmonikusnak" tűnő 33 *b* és 22 *f* ellenére is „igazi harmónia" volt, mert az *a—e*, a *c—g* és a *d—a* kvintekhez hasonlóan maga a *b—f* is tisztakvint viszonyú volt, aki tehát ezt a „modern hétfokúságot" kedvelte meg, az meggyőződéssel adhatta tovább az utódoknak is. Aki viszont a „hagyományos felezett-kvartos szerkezettel" *divatossá konzerválódott* pentatónia híve akart maradni, az éppen az említett nagyszerű szerkezet 33 *b* és 22 *f* hangjainak a tudatos kihagyásával juthatott a maga minőségileg más rendszeréhez, éspedig a 36—30—27+24—20—18 a-c-d+e-g-a „lá-pentatonhoz". Ez a „természeti csoda" lett aztán az az *egyik* szisztéma, amely miatt ott már évezredekkel ezelőtt lezajlott és eldőlt egy olyan „rendszertani csata", amelynek — egy zenetudományilag korszerűbb, s filozófiailag is izgalmas újraéledésének vagyunk a részesei „itt és most", a ma Európájában...

Az idézett „lá-pentaton" ugyanis, amelyben az *a—d* és az *e—a* kvartokon belüli egy-egy hang a 2:1 *különbségi elvet* reprezentálta, egyáltalán nem volt alkalmas a „forgatás" révén megvalósítandó magasabbrendű rendszeralkotásra, mert a 27—20 osztási pontok közti kvintje egy 80/81-del *nagyobb* a tiszta kvint viszonyszámává *választott* 2:3-nál (3:2-nél). Ez a 22 centes „didymoszi" komma az az „ősbűn", amely — miként azt a *3. ábra* mutatja — egy olyan kommavándorlás elindítójává vált, ami magát a „forgathatóság" megvalósítását tette lehetetlenné, s így szinte szükségszerűen vitt el egy újabb rendszeralkotási elvnek a felkutatásához, amit az ún. geometrikus szerkesztésben ismertek fel. (A 3. ábrát l. a 394. lapon.)

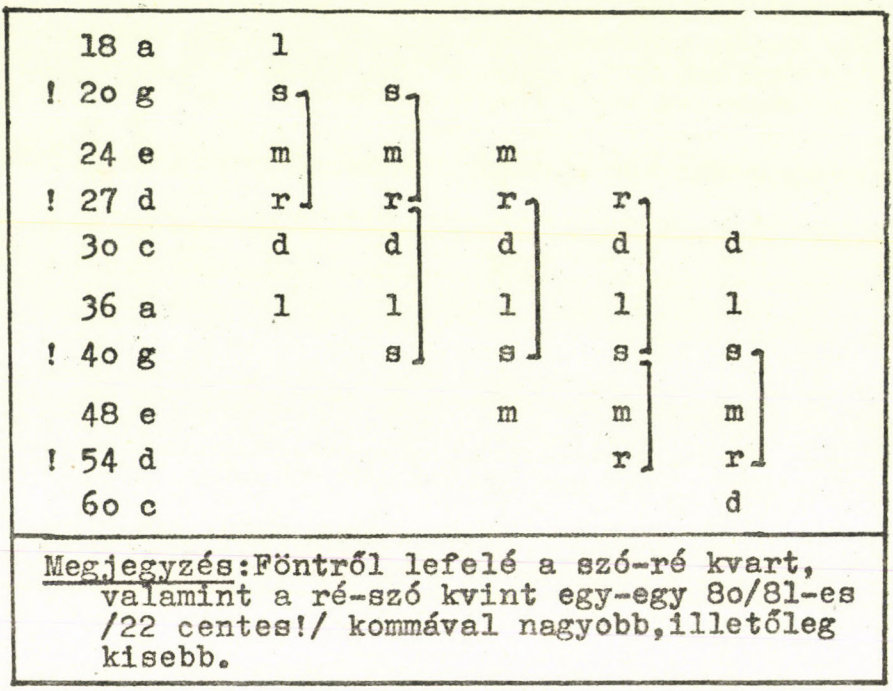
No de hogyan jöhettek rá erre már az ókorban? — kérdezzük, és joggal kíváncsiskodunk!

„Természetesen" a viszonyszámok alkalmazásával — lehet rá a válasz. És ez valóban így is van, mert azoknak, akik a megoldást keresték, minden bizonnyal nagyon sokat kellett foglalkozniuk Kínában is azzal, amit a görög „analógia" kifejezéssel jelölünk!

Mielőtt azonban egy ilyen — akkoriban felfedezett (vagyis elkészített!) — „analógiatáblázat" kiértékeléséhez kezdenénk, először egy olyan „egységet tudatosan alkalmazó" rendszeralkotási módszert szeretnék még szemléltetni,

amely — úgy vélem — eléggé „kézzelfogható" bizonyíték arra, hogy az általam sumer eredetűnek *tudott* „tetrachord-elv" ismerete nélkül (tehát annak, mint „szükségszerű fejlődési foknak" a számbavétele nélkül) *is* el lehetett jutni a geometrikus szerkesztéshez *is! (4. ábra)*

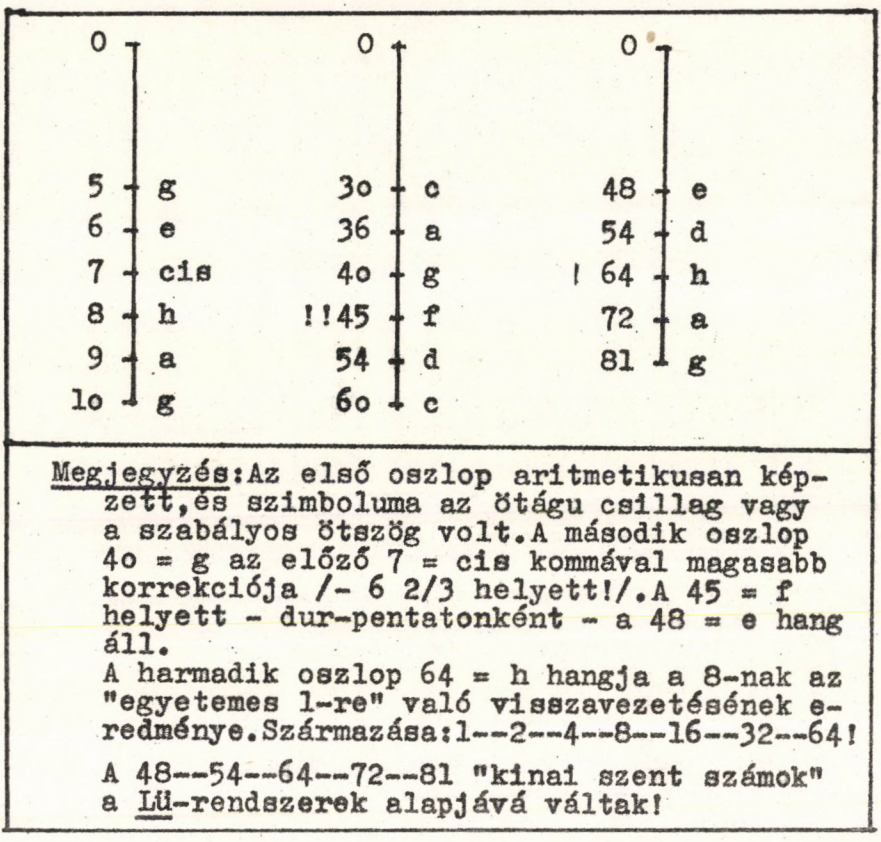
3. á b r a



Az 5. *ábra* primitív analógiatáblázata jobbról balra *és* fentről lefelé olvasandó. A jobb felső sarokban áll az az *1-es szám*, amelyről Konfucius (K'ung Futse, más néven Chungni; i. e. 551—479) egy egész bölcseleti rendszert építő tudatossággal tanította, hogy „A *Lü* az *Ős-Egyből*, a *T'aiyi-ből* származik, mely a Mennyre és a Földre vált szét, *yin*-né és *yang*-gá alakult... Az ember pedig a Menny és a Föld erőinek, a yin és a yang principiumainak egyesülési produktuma... Az emberi természet *vagy* a bölcs, *vagy* pedig a jámbor uralkodó által megmunkált föld, s ők azt a *Lü*-vel szántják meg, a kötelesség magjaival vetik be, neveléssel és tanítással gyomlálják, igaz emberséggel aratják le, s a *zenével* teszik kellemessé. A *Lü* tehát annak a kiteljesedése, *ami helyénvaló* (illő, igazságos, jogos, kívánatos stb., stb.). (Lin Yutang: The wisdom of Confucius; 237. old.) (Az 5. ábrát l. a 396. lapon.)

Egy ilyen rövid idézet — persze — aligha érzékeltetheti annak a filozófiai koncepciónak a nagyszerűségét, ami a *Lü*-re (annak mibenlétére *és* fontosságára) vonatkozóan fennmaradt. Annyit azonban talán mégis megsejtet, hogy ez a filozófia társadalmilag-történetileg kialakult matematikai (még-

4. ábra



pedig zenematematikai) igazságokra *is* épült, Curt Sachs híres megállapítása tehát, miszerint: „Mint olyan tárgykört, mely számokkal, viszonyszámokkal s mértékszámokkal kapcsolatos és tőlük függő, *a zenét a természeti jelenségekhez soroltak,* s így részesévé lett az érdeklődés különböző formáinak, melyeket ezek az emberben keltenek. Így vált kiszolgálójává az asztrológia spekulációinak és a misztikának, ám a józan kísérletezgetésnek és a számítgatásoknak is; varázslók, filozófusok és fizikusok vették igénybe. Ebben a sokrétűségében hatotta aztán át a tudományt, az orvoslást, a nevelést, de még a politikát is, hol hasznosan, hol meg károsan" — Kína vonatkozásában is igaznak tekinthető!

A szóbanforgó analógiatáblázat első pillantásra — mi tagadás — egyszerű kis szorzótáblának tűnik csupán, de rövidesen kiderül, hogy *a benne szereplő aritmetikai sor bármely 3 szomszédos értéke viszonyba is állítható* (mégpedig úgy, hogy az elsőt a másodikkal hozzuk kapcsolatba, a másodikat azonban a harmadikkal is; a középső értéknek tehát kétszer kell szerepelnie!). Az 1—2—3 esetében pl. így járunk el: 1—2=2—3; a 8—9—10 vi-

5. ábra

	1o	9	8	7	6	5	4	3	2	1	1:2 = 2:4
	2o	18	16	14	12	1o	8	6	4	2	4:6 = 6:9
	3o	27	24	21	18	15	12	9	6	3	9:12=12:16
	4o	36	32	28	24	2o	16	12	8	4	16:2o=2o:25
	5o	45	4o	35	3o	25	2o	15	1o	5	25:3o=3o:36
	6o	54	48	42	36	3o	24	18	12	6	36:42=42:49
	7o	63	56	49	42	35	28	21	14	7	49:56=56:64
	8o	72	64	56	48	4o	32	24	16	8	64:72=72:81
	9o	81	72	63	54	45	36	27	18	9	81:9o=9o:1oo
	1oo	9o	8o	7o	6o	5o	4o	3o	2o	1o	jó analógiák

Megjegyzés:A "jó analógiák" négyzetszámtól négyzetszámig "cikcakkosan" keresendők.Ezek hangközi egyenlőségek!
A "rossz analógiák" három szomszédos szám viszonyba állításakor keletkeznek,s mindig különbségi hangközt eredményeznek.../"komma"!/...

szonylatában pedig ezt tesszük: 8—9=9—10. Ha aztán a monochord fogólapjára kalibrálva szólaltatjuk meg őket, rögtön rá kell jönnünk, hogy *az ilyen aritmetikai analógiák* intervallikusan nem lehetnek igazak. És ezt a legnagyobb nyomatékkal kell hangsúlyoznom, mert ezek olyan egyenlőtlenségek, amelyek — bár az általuk kifejezett húrszakaszok azonosak — mindig egy-egy *különbségi hangközt* eredményeznek, és aránypárba való állításukkor a kültagok szorzata mindig 1-gyel *kisebb* a beltagokénál. Az 1:2=2:3 megoldásakor keletkező 3/4 a tiszta kvartnak, a 8:9=9:10 eredményeként adódó 80/81-ed pedig a már említett „didymoszi kommának" felel meg ...

Az ilyen aritmetikai analógiák e táblázatból rendkívül könnyen olvashatók ki, mert pl. az 1—2—3-nak megfelelő sorokban a 2—4—6; a 3—6—9; a 4—8—12; az 5—10—15 stb. állnak, a 8—9—10 esetében pedig a 16—18—20; a 24—27—30; a 32—36—40 stb. találhatók.

További vizsgálódásnál azonban kitűnik, hogy ez a „bűvös négyzet" *a minőségileg teljesen más geometriai analógiák* kiolvasására is felhasználható, hiszen a jobb felső saroktól átlósan balra le olyan „jó" analógiák állnak, amelyek a zenei hangközök azonos nagyságát fejezik ki. Az 1—2—4 ugyanis — mint 1:2=2:4 (különbség=0) — két tiszta oktávot, a 4:6=6:9 két 2:3 viszonyú kvintet, a 9:12=12:16 két 3:4 viszonyú kvartot, a 16:20=20:25 két 4:5 viszonyú nagytercet, a 25:30=30:36 két 5:6 viszonyú kistercet, a 36:42=42:49 két 6:7 kistercet, a 49:56=56:64 két 7:8 nagyszekundot, a 64:72=72:81

két 8:9 nagyszekundot, a 81:90=90:100 pedig két 9:10 nagyszekundot jelölnek.

De még ezzel sem jutottunk el a használhatóság végső határához, mert most már azt az általánosítást (elvonatkoztatást) is leszűrhetjük, miszerint: *bármely két szomszédos számmal készített — egymással viszonyba állítottan kifejezett — hangközt úgy kettőzhetünk meg, hogy a kisebbik szám négyzetéhez először magát a kisebbik számot, majd pedig a nagyobbikat adjuk hozzá, s ez is a nagyobbik szám négyzetét eredményezi.* Két 15:16 viszonyú kisszekundot tehát úgy is összeadhatunk, hogy $15^2=225$; $225+15=240$; $240+16=256$ (amiből $256=16^2$!) ...

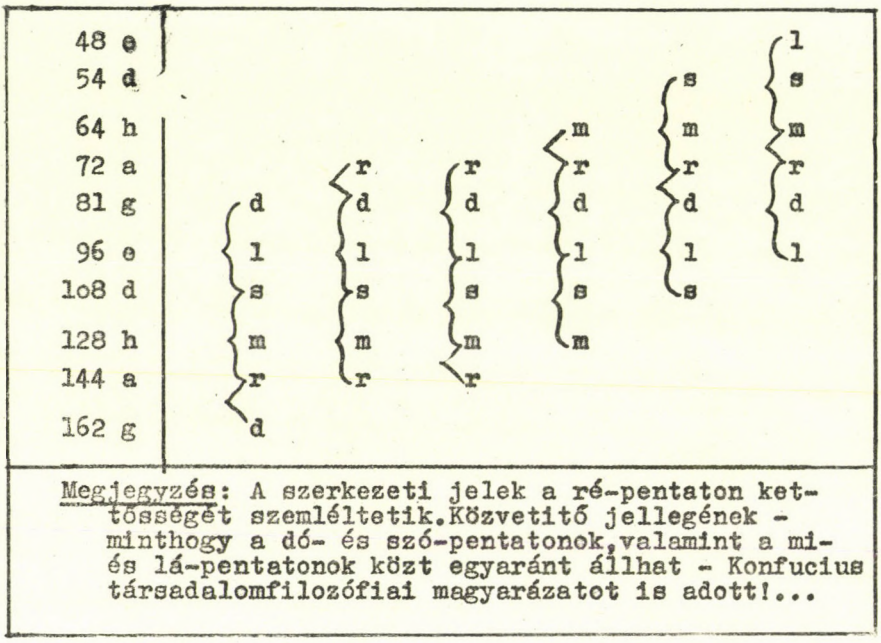
*

Aki azonban a kínai *Lü*-rendszert majd nemcsak megismerni, de *tudni* is akarja, annak már most el kell ismernie, hogy a legegyszerűbb *Lü*-sort sem valami titokzatos lény sugalmazta, hiszen a gondolkodó embernek magáért a 81—72—64—54—48 „szent számokon" nyugvó öthangú sorért (a *g-a-h-d-e* „dúrpentatóniáért") is keményen meg kellett dolgoznia, ami viszont minden fáradságot megért, mert ez a híres szerkezet (bár „kommamentesnek" csak látszik! ...) a legegyszerűbben *forgathatónak bizonyult,* vagyis a magasabb értékű rendszeralkotásra is alkalmassá vált! Ebből az öthangú sorból készült el ugyanis a kínaiak — hogy úgy mondjam — „systema teleion ametabolon"-ja (tökéletes változatlan rendszere!), amelynek nagyszerűségét éppen az jelentette, hogy a 162—144—128—108—96—81—72—64—54—48 *g-a-h-d-e-g-a-h-d-e* tízhangú készletre mind az 5 (más-más szerkezetű) ötfokú oktávát kommavándorlás nélkül helyezhették rá és játszhatták (*6. ábra,* l. a 398. lapon.)

E legprimitívebb *Lü*-rendszer nagy előnyének meggyőződéssel említettem fel a továbbfejleszthetőséget, s hogy ez a gyakorlatban *is* mit jelentett, azt a *7. ábra* érzékelteti, melyen egy *részleges* és egy *teljes „enharmóniát"* (két — azonos — határhang közti harmóniacsaládot!) láthatunk. Az első két szisztémában a *dó-* és a *szó-*, illetőleg a *mi-* és a *lá*-pentaton sorok kerültek közös alaphangra, a harmadikban pedig a teljes ötfokúság! (A 7. ábrát l. a 399. lapon.)

Az ilyen enharmonikus rendszerek — minden bizonnyal — annak a ciklikus elvnek köszönhették létrejöttüket, amelyet Kurt Sachs joggal nevezett el „up and down"-nak, illetőleg „Auf- und Ab-Prinzip"-nek, amit a magyar „fel-le-elv" is egyértelműen fejez ki. Erre pedig — szerintem — annak a névtelen rendszeralkotónak kellett rájönnie először, aki (Kínáról lévén szó!) a 81—72—64—54—48 *g-a-h-d-e* sort valahogy úgy „járta be", ahogyan azt a szóbanforgó (7.) ábra szemlélteti, miközben — bizonyára — így kellett gondolkodnia: Ha a 81-et *3 egység*nek veszem, úgy az 54-et 2 ilyen egységnek kell eredményeznie (3:2=kvintugrás felfelé). Ha pedig most ezt az 54-et teszem meg 3 egységnek, úgy a 72-nél a 4-nek kell állnia. Mértanilag azonban nem tudok *harmad*olni, csak felezni ... No de mi lesz, ha a 64-et értelmezem 4-nek? 64:4=16; $3\times16=48$; a „kvart-föl" tehát úgy készíthető, hogy a mélyebb hangot adó húrszakaszt negyedelem, s egy ilyen negyedet mérek visszza a nulla felé. (Az általános érvényűvé tétel tehát elvonatkoztatás!) Most viszont a „kvint-le" következik, amit úgy kapok, hogy a 48-at tekintem 2

6. ábra



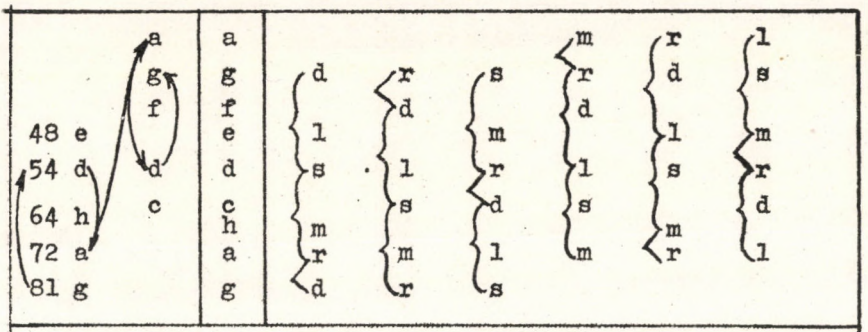
Megjegyzés: A szerkezeti jelek a ré-pentaton kettősségét szemléltetik. Közvetítő jellegének - minthogy a dó- és szó-pentatonok, valamint a mi- és lá-pentatonok közt egyaránt állhat - Konfucius társadalomfilozófiai magyarázatot is adott!...

nagy egységnek, s egy ilyen egységnyi szakaszt mérek hozzá lefelé (2:3!), amivel valóban a 72-t nyerem. És a folytatás is nagyszerű, mert a 4:3 viszonyt a 72:4=18 és a 3×18=54 igazolja, s e „kvart-fel" ellentéteként már szintén általános érvényűvé tetten állhat a 2:3 „kvint-le", mert 54:2=27 és 3×27=81!...

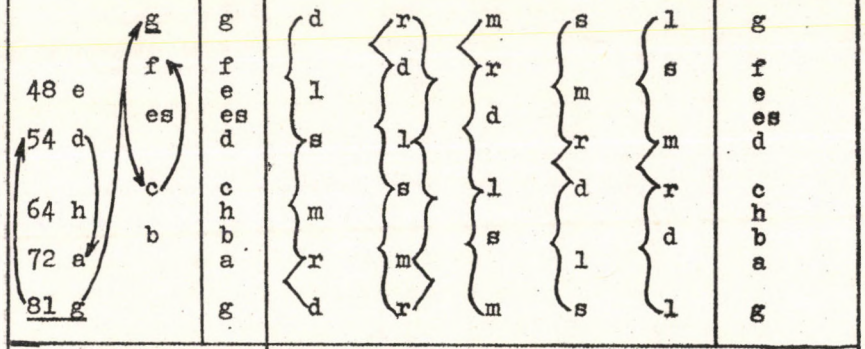
Aki egy teljesen új szerkesztési elvet ekként vonatkoztatott el, az „természetesen" nem akad*hat*ott meg ennél, hiszen egyetlen további ötlet kellett már csak ahhoz, hogy a számokba foglaltan *is* igaz „kvint-föl+kvart-le" elvnek egy tisztán geometriai szerkesztéssel készülő „kvint-le+kvart-fel" princípiumot szembeállítván jusson el a yang-yin kettőséghez. Ha ugyanis a 81—72—64—54—48 *g-a-h-d-e* szerkezet alaphangjától — a 81-től — (azt 2-nek értelmezve!) a húr felét mérem felfelé, úgy a magas *g*-t határozom meg, s ha ettől kezdem el a *tükörképszerű* geometriai szerkesztést a 2:3 „kvint-le" és 4:3 „kvart-fel" elvvel, akkor a 2:3 viszony a *g-c* kvintet, a *c*-től mért 4:3 a *c-f* kvartot, az *f*-től mért 2:3 az *f-b* kvintet, a *b*-től kalkulált 4:3 meg a *b-es* kvartot kalibrálja.

Minden bizonnyal valahogyan így keletkezett az a „soha nem volt" zenei rendszer, az a valóságos szerkesztési „csoda", amelyben az 5 „yang-hang" és az 5 „yin" már szigorúan elkülönítve szerepelt, mégpedig pontosan úgy, ahogyan az a *Yo tsi* második részében is szerepel. Szimbóluma (a *yang-yin*-elv „megtestesülése") — melyet a *8. ábra* mutat be — éppen olyan tökéletes a maga nemében, mint az a zenei rendszer, amely szintén a legteljesebb „összhangban" állt a vele dialektikus egységet képező grandiózus filozófiával.

7. á b r a



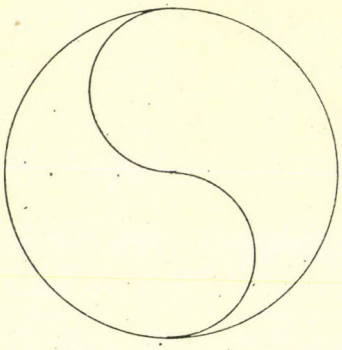
Megjegyzés:Konfucius társadalomfilozófiájában ez volt az egyes zenei sorok szimbolizmusa:dó-sor = uralkodó; szó-sor az ország ügyei; re-sor = hivatali tisztségviselők; mi-sor = NÉP; lá-sor = a természet világa.Ha a dó-sor elveszíti tonalitását,úgy az uralkodó megszégi kötelességeit,ha a ré,úgy a tisztségviselők nyakaskodnak,ha azután a mi-sor,úgy a nép van nehéz helyzetben és nyomorog...A szó-sor "megromlásakor" az ország ügyei kuszálódnak össze,a lá-sor esetében pedig általános veszély fenyeget...



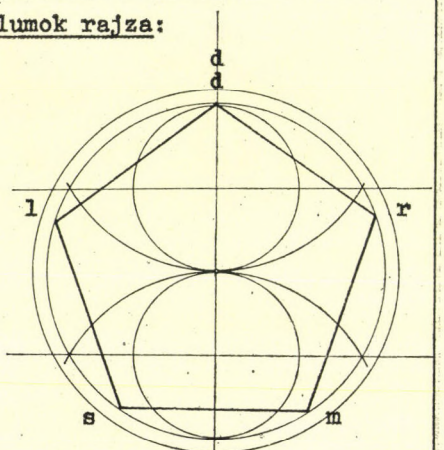
Megjegyzés:Az első oszlop "szent számai" az un.föl-le-elv szerinti származtatást,a második számok nélküli betüsor pedig a le-föl-elv /tisztán geometriai/ alkalmazását reprezentálja.Míg a fölső rendszer a részleges,addig az alsó a teljes "enharmóniára" ad példát...

8. á b r a

Kinai szimbolumok rajza:



yang-yin



"hangkerék"

c	d	e	fis +	a
1o	9	8	7 +	6
c	d	e	g	a
3o	27	24	2o	18
g	a	h	d	e
81	72	64	54	48

Megjegyzés: A tiz egységnyi /aritmetikus osztásu/ huron a 8-at az "egyetemes 1-re" vezették vissza /8--4--2--1/, majd pedig belőle származtatták a 64 h-t az 1--2--4--8--16--32--64 geometriai sorral. 64:48 = 4:3; 48:72 = 2:3; 72:54 = 4:3; 54:81 = 2:3!

(folytatjuk)

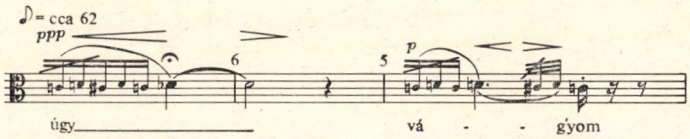
ÚJ MŰVEK BEMUTATÓJA

KALMÁR LÁSZLÓ: ÉNEK

Komponálás: 1969.
Szöveg: Fodor Ákos verssoraiból összeállította a szerző.
Együttes: Két althang, klarinét, gordonka és hárfa.
Bemutató: Magyar Rádió, 1972. Zsigmond Gabriella, Dittrich Tibor, Mező László, Devescovi Erzsébet, vez. Pál Tamás.
Kiadatlan.
Időtartam: kb. 8 perc.

A kompozíció alapjául szolgáló költői anyag rendkívül fontos a zeneszerző számára — nem a „dalkomponálás" értelmében, de nem is puszta hangzó matéria gyanánt. Ez azt jelenti, hogy a mű struktúráját nem az irodalmi anyag struktúrája határozza meg, hanem fordítva: a szuverén zenemű a maga képére formálta a szerző számára alapanyagként kínálkozó verseket. Viszont azt is hangsúlyozni kell, hogy a zenei anyag nem annyira „zenei", hogy a szó csupán ürügy legyen számára, afféle szonórus „vivőanyag" egy tisztán és priméren muzikális mondanivaló megfogalmazásához.

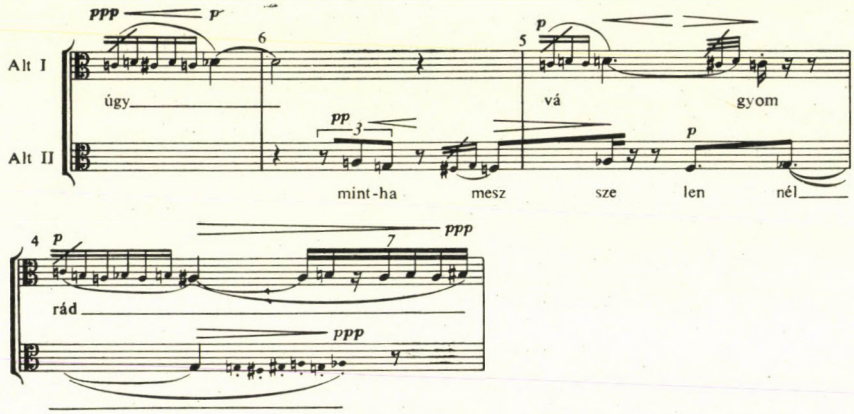
Zene és szó szoros kapcsolatát tanúsítja Kalmár László művében a legjobb értelemben vett expresszivitás, a szavak jelentésének és hangulati tartalmának nem lapos, de egyértelmű zenei átfordítása. Jó példának kínálkozik mindjárt a művet megnyitó „Úgy vágyom" szavak zenei megformálása az első alt szólam középregiszterében, bőséges melizma-díszítéssel. De tegyük is mindjárt hozzá: a kottaképben jelentkező hosszú girlandok az ún. főhangok körül egyáltalában nem tekinthetők díszítésnek; a melódia szerves részei, melyek elválaszthatatlanul kapcsolódnak az expresszív tartalomhoz.



Zene és szó nem csupán együtt halad ebben a kompozícióban, hanem szorosan össze is kapcsolódik, olyannyira, hogy — a reneszánsz motetták gyakorlatához hasonlóan — egy bizonyos szöveghez következetesen egy bizonyos zenei anyag tarto-

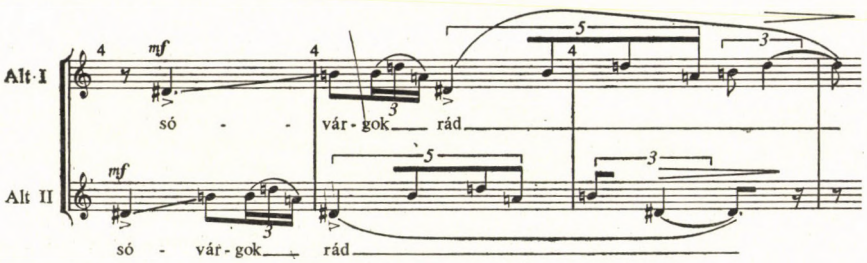
zik. Ezt az elválaszthatatlanságot azonban már nem a kifejezés szemantikai logikája igazolja, hanem az a zeneszerzői szuverenitás, mely az anyagot szabadon rendezi el egy saját magának felállított elv vagy törvény alapján.

A két tételből álló kompozíció első — viszonylag lassú — tételében három különböző zenei anyag kristályosodik ki három különböző szövegrészhez tartozóan. Az imént idézett egyetlen frázis tulajdonképpen ízelítőt ad a teljes első verssor zenei — és még konkrétabban: melodikai — jellegéből. Teljes képet azonban csak akkor kapunk, ha kiegészítjük a hozzá tartozó ellenszólammal, mely az alt mély regiszterében hasonló melizmatikus dallamvilágot képvisel. Ebből a teljesebb idézetből ugyanakkor kiderül az az alkotói koncepció is, melynek alapján a szerző, miközben egyrészről hű marad a vers szavainak alapvető jelentéstartalmához, másrészről merészen felborítja a nyelvtani logikát: a verssor első és második felét komplementer módon egymásra torlasztja.

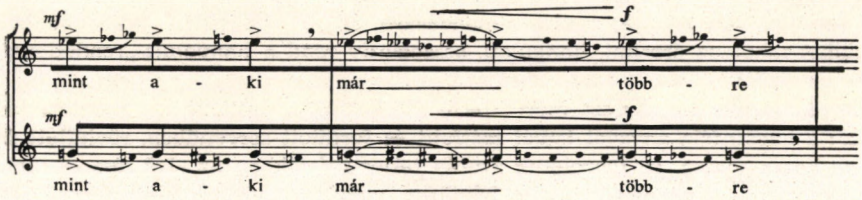


(Hadd jegyezzük meg: az időbeli egymásmellettiségnek ez az egyidejűségbe való sűrítése tulajdonképpen régi zenei hagyományt követ, hiszen például az operadramaturgia már sokszor kipróbálta.)

Új melódia-karaktert állít az előbbivel szembe a következő verssor első fele: „sóvárgok rád . . .” lényegesen nagyobb hangközeivel és a szólamok szigorúan imitatív vezetésével.



A félsor közvetlen folytatása újabb fordulatot hoz; itt exponálja a szerző a tétel harmadik anyagát, egy melizmákkal megtört, de lényegében repetáló dallamot, mely csaknem szigorú izoritmikus párhuzamban halad a két vokális szólamban „. . . . mint aki már többre vágyik a . . .” szavakra.



A verssort bezáró „szerelemnél" szóra visszatér a „sóvárgok rád" nagyobb amplitúdójú dallamossága, belső gondolati egyenlőségjelet téve két szó közé (sóvárgás=szerelem).

Példáinkból az is kiderül, hogy a tétel háromfajta zenei anyaga egyúttal háromfajta szerkesztéstípust képvisel: az elsőben a szólamok komplementer ritmusú, szabad ellenpontban, a másodikban szűkmenetű kánonban, a harmadikban pedig párhuzamban haladnak. A melodikus anyagnak ez a differenciálódása természetes formaalkotó eszköz a szerző kezében, hogy a tétel alapjául szolgáló három verssort zenei szerkezetbe foglalja. Figyelemre méltó az a finom divergencia, mely zenei szempontból szemlélve megbontja az eredeti hármas tagolódást; a metszetek nem mindig esnek egybe a sorvégekkel, s ugyanakkor a hármas tagolódás — mint már utaltunk rá — egy ismétléssel négyessé alakul át.

Úgy vágyom rád, mintha messze lennél /

A

sóvárgok rád, mint aki már / többre vágyik a szerelemnél

B C B

A két vokális szólamban megnyilatkozó szerkezeti törvényszerűségeket a hangszerek használata is alátámasztja. Érezhető ugyan a vokális anyag vezető szerepe, de ez nem zárja ki a hangszerek fontos, időnként kifejezetten kamarazenei funkcióját. A fent vázolt expozícióban mindenesetre világosan kirajzolódik a hangszerek profilja: a hárfa kizárólag az „A" és „C" anyaghoz szolgáltat kíséretet, s ilyenkor a klarinét és a cselló pusztán effektusokkal színezi a hangzást. A „B" anyagban viszont a két dallamhangszer vesz részt a vokális szólamoknak megfelelő, tükörfordítású imitációs játékban, a hárfa pedig hallgat.

Hagyományos terminológiával élve a következő formarészt kidolgozásnak nevezhetnénk, mert az expozícióban bemutatott anyag felbontásával, egymásba építésével kétségtelenül egy ilyen dinamikus szerkezeti egység hatását kelti. Célszerűbb azonban ezúttal a „peripetia" — azaz bonyolódás — találóbb terminusát használni; Kalmár kompozíciójának ebben a részében ugyanis a zenei anyag nem fejlődik tovább, nem alakul át hagyományos kidolgozások tematikus-motivikus munkájának értelmében, hanem kisebb-nagyobb töredékek formájában egymásba vegyül, a szó szoros értelmében „bonyolódik". Ezt a szerkesztő elvet mutatta be egyébként „in nucleo" az első verssor („A" anyag), amikor a szavak egymásra torlasztva szólaltak meg. A tétel „peripetiájában" mindez még fokozottabb mértékben érvényesül, hiszen egy helyett most már három sor anyaga keveredik egymással, nem követve a nyelvtani logika egymásutánját. A formának e pontján azonban

még kevésbé van szükség a vers elmondására, az „információra", szabadon érvényesülhet tehát az érzelmi, hangulati, asszociatív rend a bonyolult „rendetlenség" látszata mögött.

A dinamikus formarészt mértéktartó szerkesztői arányérzékkel keretezi be a szerző: a háromféle anyagot ismét szétfejti és fordított sorrendben, rövidített formában hozza vissza. Itt igazolódik azután teljes mértékben az első rész — mondjuk: expozíció — négytagúvá való bővülése, vagyis a „sóvárgás—szerelem" zenei ekvivalenciája. A repríz ugyanis ismét értelmi rendbe állítja a szavakat, az alábbi formát rajzolva ki:

mint aki többre vágyik a szerelemnél — úgy vágyom

C B A

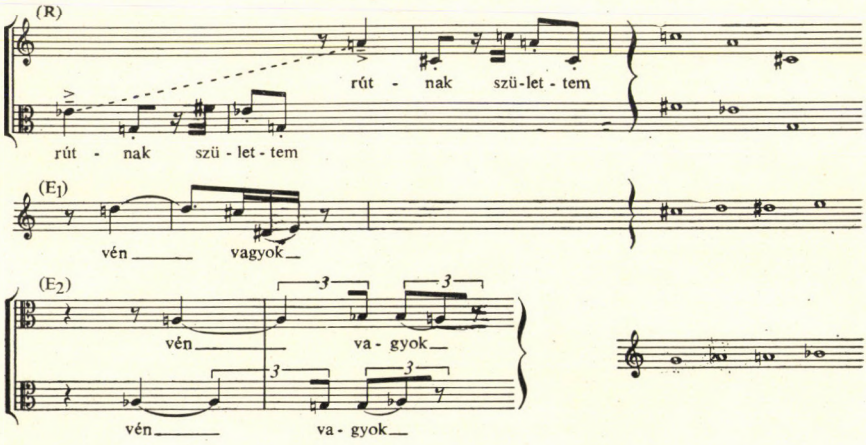
Az *Ének* második tétele több értelemben is kontrasztja az elsőnek: tempója gyors, ritmusa szögletes, karaktere scherzo-szerű, vagy talán inkább burleszk. Szerkesztésében nagy szerepet játszik a kánon — mind eredeti értelemben, mind pedig szűk menetű imitációk formájában. Miként az első tételben, szöveg és zenei anyag itt is szoros — elválaszthatatlan — kapcsolatban áll egymással, s így a formai felépítés ezúttal is kifejezhető a szöveggel. A rondószerkezet világosan megmutatkozik, ha az anyagot áttekintjük:

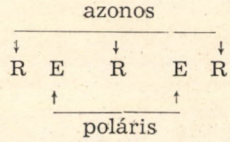
rútnak	vén vagyok,	ez az elmúlás már multad,
születtem,	mert sokan	veled válozik, nem mulhat
szeretem	örültek	
hogy szép vagy	nélkülem	
Rondótéma (R)	Epizód (E)	Trió (T)

Ebből azután felírható a teljes szerkezet:

R / E / / T / / R / E / R

A tétel felépítéséhez szorosan hozzátartozik a nagyon világosan megszerkesztett „tonális" terv. Kalmár kompozíciója ugyan távol áll a régi értelemben vett tonalitástól, a zenei anyag hangtérbeli elrendezése azonban „síkokat" alkot, melyek azonossága, illetve különbözősége a hagyományos modulációhoz hasonlóan járul hozzá a szerkezet differenciáltságához. Kottapéldánkban rövidítve közöljük az egyes formatagok melodikus profilját és így felvázolhatóvá válik a „tonális" terv is.





Kalmár László műve szerencsés órában született, színekben gazdag alkotás, mely híven tükrözi szerzőjének világos formakoncepcióját, tömör kifejezésre való hajlamát és költői tehetségét. A kamarazene alkalmas terrénumnak bizonyul e tehetség kibontakoztatására; erről győzött meg bennünket fuvolára, marimbafonra és gitárra írott triója is (1968), valamint fuvola-zongora szonátája (1971). Kalmár „anyagszerűen" komponál, ismeri a hangszerek lehetőségeit, ám ugyanakkor arra is törekszik, hogy új, eleddig ismeretlen oldalaikat is megmutassa. Az *Ének* érezhetően *vokális* kompozíció, melyben a zeneszerzőt a két mélyfekvésű női hang gazdag kihasználásának lehetőségei vonzották. De Kalmár nem tagadja meg instrumentális énjét sem, amikor a két emberi hangot a klarinét színes „indáival" fonja körül, s a hárfa széles arpeggioival teremti meg hozzá a szonórus bázist. A hárfa helyenként távol-keleti pengetős hangszerek hangján szólal meg, ami nem is meglepő Kalmár zenei világában, hiszen a trió hasonlóképpen egzotikus tájakra csábított marimba- és gitárhangzásaival. Ezek az „egzoticizmusok" azonban nem szolgálnak tudatos alkotói programot, miként korunk számos más zeneszerzőjénél; inkább ösztönös kalandozások abba a hangzásvilágba, amely manapság egyre nagyobb teret hódít Európában olyan mesterek hatása következtében, mint Bartók, Messiaen vagy Boulez.

A Magyar Rádió hullámhosszán sugárzott ősbemutató néhány fiatal művész lelkes összefogásának az eredménye. Zsigmond Gabriella a stúdiótechnika nyújtotta lehetőséggel élve egyedül énekelte mindkét altszólamot. Ez a mesterséges megoldás azonban — tudjuk jól — kompromisszum, mely aligha nyújthatja magas fokon azt a hatást, amit két különböző, egymásba fonódó női hang nyújthat az élő előadásban. Várjuk tehát a mű *igazi*, koncerttermi bemutatóját!

Komponálás: 1971.
Ajánlás: III. tétel: „in memoriam matris carissimae".
Bemutató: Zeneakadémia Kisterme, 1973. január 3. Kodály-vonósnégyes (Duska Károly, Szabó István, Fias Gábor, Devich János).
Kiadás: Editio Musica, Budapest, 1973. Z. 6765. (Játszópartitúra.)
Időtartam: kb. 17 perc.

Ha egy zeneszerző viszonylag rövid időn belül többször is visszatér ugyanahhoz a műfajhoz, joggal feltételezhetjük, hogy a műfaj valamilyen értelemben különös gondot jelent számára. Legalábbis a mi korszakunkban, amikor nemcsak hogy kiment a divatból, de valósággal lehetetlenné vált a hármas, hatos, tizenkettes kompozíciósorozatok gyakorlata, amikor a zeneszerző minden egyes alkotói nekirugaszkodása egyben egy-egy új médium kipróbálását is jelenti.

Soproni József négy vonósnégyesét mintegy tizenhárom éven belül írta: az első 1958-ból való, a negyedik 1971-ben keletkezett. A négy kompozíció hűséges útjelzője Soproni zeneszerzői fejlődésének, és miközben megmutatja az alkotói orientáció különböző irányait, szakaszait, arról is árulkodik, hogy a zeneszerző közben szüntelenül kereste a jobb, az igazabb megoldást. Soproni esetében azonban nem a magyar zeneszerzők egy csoportjára oly jellemző, Kodálytól Webernig vezető, szinte tragikus vargabetűről van szó. Az ő 1958-ban keletkezett I. vonósnégyese éppoly távol áll a Kodály-kvartettektől, mint ez a legújabb mű Webern vonósnégyes-kompozícióitól. Ami persze nem azt jelenti, hogy nyomokban sem lehet felfedezni e két mester zenéjének hatását. Soproni 1969-ben megjelent „műhelybeszélgetésében" így nyilatkozott erről a kérdésről: „1957-től..., sőt már 55-től kezdve lehetőség nyílt arra, hogy szakítsunk azzal a ‚magyaros-pentaton' stílussal, amellyel szemben már úgyis averzióval viseltettünk. Soha nem is írtam ebben a stílusban..." Ám mindenki „fia" valakinek, s így joggal merül fel a kérdés: vajon milyen irányban tájékozódott Soproni 1958-ban, amikor első vonósnégyesét komponálta, és melyek voltak az ideálok az 1960-as második vonósnégyes keletkezése idején? Soproni akkori példaképeit fakturális tekintetben inkább Hindemith-nél, Honeggernél kell keresnünk, vagyis említett „averziója" úgy hatott, hogy szándékosan kerülte a magyar hagyományt, s a kortársak — huszadik századi elődök — mögött is tulajdonképpen a bachi kontrapunkt elemeit, szerkezeti tartását kereste. Nyomokban azután feltűnik még Bartók hatása is, ez azonban igazán csak a III. vonósnégyesben (1965) erősödik meg, amikor — úgy látszik — Soproni felismerte a bartóki vonósnégyes-hagyomány kötelező erejét, megérezte a műfaj „főútvonalának" Beethoventől Webernig vezető vonzását. Aligha lehet véletlen, hogy Bartók igazi és merész folytatói éppen Webern zenéjében találták meg a továbbjutáshoz való segítséget.

Bármilyen furcsa tehát, Soproni III. vonósnégyesében annakidején azt üdvözölhettük örömmel, hogy határozottan kezdett Bartók felé orientálódni, most pedig, a IV. vonósnégyes kapcsán már azt állapíthatjuk meg, hogy ez a Bartók-hatás elmélyült és megtalálta a maga helyét Soproni szuverén hangján és mondanivalóján belül.

A IV. vonósnégyes háromtételes szerkezetű, s ez látszólagos összefüggést mutat az ugyancsak háromtételes II. vonósnégyesével. Valójában azonban itt egy gyökerében új háromtételességről van szó, mivel a tételrend nem a hagyományos

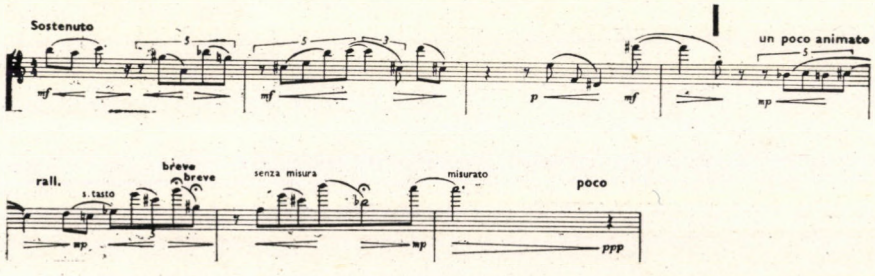
gyors-lassú-gyors modellt követi. Az első tételben *Sostenuto-Allegro-Andante-Agitato* szakaszok váltakoznak, tehát tulajdonképpen nincs egységes tempókarakter. A második tétel is több arcú, de dominál benne a *Molto vivo.* A tétel befejezése ugyan határozott fordulatot hoz a *Lento* irányában, ez azonban átmenetnek is tekinthető az egyértelműen lassú *(Sostenuto)* zárótételhez.

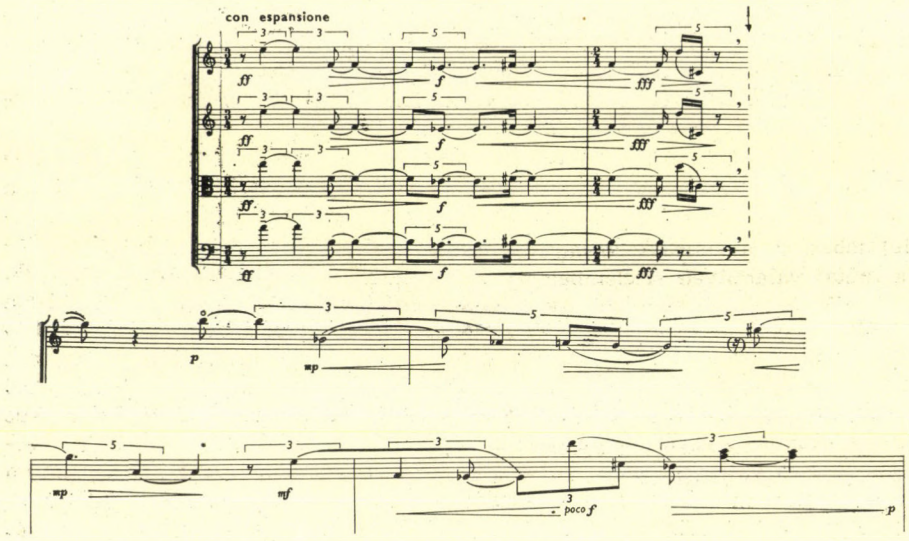
Ezt a meglehetősen egyedi modellt sokkal erősebb szálak kapcsolják az ötrészes III. vonósnégyeshez (melyben leplezetlenül él Bartók hídformája), mint a háromtételes II. kvartetthez. A döntő mozzanat ugyanis az, hogy Soproni az ötrészes, szimmetrikus szerkezetet is lassú epilógussal toldja meg, amiben óhatatlanul a következő — IV. — vonósnégyes lassú befejezésének előképét kell látnunk.

Bartók-örökségre vall azután a IV. vonósnégyes néhány hangvételtípusa is: a bevezető funkciójú lassú, magányos monológ, az összefoglaló jellegű uniszónó-tabló a forma valamely csomópontján (*con espansione* a partitúra 7. oldalán), vagy a gyors, susogó, hullámzó mozgású zenei szövet az első tétel végén *(Agitato, quasi susurrando* a part. 10. oldalán). Soproni József, aki nagy műveltségű muzsikus és tudatos alkotó, nyilvánvalóan tisztában volt a komponáláskor ezekkel az összefüggésekkel és vállalja azokat; vállalhatja, mert a kompozíció a maga egészében semmiképpen nem utánérzése Bartók vonósnégyes-művészetének. Saját költői világa tárulkozik ki előttünk az első tétel sokrétű építményében, lírai hangjában és drámai mozzanataiban épp úgy, mint a második tétel baljós scherzójában vagy a harmadik tétel megrendítő gyászénekében.

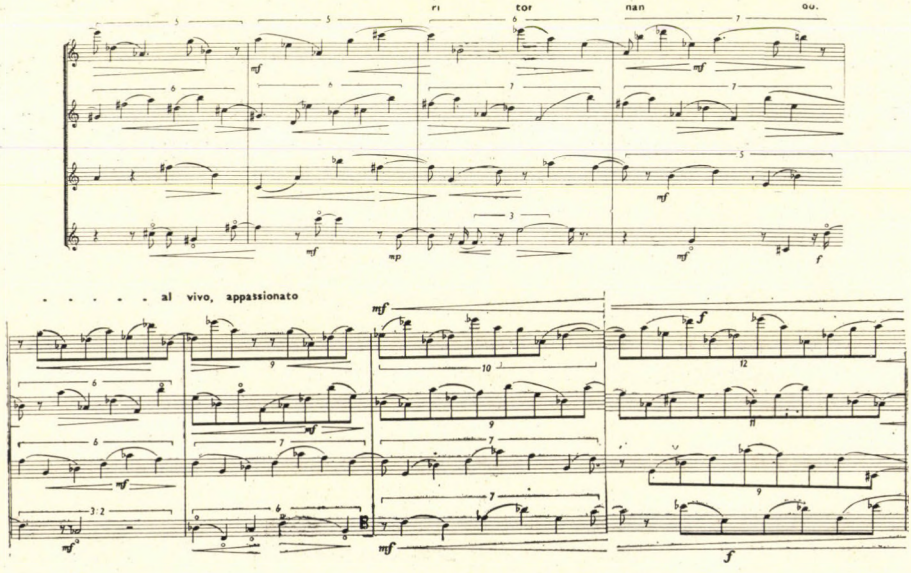
Soproni művészete biztos lábbal áll a melodikus zene talaján; anyagát melódiából fejti ki, s minden látszólagos eltávolodás, színeffektus és hangnyaláb után a melódiához tér vissza. Akkor is, ha ez a melódia töredezett, zokogó, elcsukló, hangtalan fájdalomba merevedő. Dallamossága híven követi a zene több évszázados múltú alaptörvényeit, melyek Palestrinától Bachon keresztül Schönbergig és Bartókig érvényesek maradtak. Soproni tudja, hogy a dallam=rajz, s ezért a vizualitás törvényei is érvényesek rá, de ugyanakkor egy olyan — pusztán hangmagasságban érvényesülő — összefüggésrendszer, mely a zene egész testét behálózhatja és rokonná teszi a látszólag idegen elemeket.

A kvartettet indító sostenuto hegedűmonológ lírai-elégikus hangvételt pendít meg. De tegyük hozzá azonnal: ez a hegedűdallam nemcsak líra, hanem nyersanyag is egy minden ízében logikus építményhez. A dallam egy-egy fordulatában, töredékében benne rejlik a kompozíció talán legfontosabb hangköz-kombinációja, a nagy szeptim és a kis nóna, a félhang-feszültség e kétféle megfordítása.





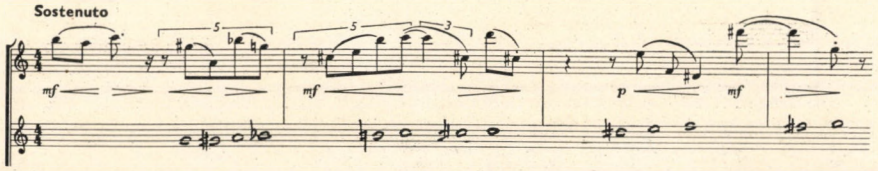
Ez a hangközkapcsolat, mint látjuk, eredeti magasságában, transzpozícióban és más kombinációban is többször előfordul a kompozíció folyamán. Használata olykor szeriális hatást is kelt, a szerző azonban — úgy látszik — szándékosan elkerüli a túlzottan logikai, túlzottan racionális szervezést. A Reihe-képződményeket hangismétlések törik meg, amikor pedig a ritmika csúszik nagyon racionális irányba, egy-egy „pontatlansággal" jótékonyan lazítja fel a szerző a rend extramuzikális merevségét. Jó példa ez utóbbira a második tétel közepének sűrűsödő szövete, melyben a 4/4-es metrum keretébe növekvő számtani sorban épül bele a gyorsuló ritmus.



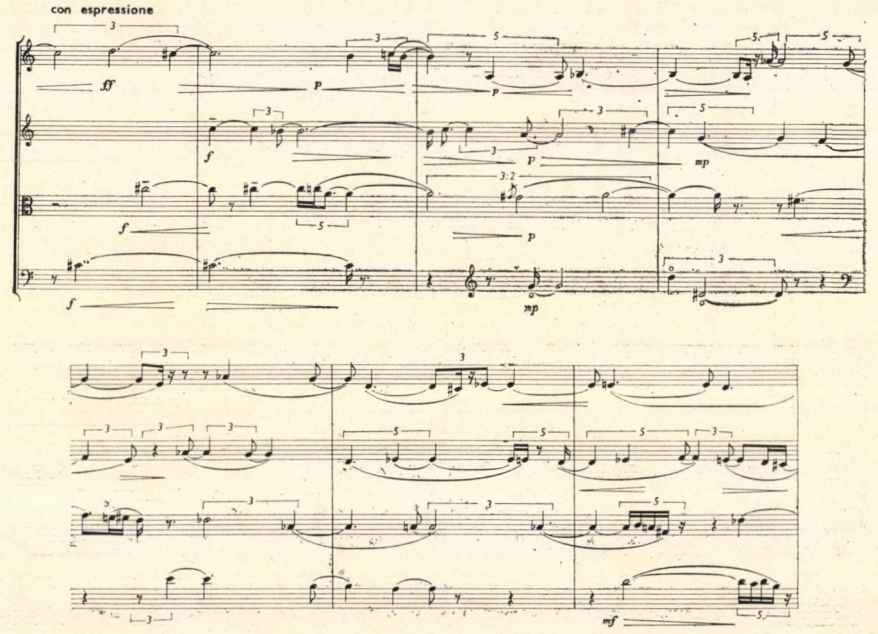
A nyolcütemes egység ritmusfejlődése diagrammban is ábrázolható, mely jól mutatja a ritmusegységek horizontális és vertikális változásait, e változás rendjét s egyben életszerű „pontatlanságait".

5	5	6	7	8	9	10	12
6	6	7	7	6	8	9	11
4	4	4	5	6	7	7	9
			4		6	7	8

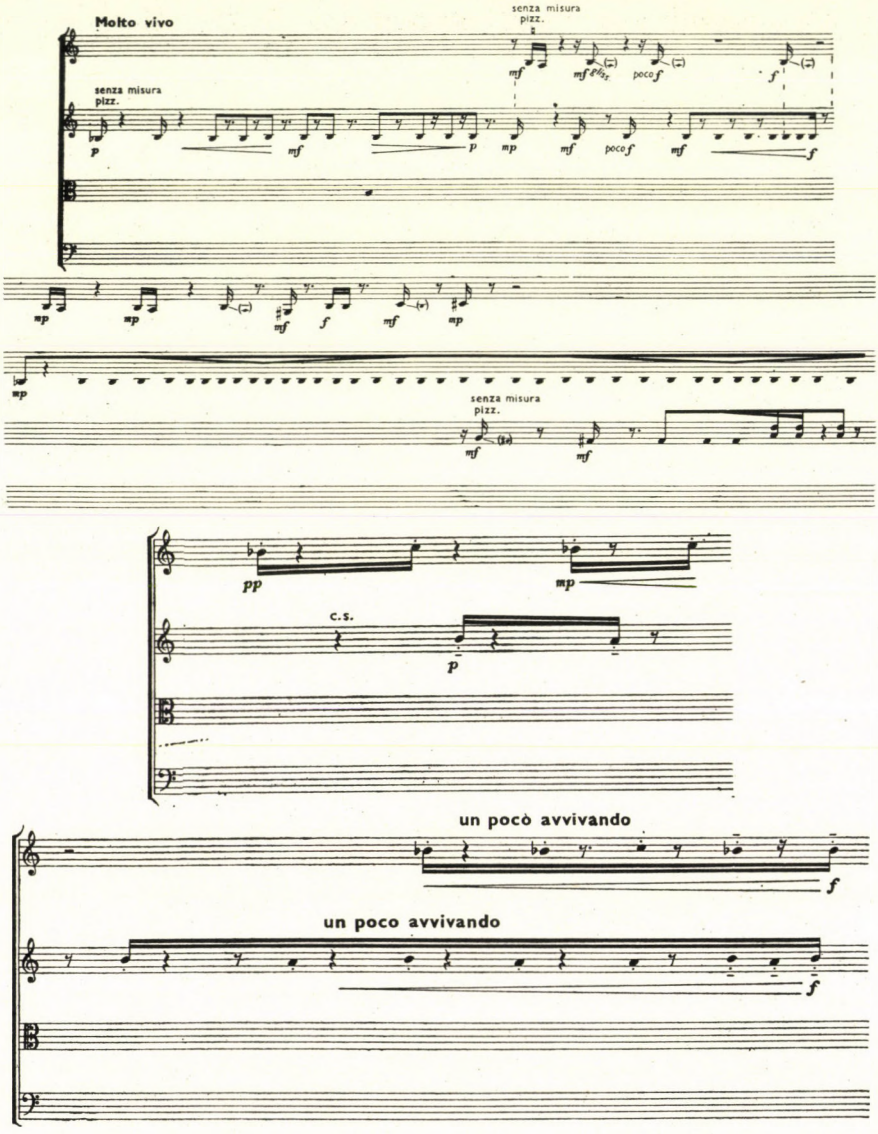
Visszatérve a kompozíció egészét átszövő állandó hangközkapcsolatok kérdéséhez azt kell kiemelnünk, hogy a mögöttük rejlő félhangfeszültség a maga eredeti formájában is nagy szerepet játszik. Melodikus vetületben szemlélve akár teljes kromatikus skálát is kiolvashatunk az első dallamsor emelkedő vonalából.



Harmonikus vetületben pedig ugyanez a félhang a kompozíció alapvető hangzáselvét realizálja: ott él csaknem valamennyi együtthangzásban — a színelemektől kezdve, az egymásra fektetett hangnyalábokig és komplementer szólamhalmazokig.



Ha a rajz, mint mondottuk, nagy szerepet játszik Soproni eszközei között, vele együtt jár elsőrendű eszközként a vonalak finom elrajzolása, a kis melodikus és ritmikus differenciával „heterofóniává" bővülő szólamvezetés. Szinte köznyelvvé váló jelenség ez korunk zenéjében, amikor a zeneszerzők a korábbi tisztán melodikus és harmonikus folyamatok helyébe nagyobb dimenziójú folyamatokat állítanak, amikor a dallam hangnyalábbá vagy heterofóniává, az akkord pedig clusterré szélesül. Különösen megragadó hangzások születnek e technikával Soproni kvartettjének *pizzicatós* második tételében, vagy a „gyászének" pontszerű bevezetésében.



Soproni József mélyen muzikális és őszintén megragadó IV. vonósnégyesét a fiatal művészekből álló Kodály-kvartett mutatta be. Az együttes érezhetően szívügyének tekinti a mai magyar muzsikát és tudása legjavával szolgálja, technikai szempontból azonban még nem rendelkezik azzal a fölénnyel, amely természetessé, magától értődővé tehetné a szokatlan hangzásképeket. S ami a legnagyobb hiányosság: nem minden ponton tudja élettel, személyes élménnyel megtölteni a kompozíció fájdalmas monológjait, beszédes deklamációját, sokat mondó melódiatöredékeit.

Kárpáti János

DOCUMENTA

ADALÉKOK BARTÓK BÉLA ÉS KODÁLY ZOLTÁN NÉPZENEI GYŰJTŐTEVÉKENYSÉGÉHEZ

Bartók Béla és Kodály Zoltán, mint az Országos Zeneakadémia tanárai, századunk elején népdalgyűjtő körútra indultak. Céljuk az volt, hogy az ismeretlen és kiveszőben levő népdalokat összegyűjtsék és közvetlenül azokat hallgassák meg, akik e dalokat még ősi tisztaságukban tudják elénekelni.

Ebben a nemes és fárasztó munkában, önzetlen törekvésben sok nehézséggel kellett megküzdeniök. Egyrészt a közlekedés hiánya, másrészt a forgalomtól távoleső, elrejtett falvak megközelítése, nem egyszer az ott lakók nemtörődömsége — egyre több nehézség elé állította a két kiváló népdalkutatót, zeneművészt.

Előfordult az is, hogy a hatóságok nehezítették meg munkájukat a népdalkincs összegyűjtésében, megörökítésében. Hogy ezt a fáradhatatlan munkájukat némileg megkönnyítse, határozta el Mihalovich Ödön, az Akadémia akkori igazgatója, hogy előterjesztést tesz a vallás- és közoktatásügyi miniszterhez, melyben országos érvényű engedélyt kér Bartók és Kodály tanárok részére, munkájuk megkönnyítéséhez, a népdalgyűjtés sikeréhez.

Levéltári kutatásaink során találtunk rá a Belügyminisztérium iratanyagában Mihalovich Ödön eredeti előterjesztésére, valamint a belügyminiszter leiratára, melyben a két gyűjtő részére az országos engedélyt — nyílt rendelet formájában — megküldi.

Ezek szövegét szó szerint alábbiakban tesszük közzé:

(Mihalovich Ödön előterjesztést tesz a vallás- és közoktatásügyi miniszterhez.)

„Orsz. m. kir. Zeneakadémia 682/1907. sz.

Az orsz. m. kir. Zeneakadémia tanárai *Bartók Béla* és *Kodály Zoltán* néhány év óta a még ismeretlen magyar népdalok összegyűjtésén fáradoznak.

Önzetlen és lelkes törekvésük, hogy nemzeti népdalkincsünk anyagát, a mely idők folytán lassú pusztulásnak van alávetve, az enyészettől megmentsék; fontos nemzeti érdeket szolgál s kiváló szakképzettségük biztosítéka ezen törekvésük sikerének.

Ennélfogva kívánatos volna, hogy a közigazgatási közegek azon vidékeken a hol gyűjtéseiket végzik, e tekintetben kezökre járjanak.

Eddigi tapasztalataik azonban — sajnos! — épp az ellenkezőt bizonyítják.

A hatóságok sok helyen nemcsak közömbösen viselkednek velök szemben, hanem megtörtént az is, hogy munkájokban megakadályozták őket.

Az ügy érdekében tehát, mély tisztelettel arra kérem Nagyméltóságodat, kegyeskedjék Bartók Béla és Kodály Zoltán zeneakadémiai tanárok részére külön-külön a nagyméltóságú Belügyministerium részéről a megyei hatóságokhoz egy-egy igazoló és ajánló iratot kieszközölni, a melyben a nevezett tanárok nemzeti érdekű fáradozásai az illető közegek gondos figyelmébe ajánltatik s ezek egyszersmind arra is felszólíttatnak, hogy ezen tanároknak gyűjtéseikben kezükre járjanak.

Fogadja Nagyméltóságod kiváló mély tiszteletem őszinte nyilvánítását.

Budapest, 1907. szept. 18.

Mihalovich sk.
igazgató"

*

(Vallás- és közoktatásügyi miniszter átirata a belügyminiszterhez.)

„Tárgy: Mihalovich Ödön igazg. fölterj. Apponyi Albert közokt. ministerhez, *Bartók Béla, Kodály Zoltán* tanárok igazolvánnyal való ellátása tban.

Illetékes szíves intézkedés céljából van szerencsém pártolólag áttenni.

Budapest, 1907. szept. 22.

aláírás sk."

*

(Belügyminiszter a nyílt rendeleteket megküldi a Zeneakadémiának.)

„Belügyminiszter 6106/1907. sz.

I—II. Nyílt rendelet

ad I. *Bartók Béla*

ad II. *Dr. Kodály Zoltán*

Ad I.—II. Az orsz. m. kir. Zeneakadémia tanára, a még ismeretlen magyar népdalok összegyűjtésén fáradozik.

Nevezettet az országban ezen célból eszközlendő utazásai alkalmából, a közigazgatási hatóságoknak figyelmébe ajánlom és felhívom a hatóságokat, hogy nevezettet ezen működésében kellő támogatásban részesítsék.

Budapest, 1907. okt. 5.

„Ad III. Az orsz. m. kir. Zeneakadémia igazgatójának

Folyó évi szeptember hó 18-n 682 sz. alatt a Vallás és Közoktatásügyi Minister úrhoz intézett és általa hozzám áttett felterjesztése folytán *Bartók Béla* és *dr. Kodály Zoltán,* a még ismeretlen magyar népdalok összegyűjtésével foglalkozó orsz. m. kir. Zeneakadémiai tanárok részére kiállított „Nyílt rendelet"-eket idezártan megküldöm.

Budapest, 1907. okt. 5.

aláírás sk."

[Mihalovich eredeti levele és előadói ívek.]

(Országos Levéltár, Belügyminisztérium, Elnöki iratok 6106/1907. sz. 23 tét. 322 rksz.)

Valkó Arisztid

SZEMLE

*A MAGYAR ZENESZERZÉS HELYE A NAGYVILÁGBAN**

I. A SZERZŐI JOGVÉDŐ HIVATAL SZEMSZÖGÉBŐL

1.

Tudom, hogy igen nagy fába vágtam a fejszémet, amikor a Magyar Zene szerkesztőjének felkérésére vállalkoztam arra, hogy a *mai* magyar zene külföldi helyzetét ismertessem. Kicsit úgy érzem magam, mint a neves író és műfordító, Gyergyai Albert, akit felkértek, hogy egy francia lexikon számára írja meg a magyar irodalom történetét a Halotti Beszédtől napjainkig — 22 sorban! Ez volt — úgymond — élete legnehezebb feladata. A számomra megszabott terjedelem nincs ugyan ily mértékben korlátozva, a probléma azonban annál szerteágazóbb.

A magyarság számára — mint kis és elszigetelt kultúrájú nemzetek számára általában — mindig is fontos volt, hogy mennyire ismernek bennünket külföldön. Ambicionáltuk, hogy tudjanak rólunk, hogy „ismerjék eredményeinket"; izgatott bennünket, hogy milyen a „hírünk a világban". Nagy népeknél, gazdaságilag kedvezőbb helyzetben levő országoknál ez a kérdés nem játszott ilyen szerepet; ők egyszerűen csak „vannak", flegmatikusan tudomásul veszik, hogy kultúrájuk terjed (vagy nem terjed) és gazdasági erőforrásaikhoz képest viszonylag csekély összegeket költenek kulturális propagandára — legalábbis állami, társadalmi erőforrásokból.

Említettem, hogy a feladat mennyire szerteágazó. Nemcsak azért, mert sok országról, méghozzá különböző társadalmi rendszerekben élő népekről van szó, hanem azért is, mert a magyar zene külföldi propagandája is több kézben van; nincs egységes nyilvántartás, teljesen megbízható felmérés.

A Szerzői Jogvédő Hivatal (SzJH) körülbelül tíz éve foglalkozik rendszeresen a magyar zeneművek külföldi propagálásával, ennél régebben teljesít ilyen missziót a Magyar Rádió. Két-három éve kapcsolódott be ebbe a munkába a Zeneműkiadó Vállalat, de máris igen intenzíven és szép eredményekkel; a magyar zene valamilyen formában való külföldi terjesztésével foglalkozik még a Művelődésügyi Minisztérium Nemzetközi Kapcsolatok Főosztálya, a Magyar Zeneművészek Szövetsége, a Kultúra Külkereskedelmi Vállalat, a Nemzetközi Koncertigazgatóság, a Kulturális Kapcsolatok Intézete és a Magyar Hanglemezgyártó Vállalat; elnézést kérek, ha valamelyik intézményt a felsorolásból kifelejtettem.

Többször és több helyen fölmerült a koordináció szükségessége. Nos, ez máig is

* A kortárs magyar zeneszerzés nemzetközi propagandájában jóformán valamennyi zenei intézményünk részt vesz. Az alábbi írással sorozatot indítunk e propagandamunka áttekintésére. (A Szerk.)

nyitott probléma, de azért vitathatatlan, hogy bizonyos spontán koordináció — vagy inkább munkamegosztás — eddig is kialakult. Tapasztalatom szerint a különböző szervek munkájában nincs jelentős átfedés. Nem célom, hogy az említett szervek hatáskörét egyenként ismertessem; csupán arra szeretnék rámutatni, hogy az SzJH elsőrendű feladatának a mai magyar komolyzene — ezen belül elsősorban a zenedrámai művek, másodsorban a szimfonikus és kamaraművek — külföldi megismertetését, előadását tekinti, de emellett a könnyűzene propagálását sem hanyagolja el. A SzJH módszerei közé tartozik: kották, hanglemezek, hangszalagok kiküldése, katalógusok, kiadványok terjesztése, személyes kapcsolattartás külföldi zenei intézményekkel: színházakkal, rádiókkal, kiadókkal, zenekarokkal, idelátogató művészekkel stb.; esetenként ismertető előadások szervezése. Az anyagi lehetőségekre később térek rá.

Szeretném hangsúlyozni a különböző magyar intézmények munkájának *egymásbafonódását, egymásrautaltságát.* Ugyanis gyakran felmerül a vita (ha nem is nyilvánosan), hogy ez vagy az a külföldi zenei siker (persze a mű értékén kívül) melyik intézménynek vagy vállalatnak az érdeme. Természetes, hogy a vélemények megoszlanak: több intézmény érzi jogosan, hogy a siker érdekében „tett valamit", sőt előfordul, hogy a zeneszerző az eredményt kizárólag a saját külföldi kapcsolatainak tulajdonítja.

Az igazság az, hogy az eredmény a legtöbb esetben több tényezőből tevődik össze. Talán csak egyetlen példát a sok közül: *Szokolay* „Vérnász"-ának magyarországi bemutatója (1964) után röviddel sor került az első külföldi bemutatóra Wuppertalban (NSZK). Ezt követőleg számos német operának ajánlottuk a művet — sikertelenül, annak ellenére, hogy a Magyar Állami Operaház is nagy sikerrel vendégszerepelt vele külföldön. Amikor azonban a „Hamlet"-et sikeresen bemutatta a budapesti opera, azonnal öt ajánlatot kaptunk az NSZK-ból, egytől egyig olyan színházaktól, amelyeknél a „Vérnász"-t (és ezzel a szerzőt) ajánlottuk. Nem hisszük, hogy ez puszta véletlen volt. De továbbmenve: az egyik mű vagy szerző sikere is kihat a többi szerzőre és műre. Amikor pl. egy külföldi karmesternek megemlítettük, hogy jó lenne, ha az általa vezetett zenekar nemcsak Bartók, hanem élő magyar szerzők műveit is műsorra tűzné, azt felelte: „Önök talán azt hiszik, hogy Bartók zenéje nem segíti elő az élő magyar zene megismerését?"

Azért említettem mindezt, mert — a saját munkánk lebecsülése nélkül — tisztában vagyunk azzal, hogy a legtöbb esetben a siker közös munka eredménye, és persze reméljük, hogy ezzel mások is tisztában vannak.

2.

Ezek után nézzük meg közelebbről, hogyan is áll a mai magyar zene külföldön, milyen a „játszottsága" — hogy ezzel a csúnya, de közkeletű szóval éljek.

Ebben a kérdésben elég nagy a bizonytalanság. Hajlamosak vagyunk a szélsőségekre. Könnyen fellelkesülünk és egy-egy kamaramű külföldi előadását hajlandók vagyunk világra szóló sikerként elkönyvelni, máskor meg azt halljuk, hogy „X" országban Bartókon és Kodályon kívül nem ismernek egyetlen magyar zeneszerzőt sem.

Még a Magyar Zeneművészek Szövetségének a közgyűlésén is elhangzott olyan megállapítás, hogy „mind szocialista, mind kapitalista területen játszottságunk egyenletesen csökkent". Ez a megállapítás, amelyre sajnos a Szerzői Jogvédő Hi-

vatal pénzügyi főosztálya részéről adott nem kellő mélységű elemzés (kizárólag számadatokból álló kimutatás) szolgált alapul, szerencsére korrekcióra szorul. Később erre is kitérünk.

A bizonytalanság egyik forrása az is, hogy egyetlen magyar szerv sem rendelkezik teljes és megbízható nyilvántartással a külföldön műsorra kerülő magyar művekről. A SZJH ugyan elvben és jórészt gyakorlatban is minden külföldi előadás után megkapja az elszámolást és a jogdíjat a vele viszonosságban álló külföldi társaságoktól, azonban

a) ezekből az előadás helye, pontos ideje, az előadóművész, a zenekar nem tűnik ki; sokszor még az is nehezen állapítható meg (a gépi adatfeldolgozás folytán), hogy egyáltalán hány alkalommal adták a művet;

b) az elszámolások a tárgyév lezárása után 10-18 hónappal érkeznek be, vagyis lehetséges, hogy a tárgyév elején elhangzott előadásról csak másfél-két év elteltével értesülünk, amikor a hír már nem aktuális.

Természetesen egyéb hírforrásaink is vannak, ezek azonban nem komplettek, esetlegesek. Egy zenei propaganda központ felállítása talán a teljesebb nyilvántartást is elősegítené.

Mindenekelőtt azonban vizsgáljuk meg, hogy milyen a komoly zene helyzete külföldön általában; vagyis milyen az a közeg, amelybe a mai magyar zenének be kell hatolnia, amelyben hatnia és érvényesülnie kell. Az a tapasztalatom ugyanis, hogy a zenei „világpiaci" helyzettel igen sokan nincsenek tisztában és úgy gondolják, elég megalkotni egy jó művet ahhoz, hogy biztosítva legyen annak külföldi pályafutása. Mint nem muzsikus, természetesen tartózkodom minden esztétikai értékítélettől; kizárólag a rendelkezésemre álló adatokra és forrásokra támaszkodom.

Kezdjük talán a nem-szocialista államokon és itt is a gazdasági infrastruktúrán. Néhány évtizeddel ezelőtt még a kiadók álltak a zene életrekeltésének középpontjában. A fő üzlet a kottaeladás volt s egyben a szerző, illetve a mű sikerének biztos fokmérője is. A kiadók (legalábbis a komoly zene területén) sokáig még a filmmel szemben is tartani tudták a helyüket. A televízió és a hanglemez előretörésével azonban ez a helyzet megváltozott. Az Egyesült Államokban pl. a legnagyobb patinás kiadók egybeolvadnak, megszűnnek, tévé- vagy hanglemeztársaságok (sőt rosszabb esetben iparvállalatok) vásárolják fel őket. Ilyenkor a zenéhez nem értő gazdasági szakemberek egy tollvonással kihúzzák a komoly zenei „üzletágat"; velünk is előfordult, hogy megkötött kiadói szerződéseket ilyen okból felmondtak. Jelentős nyugati komoly zenei kiadók (például Boosey and Hawkes, Alphonse Leduc) hangszergyárat alapítanak vagy titokban társulnak könnyűzenei kiadókkal és az utóbbi jövedelméből finanszírozzák a komoly zenét. Ismerünk olyan könnyűzenei kiadót (Southern Music Publ. Co.), amelyik csak presztízsből tart fenn komoly zenei osztályt.

A zenei intézmények (zenekarok, operák) szinte mindenütt szubvencióval működnek; ez helyenként óriási összegeket tesz ki. A szubvenció ritkábban állami (pl. Svédország), gyakrabban községi (NSZK, Anglia) vagy társadalmi (Egyesült Államok). A szubvenciók növekedésében a dologi kiadásokon kívül szerepet játszik az a körülmény, hogy a művészek tiszteletdíja egyre nő és nem mérsékelhető; a zenekari tagokat védi a szakszervezeti minimális tarifa, a neves karmesterek, szólisták pedig horribilis összegeket kapnak, mivel a televízió és a hanglemezgyárak a nagy nevekre vadásznak és ez a sztárkultusz kihat a többi zenei intézményre is, ha konkurrálni akarnak. Míg valamikor a komoly zene komoly üzlet volt, addig ma durva

megfogalmazásban azt mondhatjuk, hogy a komoly zenét a társadalom és a könnyűzene tartja el. Ez persze a műsorpolitikára is rányomja a bélyegét. Nem hagyható figyelmen kívül a rádió- és televíziós társaságok, kiadók, zenekarok, karmesterek jelentős mértékű összefonódottsága sem.

Mindezek eredményeképp a műsorokban furcsa kettősség alakul ki. Egyrészt óriási mennyiségben játszanak klasszikus és félklasszikus, nem védett zenét. Huszadszor és századszor is Bach, Beethoven, Brahms, Csajkovszkij stb., mert „arra jön be a közönség" — legalábbis a koncertrendezők szerint. Időnként felfedeznek olyan szerzőket, akiknek a műveit korábban évtizedekig vagy még hosszabb ideig nem játszották (például Mahler, Vivaldi). A másik oldalon a kiadók nyomják — nemcsak fizikai, de átvitt értelemben is — a legújabb műveket, mert azokat is el kell adni a közönségnek. Ezeknek a műveknek a játszottsága azonban, néhány világnagyságot kivéve (akik közé Bartók is tartozik), a repertoár darabokhoz képest elenyésző.

A kritikusok és „vájtfülűek" az új, a divatos művekkel foglalkoznak, erre specializálódott kiadók vagy kiadói részlegek és fesztiválok az új műveket propagálják, a közönség azonban túlnyomórészt a klasszikus művekhez „megy be". Már most, hogy ki számít klasszikusnak, az nagyon változó. Sztravinszkij szinte még életében, Bartók csak halála után tíz-húsz év múlva vált azzá, általában az a tapasztalat, hogy egy mű megalkotásától számított negyven-ötven év dönti el, hogy a műből repertoár darab lesz-e vagy sem. Érdekes statisztikát közöl dr. Ernst Roth a „Zene és üzlet" című könyvében (Zeneműkiadó Vállalat kiadása) a 258. oldalon. Kimutatja, hogy 1955. és 1965. között a német nyelvterületen kereken 20 000-szer adtak Verdi-operákat, Mozart 18 000, Puccini 12 000, Lortzing (!) 8700 alkalommal került színre, ezzel szemben két élő szerző (még akkor élő) az első tizenöt szerző közt a sor végén áll: Sztravinszkij 2600 és Prokofjev 2200 előadással. (Nem beszélve a többiekről, akik nem kerültek be az élcsoportba.) De nem sokat változott a helyzet ma sem, amiről meggyőződhetünk, ha kézbe vesszük a Deutsches Bühnenjahrbuch 1972. évi műsorstatisztikáját; legfeljebb néhány névvel több „modern" szerepel benne, de akkor már a negyven éve írt Wozzeck is ideszámít.

A fenti helyzet vázolásával nem az a célunk, hogy az olvasót elkedvetlenítsük, hanem hogy bemutassuk, milyen nehéz erre a „piacra" betörni. Ilyen körülmények között sokszoros eredménynek számít, ha egy-egy új magyar opera, zenedrámai mű, vagy szimfonikus mű mégis áttöri a falat. Előadásszámban azonban semmiképpen sem versenyezhetnek a klasszikusokkal. Az például, hogy egy nagy amerikai vagy angol szimfonikus zenekar egy, a világban még be nem futott magyar szerző művét műsorra tűzze, szinte elképzelhetetlen; minden előadás, a zenekar fenntartási költségeit és szubvencióit figyelembe véve, 10 000 dollárokra rugó költségbefektetéssel jár. Ilyen nagy összegeket pedig csak „bevált" nevek érdekében költenek, hacsak valaki külön nem finanszírozza az előadást.

Mindezekhez járul az évente száz és ezerszámra születő új mű nyomasztó terhe. Valahogy ebben is felgyorsult az információdömping: a keletkező új műveket ma már a szó szoros értelmében csak komputerrel tudjuk nyomon követni. (A Szerzői Jogvédő Hivatal is már erőteljesen foglalkozik a zenei jogdíjak felosztásának és az elszámolásoknak a gépesítésével.)

Mi a helyzet a szocialista államokban? Kétségtelen, hogy valamivel kedvezőbb. A műsorpolitika ugyan itt is jelentős részben attól függ, hogy a közönség mit szeret, amihez bizonyos fokig hozzájárul az a törekvés, hogy a népszerű, könnyen ért-

hető zenét a széles tömegekkel megkedveltessék. Ezen túlmenően azonban minden szocialista államban igyekeznek a hazai szerzők új műveinek megfelelő teret biztosítani. Sárai Tibor a Zeneművészek Szövetsége közgyűlésén tartott főtitkári beszámolójában ezt a témát részletesen elemezte, így csak arra mutatok rá — amit ő is kiemel —, hogy *hiányzik a kölcsönösség.* Nemcsak nálunk hiányzik, de a többi szocialista államban is; nem játszuk eleget egymás zenéjét és ez a mi témánk szempontjából azt jelenti, hogy kevés magyar zenét játszanak — viszonylag kevesebbet mint egyes nyugati államokban. A kölcsönösség problémájával lépten-nyomon találkoznak a magyar zene — és egyáltalán: a magyar kultúra — külföldi propagálói. (Fontosságánál fogva külön kívánok a későbbiekben foglalkozni a magyar zene játszottságával a Szovjetunióban.)

Nem akarok ismétlésekbe bocsátkozni és így csak teljes mértékben alátámasztani tudom azt, amit Sárai Tibor jogos szenvedéllyel tett szóvá: a külföldön turnézó *magyar zenekarok* (ritka kivételtől eltekintve) *nem játszanak mai magyar zenét.* (Vö. „MAGYAR ZENE" 1973. 2. sz. 127—128. old.) A tiszteletre méltó kivételekhez tartozik a Mihály András vezette a Budapesti Kamaraegyüttes és a Szeredi-Saupe Gusztáv vezetése alatt működő Magyar Hárfástrió. Reméljük, hogy a főtitkár referátumában említett kedvező változás e téren rövidesen valóban bekövetkezik. Enélkül ugyanis az új magyar zeneművek külföldi propagálása még nagyobb nehézségekbe ütközik.

Sokak számára már ismert, hogy a SZJH vezetősége évente jutalomban részesíti azokat az együtteseket, előadóművészeket, karmestereket, akik a magyar művek külföldi népszerűsítésében érdemeket szereztek. Mivel a jutalmakat évről-évre szinte ugyanazok kapták és a kör egyáltalán nem volt bővíthető, sőt..., 1972-ben először a díjazottak között négy külföldi karmester is szerepelt: Arvid Janszonsz (Szovjetunió), Jussi Jalas (Finnország), Vető Tamás (Dánia) és Kulka János (NSZK), akik valóban sokat tettek a mai magyar zene külföldi megismertetéséért, sokkal többet, mint számos magyar karmester. Ezt a gyakorlatot a jövőben is folytatni kívánjuk.

3.

Az elmondottakból kitűnik, hogy a külföldi érvényesülés útja rögös út; sietek azonban hozzátenni, hogy a magyar zene az utóbbi évtizedben sikerrel küzdötte le az akadályokat és sok szép eredménnyel dicsekedhet.

Kezdjük talán a beszámolót az *operákkal.* A sort *Petrovics Emil* nyitotta meg a „C'est la guerre"-el. A budapesti bemutató (1962) után csakhamar színre került Oberhausenben (NSZK), majd Nizzában és Szarajevóban; sugározta — többek közt — az NDK televízió, a prágai rádió és a BBC. Annak ellenére, hogy ez a mű nem vált nemzetközi repertoárdarabbá (talán háborús témájánál, talán annál fogva, hogy nem egész estét betöltő), mégis jeles szerepet játszott: felhívta a figyelmet arra, hogy sok évi szünet után új magyar zenedrámai művek vannak születőben.

Petrovics következő művét, a nagyszabású „Bűn és bűnhődés"-t a bemutató (1969) után *egy éven belül két színház* is műsorára tűzte, a wuppertali (NSZK) és a helsinki opera. A korábban született „Lysistrate" eddig még csak rádióban hangzott el külföldön (Hessischer Rundfunk), de 1974-re műsorára tűzte a berlini Staatsoper.

Farkas Ferenc sikeres művei közül „A bűvös szekrény" már 1943 óta műsoron van külföldön; az utóbbi tíz évben Luzernben, Oberhausenben és Nyugat-Berlinben került színre. A „Furfangos diákok" c. táncjátékot Bytomban (Lengyelország), Strassbourgban, az Edinburghi Fesztiválon és Wiesbadenben tűzték műsorra.

Nem időrendben, de logikai sorrendben *Szokolay Sándor* következik a „Vérnász" c. operával, amely a magyar zenetörténetben *páratlan karriert* futott be. A bemutató (1964) óta a következő állomásai voltak a sikernek: Wuppertal (NSZK), Zágráb, Kassa, Angers (Franciaország), Helsinki, Poznan, Brno, Prága és Pöstyén, ezen kívül Tallin, Columbus (Ohio, Egyesült Államok). Szövegét lefordították oroszra és ukránra és minden remény megvan arra, hogy Novoszibirszkben és Kievben is előadják. Ezenkívül az Állami Operaház vendégszerepelt vele (a teljesség igénye nélkül) Berlinben, Bécsben, Wiesbadenben, Bolognában, Moszkvában, Bukarestben. Sugározta a prágai, bremeni, pozsonyi és a jugoszláv rádió; e cikk írása közben kaptuk az értesítést, hogy a darab nagy sikert aratott az Edinburghi Fesztiválon és a BBC sugározta 1973. október 4-én. A Finn Állami Opera (Helsinki) 1974-ben ismét műsorára tűzte, amit azért tartunk jelentős eseménynek, mert ezzel a mű elsőízben vált *repertoárdarabbá.* 1974-ben Schwerinben (NDK) is bemutatják.

Szokolay második nagyszabású műve, a „Hamlet" eddig csak Kölnben volt műsoron. A siker ellenére egyelőre nincsen újabb előadásról szó: sok az erről a témáról szóló darab, opera, balett.

Durkó Zsolt „Organismi" c. zenekari műve „The Threshold" címmel több szezonon keresztül volt az Australian Ballet Company repertoárdarabja. Hasonlóképpen *Maros Rudolf* „Musica da ballo" c. művét a Gulbenkian Ballet Company Portugáliában, majd a Northern Dance Company Angliában tartotta (illetve tartja) műsoron. Két másik szimfonikus művének kombinálásából pedig megszületett a „The Poltroon" című balett, amelyet a Saddler's Wells Theatre (London) játszott ebben az idényben. „Reflexionen" című balettjét Dortmundban az 1972. évi magyar hét alkalmából mutatták be. *Ránki György* és *Szőnyi Erzsébet* gyermekoperái, a „Muzsikus Péter" és „A didergő király" arattak sikert külföldön. Ránki „Pomádé király"-át balettesített formában a Brandenburgi Színház tűzte műsorra.

Szándékosan nem soroltuk fel a hozzánk befutott érdeklődéseket az újabb magyar operák és balettek iránt.

Összehasonlíthatatlanul nehezebb feladat a magyar *szimfonikus és kamaraművek* külföldi játszottságáról való számadás. Arról szó sem lehet, hogy az utóbbi tíz év előadásait egyenként felsoroljam, hiszen ez az állandóan panaszolt „csekély előadásszám" mellett is rendkívül hosszú felsorolást tenne szükségessé. Ehelyett megpróbálok néhány jellemző vonásra rámutatni és a *legutóbbi idők* néhány zenei eseményét kiemelni.

A *Szovjetunióban* évtizedekig sajnos igen kevés magyar zenét játszottak, eltekintve a kulturális kapcsolatok keretében kiutazó magyar együttesek előadásaitól. A magyar—szovjet szerzői jogi Egyezmény megkötése után ebben is fordulat állott be, amely 1972-ben kulminált; a magyar művészeti hetek keretében nyolc nagyvárosban, köztük Moszkvában, Leningrádban, Tallinban rendeztek magyar műsort.

A technikai előkészítésben az SZJH is részt vett és Moszkvában — a Zeneműkiadó Vállalat támogatásával — kottabázist állított fel, amely lehetővé teszi a további szimfonikus koncerteket. A közelmúltban Szovjet Örményországban rendez-

tek magyar szerzői estet. (Ismét egy példa több szerv spontán kooperációjára: a szerzői estet nem mi rendeztük, arra a két ország zeneszerző, illetve zeneművész szövetsége együttműködésének eredményeképpen került sor, de a modern magyar zeneművek kottáit mi juttattuk el először az Örmény Köztársaság kulturális miniszteréhez, aki történetesen zeneszerző.)

Leningrádban a Leningrádi Tavasz elnevezésű új zenei seregszemlén szintén a szövetségek kooperációja alapján, a következő művek hangzottak el:

Bozay: Zongoravariációk
Dávid: Szonatina brácsára és zongorára
Durkó: II. Vonósnégyes
Lendvay: Fuvola-zongora duett
Kadosa: Négy capricció
Petrovics: Passacaglia fagottra
Láng: II. Fúvósötös
Sárközy: Szóló csellóra írt Ciaconna
Tardos: III. Vonósnégyes

Londonban a Purcell Room-ban, májusban magyar zeneszerzők műveiből rendezett hangversenyt a Zeneműkiadó Vállalat és angol partnere; a hangverseny karmestere Badacsonyi György volt és a Park Lane Group kamaraegyüttes működött közre. Az est műsora a következő volt:

Bozay: Intervalli
Durkó: Colloides
Jeney: Soliloquium
Kurtág: Vonósnégyes
Sáry: Pezzo Concertato

A francia rádió nyilvános magyar zenei estet rendezett, amelyet egyenes adásban is sugárzott. A műsoron a következő művek szerepeltek:

Lajtha: II. Trió
Farkas: Bihari román táncok
Mihály: Mouvement
Papp: Három rondó

Ezenkívül egy másik adón elhangzott ugyanebben az időben:

Mihály: Az áhitat zsoltárai c. dalciklusa is.

Néhány további adat az 1973-ban külföldön elhangzott művekről:

Decsényi: Öt Csontváry-kép (BBC)
Durkó: II. Vonósnégyes (Bécs)
Durkó: Fire Music (London, Milano, Torino)
Durkó: Iconography No. 2. (Kölni Rádió)
Durkó: Altamira (Helsinki Rádió)
Durkó: Improvizációk fúvósötösre (London)
Durkó: Assonance — ősbemutató (Nürnberg)
Durkó: Symbols (Brüsszel)
Dubrovay: Sei duo per violino e piano (London, BBC)
Farkas: XVII. századi magyar táncok fúvósötösre (Brüsszel)
Kósa: Tizenkét miniatür (Lausanne)

A magyar művek színvonalának külföldi elismerését mutatják azok az előkelő helyezések is, amelyeket az évek során a párizsi Tribune des Compositeurs című

fórumon a következő művek kaptak: Durkó: Altamira, Szőllősy: III. Concerto, Balassa: Legenda és Requiem Kassák Lajosért.

A beérkező külföldi elszámolások tanúsága szerint jelentős sikert ér el külföldön a magyar filmzene is. Kiemelkedő szerzők ezen a téren: Vincze Ottó, Pethő Zsolt, Deák Tamás, Farkas Ferenc, Hidas Frigyes, Fényes Szabolcs, Ránki György, Szőllősy András, Tamássy Zdenkó. Természetesen a filmzene sikere nagymértékben függ magának a filmnek a külföldi sikerétől. A fenti felsorolás tehát semmiképpen nem kíván rangsorolást adni, hiszen a legsikeresebb művész-filmjeinkben sokszor egyáltalán nincs zene, esetleg importált zenét használnak fel; aránylag ritka a végig kísérőzenével ellátott játékfilm. A filmzene kérdésére különben még az anyagi vonatkozásokkal kapcsolatban visszatérek.

Szeretnék röviden szót ejteni a *könnyűzenéről* is, annál is inkább, mert az alábbiak tanúsága szerint a Hivatal külföldi jogdíjbevételeinek nem elhanyagolható részét teszi ki.

Talán megbocsátják, ha csak általános képet igyekszem adni és nem térek ki nevekre, egyéni sikerekre. Azt is előrebocsátom, hogy a közlendőm ehelyütt sem esztétikai értékítélet, hanem sokkal inkább gazdasági és kulturális tapasztalatokból leszűrt következtetés.

A két háború közötti időben a magyar könnyűzene jelentős mértékben részt vett az európai könnyűzenei élet vérkeringésében. Köszönhető volt ez olyan szerzőknek, mint Kálmán Imre, Ábrahám Pál, Brodszky Miklós, de betudható volt annak is, hogy az akkori magyar stílus nem különbözött lényegesen az általános európaitól. A nemzetközi hírnév alapja az operett és a zenés film volt: az olyan film, amelyben a szereplők időnként minden előzmény nélkül „dalra fakadtak".

Ehhez az általános zenei stílushoz, bizonyos érzelgősséghez való simulás eredményezte az olyan számok sikerét, mint a „Szomorú vasárnap" (Seress), „Ha majd a tavasz" (Márkus), „Jó a két szemébe nézni" (Bárczy), „Puszta fox" (Erdélyi) stb. stb. Az ilyen „örökzöld" számokból ma is folynak be jogdíjak. A mai magyar táncdalstílus és a nyugati beat, soul és egyéb irányzat között sokkal nagyobb szakadék áll fenn, még akkor is, ha belföldi használatra sikeresen utánozzuk azokat. Ily módon ma a magyar táncdaloknak elsősorban azokban a szocialista országokban (NDK, Szovjetunió) van sikere, ahol még ragaszkodnak a hagyományos stílushoz. Az importált műfajok nyugatra való reexportja igen nehéz. Emellett megszűnt a középeurópai operett centrifugális ereje és alig készítünk kifejezetten zenés filmet.

A könnyűzene érvényesülése azonban nem is elsősorban stíluskérdés. Nyugaton a könnyűzene nemzetközi méretű mammutvállalkozás. A szerző jóformán mellékessé vált az előadóművész és az együttes mellett (ismét dr. Roth megállapítása), vagy a kettő azonosul, mint a Beatles esetében. Az együtteseken és énekeseken kívül a siker másik útja a musical. A harmadik mód pedig a film. Még az egyébként nem zenés filmekbe is betesznek néhány fülbemászó betétet, Leitmotívot, amelyek azután világhírűvé válnak. Gondoljunk pl. a Doktor Zsivágo-ra, a Love Story-ra, vagy az Egy férfi és egy nő c. filmre. Hihetetlennek tűnik, de előfordul, hogy egy-egy ilyen dal hanglemezbevétele megközelíti vagy túlhaladja az egész film jövedelmét!

Az elmondottakból következik, hogy ma kevesebb esély van arra, hogy egy *egyedi* szám a világslágerlista élére kerüljön. Lehetnek és vannak is igen szép sikereink — gondoljunk a tokiói, spliti, brassói táncdalfesztiválra — de olyan nagyságrendű eredményeik, mint a külföldi nagy énekesek és együttesek szerzői-

nek, a magyar szerzőknek külföldön nem születhetnek. Viszont megelégedéssel tölthet el bennünket az, hogy pl. az NDK-ban a magyar slágerek valamennyi szocialista ország slágerei közül az élen állnak — magyar táncdalokból többet adnak ki kottán és lemezen, mint valamennyi többi szocialista ország terméséből együttvéve — és hogy a Szovjetunióban is rendkívül népszerűek a számaink, amit a jogdíjelszámolások is dokumentálnak.

4.

Ha már az anyagi eredményeknél tartunk, nézzük meg a számok tükrében, valóban csökkennek-e a jogdíjak, és ezzel együtt a játszottság. Vegyük sorra a legfontosabb külföldi jogvédő társaságokat és vizsgáljuk meg, hogy azoktól — a Bartók- és Kodály-művek után elszámolt jogdíjak leszámításával — milyen összegek folynak be.

(1000,— Ft-ban)

	1968	1969	1970	1971
AKM (osztrák)	103	115	134	160
BUMA (holland)	57	41	58	—
GEMA (NSZK)	565	428	564	436
PRS (angol)	53	64	120	130
SACEM (francia)	179	253	226	253
SIAE (olasz)	43	74	100	120
AWA (NDK)	236	228	261	280
OSA (cseh)	64	30	52	46
VUOAP (szovjet)	41	107	103	136
ZAIKS (lengyel)	118	99	127	52

A fenti táblázatból látható, hogy az osztrák, angol, francia, olasz, NDK és szovjet jogdíjak egyenletesen emelkednek; a holland, nyugatnémet, csehszlovák és lengyel jogdíjak fluktuálnak, illetőleg stagnálnak. Határozott csökkenés nem mutatható ki.

Kérdés, hogy a felsorolt adatokból határozottan következtethetünk-e a komolyzenei művek játszottságára. A *válasz az, hogy nem,* bár bizonyos összefüggés természetesen van.

Elsősorban: a befolyó külföldi jogdíj *nagyobb részét a könnyűzene* szolgáltatja. Álljon itt az alábbi kimutatás:

Könnyűzeneszerzők részaránya az összes jogdíjból, 1971

AKM (osztrák)	75%
AWA (NDK)	60%
GEMA (NSZK)	60%
KODA (dán)	35%
PRS (angol)	65%
SACEM (francia)	65%
SUISA (svájci)	55%
VUOAP (szovjet) kb.	90%

Másodsorban: már a bevezetőben rámutattunk arra, hogy a kottapéldányszám, mint mérce régen elvesztette jelentőségét. Ezután sokáig azt hittük, hogy a siker igazi fokmérője az, hogy egy mű hány koncerten hangzik el. Nos, az élet ezt is túlhaladja, legalábbis anyagi vonatkozásban. Nagyon sok koncerten kell a műnek elhangzania ahhoz, hogy ebből jelentős jogdíjak származzanak. Tegyük fel, hogy egy új magyar mű első helyezést kap a párizsi Tribune-ön és ennek nyomán tíz rádióállomás átveszi és ötször élő koncerten is elhangzik. Nem vitás, hogy ez jelentős erkölcsi, kultúrpolitikai eredménynek számítana. Talán meglepő, de az anyagi eredmény 10—20 000 devizaforint között mozogna, vagyis a Bartók és Kodály jogdíjak nagyságrendje mellett eltörpül. Ezt visszafordítva, ha sikerülne a magyar komoly zeneművek játszottságát globálisan 20%-kal emelni, ez az általános zenei jogdíjak 5—10%-os emelkedésében tükröződnék. (Bartók és Kodály műveit természetesen itt is figyelmen kívül hagyva.)

Nem vitás, hogy a játszottság számottevő emelkedését valamennyi érdekelt zenei intézményünk és vállalatunk nagyarányú propaganda munkája kellene, hogy megelőzze. Ide kapcsolódik az az elgondolás, hogy a csehszlovákokéhoz hasonló központi zenei propaganda iroda jöjjön létre. A magam részéről egy ilyen iroda felállítását hasznosnak tartanám; mindig is az volt a véleményem, hogy a magyar zene propagandája része az általános kulturális propagandának és mint ilyen: állami feladat. (Az SZJH a propagandára fordított összeget kizárólag a zeneszerzők jogdíjából fedezi és még ha tudjuk is, hogy a zeneszerzők végeredményben állami szervektől kapják a jogdíjat, s a propaganda az ő műveik érdekében folyik, a keret emelésének megvannak a határai.) A felállítandó iroda fő feladatát több nyelvű kiadványok megjelentetésében, külföldi zenei személyiségek meghívásában és a bevezetőben említett külföldi játszottsági nyilvántartás vezetésében látom. Az illetékesek bizonyára lemérik ennek anyagi kihatásait. A svédek Rikskonserter nevű intézménye, mely hasonló feladatot lát el (de belföldi propagandát is fejt ki), 18 millió svéd korona éves költséggel dolgozik, amelyből *17 millió állami támogatás!* Úgy gondolom azonban, hogy akármilyen hézagpótló szerepet töltene be a felállítandó zenei propaganda iroda, a többi zenei intézmény és vállalat propaganda tevékenységét nem tenné feleslegessé.

Mint említettem, a Bartók és Kodály jogdíjak messze meghaladják a többi magyar zeneművek után külföldről befolyó összes jogdíjat. Számokat nem áll módomban közölni a dolog természeténél fogva, de a jogdíjak évről évre olyan mértékben emelkednek, hogy 1972-ben mindkét világhírű magyar zeneszerző művei után külföldről közel háromszor annyi jogdíj folyt be, mint 1968-ban. Kevesen tudják pl., hogy az Egyesült Államokban Bartók az utóbbi három évben a legtöbbet játszott komolyzeneszerző, megelőzve Aaron Copland-ot és George Gershwint! Nincs olyan nap, hogy Bartók-mű többször is el ne hangzana valahol a világon. Örvendetes meglepetés — ha szabad így mondanom —, hogy a Kodály jogdíjak messze meghaladják azokat a jogdíjakat, amelyek a szerző életében műveinek külföldi játszottsága után befolytak. Kodály halála után egyes szakemberek azt jósolták, hogy az emlékhangversenyek után meredeken csökkenni fog az előadások száma. Még a nagy tekintélyű, azóta elhunyt Colin Mason is azt írta, hogy a Háry János-szviten és egy-két kórusművön kívül nem sok fog fennmaradni Kodály zeneszerzői munkásságából. Nos, ez a jóslat szerencsére nem vált be! Bartók és Kodály után a jogdíjak alakulása tükrében a „legjátszottabb" magyar szerzők külföldön Farkas Ferenc, Lajtha László és Weiner Leó, majd kb. egy sorban: Kadosa Pál,

Szervánszky Endre, Maros Rudolf, Mihály András. Ebből többek közt az is következik, hogy a jelentős játszottsághoz bizonyos életmű szükséges. Lehet valaki bármilyen tehetséges és írhat zseniális vonósnégyest és néhány más kamaradarabot, ez „nem elég az üdvösséghez", legalábbis anyagilag nem.

Kicsit elkanyarodtunk attól a gondolattól, hogy a népszerűségnek és a jogdíjak összegszerű alakulásának ma már nemcsak a koncertek száma a fokmérője. Hát akkor mi? A rádió és tv-előadások, külön megbízások *opera, filmzene* stb. írására és a *hanglemezek*. Az operák, a filmzene és rádiósugárzások terén a többi, kis nemzethez viszonyítva nem állunk rosszul. A hanglemezek közül a komoly zenében egyedül Dávid: Brácsaversenye, a könnyűzenében pedig Nádas—Szenes: „Kicsit szomorkás" című dala eredményezett külföldről jelentősebb jogdíjakat.

Általában: a jogdíjtémát lezárva rá szeretnék mutatni arra, hogy szinte minden kisebb ország jogdíj-devizamérlege deficites. A finnek Sibeliusból, a csehek Janáčekből „élnek"; így nekünk sem kell szégyenkeznünk amiatt, hogy a mérleget a Bartók és Kodály jogdíjak teszik 1967 óta szerencsére erősen aktívvá — legalábbis addig, amíg meg nem jelenik egy új Bartók, aki — ki tudja — talán már közöttünk van.

*

A fentiekben igyekeztem reális képet nyújtani a mai magyar zene külföldi helyzetéről, éspedig mind a kulturális, mind pedig a gazdasági eredményekről.

Azt hiszem, megállapíthatjuk, hogy a magyar zene az erős nemzetközi versenyben nemcsak megállja a helyét, de igen komoly sikereket könyvelhet el. Persze, hogy lehet és kell is a propagandát fokozni, nemcsak anyagi eszközökkel, hanem még jobban átgondolt, koordinált módszerekkel, zenekaraink élő propagandájával, a kölcsönösség biztosításával és még sok más elgondolható módon.

Mindamellett azt hiszem, elmondhatjuk a költő Zrínyivel, hogy a zene terén „Egy nemzetnél sem vagyunk alábbvalók".

Dr. Tímár István

VESZPRÉM MEGYE ZENEI KÖZMŰVELŐDÉSE

Tanulmányom alapjául 25 éves zenei-népművelői praxisom, hivatásos népművelők, muzsikusok, amatőrök tapasztalatai, véleménye és a lehető legfrissebb statisztikai információk szolgálnak.

Amit nem ölel fel írásom, az még vagy fehér foltja zenekultúránknak a Bakony-Balaton vidékén, vagy a társadalmi felmérés tendenciája hívta fel figyelmünket — zenepolitikánk szempontjából fontos — közművelődési szempontokra, amelyeket mindmáig nem sikerült felmérni és megalapozottan megfogalmazni. Pl. az embercsoportok, emberek tudatában a zene esztétikai, tevékenységi, művelődési-ismeretszerzési, szórakoztató vagy csak neutrális „valami szóljon" (background)-szerepet tölt-e be. Leginkább lemérhető a zene hatásának 2. és 3. funkciója az aktív muzsikálás valamilyen formája, a szervezett hangversenyhallgatás és a TIT előadásai kapcsán.

A közművelődés megalapozása a leghatásosabban az iskolában kezdődik. A zene nevelőerejének *mindenki* által való felismerése művelődés- és ifjúságpolitikánk egyik legfontosabb része.

Az általános és középiskolákban folyó énekoktatás, a szakosított tantervű általános iskolák mellett a zenei műveltség megalapozásának, a szakemberképzés utánpótlásának legfontosabb intézményrendszere az *állami zeneiskolák* megyei hálózata.

Veszprém, Pápa, Ajka, Keszthely, Várpalota, Tapolca rendelkezik zeneiskolával. Öt kihelyezett tagozattal szélesedik a zeneoktatási szervezet: Balatonfüreden, Devecserben, Fűzfőn, Hajmáskéren és Öskün. A jövő tanévben Balatonalmádi is bekapcsolódik a szervezett zeneoktatásba.

Ma Veszprém megyében 2724 fiatal tanul *hangszeren.* (Ebből 387 zeneoktatói munkaközösségek keretében.)

A legfontosabb hangszerek tanszaki megoszlása: előképző 413, zongora 687, hegedű 456, gordonka 107, klarinét 94, trombita 86, fuvola 72, kürt 14, ének 42.

Vidékünk zeneiskoláinak oktató-nevelő munkája országos szintről nézve is kitűnő, ha az országos összehasonlítást jelentő zenei versenyek tükrében vizsgáljuk. Az elmúlt években és az idei tanévben is iskoláink növendékeinek szólistái és kamaraegyüttesei kiemelt minősítést nyertek. Különösen a veszprémi Csermák Antal Zeneiskola jár az élen.

Jelentős zeneiskoláink kisugárzó hatása is. Tanárainak nagy többségét ott találjuk a megye zeneegyütteseinek élén, szakmai vezetői vagy tagjai sorában; munkájuk ott rejlik az úttörő szemlék, forradalmi ifjúsági napok, helikoni versenyek zenei eredményeiben, ismeretterjesztő tevékenységükben. Mindamellett meg kell állapítanunk, hogy zeneiskoláink nem rendelkeznek olyan tárgyi, személyi és szervezeti feltételekkel, amelyek képessé teszik őket arra, hogy zenei központ szerepük lehessen. Így jelentőségük elsősorban csak a zenetanító munkában mérhető.

Ének-zenei szakosított tantervű *általános* iskola megyénkben 5 működik 35 csoporttal, 1003 tanulóval.

Veszprémben, Pápán, Keszthelyen, Balatonfüreden, Tapolcán.

Fenti két intézménytípusban: azaz a leghatékonyabb zenei nevelésben 3727 fiatal részesül.

Ifjúsági *zenekarok* is működnek a veszprémi, pápai, keszthelyi, ajkai zeneiskolák keretében vonós és fúvós részleggel, 165 fővel.

A tánczenekarok száma 13 (általában 5 taggal), ezek főleg szakszervezeti kultúrotthonok szárnyai alatt dolgoznak.

Az „Éneklő Ifjúság" mozgalom még szélesebb ifjúsági tömegeket von az értékes zene hatósugarába. Néhány adat a színvonalban számbajöhető énekkarokról:
Általános iskolákban 42 kórus 2340 taggal, ebből falusi 12 együttes;
Középiskolákban 17 kórus 730 taggal, ebből 8 szakközépiskolai és 2 szakmunkáskórus;
együttesen 59 kórus 3070 ifjú dalossal.
Összegezve: hangszeres és vokális zenével *megyénkben 6862* fiatal él.

Az ifjúsági kórusmozgalomban a számszerűség mellett a minőségi munka fokozatos emelkedésére is utalhatunk két országos jelentőségű fesztivál vetületében. Az egyik az Úttörő Nagykórusok Országos Fesztiválja, amelyet kétévenként rendez — az idei tanév végén negyedszer — a Magyar Úttörő Szövetség Országos és Megyei Elnöksége, és amely különösen felélénkíti megyénk úttörő mozgalmát. Országos összehasonlításban mérhetjük le e seregszemle művészetpolitikai és zenei

perspektíváját. A másik a Megyei KISZ-bizottsag és Keszthely rendezte Helikoni diáknapok eredményeinek tükröződése, amely a kórusok mezőnyében a zsüri értékelése szerint országos viszonylatban is az első helyen áll. A kiadott 11 aranyérem közül 8 Veszprém megyei középiskolai énekkar tulajdonává lett. Közülük 3 szakközépiskolai és 1 szakmunkás-énekkar.

A *Jeunesses Musicales* mozgalom vidékünkön jelenleg a fehér foltok közé sorolható. Mindössze 3 nem szakmai csoport létezéséről tudunk (2 pápai, egy tapolcai). Társadalmi hatásuk nem jelentős.

Annál kiterjedtebb a *kisfilharmónia* országos viszonylatban is az Országos Filharmónia (továbbiakban: OF) összehasonlító adatai szerint. Az általános iskolák 7—8. osztályosai számára 4 hangversenyből álló bérletet szervezett (a látogatottság sorrendjében) Veszprém, Keszthely, Tapolca, Várpalota, Zirc, Sümeg. A hallgatók száma összesen: 2460 gyermek.

A középiskolák fiataljai ugyancsak 4-es sorozatot hallhattak (a látogatottság sorrendjében) Veszprémben, Keszthelyen, Ajkán, Várpalotán és Tapolcán. A hangversenyek látogatottsága jelentős: 27 184 fő. Egy előadásra esik 6796 diák, ebből Veszprémre 2736. Az összes megyei ifjúsági hangverseny hallgatósága: 37 024 fő.

Az OF adatai az érdeklődésnek ezt a fokát a lakosság számához viszonyítva országos 1. helyre sorolják. Mindez az eredmény a MTVB Művelődésügyi Osztálya és a városi tanácsok hathatós támogatásával történt.

További terveink szerint bekapcsolódik a szervezett koncerthálózatba az idei tanévtől a veszprémi, fűzfői és pápai iparitanuló intézet, a pápai középiskolák és az ajkai általános iskolák.

A zenei *ismeretterjesztő* előadások érdeklődőinek több mint a fele az 1972 év adatai szerint fiatal. Megyei összeszámlálásban 1119 fő. Kiemelkedő és rendszeresen foglalkozó zenei klubformák a pápai Erkel Ferenc Ifjúsági Klub és a Veszprémi Egyetem komoly zenei stúdiója. A zene tevékenységi funkciója inspirál az aktív muzsikálás valamilyen formájában (már fentebb közölt adat szerint) 6862 fiatalt. Ha a művelődési funkciót a rendszeres koncertéletbe való bekapcsolódásban határozom meg, jelöltjeim száma 6796 fiatal. Hanglemezklub, zenei vitafórum formájában közelít a zene világához, főleg gépzenei illusztrációval a TIT körében 1119 fiatal.

Lemérhetően — tehát — valamilyen mélység vagy magasságszinten a *tartalmas zene* hatósugarában él *megyénkben: 14 777 fiatal* (x% átfedéssel).

Figyelembe véve az ifjúság egyre szélesedő és igényesedő zenei tevékenységét és azt a körülményt, hogy a zeneiskolák és az ének-zenei iskolák tanulóinak többsége munkásszülők gyermeke, zenei közművelődésünk a Bakony—Balaton vidékén perspektivikusnak tűnik, hisz éppen a jövőt jelentő ifjúság zenei tömegmozgalma mutat kedvező képet.

II. ZENEI AMATŐRMOZGALOM

Valójában műkedvelő zenei mozgalmunk nem különül el élesen sem funkciójában, sem szervezetében ifjúsági és felnőtt ágra. Bizonyítja ezt a felnőtt együttesek „fiatalos" százalékaránya, bizonyítja a felnőtt bérleti és rendkívüli koncertek sok fiatal hallgatója.

A felnőttek zenei tevékenysége döntő mértékben tanácsi vagy szakszervezeti művelődési központok, házak, ún. klubkönyvtárak köré csoportosul. Ezek az objektumok különösen falvakban nem használják ki az értékes zene közösségre ható lehetőségeit. Elsősorban csak ott van valami társadalmi mozgás, ahol művészeti együttes is működik. Sokhelyütt kimerül a „zenei" munka tánczenekar alakításában és show-műsorok szervezésében. Ezeknek a népművelőknek a tudatában a zene szerepe nem jut túl a csak szórakoztatás kategóriáján. Zenei vonatkozásban példamutató a veszprémi Jankovics Lajos Művelődési Központ munkája annak ellenére, hogy évek óta nem rendelkezik házzal. Filharmóniai szervezőmunka, nagy nemzetközi és országos rendezvények, színvonalas művészeti együttesek fenntartása és esztétikai szintű irányítása — és sorolhatnánk tovább — mind e művészeti központ kiváló munkáját dicsérik.

Veszprém megyében mind mennyiségileg, mind minőségileg a legnagyobb hatású közművelődési szempontból az *énekkari mozgalom.*

Politikai és művészi orientálásában, szervezeti mozgatásában és publikálásában nagy érdemeket szerzett MT Művelődésügyi Osztálya és a mellette működő Népművelési Tanácsadó, a SZMT Kulturális Bizottsága, a Megyei Zenei Szakbizottság. Szükségszerű volt, hogy a legerősebb művészeti ágnak kellett tömegmozgalmi hatását országosan is átfogni és megalakítani széles társadalmi alapon a Kórusok Országos Tanácsát (továbbiakban KOTA). Megyei szervezete Veszprémben is megalakult. Énekkarainknak területünkön is széles társadalmi és műsorpolitikai skálája van a nagyjelentőségű „Páva"-körtől a nemzetközi szintig. A kórusok vezetőségeinek mozgalmi érettségétől, a karnagyok pedagógus vénájától, közművelődési beállítottságától függ, hogy az énekkarok tagjai és baráti köre milyen szintre jut a zenei élménygyűjtésben, annak kisugárzásában.

Ennek felméréséhez a közművelődési apparátus, illetve a KOTA még nem juthatott el, hisz a gazdasági alapok rendezése után a közművelődési tevékenység célratörőbb mozgalma napjainkban kezdődött.

A megye énekkari életének mozgásait a „Zúgjon dalunk" nevű munkásdalgyűjtőakció, pávakörök alakulása és tömegméretű megyei és városi dalostalálkozók mutatják. Ezek ma már dalosmozgalmi tradíciónak mondhatók.

Az SZMT szervezésében Balatonfüred várja minden nyár elején a szakszervezeti dalosokat, Várpalota a megyei KISZ-szel karöltve a Mozgalmi Dalfesztivál résztvevőit, a pápai ünnepi heteken kiemelkedő szerep jut a zenének. Várpalota a „Ney Dávid" Szemlén, Balatonfüred Kodály emlékére, Veszprém pedig „Tavaszi ének"-re egyesíti ifjú és felnőtt dalosait és a hozzájuk tartozó társadalmi csoportokat színvonalas szemlére.

Ma Veszprém megyében 17 tanácsi és 7 szakszervezeti énekkar működik, közülük 19 falusi együttes. Kb. 900 énekes.

A dalosmozgalom társadalmi szélesedésének elősegítésére a KOTA megyei szervezete az alábbiakat tervezi:

1. Legfontosabb feladattá tenni a jövő szakmunkásainak zenei nevelését (kórusok létesítése, népdaléneklés, OF-koncertekre bevonás stb.),

2. a tsz-ekkel karöltve tovább bővíteni a pávakörmozgalmat,

3. a megye gyengébb kórusainak rendszeres látogatása mindennemű segítés céljából,

4. a hangversenyhálózatot úgy kibővíteni, hogy 2 éves ciklusban minden hely-

ségbe jusson hangverseny (szereplők az arra alkalmas kórusok és a megye zeneiskoláinak tanárai),

5. megyei „éneklő hét" szervezése, ahol összegezni lehet élőben a munkásdalakció, a Vándor Fesztivál és a pávakörök műsorpolitikai eredményeit.

A *hangszeres zenélés* formái merőben más társadalmi és zenei színvonalsíkon futnak. Fúvós zenekaraink régi tradícióból ránkmaradt egyesületek, amelyek állandó szereplői állami-társadalmi és családi ünnepeinknek. Számuk a megyében 9 (161 zenész), 5 szakszervezeti támogatással. Színvonaluk nagyon alacsony. Többségük kiöregedett összetételű.

Biztató jelenség, hogy Veszprémben, Pápán, Keszthelyen és Ajkán nevelődik az utánpótlás. Erre az ifjúsági zenekaroknál utaltam.

Szervezettebbé és rendszeresebbé kellene tenni a fúvószenekar-vezetők továbbképzését és az elöregedett zenekarok folyamatos utánpótlását, mert erre mindenütt társadalmi igény mutatkozik.

A *kamarazenekarok* főleg a zeneiskolákhoz kötődnek, bár a város a fenntartójuk. Tagjai zeneiskolai tanárok és jobb növendékeik néhány amatőrrel kiegészülve. Ilyen kamarazenekar dolgozik Pápán, Tapolcán, Keszthelyen és Ajkán.

A 13 tánczenekar (általában 5 taggal) főleg szakszervezeti művelődési házakban ügyködik rajongói (üvöltői) körével. Meg kell jegyeznünk, hogy amikor a beatstílus berobbant, se szeri, se száma nem volt a beat-bandeknek. Most kiszűrődési folyamat van.

A szórakoztató zenére is reflektálunk széles tömegbázisukra hivatkozva Veszprém megyében is 58 állandó és 47 idényjellegű zenés szórakozóhelyen. Az Országos Szórakoztatózenei Központ megyei kirendeltsége viszonylagos „rendet" csinált a zeneszolgáltatásban azzal, hogy minden aktív zenészt levizsgáztatott: 115 zenész kapott A, B vagy C kategóriát, viszont működik 900 regiszteres. Az összes közül 1 ember érettségizett. „A" kategória szintjén muzsikál a megyében 13 zenész.

Az alkalmazott zenének is kialakultak a gyakorlatban konkrét formái, alkalmai, amelyek egyrészt az alkalomhoz kötött érzelmi beállásuknál fogva, másrészt az emberi kapcsolatokból származó élményanyaguknál fogva eredményezhetik a zene társadalmi bázisának bővülését. Ezek a szituációk lehetnek állami és társadalmi ünnepeink, családi, szocialista szertartásaink. Ezek a műsorok egyre nagyobb körültekintéssel készülnek, így nem maradhat el pozitív hatásuk. Az adott helység zenei együtteseinek legfontosabb fórumai e társadalmi rendezvények, ahol a „falu apraja-nagyja" megjelenik élményszerzési alapérzéssel.

III. VESZPRÉM VÁROS ÉNEK- ÉS ZENEKARA

Megyénk rendszeresen koncertező és legnagyobb tömegbázissal rendelkező együttese Veszprém város Vegyeskara és az 1972-től félhivatásosként működő Veszprémi Szimfonikus Zenekar. A címben szereplő együttes nevükön VVÉZ, amelyet a megyei Tanács művelődésügyi osztályának „Tájékoztató jelentése" az alábbiak szerint értékel:

„Ez alkalommal is hangsúlyozni kell VVÉZ a megye zenei életében betöltött kiemelkedő szerepét, kezdeményező és ösztönző hatását. Az együttes hazai és nemzetközi sikerei színvonalat és rangot biztosítottak a megye zenei tömegmozgalmának, nagy mértékben ösztönözték és gyorsították megyénk zenei fejlődését és hoz-

zájárultak ahhoz, hogy ma Veszprém az ország egyik komolyzenei központjának számít."

VVÉZ állandó szereplője az OF koncertjeinek. Társadalmi jellegű fellépéseivel együtt szolgálata évi cca 100 hangverseny és fellépés, amely messze túlmutat az amatőr és félamatőr munka határain.

Az ének-zenekar működéséből, Veszprém város Tanácsa támogatásával született két országos, ill. nemzetközi méretű rendezvény a megyeszékhelyen:

Országos Kamarazenekari Fesztivál és

„Europa Cantat" Nemzetközi Éneklő Hét.

Az V. zenekari fesztivált 1974-ben kifejezetten az új magyar muzsika fórumává kívánjuk fejleszteni azzal, hogy a Magyar Népköztársaság Művészeti Alapja Zeneművészeti Szakosztályának támogatásával 8 új magyar kamarazenekari művet kívánunk bemutatni a szereplő zenekarokkal. Ez egyben jó alkalom lesz alkotók, előadók és közönség találkozására.

Az éneklő hét nagy volumenű rendezvénnyé vált tömeges közös énekléssel, mintegy 7000 ember megmozgatásával, vidékünk zenekultúrájának megismertetésével, reprezentatív alkotások bemutatásával. (Mozart: Requiem, Sugár: Hősi ének, Frank Martin: In terra pax, Kodály: Budavári Te Deum.)

Az éneklő hetek közös énekléseinek tömegpszichológiai hatását kívánjuk kiaknázni megyei dalostalálkozóinkon.

A zenekarból nőtt ki a veszprémi zeneiskola tanáraiból álló, az SZMT állandó támogatását élvező, nemrég filharmóniai kategóriát nyert Veszprémi Zongoraötös, amely a kamaramuzsika műfajában jeleskedik.

Ugyancsak a zenekar adja a muzsikusokat a Veszprém megyei Petőfi Színház évi 2 zenés darabjához. 1972-ben 13 223 bérlő ismerkedett a könnyű fajsúlyú színházi muzsikával. Idén a pécsi Opera 16 előadást tart a megyében.

IV. HANGVERSENYÉLET

Hangversenyéletünkben ki kell emelnünk azokat az OF fémjelezte nemzetközi színvonalú és jelentőségű zenei eseményeket, amelyeket az elmúlt néhány évben idegenforgalmi-kulturális szolgáltatásunk, a Balatoni Műsor keretében alakítottunk ki. A keszthelyi zenei hetek kamarasorozata, a tihanyi orgonakoncertek, a veszprémi várkoncertek nagymértékben növelték a komoly zene iránti érdeklődést s jelentős rangot biztosítottak megyénk zenei életének.

E reprezentatív hangversenyek a múlt szezonban összesítve 12 460 hallgatót számláltak.

Színvonalukban jelentősek és nagy közérdeklődés övezi a népművelési évad bérleti koncertjeit Veszprémben és Pápán. Veszprém 7-es, Pápa 6-os OF-sorozatot szervezett táblás házakkal. (Koncertenként 548, ill. 180 hallg.)

Érdemes a veszprémi 1972/73. évi bérletezés társadalmi összetételét megvizsgálni: összesen 548 személy, amelyből

fizikai munkás	22
szell. középkáder	83
humán értelmiség	103
műszaki értelmiség	31
vezető értelmiség	40

nyugdíjas	17	
háztartásbeli	5	
vegyes összetételű	55	(szakszervezeti szervezésben)
egyetemi hallgató	133	
ipari tanuló	59	

ebből 323 nő és 225 férfi.

Az 1971/72-es évadban Veszprém megyében 142 OF-koncert volt (városokban 72) *45 765 hallgatóval, ebből városban 29 532.*

A helyileg spontán szervezett térzenéknek az elmúlt szezonban

Balatonfüreden cca	6000
Keszthelyen	10 000
Tihanyban	6000

hallgatója volt.

Fenti számok eléggé meghatározzák a komolyzenei érdeklődés támogatást kiérdemlő tömegméreteit, bár ebben még nincs benne a zenei iskolák és együttesek közönsége.

A zeneiskolák és ének-zenei iskolák intézményenként évi 6—10 tanári és növendékhangversenyt rendeztek. Ezek közönsége zömmel az éppen szereplő gyermekek szüleiből áll. Érdekes módon a szülők többsége nem tartozik az állandó élőzene hallgatók közé. Itt vetődhet fel a szülői munkaközösségek ilyetén tevékenységének hiányossága, vagy talán az iskolai tantestületek munkájából hiányzik a szülők hatékonyabb zenei nevelése. A zeneiskolai műsorok alkalmazkodnak a zenei évfordulókhoz, de az európai hagyományból félve lépnek modernebb irányba. (Megjegyzem, tanterveink is predesztinálják erre őket.)

Az ifjúsági és felnőtt ének- és zenekarok is szerveznek szórványosan hangversenyeket fenntartó intézményeik segítségével. Ide sorolhatjuk elsősorban a veszprémi SZMT Liszt Ferenc kórusát (legkiválóbb szakszervezeti együttesünk)

a pápai, tapolcai, keszthelyi kamarazenekarokat,

a várpalotai bányász Béke Kórust,

a tapolcai Városi Kórust,

az aranyérmes általános- és középiskolai énekkarokat. Közönségük általában nem a filharmóniai közönség, hanem munkatársak, barátok, szülők, meghívottak.

E mozgalmi jellegű hangversenyek műsorpolitikája alkalmazkodik a zenei tömegmozgalom műsorpolitikájának egészéhez, nagy évfordulókhoz és jubileumokhoz, azok országos zeneszerzői pályázataihoz.

Területünk zenei életének további kiszélesítését és elmélyítését, előadók, szervezők és a közönség szorosabb kapcsolatait objektumok hiánya gátolja éppen a legfejlettebb kulturális centrumokban. Pápának és Tapolcának nincs hangversenyezésre alkalmas művelődési háza. Megyénk 6 zeneiskolája közül csupán a pápainak és a keszthelyinek van megfelelő elhelyezése. Ugyanakkor községekben van sok jó és új kultúrház, de a zenei közművelődés szempontjából szinte teljesen kihasználatlanok.

Az OF koordinációs működésében, a zenei kínálat és kereslet viszonyának alakulásában a közölt tények tükrében nincs nehézség. Műsorpolitikai vonatkozásban lehetne előrelépni különösen a mai magyar kompozíciók propagálása terén. Tulajdonképpen alig tudjuk, hogy ezeket hogyan fogadná a publikum.

A megyei zenei exportot elsősorban a Veszprémi Szimfonikus Zenekar, Veszp-

rém város Vegyeskara és az SZMT Liszt Ferenc Kórus képviseli. Küldetésük vidékünk zenekultúrájának képviseletén kívül a magyar muzsika terjesztése. Megállapíthatjuk, hogy Európa bármely részén zeneszerzőink alkotásait nagy tetszés fogadta.

V. SAJTÓ, TÖMEGKOMMUNIKÁCIÓ, ZENEI ISMERETTERJESZTÉS

Megyei lapunk, a NAPLÓ általában figyelemmel kíséri főleg a megyeszékhely eseményeit és a „Zenei élet" alkalmi rovaton tudósít, értékel, kritizál. Azonban nem tervszerű és kiegyenlített ez az érdeklődés a vidék oldaláról nézve talán kapacitáshiány miatt. Nagyon vékony a közönségnevelő zenei publicisztika, amelyet elsősorban a szakembereknek és több szakembernek kellene írni. A kritikai műfaj a Napló hasábjain színvonalasnak mondható, mivel többnyire szakemberek írják, azonban hatásuk sokszor nem építő, zenekultúrát nem stabilizáló, sokszor öncélként hat egy nem szaklapban. A Napló általában jó hozzáállása mellett az „Életünk" c. Veszprém, Zala, Győr-Sopron megyék közös művelődéspolitikai folyóirata nem reflektál a zenére, pedig ez a nagy terület gazdag és színvonalas zenekultúrával rendelkezik.

Az országos napilapoknál — kevés kivétellel — hiányzik egy országos látókörű közművelődés-politikai nézőpont. Sokszor jelentős színvonalú és tömeghatású események — főleg vidéken rendezettek — hiányoznak, ugyanakkor egyénekről szóló kritikák (mégha nagy művészekről és produkcióról van is szó), több újságnál párhuzamosan is megjelennek. Ezek a kritikák, mivel nem érdeklik az olvasótábor millióit, inkább szaklapba valók.

A közművelődési aspektus szépen érvényesül az újabb időszakban a MUZSIKA hasábjain és a KOTA lapjában. Törekvéseik ismeretesek.

Ugyanez a rendkívül élénk hatású művelődéspolitikai szemlélet érvényesül a RÁDIÓ zenei sugárzásaiban is. Valóban a „hangfelvételek felsőfokon"-tól a KÓRUSPÓDIUM jelentőségéig, a műveltségi versenyek színvonalától egy egyszerűbb „Éneklő ifjúság" adásig, sok más is dicséri a rádiós közművelődést. Megyénk zenei mozgalma elsősorban az Éneklő ifjúság és Kóruspódium csatornáin, helyszíni hangversenyfelvételek és a kiválóbb együttesek stúdiófelvételein keresztül van kapcsolatban a rádióval és közönségével. A NAPLÓ is felhívja a figyelmet ezekre a tájadásokra.

Az utóbbi időben a Tv is jobban felméri a tömegmozgalom jelentőségét, és keresi a műfaji megoldásokat. A hangszeres zene mellett több szerepet kap az énekkari kultúra is.

A Hanglemezgyártó Vállalat azonban még mindig elzárkózik. Ismereteink szerint vidéken is élnek együttesek és művészek, akiket megfelelő műsorválasztással a lemezgyár színvonaligényének kockáztatása nélkül szerepeltetni lehetne. Bizonyára üzleti szempontok is közrejátszanak a jelenlegi óvatosságban.

A Tudományos Ismeretterjesztő Társulat keretében megyei viszonylatban
1970-ben 312 művészeti előadást tartottak, ebből 110 zenei
1971-ben 296 művészeti előadást tartottak, ebből 47 zenei
1972-ben 274 művészeti előadást tartottak, ebből 90 zenei.

Mit rejtenek a számok 1972-ben?

Faluban 43, városban 47 előadást rendeztek, 580, illetve 1509 hallgatóval (Veszprémre jut 891 hallgató.)

Az előadások döntő többsége a komoly zenéről szólt (83). A régi és a XX. századi zene megoszlása kb. 50-50%. Feltűnő a négy nagy magyar — Erkel, Liszt, Bartók és Kodály — iránti érdeklődés.

Általában a témák ötletszerűek, az előadások szórványosak. Fontos lenne kidolgozni az eddigi érdeklődés alapján megyei szinten tématerveket, és úgy befolyásolni a fizető és rendező szerveket, hogy lehetőleg sorozatot szervezzenek. Egy- vagy kétévenként egy-egy zenei előadás egy csepp a tengerben, a zenekulturális érdeklődésre minimális hatással van.

A megyében 2 könyvtár működik kiterjedt lemezgyűjteménnyel és lehallgató rendszerekkel: a veszprémi Eötvös Károly Megyei Könyvtár és a pápai Jókai Könyvtár. Minden Magyarországon kapható zenei könyvet is beszereztek. Érdeklődőik, olvasóik köre zömmel fiatal korosztályú.

VI. A ZENEI KÖZMŰVELŐDÉS SZAKEMBERHELYZETE

A szakemberképzés és -utánpótlás országos gondjai megyénkben is éreztetik hatásukat. A szakos ellátottság hiányos: általános iskolákban 50%. Megoszlása: városokban 100%-os, de falun csak 10%-os.

Középiskolákban az ellátottság 100%-os, de az oktatás-nevelés színvonala nem kielégítő.

A zeneiskolák frontján ma a megyében 76 kinevezett, 12 óradíj-átalányos és 6 óraadó tanár dolgozik. A 94-ből 27 utazó tanár, akik az óra „leadásán" kívül vajmi keveset törődhetnek helységük zenei közállapotával. 1975-ig megyénk zeneiskoláiban reális szükségletként 15 új zenepedagógus alkalmazása merül fel. A legsúlyosabb hiány hegedűtanárokban mutatkozik.

A zenetanárok továbbképzése, a szakfelügyeleti rendszer sem kielégítő. Évek óta csak szórványos szakdidaktikai képzés folyik, de hangszeres továbbképzés nem. Ez valószínűleg összefüggésben van azzal a ténnyel, hogy zeneiskolai 5. osztály felett — tisztelet a kivételnek — a tanítók nem képesek eredményesen továbbvinni a gyermekeket, ami a szakiskolai beiskolázásnál sok problémát vet fel és legroszszabb esetben azt eredményezi, hogy ha nem veszik fel a szakiskolát végzettet szaktanárképzőbe, pályája kettétörik. Sorolhatnánk a példákat.

Közművelődési szemléletre és pedagógiai hivatástudatra való nevelésben talán a tanárképző főiskolák járnak az élen. Magasabb szinten pódiumművész perspektívájával kápráztatnak el, és ha ez nem sikerül, átirányítják „csak" zenepedagógusnak. Ez a fiatal főleg pályája kezdetekor a félreismert művész álarcában jelenik meg és elriasztja maga körül azokat az elemeket, akikkel karöltve lehetne zenekultúrát építeni az adott területen. Pedig megyénkben is sok példa mutatja pozitíve és negatíve egyaránt, hogy egy rátermett és hivatástudattal rendelkező szakember meghatározója lehet egy közösség, helysége zenei életének.

VII. ZENEI MŰVELŐDÉS ÉS TÁRSADALMI SZEMLÉLET

E témakörben írásba foglalt gondolataink csupán vázlatosak, mert ez a bonyolult fejezet is külön tanulmányt igényelne.

A zenei művelődés közösségi nevelő erejének a felismerésével főleg az iskolákban és olyan hivatásos népművelők köreiben találkozni, akik eredményesen működő együttesek hatósugarában élnek. Egyre több igazgató és népművelő is-

meri fel, hogy a zene, egy énekkari közösség hatóereje milyen nagyszerűen illeszthető be egy iskolai közösség nevelési rendszerébe, terjeszti ki nevelőerejét kisebb-nagyobb társadalmi közösségekre. Azonban általában véve a ZENE mellé állás problematikus, mivel megjelenési formájánál fogva az összes művészeti ágak közül legelvontabbnak, legáttételesebbnek tűnik, ugyanakkor tudatalatti hatását nem ismerik fel. Innen a sok tévhit. Sokan azt hiszik, hogy nem a valóságból fakad, mint más művészet, hanem valami különös álomvilág, ami vagy csak a beavatottak élvezete, vagy lekezelő értelemben csak szórakozás. Így merülhet fel, hogy vajon társadalmilag hasznos-e a zene, és kerülhet a kulturális ítéletszemlélet perifériájára, amelyet még az összesítő megyei statisztikák sem regisztrálnak.

Mások leginkább a karművészeten át tudják megközelíteni a zenét a konkrét szövegkifejezés kapcsán; közösségi hatását pedig csupán a demonstratív, a mutatósabb rendezvényekben mérik.

Mindezen és sok nem kifejtett szemlélet mellett a zenét tanító muzsikusok társadalmi megbecsülése általában pozitívnak értékelhető különböző szinten és társadalmi csoportokban, bár akik csak szórakoztató funkciót tulajdonítanak a zenének, szórakoztató zenésznek nézik a zenepedagógust is.

A közönségnek Veszprémben is találhatók végletes típusai. A karikírozás ferde tükrében a lelkes lokálpatrióta minden cintányérütésnek örül, ami a veszprémi címer címén szólal meg, azonban az aktív zeneéletben soha nem látni, csak gratulálni látni. A sznob csak a Veszprémbe kiránduló Richter koncertjére áhítozik és a „fő"városba jár, oda is csak „kiemelt" koncertre, ezenkívül minden „pocsék". A szakbarbár halálra ítéli a múzsát, mondván „történelmi kategória, kinek kell ma már az".

A társadalmi szemléletben ott jelentkezik hivatásos és amatőr zenélés közti különbségtevés, hogy profilírozódik a közönség. Mások járnak a hivatásos szintű OF-koncertekre, és mások — bizonyos állandó törzsgárdát kivéve — a családias zeneiskolai vagy zenei együttesi koncertekre.

VIII. JAVASLAT

A megye és Veszprém városa tudományos színvonala (2 egyetem, tudományos kutatóintézetek), hivatásos színházi kultúrája mellett rendelkezik a dolgozatban vázolt széles tömegbázist jelentő és igényes hangversenyéletet felmutató zenekultúrával, ugyanakkor a zeneoktatásban csak alapfokú képzés folyik. Ez az ellentmondás már ma érezhető visszahúzó erő, ami elsősorban a zenekari kultúrára hat vissza.

A kiterjedt alapfokú zeneoktatásra építve szükségszerű a zenei szakoktatás középszintű bevezetése: *zeneművészeti szakközépiskola létesítése.*

Zámbó István

SALZBURGI ÜNNEPI JÁTÉKOK, 1973

Az idei salzburgi zeneünnep operaprogramja nélkülözte az igazán Festspielrangú bemutatót: Günther Rennert tavaly bemutatott s valószínűleg évekig műsoron maradó eszményi Cosi fan tuttéjának idén nem támadt vetélytársa. A nagy érdeklődéssel várt idei Mozart-bemutató, az Idomeneo, a karmester Karl Böhmnek, az énekesek közül pedig elsősorban az Idamantét megformáló Peter Schreiernek köszönhetően zeneileg bensőséges szépséggel szólalt meg.

A mű színpadra állítása azonban — Gustav Rudolf Sellner munkája — valósággal csődszagúan érdektelen volt. Az Idomeneo zenéjének két korszakalkotó vonása van — a figurák újszerű, drámai ereje s a kórusok elementáris szerepeltetése. Épp ez a két vonás a rendezőben semmiféle visszhangra nem lelt, munkájának sem stílusa, sem koncepciója nem volt, az előadást a saját tehetetlenségi ereje vitte előre. E fiaskó valószínű következménye: az Idomeneo feltámasztása a modern színpadon ismét nem sikerül, a mű visszakerül a zenetörténet egyik — igen magas — polcára.

A másik idei színpadi zenés produkció — Orff revüje a világ végéről: De temporum fine comoedia. E késői Orff-partitúra többnyire a legigénytelenebb kísérőzene szintjét sem üti meg, s a görög, latin, héber s ki tudja még, milyen nyelvű misztikus szöveg nagyrésze prózában hangzik el, szibillák és anachoréták — jósnők és istenkereső remeték szavalókórusán —, majd nagyszabású, fülsiketítő kereplőszóval kísért forgószínpados látomás következik a világ végéről s Lucifer megjelenéséről. A néhány szép gesztussal feltűnő rendezés August Everding munkája, a kevéske zenei tennivaló irányítását Herbert von Karajan végzi.

A tavalyról változatlanul átkerült előadások közül a Cosi fan tutte, ha lehet, még érettebb, még varázslatosabb, még zavarba ejtőbb. A Figaróban Karajan karmesteri elégtelensége kivált az első két felvonásban zavaró. A Szöktetés — idén búcsúzott a Festspielétől Strehler csodálatos rendezése — a fáradtabb énekes-teljesítményeknek némiképp áldozatául esett.

Az egyhónapos eseménysorozat mintegy tucatnyi szólóestjéből Maurizio Pollini zongoraestjét és Hermann Prey Schubert-Loewe balladaestjét kell különösen kiemelni. Pollini, ez a nálunk jóformán ismeretlen, fiatal olasz zongorista, jónéhány évvel ezelőtt a varsói Chopin-verseny győztese, a sajátos, Arturo Benedetti-Michelangeli nevével fémjelező olasz zongoristaiskolához s már most is a kiváltságosak közé tartozik. Mint Michelangeli, ő is a tökéletesen muzikális, egyszerű, olaszosan egyértelmű formálást egyesíti a zenei struktúra teljesen filozofikus értelmezésével, csak ez a filozófiai mondanivaló nála sokkal egészségesebb, jóságosabb, világosabb. Schubert halálos, tört fényei között éppúgy mester, mint Beethoven késői szonátáinak hegyi levegőjén. Pályája hihetetlen gyorsan emelkedik, budapesti felléptetésére nagyon sürgősen gondolni kell, amíg még elérhető.

Hermann Prey, a világ egyik vezető baritonja Schubert-Loewe estjével a szecesszió ma divatos reneszánsza után az igazi 19. századi regény-romantika újjáéledését jelentette be. Előadása a mai agyoncizellált Lied-éneklés korában jólesően természetes, nem túltenyésztett.

A Festspiele legnagyobb szakmai érdeklődéssel és legkisebb közönség által fogadott rendezvénye a híres amerikai La Salle kvartett két estje volt, műsorán Schönberg-, Berg- és Webern-művekkel. A kvartett teljesítménye intellektuálisan és a hangzás fantasztikus differenciáltsága tekintetében ma talán egyedülálló.

A zenekari koncertek hosszú sorát a Bécsi Filharmonikusok, a London Symphony Orchestra s a Berlini Filharmonikusok teljesítették, Bruno Maderna, André Previn, Karl Böhm, Seiji Ozawa, Claudio Abbado, Riccardo Muti, Lorin Maazel, Zubin Mehta, Christoph von Dohnányi, Wolfgang Sawallisch, Horst Stein és Herbert von Karajan vezetésével. A London Symphony Orchestra általános elismerést aratott a játékokon — produkciójukat sokan példaként állították a bizony ezen a nyáron kissé gyengélkedő Bécsi Filharmonikusok elé. Legemlékezetesebb a Claudio Abbado vezényelte koncertjük volt, melyen a fantasztikus bensőséggel éneklő, csodálatos Janet Baker működött közre Mozart Tituszának egy áriájával és Mahler Rückert dalaival. Baker azok közül az igazán nagy énekesek közül való, kiknek hangja önmagában szinte észrevehetetlen, egyáltalán nem feltűnően szép hangszer, mely mind technikailag, mind expresszivitás tekintetében korlátlanul modulálható. Előadásában a Rückert-dalok túlemelkedtek a koncertterem szféráján s a közvetlen, megrázó emberi vallomás erejével hatottak. Ehhez a hatáshoz nagymértékben hozzájárult Abbado is, kinek karmesteri nagyságára az ember talán leginkább akkor döbben rá, ha kísér: a zenekari háttér és a szólista összefogása talán Toscanini óta senkinek nem volt ilyen magától értetődő. Egy-egy ilyen koncertteljesítmény sejtetni engedi, hogy Abbado alighanem éveink legnagyobb operakarmestere.

A sorozatot Herbert von Karajan és a Berlini Filharmonikusok két estje koronázta meg a játékok utolsó napjaiban. Az első esten egy csapnivaló Bach Hatodik Brandenburgi verseny után Berg három zenekari darabja és Brahms I. szimfóniája, a másodikon Mahler Ötödik szimfóniája hangzott el.

A Berlini Filharmonikusok hangzása, játéktudása, technikai felkészültsége olyan álom, mint mi, szegény közép-európaiak, még újraálmodni sem vagyunk képesek. Egyes pillanatokban az az ember érzése játékuk hallatán, hogy nem is zenét hall, hanem valami megfoghatatlan és mégis tapintható, fantasztikusan sokszínű és mégis egységes anyag kiáradását. A produkciók zenei értékét, Karajan karmesteri teljesítményét ebben a hangzási eufóriában nem is olyan egyszerű megítélni. Kétségtelen, hogy bár vezénylési stílusa változóban van, s egyik-másik produkciója már nagyobb elmélyültségről tesz tanúságot, még mindig a zene érzéki, dús, vegetáló vonásait állítja előtérbe s ezzel olykor — Brahmsnál is, Mahlernél is — a hamisítás gyanúját kelti fel. De azt hiszem, ezt a fajta művészetet a maga körében kell elfogadni, s hasztalan a Furtwänglerek, Klempererek nagyságához hasonlítani. Karajan egyedülállóan ért a zenekarban rejlő hangzástartalékok kibontásához, a színek, csúcspontok látványosan drámai felnagyításához. Brahmsa éppúgy, mint Mahlere, valamiképp Csajkovszkijra emlékeztet, de a közönség, a kritikusokkal ellentétben, hálás a nagy műveknek e közvetlen, érzelmileg plasztikus előadásáért.

Tallián Tibor

KÖNYVEKRŐL—KOTTÁKRÓL

Heinrich W. Schwab:

KONZERT

Öffentliche Musikdarbietung vom 17. bis 19. Jahrhundert. Musikgeschichte in Bildern, herausgegeben von Heinrich Besseler und Werner Bachmann, IV, Lieferung 2. VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1971

„Nyilvános zenei előadások a XVII. századtól a XIX. századig" — ez az alcíme *Heinrich W. Schwab* nagyszabású kép- és szöveggyűjteményének, mely a Deutscher Verlag für Musik képes zenetörténeti sorozatában látott napvilágot.

A dokumentumok sorát bevezető tanulmány tömör, figyelemre méltó színvonalú összefoglalása a hangversenyműfaj történetének. A mai értelemben vett hangversenyezés akkor kezdődik, amikor immár nem a templom s nem is a nyilvánosság elől elzárt főúri kastély vagy a szűk polgári otthon a zenélés színhelye, hanem egy nagyobb terem vagy térség, ahol — *belépődíj ellenében* — bárki a zene fogyasztójává-élvezőjévé válhat. Természetes, hogy a hangverseny, mint intézmény, abban az országban született meg — s onnan terjedt el világszerte — amelyben a leghamarabb alakult ki fejlett polgárság: Angliában. A könyv először a polgári koncert történeti előzményeit villantja fel: a templomi és főúri nagy zenei rendezvényeket, hogy aztán bemutassa három évszázad nagy hangversenyeinek színhelyét, a fennmaradt hiteles koncertábrázolásokat, a nagy virtuózok és impresszáriók képmását, a hangversenyjegy és -plakát dióhéjba foglalt történetét. Bár a könyv — tárgyából adódóan — Európa-centrikus: ahol teheti, tehát a XIX. században, ízelítőt ad Amerika, Afrika és Ausztrália koncertéletéből is. Rendkívül érdekes az a kép, mely a monumentalitásra törekvő múlt századbeli Amerika egyik fesztiválját örökítette meg: a bostoni békeünnepségen, 1872-ben, Johann Strauss hetvenezer ember előtt dirigálja a Kék Duna keringőt. Együttese: ezer tagú zenekar, ugyanakkora fúvós együttes és húszezres létszámú (!) kórus, melyet Strauss száz segédkarmester (!) közreműködésével igyekszik együtt tartani..

A magyar zenét Liszt, Reményi Ede, a régi Zeneakadémia hangversenyterme és egy 1865-ös pesti koncert képe képviseli a könyvben, melyben az illusztrációk és szövegdokumentumok sorát egy igen hasznos időrendi áttekintés zárja le: három évszázad hangversenyéletének tömör krónikája.

DREISSIG JAHRE COLLEGIUM MUSICUM ZÜRICH
DIE KONZERTE DES KAMMERORCHESTERS COLLEGIUM MUSICUM ZÜRICH
1941—1971
Atlantis Verlag, Zürich 1972

Paul Sacher másik híres kamarazenekarának (az „egyik": a bázeli), a Collegium Musicum Zürichnek jubileumára emlékkönyvet jelentetett meg az Atlantis Verlag. A sok hasznos tudni-

valót felsorakoztató könyv pontos és teljes képet ad az együttes három évtizedes tevékenységéről.

A Collegium Musicum Zürich története elválaszthatatlan Geyer Stefi hegedűművésznő nevétől. A Bartók-életrajzokból jól ismert egykori Hubay-tanítvány a zenekar megalakulásától 1956-ig, haláláig, koncertmestere volt a Collegium Musicumnak, melyben számos növendéke is közreműködött. A javarészt vonósokból álló együttesnek tehát nem véletlen sajátossága a közvetve Hubaytól eredő, fényes „magyar hangzás".

Paul Sacher 1941-től, megalakulása pillanatától fogva vezeti az együttest — akárcsak tizenöt évvel korábban alapított bázeli kamarazenekarát. Régi értékek újrafelfedezése, új művek bemutatása áll itt is működése középpontjában: ezt jelzik az együttes fontosabb ősbemutatói. Willy Burkhard, Wolfgang Fortner, Hans Werner Henze, Arthur Honegger, Frank Martin, Richard Strauss több művét a Collegium Musicum Zürich szólaltatta meg elsőízben. De figyelemre méltó módon ápolják a Mozart-kultuszt is: 88 Mozart-mű szerepel repertoárjukon.

Az emlékkönyvet, mely a három évtized teljes műsoranyagát rendszerbe foglalja, *Daniel Bodmer* tanulmánya vezeti be. *Willi Schuh* elemzése, *Paul Sacher* emlékező írása és a zenekar hangversenyeire vonatkozó gazdag sajtószemle egészíti ki a gazdag mondanivalójú kötetet.

RÉPERTOIRE INTERNATIONAL DES SOURCES MUSICALES
Publié par la Société Internationale de Musicologie et l'Association Internationale des Bibliothèques Musicales
A(I)2—A(I)3
Einzeldrucke vor 1800
Redaktion Karlheinz Schlager
Bärenreiter, Kassel—Basel—Tours—London 1972

Második és harmadik kötete jelent meg, rövid egymásutánban, annak az impozáns, nemzetközi jelentőségű kiadványsorozatnak, melyet hivatalos címén Nemzetközi Zenei Forrásrepertóriumként, a közhasználatban pedig, rövidített francia címén, RISM-ként ismert meg a tudományos világ.

Ez a méreteiben példátlan zenei bibliográfia-sorozat nem kisebb feladatra vállalkozott, mint hogy összegyűjti és nyomtatásban regisztrálja valamennyi, 1800 előtt működött zeneszerző minden egyes, nyomtatásban megjelent és ma legalább egy példányban fellelhető művét, szerző, cím, kiadó, apparátus és lelőhely szerint. Tudományos haszna szinte felmérhetetlen, hiszen megnyitja az utat az eldugott archívumokban őrzött unikumok tanulmányozásához; hozzájárul a zeneszerzői műjegyzékek teljesebbé tételéhez; képet ad egy-egy zeneszerző korabeli népszerűségéről — és még számtalan más módon könnyít a zenetudomány gondjain. Mintegy 8000 zeneszerző 1100 könyvtárban és archívumban őrzött művéről ad számot, 29 ország százötvennél több kutatója jóvoltából. Örvendetes tény, hogy a Szovjetunió 24 könyvtárának idevágó állományáról is felvilágosítást kap az olvasó.

A második kötet a C—E, a harmadik az F—G kezdőbetűjű régi zeneszerzők nyomtatásban hozzáférhető műveit regisztrálja. Érdekes tanulsága a második kötetnek, hogy a közérdeklődés a XVI—XVIII. században — s a közérdeklődést tükröző kiadói tevékenység — jobban kedvezett a szorgalmas kismestereknek, mint a nagy egyéniségeknek. Clementi, Dalayrac, az angol Charles Dibdin, Johann Ludwig Dussek műveit összehasonlíthatatlanul nagyobb számban adták ki 1800-ig, mint Bach vagy Corelli kompozícióit.

A hazai zenei gyűjteményeket 27 könyvtár képviseli a RISM második kötetében. A magyar vonatkozású zeneszerzők közül Esterházy Pál, a budai várban működött Druschetzky György, a Báthory-családdal kapcsolatban állott Girolamo Diruta neve érdemel említést, továbbá Joseph Demharter egyik magyar vonatkozású dala a „Téli utazás" költőjének, Wilhelm Müllernek versére: „Alexander Ypsilanti Munkács várában".

A harmadik kötetben még kevesebb magyar vonatkozást talál a kutató. Lavotta János egyik verbunkosciklusát tünteti fel, Joseph Gelinek zongoraátiratában, hírt ad továbbá a Hollandiába, illetve Oroszországba szakadt Fodor zeneszerző-dinasztiának, Fodor Károly huszárkapitány XVIII. századi muzsi-

kus leszármazottainak kiterjedt munkásságáról. Különös, hogy a Lavotta—Gelinek mű magyarországi példányára nem hivatkozik a kiadvány — mint ahogy az előző kötetben is hiába kerestük Esterházy Harmonia caelestisének legfontosabb forrását, az egykor Haydn tulajdonában volt budapesti példányt. Ez arra int, hogy a legnagyobb bibliográfiai gyűjtemény is csak megkönnyíti, de sohasem helyettesítheti az egyéni kutatásokat.

FESTSKRIFT JENS PETER LARSEN
Studier udgivet af Musikvidenskabeligt Institut wed Kobenhavns Universitet
Redaktion: Nils Schirring — Henrik Glahn — Carsten E. Hatting
Wilhelm Hansen Musik Forlag, Kobenhavn 1972

1972 júniusában ünnepelte 70. születésnapját a modern Haydn-kutatás egyik megalapozó mestere, a dán *Jens Peter Larsen*. Az évforduló tiszteletére gazdag tartalmú tanulmánygyűjteményt jelentett meg *Nils Schiorring, Henrik Glahn* és *Carsten E. Hatting* szerkesztésében a Wilhelm Hansen Musik-Forlag.

A kötet huszonhét írása — hét ország zenetörténészeinek műve — igen stílusosan, a zenetudománynak azokhoz a témáihoz szól hozzá. melyeknek kimunkálásában az ünnepeltnek oly nagy része van. Larsen professzor — alapvető Haydn-kutatásai mellett — a Händel-irodalmat is gazdagította egy, a Messiásról szóló fontos könyvvel és számos kisebb tanulmánnyal, de nagy érdemeket szerzett a dán zene régi századainak vizsgálatában is. E három téma köré — régi dán és dán vonatkozású zene, Händel és Haydn — csoportosulnak az emlékkönyv tanulmányai. Ezek legtöbbje német és angol nyelvű. Néhány érdekesnek látszó publikáció azonban, néhány soros német vagy angol tartalmi kivonattal, dán nyelven látott napvilágot — ami a könyv tanulmányozását kissé nehézkessé teszi. Az ilyen jellegű munkákat — viszonylag kevesek által értett nyelv esetében — nézetünk szerint *vagy* mindvégig a kiadó ország nyelvén kell megjelentetni a hazai olvasók érdeklődésére számítva, *vagy pedig* a zenetudomány nemzetközi nyelvein.

A huszonhét írásnak ehelyütt még cím szerinti felsorolására sem vállalkozhatunk; hadd említsük legalább a számunkra legtanulságosabb tanulmányokat. A kötet egyik szerkesztőjének, *Nils Schiorring*-nek írása a középkori dán többszólamúsággal, *Povl Hamburger* és *Henrik Glahn* tanulmánya lantkönyvek és orgonatabulatúrák anyagával foglalkozik. *Niels Martin Jensen* a XVII. századi olasz hangszeres zene műfaji és terminológiai kérdéseit vizsgálja, *Barry S. Brook*, nagy zenei bibliográfiák szerkesztője, a zenetörténet első nyomtatott tematikus katalógusait ismerteti. A Vivaldi műveit összefoglaló első tematikus katalógussal *Peter Ryom* foglalkozik. Négy szerző — egyebek közt a Halle-i *Walter Siegmund-Schultze* — témája: Händel. A XVIII. századdal foglalkozó írások közül a lipcsei *Hellmuth Christian Wolff*, az amerikai *Jan LaRue*, továbbá *Bartha Dénes* és *Somfai László* művei keltenek különös érdeklődést. Bartha a dalforma problémáit, Somfai — egy fennmaradt vázlat alapján — Haydn alkotói metódusát elemzi.

Az értékes kötetet Larsen professzor írásainak és kiadványainak bibliográfiája teszi teljessé.

Bónis Ferenc

Hrsg.: Ottmar Schreiber:
MAX REGER, BRIEFE ZWISCHEN DER ARBEIT. NEUE FOLGE.
Ferd. Dümmlers Verlag Bonn, 1973

E levélgyűjtemény, a Reger-intézet és a bonni Elsa Reger alapítvány hatodik publikációja, bár a kötetben ennek nyoma nincs, bizonnyal a zeneszerző születésének 100. évfordulójára jelent meg. Bartók — az I. vonósnégyes születése táján — sokat tanult tőle, Jemnitz Sándor Lipcsében nála. Mégsem mondhatnók, hogy valami nagy hatása lett volna a magyar zenére, művei népszerűek soha nem voltak hangversenytermeinkben. Pedig ez a mindössze 43 évet élt zeneszerző méreteiben elképesztő oeuvre-t hagyott az utókorra: több mint kétszáz kompozíciót, tömérdek átiratot, hangszerelést. Közben tanított, többféle minőségben — zongoraművész, orgonista, karmester — hangversenyezett. Megfoghatatlan, hogyan győzte idővel

mindezt, s egyáltalán, mikor írta leveleit, hisz ez a friss kötet a negyedik — és bizonyára nem az utolsó — levélgyűjtemény.

A kötet elrendezése nem teljesen áttekinthető. 12 címzetthez írott leveleket tartalmaz, de nem kronologikus rendben, hanem a címzettek szerinti elrendezésben. Időrendi mutató még a függelékben sincs és még az sem derül ki a publikációból, hogy egyáltalán, hány levelet tartalmaz. Megértem, hogy a szerkesztő folyamatosan végig kívánta követni a levelek tükrében Reger kapcsolatát egyik-másik kiadójához, vagy barátjához, de a mutató nagyon hiányzik.

Nem érdektelen azonban a könyv névmutatója. A zeneszerzők közül a leggyakrabban Bach és Brahms, valamivel ritkábban Beethoven, Liszt, Strauss neve forog a levelekben. Egyáltalán nem szerepel Debussy, Schönberg s a kortársak közül a levelek jóformán senki olyant nem említenek, aki nem német. Ebből is kitűnik, hogy a Schönbergnél mindössze egy évvel idősebb Reger a zene fejlődéséről nemigen vett tudomást. Bár Straussnak nagy tisztelője, a legélesebben elutasítja a Salomét (32. l., 1907. május 23.). „A tudatlanság korában élünk. Amit ma írnak, annak 99 százaléka a színek betegségében szenved; az emberek festeni akarnak, s nem tudnak rajzolni." (37. l., 1910. dec. 5.) „Csakis a gondolat hozhat fokozást, az odakent színfoltok nem!" (276. l., 1915. május 26.) „Óvakodjék a túl vastag hangszereléstől: mindannyian elkövettük ezt a hibát!" (186. l. keltezetlen) — írja tanítványának, Karl Hasse-nak.

A levélíró Reger előadóinak is ad néhány hasznos tanácsot: „Kérem a tempókat az előírtnál valamivel szélesebbre venni (kivéve a lassú tételeket!)." — üzeni op. 49. Klarinétszonátája tolmácsolóinak (123. l., 1904. október 22.). Op. 90. jelzésű Szimfoniettájáról: „A Scherzót a legdacosabban, legvaskosabban — lírai részeit nagyon gyengéden! A Larghettót nagyon gyengéden, egészen szabad tempóban! Az utolsó tételt sok humorral! Az elsőt lebegő tempóban! A tempók ne legyenek túl gyorsak!" (129. l., 1905. szeptember 5.)

A századelő Bach-kultusza szempontjából érdekesek az előadóművész, a Bach-rajongó Reger megjegyzései. Számos levél tanúsítja, hogy dinamikai, fraezálási tekintetben milyen mérhetetlen műgonddal dolgozott Bach partitúráin. Improvizált kontinuó-szólamot játszott! Lelkiismeretesen dolgozott Bach műveinek kiadásán.

H. H. Stuckenschmidt:
DIE GROSSEN KOMPONISTEN UNSERES JAHRHUNDERTS I.
DEUTSCHLAND — MITTELEUROPA
R. Piper und Co. Verlag,
München 1971

Egy többkötetesre tervezett sorozat első kiadvány Stuckenschmidt könyve századunk németországi és közép-európai zenéjéről. 30 esszét tartalmaz, Mahlertől Stockhausenig tekinti át a fejlődést. A könyv szerzője elsősorban Németországra, másodsorban Svájcra tekint. De például a csehszlovák zeneszerzők közül csak Janácekkel foglalkozik, Martinuval már nem. A magyar zenét természetesen Bartók és Kodály képviseli.

Tömérdek tapasztalat, hatalmas tudás teszi értékessé Stuckenschmidt esszéit. Általában igen jó értékelései szélesebb közönségnek készültek (a könyv jegyzeteket, idézetek forrására utaló információkat nem is tartalmaz.) Problematikus azonban a műfaj, mégha különleges felkészültségű író műveli is. Világszerte rendkívül divatosak az új zenét zeneszerzőportrék egymásutánjával ábrázoló könyvek. Egyiküknek a katalogizálás „legegyszerűbb" módját választja: a zeneszerzők vezetéknevének alfabétje szerint osztja be tartalmát. Ilyenkor Berg és Schönberg többszáz oldalnyi távolságra kerül. Stuckenschmidt összetartozásuk szerint bizonyos fokig csoportosítja a zeneszerzőket, de az ő ábrázolásmódja is többé-kevésbé zárt egységként mutatja be könyvének tárgyait. Ennek a műfajnak a problematikája, hogy zeneszerzői teljesítményeket önmagukban, elszigetelten mutat be s a zene fejlődése, az alkotók egymásra való hatása, vagy egyáltalán, a társadalom szerepe — mindez mellékessé válik.

Az efféle kiadványokból sokféle részletet ismerhet meg az érdeklődő, csak éppen azt nem, hogy főbb vonalaiban, tendenciáiban milyen is századunk zenéje.

B. J.

CORPUS MENSURABILIS MUSICAE 57. KEYBOARD MUSIC OF THE LATE MIDDLE AGES IN CODEX FAENZA 117

Kiadta: Dragan Plamenac
American Institute of Musicology
(1972)

Az 1320-as évek tájáról — részben töredékesen — ránk maradt hat billentyűs darab, az ún. Robertsbridge-Fragment után több mint háromnegyed évszázados űr mutatkozik a műfaj történetében. Messzire vezetne e fehér folt esztétikai és történelmi okainak feltárása, vagy legalábbis hozzávetőleges felvázolása — itt meg kell elégednünk annyival, hogy a 15. század első-második évtizede tájáról 48 kétszólamú billentyűs darab maradt ránk.[1] Műfajunk története utóbbitól kezdve tekinthető folyamatosnak.

A Corpus Mensurabilis Musicae (továbbiakban: CMM) 57. száma először teszi modern átírásban hozzáférhetővé ezt a felbecsülhetetlen értékű dokumentumot, méghozzá az American Institute of Musicology gyakorlatának megfelelően, a fellelhető és azonosítható vokális modellekkel együtt. Köztudomású ugyanis, hogy a hangszeres muzsika kezdeti korszaka, sőt még a 16. századi gyakorlata is túlnyomórészt az énekes művek átírásán nyugszik.

Ennek tulajdonítható, hogy a címünkben jelzett kötet nem a billentyűs muzsika történetének szentelt Corpus of Early Keyboard Music (CEKM) c. sorozat részeként jelent meg.

Ismételjük: felmérhetetlen jelentőségű kiadvány, melynek eddig csupán a Musicological Studies and Documents c. sorozat 10. köteteként közzétett faksimiléje volt hozzáférhető[2] — természetesen a vokális egyeztetések nélkül —, valamint szórványosan néhány darabja különféle tanulmányokban és antológiákban.[3]

Az orgona (pontosabban: billentyűs) letét készítőjének neve teljesen ismeretlen. Az azonosítható vokális modellek szerzői: Giullaume Machaut (2 mű), Pierre de(s) Moulins (1 mű), Antonio Zacara da Teramo (Magister Zacharias) (2 mű), Jacopo da Bologna (5 mű), Bartolino da Padua (3 mű) és Francesco Landini (2 mű). Emellett egy sor azonosítható, de névtelen kórus billentyűs feldolgozását, valamint számos — gregorián témára készült — parafrázist találhatunk benne. Az utolsó csoportba az azonosíthatatlan darabok tartoznak, köztük igen eleven, világias-népdalszerű témák feldolgozásai — pl. „Elas mon cuer"-felirattal két darab, továbbá „Constantia", „Le ior", „J'aime la biauté" stb.

Minden mű kétszólamú: az ismeretlen feldolgozó még az eredetileg háromszólamú vokális kompozíciót is két szólamban rögzítette. A téma természetesen az alsó szólamban (mi úgy mondanánk: a bal kézben) jelenik meg, felette a jobb kéz hihetetlenül virtuóz, gazdag díszítéseket játszik. És ezt minden túlzás nélkül kell kijelentenünk: virtuóz és modern zongoratechnikát tár elénk ez a gyűjtemény. Van benne például egy „Benedicamus Domino"-parafrázis (No. 25.), amely hangzásvilágában és főként lerakásmódjában igen közeli rokonságot mutat Bach „Wohltemperiertes Klavier" I. részének B-dúr prelúdiumával: ugyanazok a komplementer megoldások és toccata-szerű futkározások figyelhetők meg itt is, mint ott.

Már a Robertsbridge-Fragment is kivételesen fejlett billentyűs technikáról ad számot és ismerőiben joggal keltette azt a gondolatot, hogy körülötte — tehát a 14. század legelején — fejlett billentyűsgyakorlat virágzott, ami egyrészt improvizatív természetű volt, másrészt ha fel is jegyezték, elveszett; de még mennyivel inkább következtethetünk hasonlóan a Codex Faenza anyagának alapján! Hiszen e darabok lejátszása közepes tempóban is virtuóz feladat elé állítja a mai zongoristát vagy orgonistát.

Mondanunk sem kell, hogy a korabeli díszítéstechnikára vonatkozóan, milyen gazdag tapasztalatokra tehetünk szert e kiadvány átnézése révén. Ez a díszítésgyakorlat természetesen mindenekelőtt

[1] Vö. RISM B IV[4] 898. oldal és köv. (Vö. 4. jegyzetünkkel.)
[2] Szintúgy az American Institute of Musicology adta ki 1962-ben, A. Carapetyan gondozásában.
[3] A többi között a IV. gregorián mise Kyrie-jére készült parafrázist ismertük eddig Carl Parish „A Treasury of Early Music" c. antológiájából, London, 1958. 15. szám, 72. lap. Ezt csupán azért emeljük ki a modern kiadványok közül, mivel a CMM 57 — egyébként igen gondosan összeállított — publikációs jegyzékéből valamilyen módon kimaradt.

a vokális szólamok gördülékeny körüljátszásán alapult, mindez azonban olyan módon ment végbe, hogy az eredeti dallamvonalat inkább megerősítse, mintsem elmossa.

A tudományos értéken felül még a gyakorlati előadás lehetősége is joggal vethető fel: könnyen lehetséges e kiadvány anyagából néhány darab koncertszerű előadása olyan módon, hogy a kórus énekével egy időben orgonán játszanánk a díszített variánst.

Végezetül egy — csupán érintőlegesen ide tartozó — kérdést kell felvetnünk.

A CMM 57-el egy időben jelent meg a RISM forrásjegyzék B IV[3] és IV[4] kötete.[4] Utóbbi a jelek szerint nem tudhatott az előbbiről. Dragan Plamenac és munkatársai több helyen olyan cantus firmus-meghatározásokat hajtottak végre, melyekről a RISM IV[4] összeállítói nem tudtak. A tudomány mai, hihetetlenül gyors haladása szinte órák alatt tesz meghaladottá minden forrásjegyzéket. Ezért e sorok írója azt tanácsolja, hogy a könyvtárak tulajdonában levő, fent jelzett kötet (tehát RISM B IV[4]) öt helyére a könyvtárosok kézzel (természetesen ceruzával) vezessék be Plamenac meghatározásait. Ez az öt hely a következő: 914. lap 50. szám: „Kyrie Cunctipotens genitor deus"; 918. lap 62. szám: „Kyrie Cunctipotens genitor deus"; 918. lap 63. szám: „Et in terra pax Cunctipotens genitor deus"; 920. lap 69. szám: „Ave maris stella dei mater alma" és végül 920. lap 70. szám „Benedicamus domino". Célszerű mindezt a szöveg-incipit-jegyzékbe is átvezetni.

Pernye András

[4] Handschriften mit mehrstimmiger Musik des 14., 15. und 16. Jahrhunderts. Kiadta Kurt von Fischer és Max Lütolf, G. Henle Verlag München-Duisburg, 1972. Két, összefüggő, végigszámozott kötet.

HANGLEMEZEKRŐL

Bartók Béla: Vokális művek 5. Négy régi magyar népdal (1910); Tót népdalok (1917); Négy tót népdal (1917); Magyar népdalok (1930); Székely dalok (1932); Elmúlt időkből (1935). Előadja a Magyar Néphadsereg Művészegyüttesének Férfikara (karigazgató: Kis István), ill. a Szlovák Filharmónia Énekkara (karigazgató: Jan Maria Dobrodinsky). Vezényel: Vásárhelyi Zoltán (férfikarok), ill. Szabó Miklós (vegyeskarok); zongorán kísér Ladislav Holásek. Hungaroton LPX 11 519.

A lemez nem tartozik a Bartók összkiadás legsikerültebbjei közé. Már a borító is túlzsúfolt, a sok cím, név alig fér rá. Ilyen esetben a kisebb betűtípusok esetleg segítettek volna. A lemeztasak belsejének kivitelezése is elmarad attól a színvonaltól, amit ma a nemzetközi hanglemezpiac megkövetel. Rossz minőségű a papír, a fényképek nagyon elmosódottak — nem méltóak az összkiadáshoz.

Sajnos a lemez technikai kivitelezése is elmarad a megszokottól, különösen az A oldalon. Pattogások hallhatók a Tót népdalsorozat negyedik részében, a Négy szlovák népdal megnyitójának végén; kissé a zongora is „lebeg", s nem egyszer betorzulásveszélyt is érzünk. Ugyanez folytatódik a Magyar népdalokban: a magas és erős hangokat alig választja el valami a betorzulástól, csúnya pattogás zavarja a műélvezetet *A bujdosó* első versszakában, sercegések hallatszanak a negyedik dalban és így tovább. Szerencsére a lemez B oldala minden szempontból jobb.

De a technikai kérdéseken kívül sajnos, a művészi megoldások sem mindenhol kielégítőek. A Magyar népdalok pl. idegenszerű kiejtéssel hangzanak, és nagyobb baj, hogy az előadás intenzitása sem olyan, mint amit néhány itthoni „élő" megszólaltatásból őrzünk emlékezetünkben. Ugyanitt az sem szerencsés, hogy a szólamok összemosódnak, és nem világos rajzúak. Az igazsághoz azonban hozátartozik, hogy a karakterek, tempók viszont jók.

Tudjuk, kórusműveket meglehetősen nehéz hanglemezre venni, még a zenekari felvételeknél is nagyobbak a mikrofonbeállítási, keverési stb. problémák. De hogy kitűnő felvételeket is lehet készíteni, arra nemcsak az eddigi Bartók és Kodály vokális-lemezek a konkrét példák, hanem ennek a lemeznek a B oldala, melyen a Székely dalokat és az Elmúlt időkből hallhatjuk. Ilyen plasztikus hangzást szerettünk volna a többi produkciónál is kapni. (Talán csak egy-két helyen éreztük a kelleténél kissé „öblösebbnek" a hangzást.) Legfeljebb még azt jegyeznénk meg, hogy az Elmúlt időkből megszólaltatásánál néhol „kilóg" a tenor szólam. De egészében ennek a rendkívüli igényességet támasztó kórusműnek a felvétele jól sikerült. Különösen kitűnő az „Egész nap..." pattogó-ritmikus megoldása.

Bartók Béla: Zenekari művek 5. A fából faragott királyfi — Táncjáték egy felvonásban, op. 13. Balázs Béla szövege. Előadja a Budapesti Filhar-

móniai Társaság Zenekara, vezényel: Kórody András. — Hungaroton LPX 11 403.

Kitűnő a lemez! A felvétel a Bartók-összkiadás minden szempontból legjobbjaihoz tartozik. Kórody nagyon ihletetten vezényel, a partitúra teljességét, színpompáját kelti életre. Remekül muzsikál a Budapesti Filharmóniai Társaság Zenekara. Maradéktalan élményt kapunk!

A lemez technikai kivitelezése is átlagon felüli. Szép, ízléses a borító és az ismertetőfüzet. A lemezen ezúttal alig hallunk zörejeket, pattogásokat, sercegéseket — és a nagyterjedelmű dinamikai skála hű visszaadása is illúziót keltően sikerült, amit a legkevésbé sem lehetett könnyű elérni. Éppen ezért hangsúlyozottan dicsérjük a zenei rendező: Székely András és a hangmérnök: Csintalan László munkáját.

Helyesnek tartjuk, hogy a felvételnél messzemenően figyelembe vették Bartók eredeti és későbbi változtatásait, így végül is a jelenleg legautentikusabb Fából faragott királyfi-zenét hallhatjuk. Frappáns és találó Kárpáti János ismertetőszövege, melyben sok, kevéssé köztudott motívumrokonságra és témavándorlásra hívja fel figyelmünket. (Csak talán Balázs Béla, a szövegíró érdemelt volna meg még néhány sort.)

Bartók Béla: Hegedűverseny (1937—38). Előadja: Székely Zoltán (hegedű), az Amsterdami Concertgebouw Zenekar, vezényel: Willem Mengelberg. Hungaroton LPX 11 573.

Archív-felvétel — de a meglepetés és a felfedezés erejével hat! Kitűnő produkciót rögzített a lemez, az egyetlent, mely Bartók személyes intencióit messzemenően figyelembe veszi. Hiszen Székely Zoltán volt a Hegedűverseny megrendelője, bemutatója és a premier előtt napokon át dolgozott együtt Bartókkal a mű végső csiszolásán.

A felvétel 1939. március 23-án készült a Concertgebouw termében elhangzott ősbemutató előadásról, a Holland Rádió (Hilversum) stúdiójában, lakklemezre. Mint az ismertetőben olvashatjuk: „Az eredeti, Székely Zoltán tulajdonában levő felvételt Budapesten, 1971-ben a Hungaroton laboratóriumában rekonstruálták." Ritka adomány: eredeti Bartók-ősbemutató felvétellel gazdagodtunk. Székely Zoltán nagyszerűen játszik, szinte hihetetlen, hogy már a premieren ilyen kiforrottan, szólamával valósággal egybeolvadva szólaltatja meg a versenyművet. Itt most az sem számít, hogy egy-két megoldását nem érezzük meggyőzőnek, mint ahogy az sem, hogy a lakklemezekről való átmásolás természetszerűleg nem lehet olyan, mint egy eredeti, mai felvétel. De: bámulatos, hogy 34 évvel ezelőtt már ilyen — helyenként technikai szempontból is a maiakkal versengő — felvételt tudtak készíteni! Ehhez persze a Hungaroton szakembereinek, Székely András rendezőnek és Csintalan László hangmérnöknek munkája is segített.

Székely Zoltán után persze sokan, sokféleképpen játsszák ezt a koncertet, elég, ha csak Zathureczky, Menuhin, vagy Kovács Dénes kitűnő produkcióira emlékeztetek. De éppen ez a felvétel győz meg arról is, hogy igazán nagy művészek valósággal ráéreznek a kompozíció lényegére: a szerző elképzeléseire, a darabok lelkére. Hálásak vagyunk Székely Zoltánnak, hogy e felvétel a reprezentatív összkiadásban megjelenhetett.

Láng István: 1. Laudate Hominem — Kantáta három részben; 2. Kamarakantáta József Attila verseire, énekhangra és kamaraegyüttesre; 3. Gyászzene zenekarra; 4. Monodia per clarinetto solo; 5. II. Vonósnégyes. — Előadók: 1. Gábor Miklós (szövegmondó), Lehotka Gábor (orgona), a Magyar Rádió Ének- és Zenekara, vezényel: Sándor János; 2. Sziklay Erika (szoprán), Dittrich Tibor (klarinét), Fellegi Ádám (zongora), Petz Ferenc (ütőhangszerek), Szász Árpád (gordonka) — vezényel: Sándor János; 3. a Magyar Rádió és Televízió szimfonikus zenekara, vezényel: Lukács Ervin; 4. Kovács Béla (klarinét); 5. a Bartók Vonósnégyes (Komlós Péter, Devich Sándor, Németh Géza, Botvay Károly). — Hungaroton LPX 11 523.

A „Mai magyar zene" sorozatban jelent meg Láng Istvánnak 1962—69 kö-

zött keletkezett néhány jelentősebb műve. Mindegyik különböző természetesen, de egységesíti „őket" a szerző egyéni, drámaiságra hajló, egyre célratörőbbé váló stílusa. Hangsúlyozom, a lemezen hallható legfrissebb kompozíció is négy évvel ezelőtt keletkezett, tehát csak a régebbi Láng Istvánról alkotott zeneszerzői képet gazdagíthatjuk e művek megismerésével.

Kitűnőek a felvételek! Már a lemeznyitó Laudate Hominem is lenyűgöz feszültségével, és — ami vokális darabnál oly lényeges — a szöveg érthetőségével. De hasonlóképpen ragyogó a Monódia megszólaltatása, vagy a II. Vonósnégyes előadása és még sorolhatnánk tovább. Úgy érezzük, a szerző elégedett lehet: az előadók minden tőlük telhetőt megtettek a partitúrák teljes életre keltéséhez.

Ehhez nagyban segít, hogy technikailag is jó a lemez. Szerencsésnek érzem a lemezborítót (Bánó Endre tervezése) Vajda Lajos Önfelmutató arcképével: színekben, jellegben, hangulatban pontosan ide illik, emeli, hangsúlyozza a kompozíciók hatását.

Sajnálom, hogy a felvétel ekkora késéssel jelent meg, hiszen 1969 óta Láng István több, érdeklődésre hasonlóképpen számot tartó művet írt. És még valamit szóvá kell tennem: ilyen „szerzői" lemezeknél feltétlenül szükség lenne a bővebb szerző- és műismertetésekre. A szöveg az adott kis terjedelmen belül csak kevés tájékoztatást adhat. Ha ragaszkodunk a négynyelvű ismertetőkhöz, szakítani kellene a nem szerencsés hagyománnyal és egy, vagy egy kettős lapot kellene mellékelni, melyen részletesebben lehetne írni a komponistáról, pályafutásáról és főleg a lemezen hallható művekről. Gondoljunk a külföldi hallgatóra, aki a magyar szövegből pl. semmit sem ért, márpedig egy egyszerű szöveg, vagy versfordítás már támpontokat adna neki. A mai magyar zene propagandájához, ismertebbé tételéhez feltétlenül szükség van az ilyen bővebb „kísérőszövegre". Nem zenei elemzésekre gondolok — ez nem a lemeztasakok feladata —, hanem arra, hogy másokhoz, minél többekhez a szöveg segítségével is igyekezzenek közelebb vinni a mai magyar zene értékeit. Nem hiszem, hogy ez nagy plusz-költség lenne, de amibe kerül, sokszorosan megtérülhet minden szempontból.

Mihály András: Versenyműgordonkára és zenekarra; Hindemith: Versenyműgordonkára és zenekarra (1940). Előadó: Perényi Miklós (gordonka), a Magyar Rádió és Televízió Szimfonikus Zenekara, vezényel: Lehel György. — Hungaroton LPX 11 556.

Mihály András versenyműve 1953-ban keletkezett, de ma is frissnek, életerősnek hat. Nem újszerű zenei nyelvezetével ragad meg elsősorban, hanem a bevált hagyományosabb eszközök vonzó kezelésével, a szólóhangszer ragyogó alkalmazásával. Érezhető mindvégig, hogy a zeneszerző maga is csellista, olyan bravúrosan él a hangszer adta lehetőségekkel (első tétel kadencia!). Érdekes, hogy a tagadhatatlanul magyaros ihletés e versenyműben nem homályosítja el szerzőjének egyéni mondanivalóját. Különösen ilyen kitűnő tolmácsolásban éled valósággal újjá ez a kompozíció. Perényi a tőle megszokott áradó muzikalitással, átéléssel, azonosulással muzsikál. Kitűnő partnerre talált a Lehel György vezényelte Rádiózenekarban.

Vajon miért kell hangversenyműsorainkról nélkülöznünk Hindemith Gordonkaversenyét? Óhatatlanul is ezt kérdezzük a felvételt hallgatván. Nagyon izgalmas kompozíció, hálás feladatokat kínál az előadónak és meggyőzőbbé formálhatja a Hindemithről nálunk alkotott sajnálatosan hiányos művészportrét. Mindegyik tétel külön elemzést igényelne, de ez itt most nem feladatunk. Csak utalhatunk az első tétel ellentéteire, melyek a drámai töltésű zenekar és a lírikusabb hangvételű csellószóló között feszülnek; vagy említhetnénk a valóságos zeneszerzői bravúrral felépített háromrészes középtételt, a finálé indulóját, ezt a kicsit vásárias, „idézőjeles", groteszk hangot... De mindenek előtt emeljük ki a kongeniális tolmácsolást: Perényi avatott és szuggesztív produkcióját.

A lemez kivitelezése is — egy-két pattogástól eltekintve — kifogástalan.

Joseph Haydn: G-dúr szimfónia, No. 47(1772); g-moll szimfónia, Nr. 39 (cca 1768). Előadja a Magyar Kamarazenekar — vezető: Tátrai Vilmos. — Hungaroton LPX 11 576.

Érdekes módon itt sem egyformán sikerült a két lemezoldal. A G-dúr szimfónia felvétele technikai szempontból sokkal gyengébb. Például kevéssé szerencsés a mű kezdetének „beállítása", ezért érezzük erősen gépzenének. A továbbiakban már inkább préselési problémák zavarnak: sok a pattogás (lassú tétel, harmadik tétel triója, negyedik tétel kezdete stb.). Kár, mert a Tátrai Vilmos vezette Magyar Kamarazenekar stílusosan, élettelien, egészséges hangzással játszik, de ezek a zörejek — különösen a lassú, halk zenéknél — már nagyon károsan befolyásolják a jó produkció feletti örömünket.

A g-moll szimfónia felvétele mindenképpen jobb. Az előadás is intenzívebbnek, érettebbnek, összedolgozottabbnak, kiegyenlítettebbnek tűnik és szerencsére a technikai kivitelezés is alig hagy kívánnivalót maga után. Tátraiék ihletetten muzsikálnak, s jól megéreztetik azt a rokonságot, mely ezt a szimfóniát Mozart későbbi „kis" g-moll szimfóniájával fűzi össze.

Ízléses és vonzó a lemeztasak mindkét oldala.

Úgy hiszem, fokozottabban kellene ügyelni a lemezoldalak közti ily nagy különbségekre, már csak azért is, mert a G-dúr szimfónia felvételével aligha számíthatunk sikerre a nemzetközi lemezpiacon. Pedig Tátraiékat jól ismerik, és nemcsak itthon várják érdeklődéssel újabb és újabb lemezeiket.

W. A. Mozart: Esz-dúr divertimento, KV. 563 — Előadók: Kovács Dénes (hegedű), Németh Géza (mélyhegedű), Banda Ede (gordonka). — Hungaroton LPX 11 590.

Kitűnő lemezzel gyarapodott a Hungaroton-repertoár! Mozart egyetlen vonóstriójának nemzetközi feltűnésre is joggal számottartó felvételével. A három kiváló kamaramuzsikus: Kovács Dénes, Németh Géza és Banda Ede eszményien játszik, a stílus teljes ismeretében, olvadékonyan, nagyon szép tónussal. Különösen kiemelkedő a második, negyedik és hatodik tétel életre keltése: az ideális Mozart-muzsikálásból kapunk ízelítőt.

Technikailag is jó a produkció, csak egy-két kisebb pattogást kell szóvá tennünk, (például a nyitótételben), és azt, hogy néhol a szólóhegedű túlzottan kiemelkedik. Mindez azonban eltörpül amellett, hogy a felvétel minden szempontból rangos.

Tetszik Sajnovits Sándor tasakterve (Joseph Lange festménye nyomán), annak ellenére, hogy bizonyára lesznek, akik túl komornak tartják a borító színezését.

Bízvást jósolhatunk a lemeznek komoly sikert, mely remélhetőleg arra indítja majd a Magyar Hanglemezgyártó Vállalat illetékeseit, hogy hasonló gyönyörű kamaraművekkel — és remélhetőleg hasonló produkciókkal — gyarapítsák a kamaraműfaj kedvelőinek számát.

Wolfgang Amadeus Mozart: D-dúr hegedűverseny, K. V. 218; Ludwig van Beethoven: G-dúr románc hegedűre és zenekarra, op. 40; F-dúr románc hegedűre és zenekarra, op. 50. — Előadó: Kovács Dénes (hegedű) és a Magyar Rádió és Televízió Szimfonikus Zenekara, vezényel: Lehel György. — Hungaroton LPX 11 563.

Kovács Dénes mindhárom művet ihletetten, nagyon szép tónussal, meggyőzően szólaltatja meg. Nehéz kiemelnünk bármit is tolmácsolásaiból, az annyira egységes. Egyaránt sikerültek a „technikás" részletek — a Mozart-kadenciákra gondolok itt elsősorban — és a bensőséges lassúk is, nem is szólván a többi tétel karakterrajzolásairól, formálásáról stb. Valóban nemzetközi rangú hegedülést rögzített a Magyar Rádió, ennek átvételéből született ez a lemez.

A Rádiózenekar Lehel György vezényletével különösen a Beethoven-románcokban áll feladata magaslatán: itt méltó partnere a szólistának. Valamivel kevésbé sikerült a Mozart-versenymű kísérete — különösen az első tételben. Itt még nem olyan hajlékony a zenekari játék, mint pl. a zárótételben. Az Andante cantabile tételben viszont a zenekari crescendók nem teljesen kiegyenlítettek, később azonban szerencsére olvadékonyabbá válik a zenekari játék, pontosan követve Kovács Dénes elképzeléseit és Lehel György instrukcióit.

A tasakterv (Zsigmond Endre) a Kovács Dénesről készült fotóval (Féner Tamás) ízléses — ha nem is éppen újszerű.

Antonio Vivaldi: Hat concerto szólóhegedűre és zenekarra, op. 12. — No. 1 g-moll; No. 2 d-moll; No, 3 D-dúr; No. 4 C-dúr; No. 5 B-dúr; No. 6 B-dúr. Előadók: Franco Fantini (hegedű), Genuzio Ghetti (gordonka), Mariella Sorelli (csembaló és orgona); az I Solisti di Milano együttest Angelo Ephrikian vezényli. — Hungaroton LPX 11 584.

Már a lemez „külleme" gyönyörű! Nagyon sikerült a borító, melyet Canaletto festményének felhasználásával Varga Győző tervezett. Igen vonzó a színezés, valóban nemes fényt, jelleget ad a Vivaldi-lemeznek. Ilyen kiállítású lemezek méltán öregbíthetik a Hungaroton márka jóhírét. Szerencsére az utóbbi években már a legtöbb Hungaroton lemez ízléses, szép tasakkal jelenik meg, hiszen bebizonyosodott, a jó bornak, azaz a jó lemeznek is kell cégér. De a sok sikerült lemezborító közül is kitűnik ez. Valóban példamutató!

Örülünk, hogy technikailag is sikerült a lemez mindkét oldala. Egy-két betorzulást azért hallunk (pl. az 5. concerto végén, vagy a 6. concerto elején), de az összbenyomás nem ez, hanem hogy maradéktalanul élvezhetjük Vivaldi muzsikáját.

Ephrikian Vivaldi zenéjének világszerte nagyra becsült kutatója, interpretátora, Magyarországon is jó néhányszor szerepelt sikerrel. Kétségkívül, kitűnően ismeri, érti-érzi ezt a stílust, muzsikus a javából — de a nagy karmesterekre jellemző szuggesztivitás nem sugárzik a lemezről. Lehet, hogy ebben közrejátszik az is, hogy szólistái, s együttese sem kiemelkedő. Pontosabban: szépen, oldottan, természetesen muzsikálnak, de nem feledtetik az I Musici di Roma, vagy az I Virtuosi di Roma koncertjeinek élményét. Mégis: örülünk a ritkaságszámba menő Vivaldi-művek stílusos és valóban: olaszosan daloló megszólaltatásának.

Beethoven: 1. Prometheus — nyitány, op. 43. — 2. Hármasverseny op. 56. — Előadók: 2. Szegedi Anikó (zongora), Kovács Dénes (hegedű), Perényi Miklós (gordonka), 1., 2. Magyar Állami Hangversenyzenekar, vezényel Kórody András. — Hungaroton LPX 11 520.

Viszonylag ritkán hallható Beethoven-műveket tesz hozzáférhetővé ez a lemez. Nem kiemelkedő, de nem is rossz produkciókat. Nem egyenletes pl. egyik műnek sem az intenzitása, érzelmi, gondolati sugárzása, vagyis a felvétel izgalmassága, hőfoka ingadozik néhol. Erősíti ezt a benyomásunkat a nem kielégítő technikai kivitelezés. A Hármasverseny második tételében pl. nagyon feltűnőek a pattogások, s ami nagyobb baj, a három szólóhangszer aránya, keverése sem mindig megnyugtató. A hegedűhangzás nem mindenütt érvényesül szépen — pedig Kovács Dénes hegedűjátékának egyik legsajátosabb jellemzője az elbűvölő tónus; a harmadik tételben különösen keménynek hat egy-két helyen a zongora. A legkiegyenlítettebb a szólóhangszerek közül kétség kívül a gordonka, bár beállítása nem egyenletes, olykor túlzottan hátrahúzódónak hat.

Mendelssohn: Szentivánéji álom — kísérőzene, op. 21. és op. 61. Részletek: Nyitány — Scherzo No. 1. — Dal kórussal — Intermezzo No. 5. — Notturno No. 7. — Nászinduló No. 9.; Camacho lakodalma — nyitány, op. 10. Előadók: Marton Éva, Szirmay Márta (ének), a Magyar Rádió és Televízió Nőikara (karigazgató: Sapszon Ferenc), a Budapesti Filharmóniai Társaság Zenekara, vezényel: Kórody András — Hungaroton LPX 11 482.

Kitűnően játszik a Filharmóniai Társaság Zenekara, Kórody András vezényletével igazi hangulatos, virtuóz játékkal örvendeztet meg. Egységes a hangzás, kidolgozott, precíz az összjáték, amit a legkevésbé sem könnyű elérni a Szentivánéji álom „lebegő", tovasuhanó tételeiben (Scherzo, Nyitány stb.). Igazi „csemege" a fiatalkori Camacho lakodalma nyitány, előadása hatásos és meggyőző.

Kifogástalan a lemez technikailag is, ez a rendező Juhász István és a hangmérnök, Dobó Ferenc érdeme. És ezúttal szerencsére préselési hibák sem befolyásolják rossz irányba műélvezetünket.

Mendelssohn: III. szimfónia (A moll), op. 56. „Skót szimfónia". Előadja a Budapesti Filharmóniai Társaság Zenekara, vezényel Kórody András — Hungaroton LPX 11 561.

Egészében ezt a felvételt is dicsérhetjük. Ihletett, hatásos előadásban születik újjá Mendelssohn Skót szimfóniája. Talán csak a második tétel könnyedsége nem mindenhol meggyőző, ám annál jobban sikerült a két utolsó tétel, különösen a zárótétel pompájának az érzékeltetése. Színekben, effektusokban, zenekari játékban egyaránt illúziókeltő a lemez.

A felvétel eredetileg a Rádióban készült, ezt vette át a Hanglemezgyár. Így mindkét zenei rendező osztozhat az elismerésben (Balassa Sándor, Antal Dóra), s nem kevésbé a hangmérnök (Winkler Péter).

Körülbelül ezzel a lemezzel egy időben jelent meg a Budapesti Filharmóniai Társaság Zenekarának másik Mendelssohn-lemeze, a Szentivánéji álom kísérőzene részleteivel. Így egyszerre két népszerű Mendelssohn-művel gyarapodhat a hazai lemezgyűjtők repertoárja. Örömmel regisztráljuk a kitűnő zenekar növekvő számú lemezeit, hiszen az ilyen jó felvételek feltétlenül igazolják a zenekar kiválasztásának helyességét, s nem utolsósorban minden szónál ékesebb propagálói az ország legpatinásabb együttese mai, változatlanul európai színvonalának, rangjának.

Brahms: I. zongoraverseny, d-moll, op. 15. — Előadja: Falvai Sándor és a Magyar Állami Hangversenyzenekar, vezényel Jancsovics Antal. — Hungaroton LPX 11 568.

Nagyszerű felvétel! Kitűnő előadást örökítettek meg, jó beállítással, ideális hangzásokkal. Falvai korát messze meghazudtoló érettséggel, inspiráltan zongorázik. Még a legnehezebb virtuózrészleteket is könnyedén játssza, ugyanakkor poéta a javából, elmélyült, tudatos művész, akinek érezhetően van mondanivalója erről a darabról és azt maradéktalanul közölni is képes.

A szólista kitűnő partnerre talált az Állami Hangversenyzenekart vezénylő Jancsovics Antalban. Ilyen lelkesen, „fűtötten" és technikailag is kifogástalanul szeretnénk mindig hallani ezt a nagyszerű muzsikusok alkotta együttest!

Külön kiírom, nagy elismeréssel a lemez létrehozóinak nevét — büszke lehet rájuk a Hanglemezgyár! Zenei rendező: Mátyás János, hangmérnök: Csintalan László.

Egy apróbb megjegyzés: a mű legvégén a kicsengést — érzésem szerint — a természetesnél egy gondolattal korábban „vágták le".

Brahms: Variációk és fúga egy Händel témára, op. 24; — Ravel: Miroirs 1. Noctuelles, 2. Oiseaux tristes, 3. Une barque sur l'Ocean, 4. Alborada del Grazioso, 5. La Vallée des cloches. Előadó: Lux Erika — Hungaroton LPX 11 528.

A fiatal pianista nemzedék egyik markáns egyénisége Lux Erika, aki e választott két igen igényes darabbal, ill. sorozattal is bizonyítja rendkívüli tehetségét. Brahms művét igazi, nagyformátumú előadásban halljuk. Lux Erika technikailag is jól győzi a kompozíciót, pedig éppen technikai nehézségei miatt szerepel viszonylag ritkábban a koncertpódiumokon ez a Brahms-opusz. Jól ráérzett a Ravel-zene sokrétűségére, színeinek kaleidoszkópszerű vibrálásaira is. Nehéz bármelyik részletet a többi fölé emelnünk, annyira egységesnek hatott mindkét mű. Hogy ezt így érezzük, nagyrészt a remek formai összetartásnak, ill. logikus építésnek, tervezésnek köszönhető. Mert pl. a Brahms-kompozíció esetében Lux Erikának szükséges fokozásra, megkomponált crescendálásra is jutott ereje, s ugyanígy a Ravel-darabok apróbb és nagyobb „vonulatainak" éreztetése is maradéktalanul sikerült. Csak gratulálhatunk!

Nagyon jó mindvégig a zongora beállítása, ennek megfelelően ily természetes a hangzás (zenei rendező: Mátyás János, hangmérnök: Lukács Judit).

Debussy: 1. Images (1—2): Reflets dans l'eau — Hommage à Rameau — Mouvement — Cloches à travers les feuilles — Et la lune descend sur le temple qui fût — Poissons d'or. 2. Estampes: Pagodes — Soirée dans Granade — Jardins sous la pluie 3. L'Isle joyeuse 4. La plus que lente —

Előadó: Tusa Erzsébet — Hungaroton LPX 11 574.

Jól sikerült lemez! Tusa Erzsébet rendkívül biztosan, precízen, szép tónussal, érezhető azonosulással játszik. Az azonosulás egyaránt vonatkozik a stílusra, és külön-külön az egyes darabok eltérő és mégis rokon világára, ilyen természetességgel és spontaneitással csakis így lehet előadni ezeket a színekben, hangulatokban, vibrációkban oly gazdag műveket. Tusának sikerül a sorozatok egységét is megéreztetnie, mert nem véletlenül foglalta sorozattá Debussy ezeket az önállóan is „megálló" darabokat. Nehéz eldönteni, mit dicsérjünk: a puha, lágy hangszíneket, a széles dinamikai skálát, a nagyvonalú építkezést — de mindezen túl a művésznő még valamivel gazdagította a tolmácsolást: saját egyéniségével, szuggesztivitásával.

A lemez technikai kivitelezéséről is csak jót írhatunk (egy-két helyen hallunk csak kisebb pattogásokat), ez elsősorban a felvétel irányítóinak, Antal Dóra zenei rendezőnek és Fülöp Attila hangmérnöknek az érdeme.

Juhász Előd