775.-

MAGYAR ZENE

1960

1

F. 45
M. T. A.
Népzenekutató
Csoport

MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

. évfolyam 1. szám. * 1960. szeptember

TARTALOM:

SÁRAI TIBOR
Új folyóiratunkról ... 3
WEINER LEÓ ... 5
UJFALUSSY JÓZSEF
Hogyan kerülnek a magyarok Beethoven III. szimfóniájának utolsó tételébe? ... 7
PERNYE ANDRÁS
Előadóművészetünk néhány kérdése ... 16
KROÓ GYÖRGY
A romantikus szonáta néhány problémája Chopin-nél és Liszt-nél ... 23
HERNÁDI LAJOS
Chopin zongorastílusának néhány sajátosságáról ... 31
MOLNÁR ANTAL
Gustav Mahler ... 38
ARTHUR HONEGGER
Muzsikus gondok napjainkban ... 44
KÓKAI REZSŐ
Schönberg és követőinek zenéje ... 56
A neoklasszicizmus ... 74
FÁBIÁN IMRE
Kodály Zoltán — az oxfordi egyetem díszdoktora ... 82
DOCUMENTA
Stoltzer Tamás szerződtetési okmánya 1522-ből (Közli: Falvy Zoltán) 33

SZEMLE

Magyar bemutatók (Szabó: Ludas Matyi — Tardos: A város peremén — Szokolay: A Tűz márciusa — Mihály: Hegedűverseny) ... 85
KÖNYVSZEMLE ... 96
LAPSZEMLE ... 101
HANGLEMEZEKRŐL ... 110

F 45/1.1
44/1/1962

~~775.~~ F. 45
~~F. 139.~~

M.T.A. Népzenekutató Csoport
Leltári szám: 44/1962

M.T.A. Népzenekutató Csoport

95

R12

MAGYAR ZENE
Zenetudományi folyóirat
Megjelenik évente hatszor
A szerkesztő bizottság tagjai:
SZABOLCSI Bence, UJFALUSSY József és MARÓTHY János
Felelős szerkesztő: RAICS István
Kiadja a Magyar Zeneművészek Szövetsége és a Zeneműkiadó Vállalat
Szerkesztőség és kiadóhivatal: Budapest, V., Semmelweis u. 1/3. Telefon: 187—990.
A kiadásért felel: TARDOS Béla, a Zeneműkiadó Vállalat igazgatója
Készült a Zeneműkiadó Vállalat nyomdaüzemében.
Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető a Posta Központi Hírlapirodánál Bp., V., József nádor tér 1.) és bármely postahivatalnál. Előfizetési díj félévre 45.— forint, egész évre 90.— forint, mely összeg egyéni előfizetésnél a 61.230, közületi előfizetésnél pedig a 61.066. sz. csekkszlra vagy MNB 47. sz. folyószámlára fizetendő be.

SÁRAI TIBOR:

ÚJ FOLYÓIRATUNKRÓL

Négy esztendei szünet után új folyóirat kiadásával jelentkezünk a magyar zenei közvélemény előtt. A jelentkezők a MAGYAR ZENE kiadói: a Magyar Zeneművészek Szövetsége és a Zeneműkiadó Vállalat.

Milyen szempontok hívták életre ezt az új folyóiratot? Hadd mondjuk el néhány szóban, hiszen ezek a szempontok igazítják el folyóiratunk további sorsát is.

Az alig néhány évvel ezelőtt újjáalakult Magyar Zeneművészek Szövetségének egyik legfontosabb feladata az alkotói viták rendezése. Ezeknek a vitáknak a során kell egyértelműen kialakulniok a szocialista társadalommal adekvát célkitűzéseknek és alkotói módszereknek, amelyek a magyar zeneszerzés és zenetudomány fejlődési irányát meghatározzák. De a négy fal között megrekedő vagy onnan „szájhagyomány" útján terjedő vitákkal kapcsolatban rossz tapasztalataink vannak. Ezért ennek a folyóiratnak egyik legfontosabb feladata, hogy vitás kérdéseinknek széles nyilvánosságot adjon, informáljon a testvéri szocialista országok hasonló vitáiról, és a tőkés országok zeneéletéről is igyekezzék megfelelő képet adni.

Mint mondottuk, két kiadója van az új magyar zenetudományi folyóiratnak: Zeneművész Szövetségünk mellett a Zeneműkiadó Vállalat. Ez a párosítás merőben új Magyarországon. Ismeretes, hogy a nagy, tőkés zeneműkiadó cégeknek saját folyóirataik voltak, és vannak ma is. Ezeknek fontos hivatásuk, hogy cikkeik, híranyaguk tartalmával, célszerű válogatásával és csoportosításával — ha igényes zenetudományi szinten is —, megfelelő érdeklődést keltsenek a laptulajdonos cég kiadványai és kiadási politikája iránt. Természetes, hogy az ilyen folyóiratok zenepolitikai állásfoglalásait is a cég mindenkori érdekei irányítják.

Mi a helyzet nálunk? A mi Zeneműkiadó Vállalatunk — szerencsére! — nem kapitalista cég. De ez a körülmény nem jelenti azt, hogy nincsenek érdekei. Csakhogy ezek az érdekek megegyeznek a magyar zenei élet egészének, ezen keresztül egész, szocializmust építő népünk célkitűzéseivel. Ha tehát Zeneműkiadó Vállalatunk folyóiratot ad ki, és ebben cikkek, híranyagok tartalmával, célszerű válogatásával és csoportosításával — igényes zenetudományi, de igényes publicisztikai szinten is — megfelelő érdeklődést kíván kelteni kiadványai és kiadási politikája iránt, akkor, miután e kiadványok elméletileg a mai magyar zeneszerzés és zenetudomány eredményeinek összességét és összefoglalását jelentik, a kiadói érdekek megegyeznek a magyar zeneszerzés és zenetudomány összérdekeivel.

Bár ez az okoskodás elméletileg helyes, gyakorlatilag így még nem állja meg a helyét. Átmeneti korszakban élünk, amikor is zenetudományunk, méginkább zeneszerzésünk célkitűzései — főleg, ami a hogyan és ezzel összefüggésben a kinek kérdését illeti — még vita tárgyát képezik. Így a magyar zeneszerzésnek és zenetudománynak még nem alakulhatott ki olyan össz-érdeke, amit a Zeneműkiadó Vállalat egyértelműen fejezhetne ki kiadványaiban, kiadói politikájában.

Problémáink nyílt és nyilvános megvitatásával (nem hagyva figyelmen kívül a zeneművészet nemzetközi jellegét), s egyaránt alkalmazva a zenetudományi és publicisztikai formát, járulhat hozzá a MAGYAR ZENE szocialista zeneéletünk együttes érdekeinek kialakulásához — kialakításához. Így juthat el oda, hogy a Magyar Zeneművészek Szövetsége és a Zeneműkiadó Vállalat folyóiratakként az egész magyar zenei élet, a magyar zene igaz szószólója legyen.

Ezeknek a gondoknak és gondolatoknak jegyében adjuk a magyar zenei közvélemény kezébe a MAGYAR ZENE első számát.

WEINER LEÓ

1885—1960

A magyar zeneéletet fájdalmas veszteség érte: hosszantartó, súlyos betegség után, 75 éves korában elhunyt Weiner Leó Kossuth-díjas zeneszerző, a Magyar Népköztársaság kiváló művésze.

Weiner Leó halála alkalmából a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola és a Magyar Zeneművészek Szövetsége gyászjelentést adott ki:

Weiner Leó halála a magyar zeneéletet egyik legkimagaslóbb alkotó és nevelő egyéniségétől fosztotta meg. Mai zeneéletünknek alig van olyan tagja, aki közvetve vagy közvetlenül ne Weiner Leó tanítványa volna, aki ne köszönne neki elhatározó, sokszor egész életre szóló indítást, ösztönzést, útmutatást, bírálatot és tanácsot.

A legnemesebb klasszikus zenekultúra tisztelete, megóvása és életrekeltése: ez az eszmény jellemezte Weiner egész munkásságát, az alkotóét éppúgy, mint a nevelőét, a gazdag képzeletű komponistáét éppúgy, mint a páratlan tanítómesterét. De ez az odaadó, szinte áhítatos tisztelet semmiképp sem jelentette az egyéni eredetiség hiányát, épp ellenkezőleg: Weiner munkássága egyik legszebb, legmegragadóbb példája annak, hogyan egyesül egy kiváló művészegyéniség munkájában az ihlető hagyomány a sohasem pihenő teremtő invencióval.

Pályája már indulásában ígéretes és gyorsan felfelé ívelő művészpálya volt. 1885-ben született, Budapesten; már zeneakadémiai tanulóéveiben, Koessler Jánosnál — aki Weinernek is, mint Bartóknak és Kodálynak, vezető tanára volt a zeneszerzésben — feltűnt eredeti hangú, magyar hangvételű műveivel, s a Zenekari Szerenád, a Farsang című zenekari humoreszk, az I. vonósnégyes a zenei szakkörökön messze túlterjedő népszerűséget szereztek szerzőjüknek. 1908-ban a Zeneakadémia tanára lett, német- és franciaországi tanulmányútra indult, s a Weiner-szerzemények hamarosan felcsendültek külföldi zongora- és hegedűművészek, vonósnégyes-társaságok és kitűnő karmesterek keze alatt. A Csongor és Tünde megragadó kísérőzenéje budapesti bemutatójával egy időben Drezdában is bemutatásra került 1915-ben, a II. vonósnégyes 1922-ben Coolidge-díjat nyert, a zongorára és zenekarra írt Concertinóért (1928), a Magyar szvitért (1933), a divertimentókért, a Pasztorál, fantázia és fugáért, a virtuóz Bach- és Liszt-átiratokért

más külföldi zenekarok versengtek a magyarokkal. Amit az egész világ zenekedvelő közönsége megértett és kihallott ezekből a művekből, az elsősorban a magyar zenei hagyománynak a klasszikus és romantikus mesterek gazdag nyelvi, formai és hangzásbeli hagyományaival való finom és bensőséges, mindig választékos, mindig színes és gazdag találkozása volt. Az új nyugateurópai muzsika legszebb fényei, csillámai találkoztak itt a magyar népi muzsikálás erőteljes ritmusaival. Bach és Mozart, Beethoven és Liszt grandiózus formái egy légiesen áttört, meghitt és gyengéd, személyes líra hangjával gazdagodtak. Weiner fantáziája kezdettől fogva vonzódott a népmese ábrándos színeihez: így alkotta újra zenében a Csongor és Tünde hol üdén ragyogó, hol bánatosan borongó mesevilágát, így színesedett majdnem minden szimfonikus és kamaraműve egy zenei tündérvilág csillogásával. Ez a mese- és regehang szinte utolsó műveiig elkíséri: a Toldi és a Hegedűverseny — utolsó szerzeményei — is róla vallanak még.

S mind e művek élő magyarázata volt Weiner páratlan nevelő munkássága. Mai kamarazenénk, zongora- és hegedűművészetünk, sőt, zenekari kultúránk neki köszönheti a legtöbbet, a legigényesebb, legmagasabb szempontú nevelést. Akik ebben a nagyszerű nevelésben nem részesülhettek közvetlenül, elmélyedhettek a mester példaadó instruktív műveiben, az Elemző összhangzattanban, a „zenei formákban", azokban a művekben, melyek Weiner Leónak, a tanítómesternek munkásságát is megőrzik késő nemzedékek számára.

Ezt a munkát csak olyan ember vállalhatta és végezhette, aki rendkívüli tehetsége mellett önfeláldozó szerénységgel és mégis szinte fanatikus hivatástudattal szolgálta a maga művészi eszményeit. Amikor kormányunk két ízben is Kossuth-díjjal tüntette ki, a kitüntetésben nemcsak személyének, hanem a nevelői hivatásnak megbecsülését is látta; és szinte élete utolsó percéig lankadatlanul dolgozott a Beethoven-hegedűszonáták új kiadásán, ezzel is, itt is önzetlen alázattal szolgálva örök eszményét és mintaképét, a Beethoven-muzsikát.

UJFALUSSY JÓZSEF:

HOGYAN KERÜLNEK A MAGYAROK BEETHOVEN III. SZIMFÓNIÁJÁNAK UTOLSÓ TÉTELÉBE?

(ADALÉK A SZIMFONIKUS FINÁLÉ TARTALMI KÉRDÉSÉHEZ)

Alig van a klasszikus zeneirodalomnak még egy olyan bőven kommentált részlete, mint Beethoven kilenc szimfóniája.[1]

Köztük is elől járnak ebben a tekintetben a népszerű „páratlanok", s éppen a III. szimfónia. Elég szó esett már utolsó tételének *magyaros g-moll variációjáról* is, a bécsi nagy muzsika egyik parádés verbunkos-részletéről. Ha most mégis megkísérlem, hogy ezt a közhely-számba menő „ungherese"-t újabb vizsgálattal gyötörjem, főleg arra a — tudomásom szerint eddig nyitva hagyott — kérdésre keresek feleletet: *miért volt szüksége Beethovennek ebben a nagyonis világos tartalmú finálében a magyaros táncbetétre?*

A kérdés elől aligha térhetünk ki azzal a kényelmes vállrándítással, hogy a magyar koloritot puszta véletlen, zeneszerzői szeszély, közönségnek kedveskedő divatozás, egzótikus kuriózumhajhászás sodorta a tételbe. Nagy mesterek művészetében nincsenek ilyen kényelmes véletlenek, s minden formai megoldásnak van valamilyen tartalmi kulcsa. Ezt szeretném most felkutatni a III. szimfónia utolsó tételének verbunkosához.

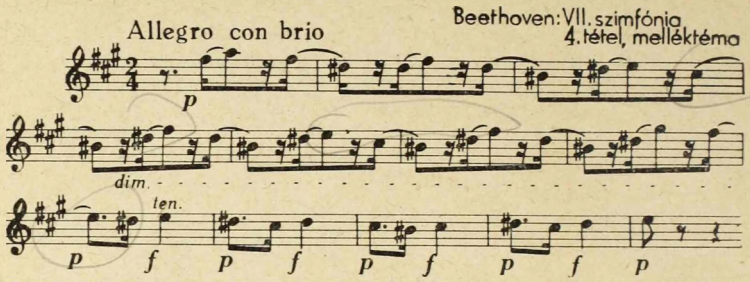
1.

Idegennyelvű szövegben ismeretlen szó jelentésének meghatározásához kitűnő módszer, ha több különböző mondatban keressük meg. Az egyes mondatokban betöltött más-más funkció végül éppúgy kiadja a valamennyit kielégítő közös jelentést, mint egyenletrendszer az ismeretlen értékét. Ilyenféle módszerrel próbálunk a kérdéses részlet jelentéséhez is közelíteni.

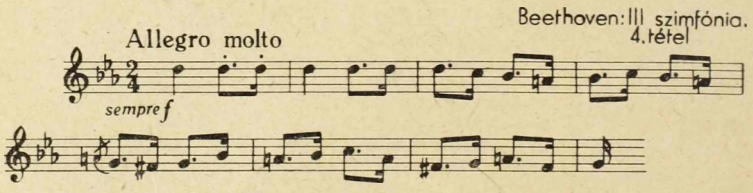
Az első szálat Bartha Dénes (i. m. 416) megjegyzése adja kezünkbe: „az egész kissé emlékeztet a VII. szimfónia finálejának rokon részletére." A megjegyzés az Eroica-finále g-moll verbunkos variációjára utal, az utalás-

[1] Ezt a terjedelmes irodalmat summázza magyar nyelven Bartha Dénes: Beethoven kilenc szimfóniája. Budapest, 1956, Zeneműkiadó.

ban szereplő „rokon részlet" csak a VII. szimfónia utolsó tételének melléktémája lehet:



Az idézett ütemeket közvetlenül is összevethetjük az Eroica-finále egyes ütemeivel:



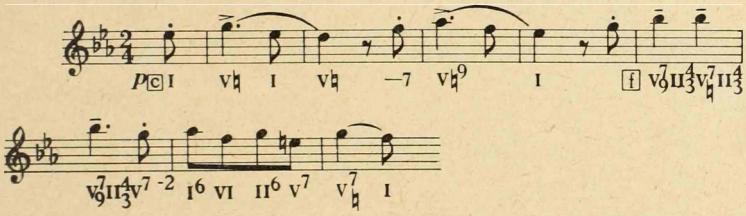
Legfeljebb a jellegzetes motívumok sorrendjének felcserélődésére kell figyelnünk. Egészítsük ki az összevetést azzal, hogy mind a két részlet éles, pattogó *pontozástól* kapja „ugrós", táncos karakterét, figyeljünk fel a mindkettejükre jellemző erőteljes *nápolyi* hangzásra (az itt nem idézett további ütemekben), s előttünk áll a két finálerészlet rokonsága. Még tovább is fejthetjük a szálat, azt is figyelembe vehetjük, hogy az összehasonlított tételek mindegyike *kontratánc-finále* (a VII. szimfónia finálájának első témáját a VI. szimfónia 3. tételének triójával való összevetés világítja meg igazi páros-ütemű paraszttánc karakterében). A magyaros részlet a III. szimfónia finálájában eléggé elől jelentkező *epizód*, a VII. szimfóniában már szervesebben illeszkedik: melléktéma funkcióját kapja. *Hangnemük* azonban hasonló jellegű, a tétel alaphangjához mérten itt is, ott is *domináns-párhuzam moll.*

A kontratánc és a magyaros karakter találkozására nem Beethoven zenéje tett először figyelmessé, hanem Haydn egy különös formakombinációjának vizsgálata.[2] Különösnek látszott, hogy a zongoraszonátákban egy hol rondóhoz, hol triós formához, hol meg variációhoz közeledő formatípus milyen szívesen vonzza ezt a bécsies magyar koloritot. Páros ütemű változatai pedig egyenesen a kontratánc-finálék világába vezettek. Ezek a páros-ütemű, kontratánc jellegű darabok tartották a rokonságot Mozart törökös 2/4-eivel is, köztük az ún. prágai szimfónia (D-dúr, K. 504.) finálájával. Az utóbbiban a törökös zsánerből már határozottabban bontakoznak ki magyaros elemek is.

[2] Zenetudományi Tanulmányok, VIII. k. Budapest, 1960, Akadémiai kiadó. — 291—292 l.

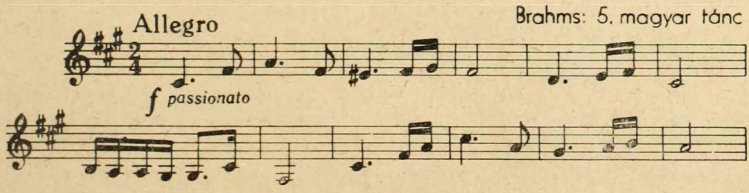
Már puszta kiváncsiságból is érdemes ezek után az Eroica-téma zongora-variációit (op. 35.) is megvallatni a magyaros karakter felől. A közös téma és a variációs feldolgozás egyaránt erre bíztat. Első látásra semmit nem árul el, ami hasonlítana a rokon darabok verbunkos-részeihez. De vegyük csak jobban szemügyre a *minore* variációkat, minden bécsi verbunkosok gazdag kincsesbányáját! Az igazi meglepetést még csak nem is a 14. variáció bánatos esz-mollja, balkéz-dallamának bővített másodlépése és hangsúlyos nápolyi harmóniája okozza, bár a rokoni szálak már itt is tagadhatatlanok. Sokkal messzebbre vezet a 6. variáció különös harmonizálási ötlete: a témát — szinte hangról hangra, változtatás nélkül — egy kis terccel alacsonyabb alaphangra átértelmezve, a párhuzamos c-mollban halljuk viszont:

Beethoven: Variációk az Eroica témára, VI. variáció

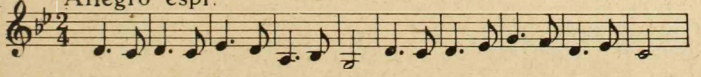


Valljuk be, magyar fül még így sem lelkesedik fel hallatára, nem sok magyarosat hall belőle. De hogy a bécsi fülnek ez a pontozott dallam-fordulat még sokáig a magyar „pusztát" juttatta eszébe, arról Brahms magyar táncai és más magyar utalásai árulkodnak leginkább. Néhány idézet könnyen eligazít: (Hogy ilyen összefüggésben Brahmsnál is nézzek körül, azt a figyelmeztetést Szabolcsi Bencének köszönöm.)

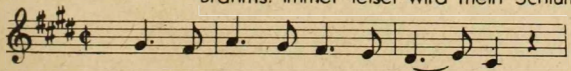
Brahms: 5. magyar tánc



Brahms: 1. magyar tánc



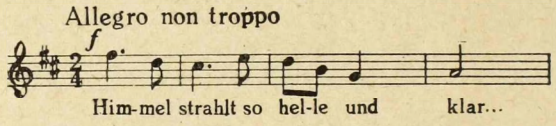
Brahms: Immer leiser wird mein Schlummer /dal/



Im- mer lei- ser wird mein Schlum- mer

A 4. a. példában a pontozott ritmusú hármashangzati terclépések jelzik a rokonságot, a 4. b. és c. példában a hangsúlyozott moll szekszt-hang mellett még a dallam szerkezete is: második fele első fokú mellékdomináns közvetítéssel kvarttal feljebb, a szubdomináns hangnemben fejeződik be, mint ahogyan az Eroica-téma zongoravariációinak előbb idézett részlete is. De az Eroica-finále g-moll variációjának második szakasza is a szubdomináns mollba vezet!

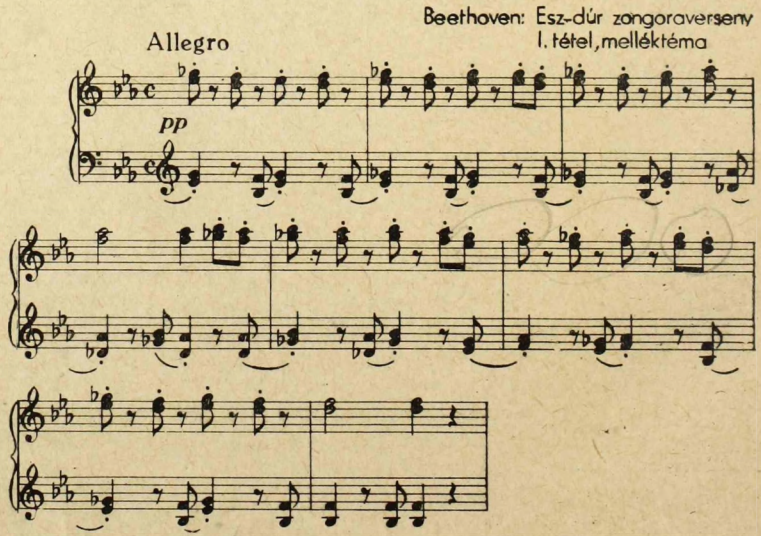
Végül, a dúr változatot is besorozza a típuskörbe Brahms Cigánydalainak (op. 103.) első darabja:



2.

Ezzel a kontratánc és a verbunkos-karakter keveredésének, rokonságának kérdése elég világosan állna előttünk, s elfogadhatnánk, hogy ez a nyugateurópai polgári 2/4-es tánctétel a bécsi szerzők műveiben könnyen társult a szintén 2/4-es keleties karakterrel. Így kontratánc-finálékban üdítő színfolt lehetett egy-egy ilyen verbunkos-minore. Sőt, még a dúr változatokon is könnyen kiütött az efféle kolorit. Eléggé egységes a képnek a szerkezeti oldala is: triós, variációs, összetett formák különösen alkalmasak voltak ilyen zenei gondolatkör feldolgozására.

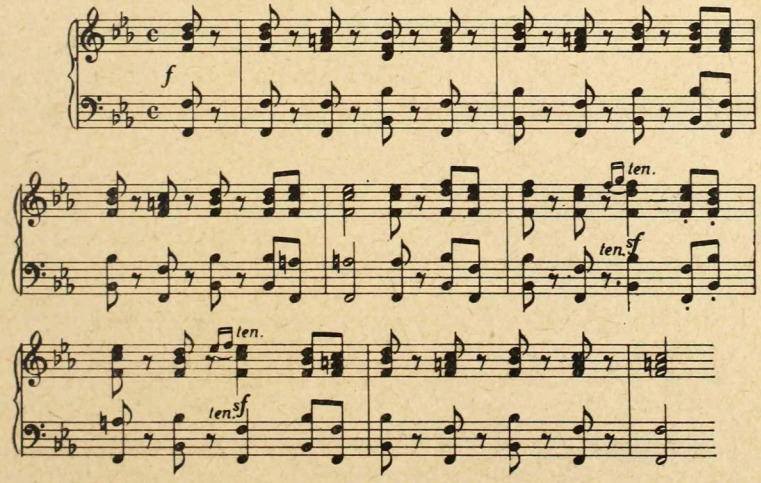
Csak az zavar még, hogy a verbunkos táncnak nem ez a táncosság az egyetlen jellemző vonása, és nem mindig kontratánchoz kapcsolódik. Egyik legtöbbet mondó példánkat Beethoven Esz-dúr zongoraversenyének (op. 73.) első tételéből, a zenekari bevezetésből vesszük:



A közölt melléktéma rokonsága a VII. szimfónia utolsó tételének melléktémájával, és túl rajta az Eroica-finále g-moll variációjával, nem szorul bizonyításra. Ez is *melléktéma,* csak amikor az Esz-dúr tétel expozíciójában valóban melléktémaként halljuk a zongorán, nem felső, hanem *alsó nagytercminore* hangnemében jelentkezik. Így a két téma hangnemi rokonsága itt fordított az előzőkhöz képest.

Lényeges különbség azonban az előbbi esetekkel szemben *az egész tétel eltérő karaktere.* A főtéma jellegzetes képviselője a kor *franciás induló-hangjának,* s az egész tétel Beethoven egyik legjellegzetesebb empire győzelmi muzsikája. Üteme természetesen páros, de nem a kontratánc kedélyessége, hanem a triumphus indulójának győztes pompája sugárzik belőle. Az expozició h (= cesz) mollja után a melléktéma is B-dúrba fordul, és felveszi a győzelmi induló fanfár-hangját. (A zenekari bevezetésben az esz-moll — Esz-dúr váltás megtartja a lírai hangvételt.)

Beethoven: Esz-dúr zongoraverseny
I. tétel, melléktéma



A verbunkos-karakter tehát itt megint más oldalát mutatja meg. Míg az előbb inkább táncos jellege simult a kontratánc hangulatához, itt indulóvá válik, és a francia forradalmi-empire induló témai gondolatkörébe illeszkedik. Kretzschmar hangversenykalauza[3] már az Eroica-finále g-moll variációjának is induló jellegét emeli ki. Valóban, a keményen pattogó pontozás legalább annyira hangoztatja az indulót, mint a táncos ritmust. A VII. szimfónia finálejának melléktémája egyértelműbben táncos fogalmazás, az egész mű jellegének megfelelően. De a tétel főtémája után most már könnyű lesz

[3] Hermann Kretzschmar: Führer durch den Konzertsaal. Leipzig, 1913. Breitkopf & Härtel. — 207. l.

itt is észrevenni a harsány indulót. Az Esz-dúr zongoraversenyből vett idézet a kíséretben pontozza meg a sima menetütemű dallamot.

A *pontozás* kérdésénél meg kell egy kissé állapodnunk. Feltűnő ugyanis, hogy míg Mozart törökös zenéiben jóformán sehol sem találkozunk pontozott ritmussal, Haydn későbbi műveiben mindinkább egyesül az ungherese-zsáner pontozott ritmikával. Maróthy János Erkel operaverbunkosával kapcsolatban hívja fel figyelmünket *a pontozott képletek polonaise-rokonságára.*[4] A magyaros és a lengyeles zsáner valóban régóta keveredik a nyugat-európai műzenében, és valószínű, hogy ez a keveredés ezúttal is közrejátszott a pontozott ritmikának a magyaros ághoz tapadásában. A polonaise-hatás azonban a mi esetünkben a magyarázatnak csak egyik tényezője lehet. A felsorolt példákban ugyanis a pontozott ritmika 2/4-es ütemben jelentkezik. Ezzel egyrészt elkülönül a 3/4-es polonaise-típustól, másrészt a páros kontratánc-ütemmel való társulásából *újszerű típus terem.* Annyira, hogy ezt a pontozást szinte specifikus tulajdonságnak is tekinthetjük, amely az általában keleties vagy éppen törökös jellegtől határozottan különíti el ettől kezdve a magyaros zenét. Ez egyúttal a táncot a ruganyosan lépő indulóhoz is közelíti, és Haydn f-moll variációinak témájában már Schubert híres indulóinak egyik korai — egyúttal magyarosan színezett — ősét teremti meg (vö. Schubert: VII., C-dúr szimfónia, 2. tétel).

Ez a különbség *a zene hanghordozását is megváltoztatja.* Míg a pontozatlan „alla turca" indulónak is török induló, addig a pontozott tánc-induló verbunkos-ága inkább a forradalmi-hősi francia induló rokonsági köréhez kapcsolódik. Ez pedig nem kevesebbet jelent, mint azt, hogy az európai közvéleményben a *magyaros karakter egyúttal hősivé is válik,* párjává a francia forradalom hősi pátoszát megtestesítő induló zenének.

Hogy ezt az „előlépésünket" a történelmi megítélésben mi okozta, azt történészeknek kellene kiderítenie. Bizonyára közrejátszott benne az osztrák örökösödési háború óta mind gyakrabban szereplő magyar huszárság európai híre is. A francia hadsereg hamar bevezette fegyvernemei közé a huszárságot, s még egyenruhájával is utalt a magyar mintára. (A polonaise-rokonság — a 18. századi lengyel történelem ismeretében állíthatjuk — jól egybevág ezzel az összefüggéssel.) De Bécsben már évtizedek óta ott éltek a testőr-írók is, Voltaire és Rousseau tanítványai, a magyar felvilágosodás úttörői. Ők is ezt az aspektusát mutatták a bécsiek előtt magyarságuknak. Gáldi László figyelmeztet rá, hogy a magyar reformkor költészetében a vers-ritmus jambikus — tehát pontozott ritmikájú — lejtése mennyire előtérbe lép, s ebből a jellemvonásból „a kivívandó nemzeti győzelem gondolatát hallja kicsendülni".[5]

Csokonai leírása a magyar táncról, Bihari zenéje, az egész magyar reformkor és múlt századi zenei romantika jelzi ennek a folyamatnak az útját. A nyugattal, elsősorban Franciaországgal való kapcsolataink megújulásáról

[4] Maróthy János: Erkel Ferenc operadramaturgiája és az opera fejlődésének néhány kérdése. Zenetudományi Tanulmányok II. k. Budapest, 1952. Akadémiai Kiadó. — 59. l.

[5] Gáldi László: Vers és nyelv; nyelvünk a reformkorban. Budapest, 1955. — 524. l. — Idézi Fónagy Iván: A költői nyelv hangtanából, Budapest, 1959. — 127. l.

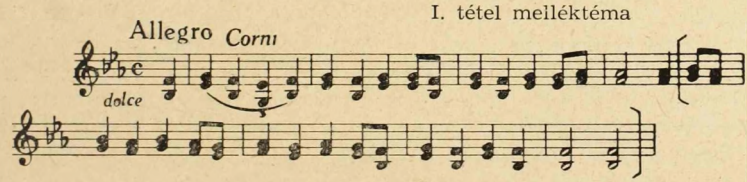
másfelől egy másik nagy zenei folyamat, az ún. új magyar népdalstílus kialakulása tanúskodik. A Brahms-példák ezzel szemben a hősi kor alkonyát, a verbunkos-zene deklasszálódását jelzik, szentimentális oldalának kiemelkedése a bécsi zenei tudatban párhuzamosan halad a hazai népies műdal — kávéházi zene iránnyal (Zigeunerlieder!).

Beethoven zenéjében 1800 körül hősi karakterré válik a magyaros arcél. Már ez is sokat árul el eredeti kérdésünk megfejtéséből, és megmagyarázza, hogy a hősi Eroica szimfónia forradalmi, prometheusi gondolatvilágához hogyan csatlakozik a verbunkos-variáció. De ha jelentéséről teljes képet akarunk kapni, Beethoven egész eszmevilágában, még itt sem állhatunk meg.

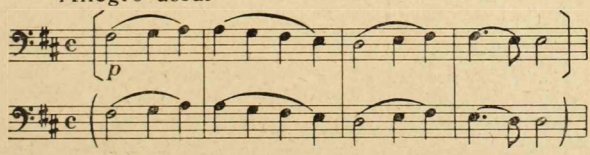
3.

A tovább vezető utat újból az Esz-dúr zongoraverseny első tételének melléktémája mutatja meg. Már első említésekor utaltam rá, hogy *a téma kétarcú.* Minore-változata verbunkos-indulóhoz, maggiore-hangja a francia győzelmi indulóhoz fűzi. Még meglepőbb azonban, ha *a maggiore-változat néhány ütemét összevetjük a IX. szimfónia utolsó tételének közismert témájával.*

Beethoven: Esz-dúr zongoraverseny
I. tétel melléktéma

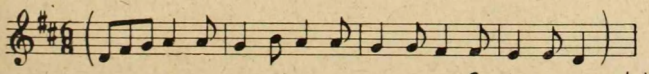


Beethoven: IX. szimfónia
4. tétel, téma

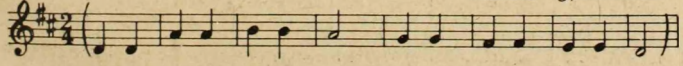


Ha a IX. szimfónia témája mellé odaillesztjük francia népdal és forradalmi dal párjait, a kör bezárul:

Francia forradalmi dal



Francia gyermekdal



Köztudomású, hogy a IX. szimfónia utolsó tételének variációi között is van egy „türkisch"-hangszerelésű induló. Közeli rokona az eddig felsoroltaknak, erről egy pillantás meggyőzhet. Különösen az Esz-dúr zongoraverseny melléktémájának expozicióbeli, *szintén B-dúr* alakjával való összehasonlítás mond sokat. A IX. szimfónia finálé jában is *alsó nagyterc-rokon hangnemben* jelentkezik a törökös zsáner, és ritmusa — a témához viszonyítva — úgy válik *pontozottá,* ahogyan az Esz-dúr verseny melléktémájának minore alakjában a kíséret jelzi a pontozott ritmikát. Vessük még összse ezt a törökös variációt a IX. szimfónia utolsó tételének közismert eszmei tartalmával, s vonjuk le a végső következtetést a verbunkos-részletek jelentéséről Beethoven zenéjében. Mert ezek éppúgy nem véletlenül kerültek a maguk helyére, mint ahogyan a IX. szimfónia török variációját nagyon tudatosan és megfontoltan illesztette a finálába Beethoven szerkesztő művészete (erre Antonin Sychra Beethoven IX. szimfóniájának vázlatairól tartott előadása is figyelmeztetett, az 1959. évi Haydn-konferencia alkalmával).

Beethoven izig-vérig a felvilágosodás híve volt. A hősről vallott felfogása — éppen az Eroica-Prometheus kapcsolatból — elég közismert. A hős az ő világában az emberiség megváltója, szabadítója. Küzdelméből, áldozatából fakad az emberiség boldog jövője. A szabad emberiség hatalmas *népünnepélyen* egyesül, ahol győzelmi felvonulásban, óriási körtáncban örvend szabadságának. Ilyen „népünnepély"-jelenet a Fidelio záróképe, az Egmont-nyitány és az V. szimfónia befejező diadala. Győzelmi tánc a III. és a VII. szimfónia utolsó tétele. Győzelmi felvonulásban egyesülnek a milliók a IX. szimfónia utolsó tételében.

Beethoven a győztes forradalom és az örvendező néptömeg mintáit *a francia forradalomból vette.* Zenéjének francia indulói, tömegdal-utalásai mind erre vallanak. Erre utal a III. szimfónia Napoleon-anekdotája is. Ő azonban a francia forradalom győzelmét kiszélesítette zenei világában az egész emberiség, a világforradalom győzelmévé, és triumfáló vagy táncos utolsó tételeiben ilyen igénnyel ünnepelt. Ha triumfált, zenéjében a francia forradalmi indulók fanfárjai harsogták az utca dalát, ha körtáncot rendezett, a polgári-plebejus kontratánccal ünnepelt.

A felvilágosodás gondolatkörének szinte első pillanattól kezdve van egy jellegzetes motívuma: a *keleti* — török, perzsa, indiai — *ember,* aki nem részese az európai keresztyén kultúrának, de éppen azért *sokkal humánusabb, felvilágosodottabb,* okosabb, mint az egyháztól elvakított európai keresztyén. Ez a motívum Voltaire-nél, Montesquieu-nél éppúgy részt vesz ideológiájuk kifejtésében, mint ahogyan a szabadkőműves eszmevilágban a szimbolika forrása. A Varázsfuvola Zoroaster-Sarastrója éppúgy ezt a gondolatot képviseli, mint a Szöktetés nemeslelkű Szelim basája. — A törökös (és korábban a magyaros) figurák egy másik csoportja az operaszínpadon — igaz — a buffa világát jelzi. A Cosi fan tutte álöltözetes törökjeiről Despina és a korabeli átlaghallgató nem tudja, *„se son Valacchi, o se son Turchi...?".* „Sind's Husaren, sind's Polacken, Dalmatiner, Türken, Wallachen?" — találgatja jellemzően a német fordítás. A Rászedett kádi figurái, Osmin alakja és a Varázsfuvola Monostatosa egyaránt ennek a világnak küldöttei. Ők azonban nem hősök, mire kellene nekik a patetikus pontozás? Mozartnál Szelim-

nek még nincs zenei hangja, Saraştro pedig már nem egzótikus, hanem általánosan humánus hangon szólal meg. Zenei egzótikumot a buffo-csoport jelent, hangjuk is inkább a *nápolyi buffa világához* kapcsolja őket, mint a felvilágosodott eszmeiség magasztos képviselőihez.

Az utóbbiak hangját majd Beethoven szólaltatja meg a francia forradalmi hősökével rokon, nemesen patétikus, pontozott ritmikájú táncokban és indulókban. A keleti humanitást, a keleti bölcsességet jelzi távolról érkező felvonulásuk az egész emberiség közös ünnepére a IX. szimfónia utolsó tételében is, de ők vesznek részt a közös körtáncon a VII. szimfónia finálé jában is. Nem csodálkozunk már most, hogy a Prometheus-megszabadította emberiség sokszínű tánc-színpadán is verbunkos tánc képviseli a nemes keletieket, a hősi, forradalmi humanitás bajnokait. Hangjuk Beethoven műhelyében kilép az orientális elszigeteltségből, és testvérként olvad össze a francia forradalom tömegeinek szavával.

A szimfonikus finálé ilyen értelmezésének újabb megfogalmazására az európai történelem sokáig nem adott lehetőséget. Majd száz évnek kellett eltelnie Beethoven halála után, amíg Bartók — az 1910-es évek népdal-szvitjeinek utolsó tételéből — újból kialakította a finálénak ezt a nemzetközi örömünnep, nemzetközi néptánc tartalmát. (Szűkebb eszmei körben erre utal Debussy 2. Nocturne-jének július 14-i utcabálja is.) A Táncszvit, a Zene, a Divertimento, a Concerto, a III. zongoraverseny utolsó tétele különböző módokon ennek ad hangot, de a népek körét már sokkal szélesebben értelmezi, amint századunkban a népek testvériségének gondolata is jóval túl van már a francia forradalom „testvériség" gondolatán. Hasonló tartalom hasonló formai megoldások felé kényszeríti az alkotót, erre az útra kellett lépnie Bartóknak is, és a megfogalmazás módja egyúttal Beethoven tanítványát is elébünk állítja a Bartók-képben. Tanítványát nemcsak a formálás-technikai, hanem még inkább a „humán" iskolában.

PERNYE ANDRÁS:

ELŐADÓMŰVÉSZETÜNK NÉHÁNY KÉRDÉSE

A *Muzsika* című folyóirat augusztusi, valamint a *Magyar Nemzet* július 9-i számában megkíséreltem röviden összefoglalni az 1959/60-as hangversenyévad legfontosabb tapasztalatait. A felvetett kérdések aprólékosabb kifejtésére ott nem volt mód. Így felmerült az igény, hogy alaposabban is megvizsgáljuk a kérdést: hol tart előadóművészetünk?

Az elmúlt hangversenyévad legszembeötlőbb tanulsága az volt, hogy hangszeres szólistáink jelentős része technikailag felkészületlen. Itt most elsősorban a *zongoristákról* szeretnék szólni, már csak azért is, mert a szólóműsorok javarészét ők adják, többet mint valamennyi más hangszeres együttvéve.

Mindenekelőtt vizsgáljuk meg zongoristáink műsorösszeállítását.

Az 1959/60-as évad — különösen annak második fele — Chopin 150. születési évfordulójának jegyében zajlott le. Természetes, hogy a nagy lengyel mester alkotásai emiatt nagyobb számban szerepeltek zongoristáink műsorán, mint rendes körülmények között. A második helyen Liszt és Beethoven következett, majd utánuk: Schubert, Schumann, Brahms és Debussy. Ezzel azonban gyakorlatilag lezártnak tekinthetjük a repertoárt. A Haydn emlékének szentelt 1959-es évben — tehát a szezon első felében — *Haydn-zongoramű úgyszólván nem hangzott el,* szólóesten egy-két zongorista játszott csupán valamit az osztrák mestertől, zenekari esten pedig a D-dúr zongoraversenyt hallottuk. Érdekes, hogy amikor zenekarok, kamaraegyüttesek, sőt: az Állami Operaház is Haydn-művek bemutatásával adózott emlékének, zongoristáink egyáltalán nem vettek tudomást róla. Mintha nem is Haydn írta volna az f-moll variációkat, a G-dúr capricciót — nem szólva a több mint félszáz zongoraszonátáról! Ez, persze, magában véve még nem lenne baj, legfeljebb figyelmetlenség. De az már elgondolkoztató, hogy *Mozart zongoraművei* — a zongoraversenyeket és a zongorás kamaraműveket kivéve — *szinte teljesen eltűntek a programról. Ugyanez a mostoha sors jutott osztályrészül Händel, Bach, Scarlatti és Couperin remekeinek is.* Különösen fájdalmas ez Scarlatti esetében. Bach és Händel — zongoraművein kívül — még sok egyéb alkotással képviselteti magát, — de ha Scarlattit a zongoristák elfelejtik, elfelejti majd a közönség is.

A repertoár bizonyos szűküléséről van tehát itt szó, — és ebből kétirányú következtetést vonhatunk le. Az egyik: *a 18. század végéig uralkodó zongorastílus, illetve zongoratechnika hiányzik pianistáink „fegyvertárából”,* s azért nem játszák ezeket az első pillantásra könnyű, de valójában igen

nehéz műveket. Másfelől viszont: — *mivel nem foglalkoznak a barokk és a bécsi klasszicizmus stílusával —, ez mint technikai hiányosság szinte „beépül" zongorajátékukba,* és a romantikus művek előadásánál is érezteti negatív hatását. Ez az oka, hogy csupán néhány zongoristánk „apró-technikája", vagy „kis-technikája" kielégítő. Nemegyszer tapasztalhattuk Beethoven kései szonátáiban vagy Chopin és Liszt zongoraműveiben, hogy az előkék, a díszítések rányomottak, a pergő-technika görcsös és a tempófegyelem — amit legkönnyebben a barokk és a klasszikus mesterek alkotásaiból lehet elsajátítani — igen laza.

Jóval több mint másfél évszázada annak, hogy Beethoven Bach remekművét, a Wohltemperiertes Klavier-t helyezte a zongoratanulás alapjaiba. Tudjuk, hogy a múlt századi nagy zongoristák hosszú sora (Mendelssohn, Schumann, Liszt stb.) fordult ihletésért Bach-hoz, és hogy a barokk mennyire befolyásolta különösen a német romantika kialakulását. Csupán néhány tény, inkább emlékeztetőül.

A romantika fedezi fel az etüdöt, mint műformát. E többnyire egyenletesen lüktető, motorikus zongoraművek stílusgyökereit Bach és kortársai preludiumaiban találhatjuk meg. Ugyanígy „fedezi fel" a romantika a barokk „fantáziá"-t is. Ezek a kötetlen alkotások a rögtönzés, a pillanatnyi ihlet varázsát mentik át a végleges műbe. A „fantázia" Mozart és Haydn művészetében csak igen ritkán, elvétve jelenik meg — nemegyszer e mesterek barokk-tanulmányainak stiláris lecsapódásaként —, annál nagyobb szerepe van a fantázia, capriccio, rapszódia és más tipikusan romantikus műfajok életre segítésében.

Helyesen jártak el, amikor a világ minden zeneművészeti főiskoláján kötelezővé tették a Mozart-szonátákat, és a Wohltemperiertes Klaviert. Ezzel azonban nem elégedhetünk meg. Annál kevésbé, mivel e művek hovatovább *tananyaggá* süllyedtek, amelyen keresztül kell rágnia magát a növendéknek, s csak azután kezdődhet az „igazi" zongorázás: Beethoven, Liszt, Chopin stb. Hiába akadtak olyan grandiózus interpretátorok, mint Edwin Fischer, Günther Ramin, Benedetti Michelangeli, Robert Casadesus — és sorolhatnám még a kiváló Bach-, illetve Mozart-játékosokat —, *e mesterek zongoraművei még ma sem nyertek rehabilitációt hazánkban.*

Szinte szimbolikusnak kell tekintenünk, hogy *Richter* első budapesti szereplésének műsorát hat Wohltemperiertes Klavier preludium és fugával, valamint a c-moll francia szvittel indította, és Prokofjev—Ravel-esttel zárta. Érdekes, hogy e „hálátlan" darabokkal feltűnő gyorsasággal meghódította a magyar közönséget. Ragyogó Scarlatti-interpretációja szintúgy emlékezetes marad. Hogy Richter azután hogyan értékesítette egyéb stílusokban a barokkban való fölényes biztonságát, arról talán nem kell külön szót ejtenünk. Annyit azonban meg szeretnék jegyezni, hogy *a barokk stílusfegyelemnek nem kis része volt abban, hogy Bartók II. zongoraversenyét olyan eszményi tökéletességgel játszotta.*

És egyben itt van a probléma másik oldala.

Ha azt mondottuk, hogy a romantikának sok közös vonása van a barokkstílussal, azt sem hallgathatjuk el, hogy *századunk stílusainak túlnyomó többsége egyenes folytatása annak.* Amikor tehát modern zenénket a romantikától származtatjuk, és így áttételes módon mintegy a barokk „unokájának"

tekinthetjük — (természetesen ez csak a stílusjegyekre vonatkozik, inkább a technikára, tehát kizárólagosan a formára) —, ugyanakkor a neo-barokk a romantika megkerülésével magát tudatosan a bachi stílusból származtatja. (De a barokkhatás a neo-barokkon kívüli stílusokban is félreérthetetlenül fellelhető.)

Mi következik ebből?

Az, hogy pianistáink jelentős százaléka tehetetlenül áll a modern zene előtt is. *A repertoár szűkülése tehát kétirányú:* egyformán vonatkozik a klasszikus és a modern muzsikára. Ez pedig gyakorlatilag azt jelenti, hogy a repertoár kereken száz év termésére zsugorodott: kb. 1800—1810-től 1900—1910-ig. Azt kell mondanunk, hogy ez természetes, hiszen a kizárólagosan romantikus technika sem a modern, sem a barokk stílusú művek előadására nem alkalmas. (Ezúttal a stílusismeret, a stiláris beérzés mélyebb attributumairól nem is beszélünk.)

Ez magyarázhatja, hogy Bartókot például a legritkább esetben hallhatjuk. Akkor is többnyire a Román táncokat vagy a 15 parasztdalt. A Zongoraszonáta úgyszólván teljesen hiányzik, a Mikrokozmoszból a Bolgár táncokon kívül alig hangzik el valami, az első és második zongoraverseny ünnepi ritkaságszámba megy stb., stb. Bartók III. zongoraversenyét és néhány mai magyar zeneszerző versenyművének igen ritka, inkább bemutató vagy bemutatószámba menő előadását leszámítva, a legmodernebb repertoárzongoraversenyt Brahms írta . . . Ha pedig erre azt felelik a zongoristák, hogy: „ezek nem siker-számok", akkor minden kommentár nélkül csupán Richter frenetikus Bartók-sikerére szeretnénk emlékeztetni . . .

Nem tennénk szóvá ezt a jelenséget, ha korunk igényét, illetve a fentemlített stílusokkal kapcsolatos igénytelenségét látnánk érvényesülni. De amikor a zenekarok, a kamaraegyüttesek, a hegedűművészek és az operaházak állandó repertoárdarabokként tartják számon Mozart, Haydn, illetve Bach, Vivaldi és Händel műveit, s amikor a barokk muzsika soha nem látott renaissance-ának vagyunk tanúi — érthetetlen, hogy zongoristáink miért *száműzik olyan következetesen e mesterek alkotásait műsoraikról.*

Már az előbbiekben érintettük a kérdést, hogy a 17. és 18. századi mesterek mellőzése hogyan hat ki az így összeszűkült repertoáron maradt művek előadására. Mielőtt erre részletesebben kitérnénk, *beszéljenek inkább a számok.*

Az elmúlt hangversenyévad második felében (tehát az 1960-as naptári évre eső részében) magyar zongoristáktól 32 Chopin-mű előadását hallottuk. Ebbe nem számítottuk bele a prelüdöket (közülük 15 hangzott el), valamint a műsoron szerepelt 5 mazurkát. Pontosabban kifejtve: ez nem 32 Chopin-művet jelent, hanem csupán 18-at, mivel a b-moll scherzot és a Gesz-dúr impromptut négyszer, az Asz-dúr és a cisz-moll impromptut, az f-moll és a g-moll balladát, valamint az E-dúr scherzot kétszer-kétszer hallottuk. Ezenkívül szerepelt még számos polonéz, ballada, nocturne, scherzo és a szonáták. *Etüdöt* azonban mindössze *kettőt* hallottunk magyar művész előadásában. Most már csak utalásképpen emlékeztetünk az etüd-forma barokk eredetére, és a barokk stílus elhanyagolására. — Hihetjük, hogy e kettő között semmiféle összefüggés nincs?

De menjünk tovább.

Liszttől 30 alkalommal 22 mű hangzott el. Első helyen áll a Dante-szonáta, amelyet négyszer, azután az Esz-dúr zongoraverseny, a Hárfa-etüd, a XV. Rapszódia és a h-moll szonáta, melyeket kétszer-kétszer hallottunk. A transzcendens-etüdök grandiózus sorozatát azonban — egy-két kivételtől eltekintve — „szemérmesen" elkerülik előadóink: ugyanakkor rá kell mutatnunk arra, hogy a repertoár még Chopin és Liszt művészetén belül is rendkívüli módon szűkült. Ebben az összeállításban nem szerepelnek a zártkörű hangversenyek, valamint a varsói Chopin-versenyre induló fiatal művészek hangversenyei.)

Ne értsük félre: nem azt szeretnénk bizonygatni, hogy Chopin és Liszt életművének az etüdök a legmagasabb csúcsai. De azt viszont állítjuk, hogy ez a műfaj minden nagy pianista repertoár-darabjai között szerepel; mint a hangszeren való uralkodás, a technikai felkészültség hatalmas erőpróbája. *A Chopin-etüdök, de különösen a transzcendens etüdök technikai követelménye, az „emberfeletti", nyaktörő passzázsok megoldása egyike a zene dionizoszi elemeinek, és mint ilyen; szervesen hozzátartozik a romantikus zenei szellem egészéhez,* mint a „líra", az „álmodozás", az „elbeszélés" — tehát a programzene minden fajtája és hangulata, és ami ezekkel szorosan összefügg, a kötetlen műfajok: a nocturne, a ballada, a rapszódia stb., stb....

Az úgynevezett „bécsi briliáns iskola" mesterei (Hummel, Weber, Kalkbrenner stb.) *Mozart nyomdokain haladva vetették meg a romantikus zongoraművészet alapjait.* Az ő eredményeiket folytatta konzervatívabb módon *Mendelssohn;* forradalmibb, tehát minőségileg magasabb fokon *Liszt és Chopin.* A bécsi briliáns iskola eredményei azonban e két mester leggrandiózusabb és leginkább freskószerű alkotásaiban is félreérthetetlenül fellelhetők. Innen van az, hogy amikor zongoristáink a g-moll ballada accelerandójához érnek vagy a Mefisztó-keringő utolsó visszavezető-részét játsszák, szorongva figyeljük, nehogy a művész pergő-technikája felmondja a szolgálatot. Itt ugyanis nem segít semmiféle „kultúra" vagy romantikus iskolázottság és beérzés: olyan pergőtechnikára van szükség, amelyet csak Bach, Scarlatti és Mozart zongoraműveiből, de méginkább Clementi Gradus ad Parnassum-jából és Czerny — ma már sajnálatosan feledésbe merült — „Schule der Fingerfertigkeit" című etüdsorozata segítségével lehet elsajátítani. Ugyanez a helyzet a közkedvelt b-moll scherzo első ütemével, amely minden esetben elkenődik, és innen van az is, hogy a b-moll szonáta utolsó tétele gyakran alaktalan masszává mosódik össze, mivel pedálozással „segítenek" a pergő-technika hiányosságain. *Zongoristáink többnyire félnek az egyenletesen mozgó, motorikus művektől.* Ennek a félelemnek oka nyilvánvalóan az, hogy *a hiányos technikai felkészültségből és a „forszirozás"-ból eredő görcs* éppen az ilyen jellegű muzsikánál jut a legkönnyebben felszínre. Ekkor azután a játék szorított lesz, a zongora hangja nem szárnyal, hanem befülled, és a görcs a hallgatóra is átragad, idegességet és szorongást keltve a közönség soraiban.

Divatos dolog manapság szakosításról beszélni. Ez természetesen helyén van, hiszen Edwin Fischer például túlnyomórészt Bach, Mozart és Beethoven műveiből állította össze műsorait. De Chopint is játszott, — ha nem is olyan

fokon, mint az előbb említett mestereket. Nem hallgathatjuk el meggyőződésünket, hogy az *ésszerűtlen szakosítás* nem segíti az előadót a stílusban való fokozottabb elmélyedéshez, hanem egyszerűen lehetetlenné teszi, hogy a művész a kiválasztott stílust teljes mértékben elsajátíthassa. Konkréten: aki korunk muzsikájából nem ismeri legalább azt, amit valóban zenének lehet nevezni, nem tudja majd interpretálni Chopin vagy Liszt zongoraműveit sem.

Minden kor ismétlődően megújítja az alkotóról kialakult képet, — mint ahogyan minden korban újra és újra lefordítják a klasszikus, időtálló remekműveket. De vajon elképzelhető-e, hogy az, aki nem beszéli korunk nyelvét, aki száz évvel ezelőtti magyarsággal ír, és kizárólag abban a korban született írásműveket olvas, valóban hitelesen s megfelelően tolmácsolja a mai magyar olvasónak Homeros vagy Goethe remekeit? *A kor társadalmi és politikai eseményeinek, küzdelmeinek és problémáinak művészi visszatükrözése, ugyanis nem csupán az alkotásokban, hanem a múlt újraértelmezésében is érvényre jut,* — vagy legalábbis érvényre kellene jutnia. Minden remekművet legalább ötven évenként újra kell fordítani, minden alkotóról legalább 20—30 évenként új biográfiát kell írni, sőt: tekintettel az utóbbi 15 év alatt világnézetünkben végbement fejlődésre, illetve minőségi változásra, ezek a periódusok jóval szűkebbek lettek. De ahogyan a múlt századi zongoraköltők is koruk ütőerén tartották kezüket, s Liszt egyetlen alkalmat sem mulasztott el, hogy mindent megismerjen, ami a távoli Oroszországtól a kontinens legnyugatibb vagy legészakibb részéig történt, ugyanúgy követelményként kell állítanunk zongoristáink elé, hogy alaposabban ismerkedjenek meg korunk művészetével. Ellenkező esetben Liszt és Chopin műveit sem tudják a kor követelményeinek megfelelően újraértelmezni. (Meg kell gondolni, hogy amit ma már múltnak tekintünk, az is volt egyszer jelen, tehát az akkor írt alkotásokat nem lehet bemerevíteni az „örökös múlt" holt kategóriájába, hanem olyan körülmények között kell közelednünk hozzá, mint amilyen körülmények létrejöttét övezték.)

Már pedig szerte a világon számos jel mutat az *átértelmezés szükségességére.*

Az egyik ilyen jel a lengyel, ún. „objektív" iskola, melynek jó néhány kiváló képviselőjével volt alkalmunk megismerkedni az elmúlt évadban. Harasiewitz, Smendzianka és Hesse-Bukowska Chopin-estjeit nagy érdeklődés előzte meg, és sok szenvedélyes vita követte. Volt kritikus, aki úgy vélte, hogy ők Chopin valódi egyéniségét állították közönségük elé, mert lefejtették róla az évszázados, kétesértékű patinát. Mások viszont hidegnek, szenvedélynélkülinek, száraznak érezték e művészek előadását. E sorok írója inkább az utóbbi vélemény felé hajlik, bár sem a feltétel nélküli csodálat, sem az általános elutasítás nem lehet helyes álláspont az „objektív"-ekkel kapcsolatban.

Busoni írja egyhelyütt, hogy: „a jó előadónak saját intuiciójából kell pótolnia mindazt, amit a kevéssé differenciált kottaírásból eredően a szerző a lejegyzés folyamata alatt elveszít." Az eredeti kottaszöveg megszólaltatása tehát önmagában nem elégíthet ki bennünket. Az objektívek éppen azt hagyják figyelmen kívül, hogy Chopin is *élő* és *érző* ember volt, aki zseniális egyéniségét nem szoríthatta bele az ötvonalas szisztémába. Rendkívül bonyo-

lult egyéni és társadalmi tényezők „egyszer volt" harmóniája az a jelenség, amelyet ma Chopin névvel illetünk. A lejegyzett puszta hangot vagy akkordot gyakorta hiába faggatjuk e sokszínű összetevőkről, és az objektívek éppen a színárnyalatok kérdésében foglalják el a legaszkétikusabb álláspontot. Így történt, hogy a balladák és polonézek „objektív" előadásaiból éppen az hiányzott, aminek e művek létrejöttüket köszönhetik: a forradalmi hangvétel. Jellemző azonban, hogy az *etüdök* annál nagyobb hatást keltettek a lengyel művészek előadásában. (Tehát éppen az a forma, melyet — mint kifejtettük — magyar pianisták műsorain szinte egyáltalán nem hallhattunk.)

Az új lengyel iskola már most is jelentősen hat, és egész sor hivőt szerez hazánkban. Ez ellen nem lehet kifogásunk, különösen, hogy ha az említett lengyel művészek fölényesen biztos, kiművelt technikájára gondolunk. A technikai revízió ideje tehát mindenképpen elérkezett. Abban is igazat kell adnunk az „objektív"-eknek, hogy tudatosan száműzik előadásukból az érzelgősséget és az affektációt. De vigyáznunk kell, nehogy a nagy tisztogatás során a chopini művészet néhány lényegi eleme is áldozati oltárra kerüljön! Chopin arcképe természetesen az utóbbi időkben élesebb vonalakkal rajzolódik elénk, a két évtized előtti romantikus „gőz"-re ma már valóban nincs szükség. De az élesebb vonalak egyben többoldalú meghatározottságot is jelentenek. A történettudomány, a zenei stilisztika és a zenei jelentéstan fejlődése olyan új színekkel gazdagítja Chopin-képünket, amelyeket elszínteleníteni fejlődés-ellenes vállalkozás lenne.

Egy-két fiatalabb zongoristánknál megfigyeltük, hogy az objektív iskola eredményei közül leginkább az érzelemmentesség lelkesíti őket. A varsói Chopin-verseny első helyezettjeinek játékát hallván az a meggyőződés alakult ki bennünk, hogy azon a technikai fokon, amelyen a győztes művészek állnak, bizonyos tekintetben igazolódik az objektívitás. De ezt a technikai szintet el kell érni ahhoz, hogy művészeink dönthessenek „szubjektív" és „objektív" felfogás között. *És még helyesebb lenne, hogyha ez az elhatározás és elkötelezés nem a „döntés", hanem az „egyeztetés" irányában hatna.*

Tekintettel arra, hogy a technikai bizonytalanság meglehetősen általános jelenség, joggal gyanakodhatunk, hogy az előidéző ok is általános. Egyelőre nem tudunk ésszerűbb magyarázatot, mint azt, hogy mind e hibákért részben zongoraoktatási rendszerünk a felelős. *Sem az alsó-, sem a közép-, sem a felsőoktatásban nem esik elegendő súly az etüdök tanítására. A növendékeket mindenekelőtt muzsikálni tanítják — tehát kifejlesztik zenei elképzeléseiket —, ám a technika aranyfedezete nélkül a legmuzikálisabb elgondolás is csupán az előadóművész magánügye marad.* A szolfézsoktatás széleskörű elterjedtsége igen örvendetes jelenség; minden muzsikust mélységesen meghat az a tény, hogy ma már az általános iskolák tanulói fölényes biztonsággal énekelnek lapról. Az Angliából „importált" relatív szolmizáció eredménye, hogy kóruskultúránk — különösen, ami e mozgalom szélességét, kiterjedtségét illeti — hamarosan eléri és talán túl is szárnyalja az átlagos európai színvonalat. De fel kell hívnunk arra is a figyelmet, hogy Anglia — mintaszerű szolfézsoktatása ellenére — alig egy-két előadóművésszel ajándékozta meg a világot, és azok is másodrendű jelentőségűek. (Elsősorban hangszeres előadó-

művészekre gondolunk.) A szolfézs és bizonyos mértékben a népzene-oktatás is előszeretettel hangsúlyozza az énekes zene primátusát, mondván, hogy az az ősibb, tehát a magasabbrendű. Eltekintve attól, hogy a dolgok értékrendjét nem minden esetben koruk határozza meg, azt is meg kell jegyeznünk, hogy *a zenetörténeti, úgynevezett „magaskultúrák" majd minden esetben hangszeresek voltak,* vagy legalábbis a súlypont a hangszerek felé tolódott el. Az újabb zenetörténeti kutatások beigazolták, hogy a többszólamú zene első kísérletei, az orgánumok hangszeren szólaltak meg, és az azt követő, több mint négy évszázados zenetörténeti korszakban a hangszereknek sokkalta nagyobb szerepük volt, mint ahogyan azt eddig gondoltuk. (Az „a cappella" műszó csupán fikció, és legfeljebb az 1750-től napjainkig írt kórusművek egy részére alkalmazható!)

Ahogyan azt már a Muzsika-beli cikkben kifejtettem: a „kultúra és muzikalitás" nem mentheti a mesterségbeli tudás hiányát. Lehet, hogy a technika a zene „alacsonyrendű" eleme — ezt most az esetleges vitapartnerek véleményeként említem —, akkor annál szomorúbb, hogy előadóművészeink jelentős százaléka az „alacsonyrendű", vagy mondhatnánk így is: elemi követelményeknek sem tesz eleget. Ha pedig zongoristáink a pódiumhiányra panaszkodnak, nem tudok mást tanácsolni, mint amit előbb jelzett két cikkemben már kifejtettem: vegyenek részt a nemrégiben létrejött mozgalomban, mely célul tűzte ki azt, hogy a muzsikát megismerteti az üzemi és a termelőszövetkezeti dolgozókkal. „A felvevőpiac" ezen a területen úgyszólván végtelen.

* * *

Lehet, hogy az előbbiekben a kelleténél egy kissé sötétebb színekkel ecseteltem mai magyar zongoraművészetünk helyzetét. Mentségül szolgáljon, hogy cikkem inkább problémafelvetés, mint általános értékelés. Az előadóművészeinkben kétségkívül meglevő „kultúrát és muzikalitást" az elmúlt hangversenyévadban számos sajtóorgánum méltányolta.

KROÓ GYÖRGY:

A ROMANTIKUS SZONÁTA NÉHÁNY PROBLÉMÁJA CHOPIN-NÉL ÉS LISZT-NÉL

A varsói Chopin-kongresszuson 1960 februárjában tartott előadás.

A szonáta, mint forma és mint műfaj, egyaránt egyik központi problémája a 19. század zeneszerzőinek. A megelőző század több nemzedék munkája nyomán hozta létre, és mint legfőbb vívmányát hagyta a romantikus kor művészére. Az örökség azonban terhesnek bizonyult, új törekvések, hangulatok, új szemlélet és zenei koncepció útjába állt. A 19. század mindegyik zeneszerzője szembenéz a problémával, a program-szimfóniák és program zongoradarabok szerzője csakúgy, mint a szimfonikus költemények vagy az új hangulatköltészet miniatűr formáinak művelője. Sem Chopin, sem Liszt nem megy el érdektelenül a romantikus szonáta problémája mellett. Mindketten a maguk egyénisége, hajlama szerint válaszolnak az idő által felvetett kérdésekre. Mit jelent a klasszikus örökség az egyiknek és mit a másiknak? Mennyiben fejlesztik tovább sajátos egyéni módon? És vajon azokban a példákban, amiket idevágó műveikben kortársaiknak és az utókornak adnak, van-e rokonság, azonosság?

Ezeket a kérdéseket veti fel ez a tanulmány. Terjedelménél fogva megnyugtató, végleges választ nem kereshet. Egy-két részlet megvilágítására szorítkozik csupán, ezek vizsgálatánál is el kell tekintenie a szélesebb történelmi beágyazástól. Liszt és Chopin művein kívül csak Schumann zongoraszonátáira utalhat, azokra is csak vázlatosan.

Chopin életművének zöme dalformájú karakterdarab. Úgy tűnik hát, hogy a szonáta-forma és a szonáta-műfaj problémája idegen marad tőle. Ahhoz a termékenységhez képest, amellyel egyéb műfajokban alkotott, szonáta-jellegű műveinek száma sem nagy: három zongoraszonáta, egy csellószonáta, egy trió, két zongoraverseny, az f-moll fantázia, három Scherzo (b, cisz, E) és mint érdekes határeset, a Polonaise-fantázia. E művek elemzése során — ha a klasszikus szonáták tanulmányozásából leszűrt törvényekhez tartjuk magunkat — újból meg újból „szabálytalanságokra" bukkanunk. E kivételes megoldások egy részével szórványosan elődei is éltek. Ezek részletezésével ez a dolgozat nem foglalkozhat.[1]

[1] Nagyobb tanulmány feladata lesz, hogy a Chopin előtti és korabeli posztklasszikus, preromantikus szonátákat ebből a szempontból megvizsgálja. Nem nélkülözheti majd a tanulmány a Chopint Varsóban és Párizsban ért hatások alapos feltárását sem. Csak így tisztázhatjuk, hogy a következőkben vázolandó, Chopinre jellemző, szonáta-koncepció milyen minták nyomán jött létre.

Chopinnél e kivételes megoldások oly gyakoriak, hogy már nem tekinthetők kivételeknek. Fel kell tételeznünk, hogy a szonáta-forma és a szonátaműfaj Chopin-re jellemző megváltozott koncepciójára utalnak. Számba kell vennünk e „szabálytalanságokat": nem új törvények megnyilvánulásai, nem új koncepció jellemzői-e?

1. *Vizsgáljuk meg először Chopin szonáta-tételeiben az úgynevezett melléktémák hangnemének az alaptonalitáshoz való viszonyát, mind az expozícióban, mind a reprízben.*

Három korai mű (az 1828-ból való c-moll szonáta és g-moll trió, a két évvel későbbi e-moll zongoraverseny) expozíciójában valamennyi téma az alaphangnemben jelenik meg. A szonáta-elvnek megfelelő hangnemi rend igénye az említett három műben fokozatosan alakult ki. Ezt alábbi táblázatunk mutatja:

c-moll szonáta, I. tétel: mindegyik téma c-moll (más szilárd hangnem nem alakul ki);

g-moll trió, I. tétel: mindegyik témája g-moll. (A második és harmadik téma között azonban az első és második téma egymás kíséretében rekapitulációszerűen, idegen hangnemben — Esz-dúrban — is megjelenik.);

e-moll zongoraverseny, I. tétel: első téma e-moll, második téma E-dúr, harmadik téma e-moll. (Itt már a második téma az alaphangnemhez képest hasonnevű dúrban szólal meg. A szerző, bár a legszerényebb módon, tonalitásban is érezteti a második téma melléktéma jellegét, a szonáta-elvet.)

Ugyanezeknek a tételeknek visszatérő részében Chopin a második témát mindig idegen hangnemben hozza. A c-moll szonáta és a g-moll trió második témáját moll-dominánsban, az e-moll koncert dúr-melléktémáját tercrokon hangnemben, G-dúrban. Ezáltal a klasszikus szonáta expozíciójának és reprízének viszonya megfordul. Az expozíció — a repríz hagyományai szerint — végig alaphangnemben marad; a repríz — az expozíció hagyományait követve — a második témát idegen hangnemben hozza. A záró témacsoport viszont a reprízben is az alaphangnemben szól.

Chopin-nek általában gyakori szokása, hogy a második témát a reprízben nem alaphangnemben hozza vissza. Megteszi ezt olyankor is, amikor az expozícióban a második téma — a klasszikus szonáta szabályai szerint — idegen hangnemben hangzott el, méghozzá a' példának felhozott fiatalkori művekben is:

c-moll szonáta IV. tétel: az expozícióban a melléktéma g-moll, a reprízben f-moll (szubdomináns);

g-moll trió IV. tétel: a melléktéma az expozícióban d-moll, a reprízben c-moll (szubdomináns);

e-moll koncert, II. tétel: az expozícióban a melléktéma H-dúr, a reprízben Gisz-dúr (tercrokon hangnem).

Hasonló a melléktéma hangnemi rendje Schumann g-moll és fisz-moll szonátájának zárótételeiben is: az expozícióban párhuzamos dúrban, a reprízben idegen hangnemben, Esz-dúrban szól a melléktéma mind a két esetben.

Ugyanennek a jelenségnek más változatát példázza az e-moll koncert harmadik tétele. Az expozícióban a melléktéma A-dúr (szubdomináns), a reprízben H-dúr (domináns). Hasonló hangnemrendet találunk Chopin legkésőbbi szonátájának, az Op. 65, g-moll csellószonátának első tételében is. Itt az alaphangnemhez képest a második témacsoport szubdomináns hangnemekben mutatkozik be az expozícióban: Asz-dúr, c-moll, C-dúr; a reprízben a klasszikus szonáta-expozíció melléktéma hangnemére jellemző párhuzamos dúr-ban (B-dúr), illetve domináns hangnemben (d-moll és D-dúr) halljuk újra ezeket a témákat. Itt még visszakanyarodás sincs az alaphangnem felé, csak a kóda hozza vissza az alaphangnemet.

Rokonjelenséget találunk a cisz-moll Scherzóban is. A melléktéma az expozícióban az enharmonikus dúr-hangnemben áll (Desz-dúr), a reprízben párhuzamos dúr-ban (E-dúr) tér vissza.

A melléktéma-repríz szabálytalan tonalitása említett példáinkban kétféleképp jelentkezik. Amikor a melléktéma az expozícióban a klasszikus értelemben vett melléktéma-hangnemben szólt (párhuzamos dúr, domináns, vagy tercrokon-hangnem), akkor a reprízben egy másik idegen hangnemben, többnyire szubdomináns hangnemben tér vissza. Amikor az expozícióban a melléktéma tonikai vagy szubdomináns hangnemben szólt, akkor a reprízben tér vissza a klasszikus szonáta melléktéma-hangnemében.

2. *Vonjuk be megfigyeléseinkbe a b-moll és a h-moll zongoraszonátát is.* Eddig a melléktéma hangnemkezelésének törvényszerűségeit vizsgáltuk, most a főtéma repríz-beli szerepét nézzük meg közelebbről:

a *c-moll szonáta I. tételében* a főtéma idegen hangnemben tér vissza. (b-moll);

a *g-moll trió IV. tételében* a főtéma a repríz elejéről elmarad;

a *h-moll szonáta I. tételében* a főtéma helyett csak annak függeléke, a melléktémához vezető rész tér vissza;

az *f-moll koncert I. tételében* a két főtéma közül az egyik elmarad, a másik csak jelzés-szerűen villan fel;

a *b-moll szonáta első tételében* a főtéma repríze elmarad;

a *csellószonáta első tételében* a főtéma repríze elmarad.

Példáink bizonyítják, hogy a reprízben a főtéma is hagyomány-ellenesen viselkedik: idegen hangnemben jön, csak függeléke tér vissza, vagy akár teljesen el is marad. Oka lehet: az alaphangnem vagy a főtéma anyagának elhasználása, a rondó-elv és a szonáta-elv kompromisszuma, a versenyművekben szokásos Tutti és Solo expozíció összevonása a reprízben. Mindegyik esetben a repríz redukciójáról van szó, és ebben nincs semmi meglepő. Jellemző azonban, hogy Chopin a visszatérés rövidítésére magát a főtémát szereti elhagyni vagy redukálni. Ezzel a szonáta-visszatérés szabályait alapjukban támadja meg.

A főtéma reprízének és a melléktéma hangnemének ez a szabad kezelése egyaránt arra utal, hogy Chopin a szonáta-formát alapjában dalformának érezte. Számára a zenei forma — keret, amelyben mondanivalóját természetesen tudta elhelyezni, a dalforma volt. Formakultúrája, formaérzéke

nem annyira a 18. század vívmányaiban, mint inkább az európai zene egyik ősi rendezőelvében, a két-, vagy háromtagú dalforma koncepcióban gyökerezik. Számára az ismétlés, a visszatérés elve mint ősi formai principium az elsődleges rendező-elv; a klasszikus szonáta műformája ennek *csak egyik* lehetséges megnyilvánulása. Expozícióit, melyeknek minden témája alaphangnemben szól, inkább tekinthetjük egy háromtagú forma első részének, mint szonáta-expozíciónak. Reprízeit, melyekből hiányzik a főtéma, s alaphangneme csak a kódában tér vissza, melléktéma-hangnemei pedig a klasszikus szonáta-szerkezet expozícióbeli hangnemtörvényeire utalnak, inkább érezzük a dalforma visszatérő részének, mint szonáta-repríznek.

A szonáta-forma Chopin műveiben a klasszikusokhoz képest legszilárdabb eresztékeiben lazul fel. Szonáta-formái lényegében feldolgozással háromtagú, visszatérő, anélkül kéttagú, variáltan ismételt dalformák. Elvileg Chopin szonáta-forma koncepciója a szonáta-forma ősképletére, a dalformára utal vissza. Nem továbbépíti a szonáta-formát, hanem dalformát érez benne, és sajátos elvek alapján lebontja.[2]

3. *A dalforma és a szonáta Chopin-re jellemző viszonyára élesen világít rá két Scherzója.*

A b-moll Scherzóban a repríz hangnemileg is pontosan ismétli az expozíciót. Ez a Scherzo ugyanis kettős hangnemű. Az expozíció második témájának hangneme, a párhuzamos Desz-dúr is alaphangnem. Az expozíció után előbb triót hallunk, majd feldolgozásszerű rész következik, de anyagát elsősorban a trióból meríti. A szonáta-forma keretei valójában egy triós-dalformát rejtenek. Az E-dúr Scherzóban méginkább összefonódik a két koncepció. Ez a darab a szonáta- és a dalforma különleges ötvözete. Szonátaszerű benne a témák hangneme az expozícióban és a feldolgozási rész. Dalforma-szerű az expozíció és a repríz megegyező hangnem-rendje (de itt nincs szó kettőstonalitásról) és a triószerű középrész. Ebben a Scherzóban az expozíciót feldolgozás, majd részleges visszatérés követi; ezután középrészként triót hallunk, majd a repríz kezdődik: de nemcsak az expozíció, hanem annak feldolgozása is visszatér. Így alakul ki a szonátával kombinált öttagú dalforma.

Érdekes összevetni ezt a formát Schumann g-moll szonátájának zárótételével: a reprízben nemcsak az expozíció, hanem a feldolgozás is visszatér; ezután még egyszer halljuk a főtémát. Így ebben az esetben a szonáta- és a dalforma a rondóval is kereszteződik. — Schumann fisz-moll szonátájában is megfigyelhető a dalforma, és a rondó behatása a szonátára. Első tételében a melléktéma előtt a főtéma rondószerűen visszatér. Ez a visszatérés dalformává kerekíti le a főtéma-szakaszt. Jellemző a dalforma koncepció hatására, hogy ebben a tételben a feldolgozás is ABA-formát ölt. A Schumannal való összevetés azt mutatja, hogy Chopin szonátatételeinek problémái szorosan összefüggnek a romantikus zenei megújhodás általános kérdéseivel.

A Scherzók vizsgálata is igazolta feltevésünket. Chopin szonátatételeire ebben a műfajban is a dalforma-koncepció jellemző.

[2] A feldolgozási részek vizsgálata a stílus oly átfogó problémáit érintené, amelyek ebben a keretben a kitűzött témától túl messze vezetnének. Ezért ezekről itt nem esik szó.

4. *Ezek után kézenfekvő az a feltevésünk, hogy Chopin alapvető dalforma-koncepciója nemcsak a szonáta-formát, hanem a szonáta-műfajt is befolyásolja.* A középső tételek vizsgálatától eltekinthetünk; ezek a klasszikus szonáta-műfajban is leggyakrabban dalformák. De vizsgáljuk meg a zárótételek szerkezetét, ahol a klasszikus minta szerint szonáta-formát, még gyakrabban szonáta-rondót várnánk.

A szonáta-elv háttérbe szorul az f-moll koncert, a b-moll és a h-moll szonáta zárótételeiben.

A b-moll szonáta zárótétele leginkább a kéttagú dalformához (AA_v) áll közel. Szonátarendnek nyomát sem találjuk benne.

A h-moll szonáta zárótétele olyan rondó, amely a dalformához áll közel. (Két témája transzponálva ismétlődik, majd az első az alaphangnemben visszatér.)

Az f-moll koncert harmadik tétele felépítésében szintén eltávolodik a szonátától. (Kódával ellátott háromtagú dalforma.)

A c-moll szonáta zárótétele is a rondó-elvnek megfelelően módosul. (Főtémája az expozíció és a feldolgozás határán nem jelenik meg; de mind az expozícióban, mind a reprízben felhangzik a melléktéma előtt, és feltűnik a repríz és a kóda kezdetén is.)

Chopin tehát nemcsak a szonáta, hanem a szonáta-rondó tételeket is szívesen közelíti a dalformához, vagy a dalformával rokon rondóhoz. Három szonátájának utolsó tételében a szonáta és szonáta-rondó szerkezetet fel is cseréli a dalformával.

A szonáta műfaj Chopin-nél minden esetben megőrzi egymástól független tételekből álló koncepcióját. Szonátái, triója négy, versenyművei három-tételesek. A tételek belső átalakulása s közeledésük a dalformához fokozza a tételek egymástól való függetlenségének érzését. A szonáta-műfaj nagyobb és kisebb, bonyolultabb és egyszerűbb dalformák füzérévé válik, szvitszerűbb, mint a klasszikus, zárt, többtételes szonáta.

5. *Liszt életművében a szonáta nagyobb szerepet játszik, mint a Chopinében.* Liszt középső alkotókorszakának legfontosabb műfaja a szimfonikus költemény, a szimfónia, a versenymű és a zongoraszonáta. Számára tehát a szonáta-műfaj alapkérdés volt. Ő tudatosan újítja meg a klasszikus szonáta-koncepciót. Újításainak két alapvető jellegzetessége van. Az egyik jellegzetesség, hogy a szonáta-forma és a szonáta-műfaj problémáját egyszerre, elválaszthatatlanul egymáshoz fűzve veti fel, és oldja meg. Versenyműveiben és szonátáiban lényegében egyetlen óriási szonáta-formába foglalja a többtételes szonáta-műfajt is. A többtételes műfajból indul ki versenyműveiben. Az Esz-dúr koncertben például az első három tételt, mint egy szonáta-forma expozícióját egy-egy téma képviseletében szólaltatja meg. A szonáta-forma szempontjából nézve, a mű hátralevő része ezeknek a tétellé szélesült témáknak a feldolgozása, változata és visszatérése. — A műfaj, vagyis a többtételes szonáta szempontjából nézve, új, indulójellegű zárótétel. Szonátáiban éppen fordítva, a szonáta-forma, az egytételes koncepció a kiindulópont. A Dante-szonátában például a feldolgozás foglalja magába a fő és melléktéma változataként komponált lassú-tételt. (Andante quasi improvisato, ben marcato il

canto, dolcissimo con amore). A h-moll szonátában is a feldolgozási részbe épül önálló második tételként a Fisz-dúr Andante sostenuto-rész, majd a reprízt előtt újabb önálló Scherzo-tételként a fuga. A szonáta-forma és a szonátaműfaj újszerű egybeötvözése, legtökéletesebben a h-moll szonátában valósult meg. Jellemző Liszt rendkívüli tudatosságára, hogy mindkét irányból — a forma és a műfaj irányából egyaránt — közeledett a két koncepció egyesítéséből álló új megoldáshoz.

A romantikus szonáta Liszt-féle koncepciójának másik jellegzetessége a monotematikus építkezés, és az erre épülő variáció. A h-moll szonáta bevezető témája például különböző változatokban főtémává, melléktémává és zárótémává is lesz, sőt, belőle épül a fuga is. A monotematikus variáció az az eszköz, amellyel Liszt a többtételes szonátát beolvasztja, belesűríti az egytételes szonáta-formába. Ezzel létrehozza az egyetlen zenei gondolat alakváltásaiból építkező szonáta teljesen új típusát.[3]

6. Ezen a ponton visszatérhetünk Chopin szonátáihoz. *Van-e nyoma Chopin szonátáiban a Liszt számára oly fontos monotematikának?* Természetesen ne keressünk olyan tudatos monotematizmust, mint amilyenhez Liszt kompozícióiban hozzászoktunk. A monotematika csíráiról van csak szó, ilyenek viszont Chopin több művében akadnak.

A monotematika csírájának tekinthetjük az e-moll koncert első tételbeli témáinak rokon dallamvonalát. Fejletteb monotematikára vall a h-moll szonáta első tételében a témák egy motívumból szervezett felépítése. (Mint Hugo Leichtentritt rámutat, a főtéma két része egymás tükörképe, a főtéma és a melléktéma dallamvonala közelrokon, a zárótéma a főtéma fejmotivumának megfordítása.) Többet, mint témarokonságot; egy motívumnak az egész tételt átszövő szerepét figyelhetjük meg a c-moll szonáta első tételében. (A főtémából válik le és önállósul egy motívum, amely monotematikus hatást keltve, átszövi az expozíciót és a reprízt.)

7. *Ezek után nem tűnik előzmény nélküli meglepetésnek az Op. 49. f-moll fantázia — már a szonáta-koncepciót befolyásoló — monotematizmusa.* S mert feltevésünk szerint Chopin és Liszt, egyébként oly különböző, romantikus szonátakoncepciói között ez a mű a legfontosabb kapcsolat, közelebbről is megvizsgáljuk.

Gyászinduló vezeti be (f-moll) majd átvezető motívumot hallunk a következő tematikából (42. ütemtől). Csak ezután kezdődik az expozíció, amely négy témából áll. Hangneme szerint az elsőt (f-moll) főtémának, a többit (párhuzamos dúr, domináns moll, és ennek párhuzamos hangneme) melléktémának érezzük. Feldolgozási rész következne, helyette az imént idézett átvezető anyag változata tér vissza. Nyomában az első és második téma transzponálva. Megint az átvezető anyag köt át a triószerű H-dúr középrészhez, majd később a reprízhez. A reprízben a főtéma és a második téma — amelyet az expozícióban melléktémának éreztünk — eredeti hangnemének szubdominánsán hangzik fel. A harmadik téma f-mollban és Asz-dúrban, a negyedik Asz-dúrban. A kóda a trió mellett az átvezető anyagot is visszaidézi.

[3] Részletesebb tanulmány feladata lesz, hogy Liszt szonátatípusát a 18. századi olasz mesterek vagy Haydn szonátáival összevesse és így Liszt újításainak történelmi gyökereit feltárja.

Azért emlékeztettünk részletesen a fantázia szerkezetére, mert következtetéseinket erre alapozzuk.

E fantázia egyik nevezetessége, hogy kettős hangneme van: f-moll és Asz-dúr. Expozíciójának első két témája, hangnemét tekintve, főtéma. Mindkettő egyformán a maga szubdomináns hangnemében (b-moll, ill. Desz-dúr) tér vissza a repríz során. Ez a kettős tonalitás igen jellegzetes vonása Chopin stílusának. Mint említettük, a b-moll Scherzóban ugyancsak a párhuzamos hangnemek dualizmusa érvényesül (b-moll kezdés, Desz-dúr zárás); az F-dúr balladában pedig egy tercrokon hangnem (a-moll) teszi kettőssé az alaphangnemet. Az f-moll fantáziában ez a jelenség, mint láttuk (a szonáta hangnemi rendjéhez idomulva), következetesen végigvonul.

A másik tanulság — számunkra most ez a fontosabb — a szonáta-formát megelőző *bevezető*-anyag szerves beékelődése a tulajdonképpeni formába, *fontos szerkezeti sarokpontokon.* Rondótéma-szerűen jelenik meg az idézett átvezető anyag, az expozíció, a feldolgozás, a trió és a repríz élén. Ebben a megoldásban már csírájában benne van Liszt monotematikus szövésmódjának lehetősége is. Liszt két zongoraszonátája közül a Dante-szonáta áll közelebb Chopinhez. A bevezetés ott is — a tulajdonképpeni szonátatémától független — visszatér a főtéma és a melléktéma között, a feldolgozás előtt és a feldolgozás során, visszavezetésként a repríz előtt és a kódában is. Tehát a tulajdonképpeni forma témái közé nem emelkedik fel, de a szerkezet fordulópontjain, akár Chopin Fantáziájában, mindig megjelenik. Logikusan nő ki ebből az elképzelésből Liszt h-moll szonátájának struktúrája; a rondószerűen vissza-visszatérő bevezető tematika már egyben az alaptéma is, amelyből a szonáta-szerkezet főbb témái származnak.

A liszti koncepcióhoz közelíti Chopin Fantáziáját az is, hogy egy lassú-tétel szerű középrész beékelődik a formába a feldolgozási rész helyett. A Fantázia H-dúr középrésze szerkezetileg Liszt h-moll szonátájának Fisz-dúr középrészével analóg.

Chopin egy másik művében az Op. 61. Polonaise-Fantáziában még egyszer felvillantja ezeket a lehetőségeket. E művében is bevezetés előzi meg a tulajdonképpeni forma kezdetét. Ebben a bevezetésben születik meg az a tematika, amely, mint a Fantázia főtémája, a tulajdonképpeni formát elkezdi. Az f-moll Fantáziáéhoz hasonló a Polonaise-Fantázia középrészének szerepe is. A H-Disz-dúr részlet, amelyet lassú tételnek vagy triónak sejtünk, a repríz-ben melléktémának bizonyul. A főtémán kívül ugyanis csak ez a tematika tér vissza az alaphangnemben.

Egy példa nem példa — tartja a közmondás. A Polonaise-Fantázia említett jellegzetességei erősítik meg az f-moll Fantáziában tapasztaltakat.

8. Chopin legkiválóbb szonátáját nevezte 1841-ben Fantáziának. Liszt Dante-szonátáját később Fantasia quasi Sonata alcímmel látta el. Chopin f-moll Fantáziája is jogosabban viselhetné a Quasi-sonata megjelölést. Nemcsak azért, mert minden fantáziaszerűsége ellenére is nagyszabású, és Chopin művei között a legszigorúbb szonáta-forma. Hanem amiatt is, mert olyan formai és egyben műfaji ideálhoz közelít, mely közeli rokon a Lisztével. A formán kívüli tematika rondószerűen ismétlődő visszatérései (a formát

alkotó tematikába ágyazva) a liszti monotematikus szonátaépítkezés felé vezetnek. A feldolgozásba beékelt trió (egy lassú tétel karakterével felruházva) Liszt újtípusú egytételes szonáta-koncepciójához mutatja az utat.

Elődje-e vagy mintája az f-moll Fantázia — és bizonyos vonatkozásban a Polonaise-Fantázia is — Liszt szonátáinak, versenyműveinek? Időben mindenképpen korábbiak, Liszt ismerte őket. Hogy mintái lettek volna, kétséges — inkább szellemi elődei.

A zenetörténet számára rendkívül jelentős ez a két mű. *Hídként köt össze a romantikus szonáta dalformához közeledő, fantáziaszerű chopini koncepcióját, és Liszt egytémájú, egytételes, variációs szerkezetű szonátatípusát.*

Chopin géniuszára vall, hogy par excellence dalforma-komponista volt ugyan, de felismerte a romantikus szonáta fejlődésének történelmi útját, megsejtette Liszt új szonátatípusát, és a maga életművével is hozzájárult annak megvalósításához.

HERNÁDI LAJOS:

CHOPIN ZONGORASTÍLUSÁNAK NÉHÁNY SAJÁTOSSÁGÁRÓL

Előadás a varsói Chopin-kongresszuson

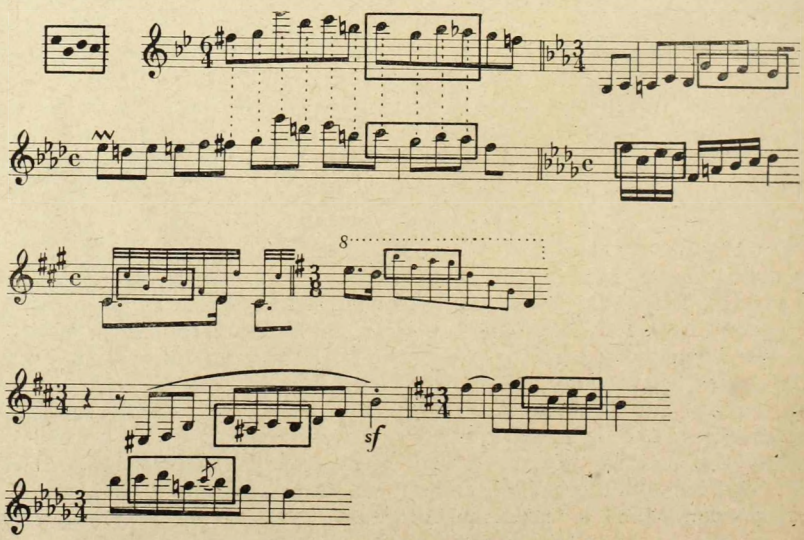
A chopini zongorastílussal, minden idők „legzongoraszerűbb" írásmódjával foglalkozni nem a pianisták „magánügye" csupán, hanem szinte valamennyi zenész számára közügy. Egyrészt azért, mert a zongora az évszázadok során a zeneszerzők, karmesterek és más nem-zongorista muzsikusok számára nélkülözhetetlen segédhangszerré vált. Másrészt, mert Chopin *általános zenei szempontból is* egyike volt a 19. század legnagyobb és legeredetibb lángelméinek. Megállapíthatjuk, hogy ritmus- és harmóniavilága, újszerű formálása és addig ismeretlen sajátos hangulatszférái még olyan nagy és markáns egyéniségekre is itt-ott hatással voltak, mint Liszt, Wagner és Debussy. Még jelentősebb ez a hatás Csajkovszkij, Grieg, Balakirev, Szkrjabin, Szymanowski, Ravel, Fauré művészetében. Egyiküknél harmonizálásban, másikuknál szláv vagy más nemzeti ritmikában, a népi elemeknek a műzenébe való, addig szokatlan mérvű beáramlásában — valamennyiüknél zongorastílusban. Nem is szólva azokról a kisebb jelentőségű, de egy-egy művükkel világsikert aratott zeneszerzőkről, mint Moszkovski, Ljadov, Arensky, Rahmanyinov és mások, akiknek zongoraoeuvreje el sem képzelhető Chopin nélkül.

Kimondhatjuk tehát: Chopin olyan hatással volt kortársai és követői egész sorára, hogy jelentősége túlnő a 19. század s a zongorahangszer keretein. Sőt, merném állítani, általános kultúrtörténeti jelentősége sem csekély, hiszen élete és életműve számos íróra és képzőművészre is inspiráló hatással volt.

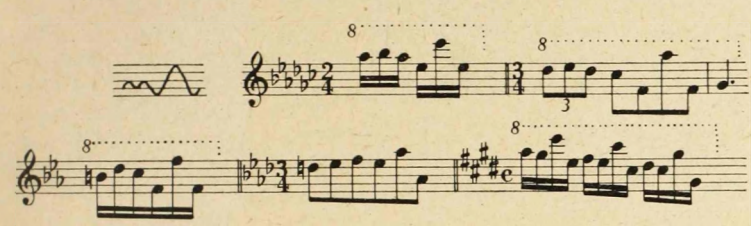
Azt mondottam az előbb, hogy Chopin hangszeres stílusa minden idők legzongoraszerűbb írásmódja. Itt úgy tűnik, mintha szembekerülnék azokkal, akiknek szemében a zongorázás csúcsteljesítményét Liszt művei jelentik. De ez az ellentét csak látszólagos, mert én is vallom, hogy Liszt a zongoraművészet legnagyobb csodája. Azonban gondoljuk meg, hogy olyan művek mellett, amelyek másképp, mint zongorán el sem képzelhetők (pl. Au bord d'une source, Les jeux d'eaux à la Villa d'Este, az etüdök közül: La Leggierezza, a Desz-dúr „Hárfa"-etüd, az „Erdőzsongás", a Ricordanza), Liszt írt egy sor olyan zongoradarabot is, amelyek más alakban is elképzelhetők, sőt, némelyiküket ő maga dolgozta át zenekarra (pl. a Mazeppát). A zongoraműveiben is többször előforduló, jellegzetes „vihar"-epizódok

(mint a Vallée d'Obermann-ban vagy a „Szent Ferenc a hullámokon" c. legendában) azt a benyomást kelthetik, mintha e részletek komponálása közben valamilyen zenekari hangzás lebegett volna előtte, amelyet azután átírt — az addigi zongorairodalomban példa nélküli módon, de mégiscsak *átírt* zongorára. Ezzel szemben állíthatjuk, hogy *Chopin művei között egyetlenegy sincs, amelyik másképp, mint eredeti alakjában, tehát zongorán, tökéletes volna.* Történtek ugyan kísérletek egyes keringők és nocturne-ök vonóshangszerre való átírására. Sőt, az A-dúr polonaise-t meghangszerelték nagyzenekarra... Mindezek azonban esztétikai teljesség, a zenei gondolattal adekvát, meggyőző hangzás szempontjából mélyen az eredeti művek alatt maradnak. Ez a tagadhatatlan tény arra enged következtetni, hogy Chopin képzeletében a megszülető kompozíció — még pedig annak nemcsak figurális elemei, de kantilénája is — annyira egyértelműen zongorahangon szólhatott s annyira elválaszthatatlan, integráns része volt a *zongorahang,* mint a zenetörténet folyamán egyetlen másik nagy mesternél sem.

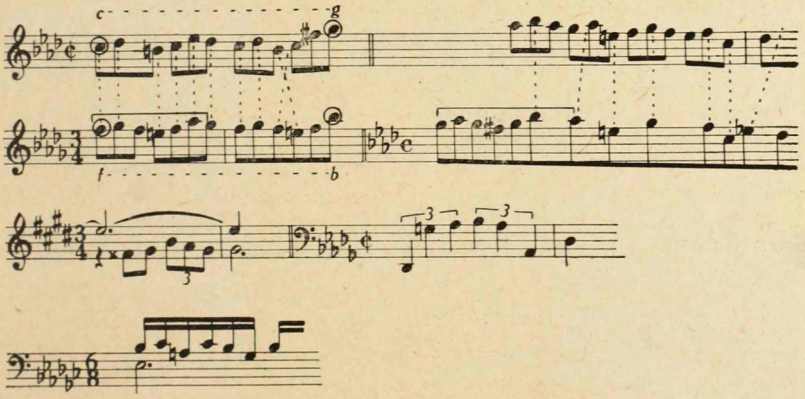
A chopini vonalvezetés varázsának egyik tényezője *az átmenő- és váltóhangok* egyéni, hajlékony alkalmazása. Vannak néhány hangból álló alaptípusok, amelyekből a legváltozatosabb dallamvonalakat, futamokat, arabeszkeket fejleszti ki. Így a következő kis motívum: , amely voltaképpen a régi *cambiata* változatának tekinthető. E kis motívum már Beethovennél előfordul (Für Elise, Hegedűverseny III. tétel, g-moll epizód, op. 110 Asz-dúr szonáta II. tétel), később Lisztnél (az említett Hárfa-etüd 9—10. ütemében, a Ricordanza témájának elején) és Wagnernél is (Johannistag-motívum, Siegmund tavaszi dala a Walkürben). Stílus-sajátossággá azonban igazán Chopinnél válik, gyakori és mégis oly változatos alkalmazása révén:



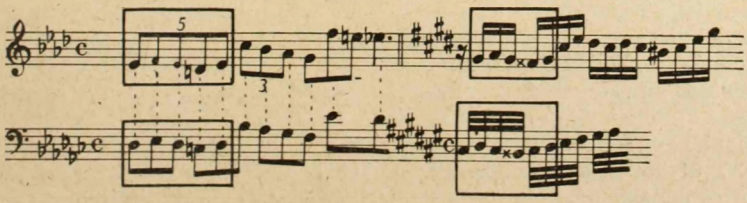
Egy másik ilyen chopini motívumot felvillanó fénypontból le-föl kígyózó vonalhoz hasonlíthatnék:



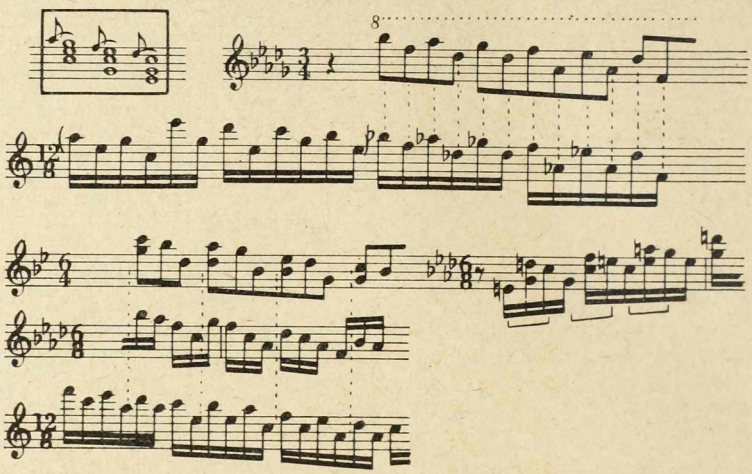
Egy hang körülírását, alsó és felső váltóhangjaival, a következő példákon figyelhetjük meg:



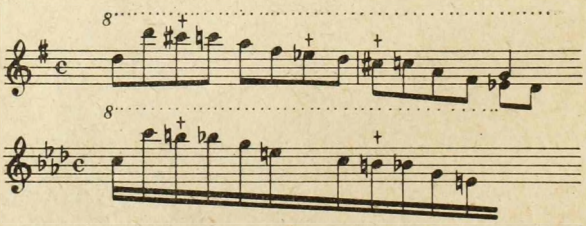
Érdekes, hogy az impromptukben nagy szerepet játszik ez a fajta váltóhangkezelés. *A négy impromptu közül három* a tonális kvintnek ilyen körülírásából fejlődik ki, sőt, az Asz-dúr és Gesz-dúr impromptu első tíztizenegy hangja teljesen azonos:



Igen jellemzőek Chopinre a következő példa váltóhangos akkordvázának különféle felbontásai:



Chopin kromatikus átmenő hangjai már Beethovennél feltűnnek:

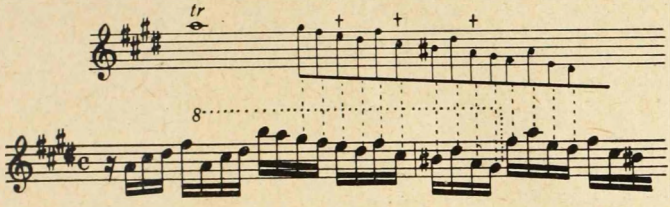


(Beethoven op. 106. I.)

(Chopin Asz-dúr impromptu)

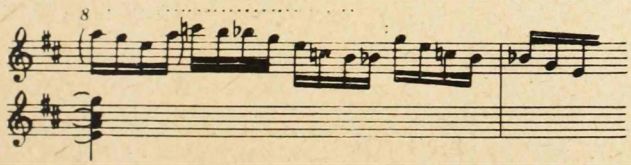
Beethoven műveiben, valóban prófétai jövőbelátással olyan dallami és harmóniai elemek tűnnek fel, amelyek évtizedekkel később a romantikus zene jellemző részlet-sajátságaivá lettek. Mégpedig olyan mestereknél, akik nem holmi epigonok, hanem maguk is eredeti, sokszor forradalmian újító lángelmék voltak. Gondoljunk csak az op. 90. e-moll szonáta „mendelssohnos" II. tételére (pendant-ja Mendelssohn op. 16/3. sz., ugyancsak E-dúrban) és az op. 101. A-dúr szonáta „schumannos" II. tételére! Chopin majdani hangvételét intonálja egyébként a Les Adieux-szonáta I. tételének 32—35. üteme és az op. 109. III. tételének első variációja is. Már az eddig felsorolt néhány példa is eléggé meglepő. De egyenesen meghökkentő, hogy

a Mondschein-szonáta végén levő fioritúra hangról hangra egyezik Chopin Fantaisie-Impromptu-jének egyik futamával:

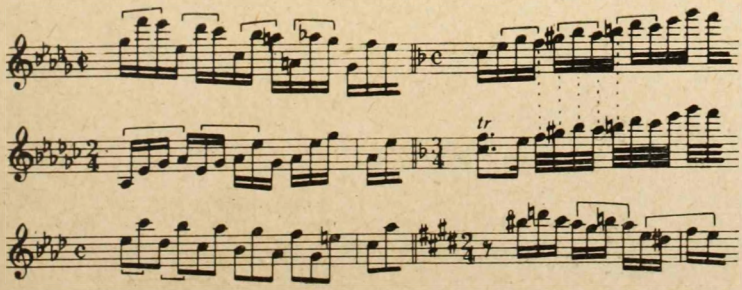


Ebben az egyezésben az a bámulatos és megmagyarázhatatlan, hogy itt nem valamilyen sztereotip, másutt is többször előforduló skálaszerű futamról, hanem egy eléggé speciális, „egyszerű" alakzatról van szó. Alkotáslélektani szempontból pedig azért is izgalmas a probléma, mert Chopin részéről szándékos „utánzás"-ról egyáltalán nem lehetett szó — öntudatlan utánérzésről is aligha. Hiszen az idézett futamot zenei és pianisztikus szempontból egyaránt jellegzetesen chopininek, sok más futammal együtt *ugyanabból* az egyéniségből fakadónak, velük azonos gyökerűnek érezzük. S tegyük hozzá, hogy e két, azonos hangokból álló futam — mindegyik a maga helyén — zeneileg és hangulatilag szervesen, magától értetődően illeszkedik bele a beethoveni, illetve a chopini atmoszférába!

Említésre méltó, hogy az Asz-dúr impromptu már idézett futama (f-moll V_7, *h* kromatikus átmenő hanggal) a h-moll szonáta I. tételének expozíciójában, a melléktéma előtt *mint D-dúr* V^{9b}_{7} fordul elő:

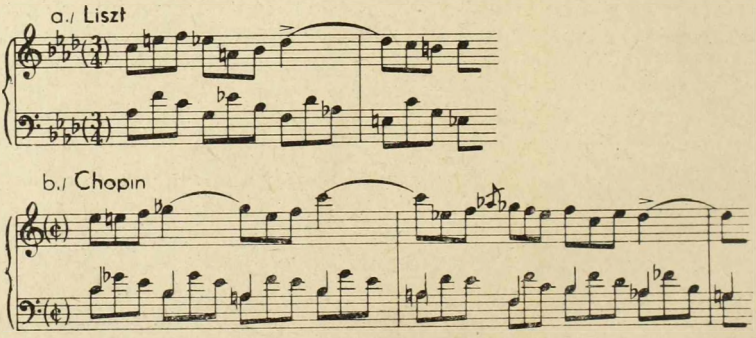


Ezt a passage-t egyébként Schumann is jellemzőnek érezhette, mert felhasználta a Carnaval Chopin-portréjához, s nagyrészt ezzel teremtette meg a darab „chopines" atmoszféráját. Már néhány eddigi példánkon is megfigyelhettük, hogy a tőrűlmetszett chopini hangzást nemcsak a dallamok, figurációk hajlásvonala, hanem azok *metrikus* beosztása is jellemzi. Például 3 hangú motívum négyes — 2 vagy 4 hangú motívum hármas csoportban:

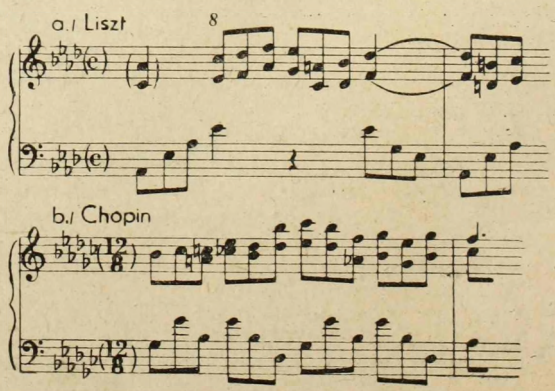


Ezek a példák a nagyobb összefüggésből kiragadva is mesteriek: változatosság az egységben — egység a változatosságban. S gondoljuk meg: ez az egyéni, hajlékony vonalvezetés csupán egyik eleme a jellegzetes chopini hangzásnak, amelynek másik összetevője a bal kéz nem kevésbé hajlékony, terc helyett legtöbbször decimát alkalmazó kísérő figurációja, s a két kéz ideális elosztása regiszterben, hangzásmennyiségben. S mindehhez járul a *pedál*, amely, mint hangzást gazdagító, kolorisztikus tényező úgyszólván nem is szerepelt Chopin előtt a nagy zeneszerzők elképzelésében. (Ritka kivételképp meg kell itt említenem Haydn 1791-ben, Angliában megjelent nagy C-dúr szonátáját, amelynek I. tételében egy helyen ez a bejegyzés áll: „open pedal"! Beethoven az op. 31. d-moll szonáta recitativo-ihoz és a Waldstein-szonáta rondó-jában írt elő bizonyos — a mai zongorákon alig megvalósítható — pedálhasználatot.

Érdekes és tanulságos a Chopin és Liszt közötti párhuzamot néhány konkrét példával megvilágítani. Itt van például Liszt „La Leggierezza" c. koncertetüdjének témája *a)*, amely meglepő zenei és pianisztikus rokonságban áll Chopin Asz-dúr impromptu-jének *b)* alatti ütemeivel:



Vagy nézzük a Leggierezza-nak egy másik helyét, ahol a jobb kéz szextjeinek a bal kéz kísérő figurájával való összecsengése szintén elég közeli rokonságban áll Chopin hasonló hangzásaival:



De a darab további részében már azt az igazi Liszt-féle hangot halljuk, amely csakis az ő sajátja.

Mindkét mester egy-egy bölcsődalt és egy-egy gondolás-dalt írt zongorára. A két Berceuse hangneme egyaránt Desz-dúr, Chopin Barcarolle-jáé és Liszt Gondoliera-jáé egyaránt Fisz-dúr. Sőt, a két utóbbi abban is megegyezik, hogy mindegyikük tercekben „énekelt" kétszólamú dallammal kezdődik, amely a bal kéz hullámzó-ringó kísérete mellett igazi „velencei" hangulatot teremt. Mind e hasonlóságok mellett is nagy és lényeges különbségeket találunk a két mű között. A Barcarolle eszme- és hangulatvilága mélyebb, differenciáltabb, formája nagyobbszabású, zongorafaktúrája pedig tömörebb; a Gondoliera viszont egyszerűbb, csillogóbb, előadása kevésbé problematikus. De nemcsak e lírai daraboknál, a többi, hasonló című vagy műfajú kompozíciójuk: balladáik, polonaise-eik vagy etüdjeik között is megnyilvánul ilyesféle különbség. Chopin általában mélyebb, bensőségesebb — Liszt pedig nagystílűbb, virtuózabb; futamai csillogóbbak, oktávái bravúrosabbak, szédítőbbek, akkordjai dörgőbbek. Ez a különbség különösen akkor szembeötlő, ha a két mester etüdjeit hasonlítjuk össze. Chopinnél a legragyogóbb futam, a legnagyobb nehézség is *konstruktív*, építő módon része az egésznek, szinte azt mondhatnám: klasszikus értelemben motivikus, *formaalkotó*. Lisztnél viszont gyakran találunk olyan díszítő elemeket, például hosszú cadenza-kat, amelyek motivikusan nem függnek össze az egésszel. *Chopin sohasem l'art pour l'art virtuóz — Liszt gyakran az.* Hasonlítsuk össze Chopin op. 25/11 a-moll etüdjét Liszt Mazeppa-jával. Ez az összehasonlítás alátámasztja az imént mondottakat.

(Hogy Liszt milyen magaslatokra emelte és zsenijével mennyire megnemesítette ezt a l'art pour l'art-virtuozitást, azt csak akkor láthatjuk egész jelentőségében, ha átiratait szembeállítjuk a korabeli divatos virtuózok: Thalberg, Döhler, Dreyschock, Rosenhain s a többiek hasonló darabjaival...)

Befejezésül legyen szabad megemlítenem, hogy egy régebbi tanulmányomban (Magyar Zenei Szemle, II. évf. 6. sz. 1942.) rámutattam arra — legjobb tudomásom szerint a szakirodalomban először —, hogy *Chopin két zongoraversenye csírájában tartalmazza majdnem mind a 24 etüd problematikáját.* (Azóta J. Iwaszkiewicz lengyel író Chopinról szóló könyvében hivatkozott is erre, leközölvén az idevágó terjedelmes hangjegypéldákat.) E tény megállapítását azért tartottam fontosnak, mivel, mint ismeretes, Chopin körülbelül ugyanazokban az években dolgozott a koncerteken, mint az etüdökön. Ebben az alkotó korszakában bizonyos hangszertechnikai problémák is foglalkoztatták, amelyek kar-, csukló- vagy ujj-problémákból hangzó szépséggé válva, a művészi érés titokzatos folyamata során hol itt, hol ott buggyantak fel teremtő énjéből, hogy aztán versenyművet vagy etüdöt (helyesebben: etüdnek nevezett zenét és költészetet) teremtsen belőlük. És így — akárcsak Beethoven vázlatkönyvei — bepillantást engednek a nagy alkotó műhelymunkájába, amelynek eredménye: *a műalkotás* az emberi szellemnek legmagasabbrendű, végső soron elemezhetetlen csodája.

MOLNÁR ANTAL:

GUSTAV MAHLER

(RÁDIÓ-ELŐADÁS)

Száz év telt el a nagy karmester és zeneszerző születése óta. Mindenfelé nagyszabású ünnepségek emlékeztetnek az ő működésére. De korai volna a megállapítás, hogy az ünneplők mindenütt igazán tisztában vannak Mahler művészi mivoltával. A legfőbb nehézséget az okozza, hogy külsőleg Mahler a maga időszakának feltűnő sajátságaival alkotott, belsőleg viszont éles ellentétben állt a korával. Eszközök és szándék széthúznak nála, innen vele szemben a sok félreértés, innen az ő stílusában annyi különösség és különlegesség. Hogy társadalomtudományi fogalommal határozzam meg Mahler helyzetét: ő az első világháború előtti, nyugati *imperializmus* nyelvén beszél, művészi technikájára ez a nyelvezet meghatározó; de lelkületében, intenciójában az ellenkező sarkon áll. *Ostorozója* a maga korának. Ezért oly kiemelkedő hangvétel nála a gúny, irónia; ezért hasonlítják megértői a prófétákhoz, akik harcot hirdetnek az áruló írástudók ellen.

Az 1900 körüli évek művészi hozama roppant gazdag. Sokszor olvassuk: a polgári korszak naplementéje megbabonázóan ékes az esthajnali fények és színözön orgiájával. Zenében akkor bontakozott ki az érzéki hatások legelragadóbb készlete. De éppen a bűvöletes élvező mámornak sajátsága, hogy elnevel az *erkölcsi* szilárdságtól. Gondoljunk csak az ógörög művészet periklesi korára! Athénben felépül a Parthenon, és messzire fénylik Pallas Athené szobrán az aranysisak. De az athéniek száműzik megmentőjüket, Themistoklést, börtönbe zárják a hatalmas szobrász Phidiast. Kedvenceik az ál-igazság szószólói, a szofisták, Sokrates pedig, a valódi igazság bajnoka, kiüríti börtönében a méreg-poharat. Művészi gazdagság és erkölcsi tisztaság nem mindig fedik egymást. A nagy írók sokszor épp abban nagyok, hogy leleplezik koruk bűneit, ahogyan például Balzac teszi. És miért kellett Romain Rolland-nak emigrációban senyvednie az első világháború idején? Mert kultúra-ellenesnek bélyegezte a vérengzést. Mahler a művészeknek *ebbe* a csoportjába tartozik. Nyelve látszólag ugyanaz, mint a környezeté, de a kor hamissága, aljassága ellen annak tulajdon fegyvereit fordítja. Csak az értheti meg Mahlert, aki tisztában van vele, hogy ez a nagy zenész a muzsika kerülőjével *erkölcsi* célok felé robog.

Pályafutása az operából indult ki, ott a karmesteri teljesítmény felsőfokáról vált korán híressé. Ez sem magacélú virtuózitás Mahlernél. Első

perctől fogva tisztában van vele, hogy működése a megszokások, kényelmes magaelégültség frontjával ütközik, azzal, amit Bécsben „slendrián"-nak hívnak. Vagyis: a nagymesterek hűséges katonájaként harcol, az elharapódzott rutin, az édes engedmények, a lelkiismeretlen lazaság ellen. Ez is erkölcsi feladat, és Mahler legkevésbé sem ismer benne tréfát. Legfőbb operai eszménye *Wagner*, benne látja a műfaj legszigorúbb, legkövetkezetesebb alkotóhősét. Csatlakozik a wagneri célkitűzéshez, hogy a mondai tárgyak megtisztító tragikus ereje hozzájáruljon az emberiség megújulásához, regenerációjához. De az ilyen fenséges művészi hatás csak úgy létesülhet, ha kemény fegyelem tartja egybe az előadó együttest, és minden résztvevő alárendeli magát a teremtő géniusz akaratának. Ezért szegül ellene bármi kihagyásnak, húzásoknak a partitúrákból, ezért nem tűr primadonnáskodást a színpadon, sem pedig akár hajszálnyi eltérést is az előírt szólamoktól. Hódítása ilyen feltételekkel megdöbbentően lenyűgöző, de ugyanakkor csaknem elviselhetetlen feszültséget kelt a kivitelező apparátus tagjai számára, főleg a bohém énekeskörökben. Mahler a tökéletes, egyvonalú Wagner-ciklusok fölfektetésében korszakalkotó karmester, belőle indult ki a nagy bayreuthi mester tulajdonképpeni megértése, maximális kisugárzása. Ilyen értelemben újította meg nálunk az operai kultúrát igazgatói minőségében 1888 és 1891 között, majd Bécsben, ahol 1897-től 1907-ig állt az Operaház élén. De két és fél évi működés után távoznia kellett Budapestről, és valóságos csoda, hogy bécsi uralma tíz éven át tarthatott. Mindenütt egyenlő erővel kísérte vállalkozását a frenetikus siker, és a megbolygatott előadók elégedetlenségéből folyó cselszövés. Mahler ércjelleméről lepattantak az alacsonyság mérgezett golyói, de éppen egyenessége miatt volt tehetetlen a görbe utak és hátsó ajtók embereivel szemben. Végül: az amerikai Metropolitan-operánál kötött ki, felvirágoztatta az ottani zeneéletet. Életerejének utolsó fellobbanása ez a tengerentúli apostolkodás; felemésztette az emberfeletti küzdelem, és 51 éves korában, 1911-ben, kiesett kezéből a dirigensi pálca. Halála megakadályozta, hogy befejezhesse megkezdett X. szimfóniáját.

Mahler karmesteri újító-munkája nem szorítkozott a dalszínházra. Minden lehető alkalmat megragadott, hogy elveivel a szimfonikus előadóművészetben is példaadó lehessen. Belőle indult ki a nagy klasszikusok és vezető romantikusok tolmácsolásának az a mélyen járó és könyörtelenül szabatos módja, amelyben *Toscanini*, személyes tanítványai közül Bruno *Walter*, Otto *Klemperer* követte. Itt is megpecsételte vezérlő igéjét: a nagymesterekhez méltóan élni és tevékenykedni. A beethoveni szépség elnyerte nála belső tüzét és értelmét, — javító, felemelő, magasztos szózattá vált az a keze alatt. Természetes ez a viharhoz hasonló, megtisztító élet-program a nagy zenésznél. Mert első sorban magát a zeneművészetet kellett méltó helyére emelnie, s ahhoz nevelnie a kóros társadalmat. Mahler csak így remélhette, hogy az ő személyes művészi alkotásai kellő felvevő közegre találnak. A legjobbakból indult ki, akár költészettel, akár képzőművészettel foglalkozott, és erre a színvonalra akarta emelni teljes közönségét. Ilyen tragikus harcban folyt le élete, ez a dicsősége és végzete.

Nehéz két nagy hivatást egyesíteni, a tökéletes interpretátorét és a minden képeségével önemésztően alkotó művészét. Egyik levelében „nyári

zeneszerzőnek" nevezi magát Mahler, mert csak akkor tudott tervei végrehajtásához fölszabadultan nyúlni, amikor szünetelt a zeneélet forgalma. Ilyenkor belevetette magát igazi elemébe, nemcsak szellemileg, de azáltal is, hogy az osztrák vidékek legszebb tájain egyesült a természet örök szépségével. Ez volt az ő pihenője, kikapcsolódása a külső zaklatottságból, elmerülése a lélek szózatában. Vagyis: az előadó idegölő munkáját felváltotta nála a zeneszerző még súlyosabb, kimerítőbb tevékenysége. Mahler nem ismerte tehát a megnyugvást, egyéniségének legmeghatározóbb jegye a szüntelen hajsza. Kielégülése az alkotásban is csak pillanatnyi, mert érezte, tudta, hogy végső tökéletesség nem adatott az embernek. És következő művével az előbbit folytatta, hogy tovább robogjon azon az úton, amelynek sehol sincsen vége, mindig csak jottányival közelít az elérhetetlen felé. Így az előadó művész tragikumát kiegészíti nála az alkotóé. Sohasem elégíti ki őt a siker; erejét nem a rész-eredmények edzik, hanem a folyvást lángoló, nemes szándék. Mindvégig a vándor marad, a pihenést nem ismerő, akinek dalait — „Lieder eines fahrenden Gesellen" — mintegy életprogramjaként állította első mérföldkő gyanánt.

Lelkileg a Mahler-dalok nem jelentenek eltérést a szimfóniák világától. Amit a dalnok alkotott, éppúgy hozzá tartozik nagy terveihez, mint a szimfóniák. Jellemző vallomásnak számíthat, hogy Mahler énekei nemegyszer jelennek meg dallamaikkal a hatalmas zenekari fölsorakozásokban. Mert Mahler tetőtől-talpig *lírikus*, művei jelképesen életrajznak is beillenek, és bízvást viselhetnék ezt a címet: „Egy lélek fejlődése". Az erkölcsi nagyság abban jelentkezik az alkotónál, hogy végletesen, megalkuvás nélkül *igaz*, őszinte. Semmit a külső hatásért, mindent a belső igazságért — ez a devízája. E jelben sohasem habozik, hogy olyasmit is közöljön, ami az emberi benső sötét oldaláról való. Elégszer szemére is vetették, hogy kedveli a csúfat, a bántót, ami a szemforgatók szerint inkább eltitkolni való. Mahler nem valami hamis emberségen át akar ál-magasztosság felé közeledeni, hanem valódi megtisztulást, megváltást keres az emberi valóság borzalmaiból. Tudja, hogy a civilizáció hazugságai ennek a kibontakozásnak útjában állnak. Ezért ragaszkodik zenei megnyilatkozásaiban az alapvető dallamok ősi egyszerűségéhez, elemi ősmelódiákhoz, mialatt az örök emberséget keresi, hajszolja. Szövegei szintén emellett vallanak; túlnyomóan a népköltészet kincstárából valók.

Mahler nem programzenész abban az értelemben, hogy előre megszabott irodalmi vagy dramatikus eseménysort követ hangképeivel. Reá is illik a beethoveni meghatározás; inkább érzéseket kifejteni, semmint festést. De minden egyes tétele *jellem-darab*, schumanni módon, egy-egy határozott hangulatnak szoros kifejtésével, és hangfestésekkel is, ha azok belülről fakadnak, a lelki állapot tükrei. Ha például egyesülni óhajt a hegyi lakók gyermeteg egyszerűségével, akár citerát is megszólaltat a helyi vonatkozás érzeztetésére. Hasonló okok késztetik többek közt arra, hogy gitárral, mandolinnal, kereplővel, orgonával élezze ki határozott mondanivalóját. Ha szüksége van rá, nem kerül el semmiféle nyerseséget, naturalisztikus közvetlenséget, sokszor a durvaságig menően, nem törődve a kényes finomkodás igényeivel. Ebben Mahler a nagy leleplezők közé tartozik, és eszközei előre mutatnak a XX. század megújult zeneiségére. Az ő utóromantikus stílusához állt leg-

közelebb a fiatal *Schönberg*, aki onnan vett lendületet forradalmi irányzatához.

Sokszor megállapították és Mahler maga is vallotta: az ő muzsikája *világnézeti* művészet. Nemcsak annyiban, mint bármely emberi alkotás, hanem határozott akarat nyomán. Tudni kell tehát, *mi az*, amit Mahler közölni óhajt az emberiséggel. Ez, persze, nem a magyarázatokból tetszik ki; maguk a zeneművek mondják ki félre nem érthetően. Mahler ugyanis végső fokra emeli a romantikus zenének azt a sajátságát, hogy minél közelebb igyekszik férkőzni az *élet-jelenségekhez*. Csak két utalást emelek ki Mahler előadási jegyzeteiből. Az egyik így szól: „Wie ein Naturlaut", mintha maga a természet szólalna meg; a másik: „Wie ein Kondukt", temetési menet módján. De nem a felirat teszi, hanem a stílus természete. Ugyanígy hatol Mahler az élet közelségébe, mikor katona-fanfárt szólaltat meg, vagy emberi hangon, énekkaron zsolozsmázik. Bízvást nevezhető ez a határterület valóság és művészet között a zenei *realizmus* mezőnyének. Mahler tehát határozott módon céloz az emberi élet igazságára, leplezetlen, hamisítatlan mivoltára. Ehhez járulnak a gyakori *hirdető* jellegű témák, súlyos, intelemszerű vagy felszólításszerű mozgással, mintha lapidárisan rámutatnának valamire, ami kerülendő vagy követendő. Többszólamú szerkezetei pedig ezt az intő, figyelmeztető, szinte propagáló hangot erősítik, húzzák alá. Ezért a gyakori makacs ismétlődések, ostinatók, feltűnő, következetes változatok, szekvenciák, a fontos motívumok szétszedése, és összeállása más-más szólamokban, sokszor kiemelten rikító hangszín-kombinációkkal. Az ilyen muzsika rátelepszik a hallgatóra, folyvást érezteti vele, hogy többet kíván tőle, mint elmerülést az esztétikai élvezetben. Feldúlja, majd elandalítja, nyugtalann áteszi, és forró kívánságot ébreszt benne, hogy a heves csapongásból végül kiérezze azt, ami kaput nyit az élet végső értelme felé. És a mahleri muzsika meg is mondja — az ellentétek sarkalatos kiélezésével, a hangvétel szuggesztív következetességével —, miben rejlik ez a megoldás. Ismétlem: nem a fel-felhasznált hitteljes *szövegek* közlik, azok csak megerősítik a *zene* önmagában mindenre kiterjedő sugárzását. „Ember, légy jó!" — így szól ez a muzsika. „A nagy természet, a csillagmindenség tagja vagy, le kell küzdened tehát önzésedet, felemelkedve a nagy összességhez, magas testvéri szolidaritásban!" Ezért a legtöbb Mahler-szimfónia terve: küzdelemből vagy halálos dermedtségből fel a kozmikus feloldódásba. Innen a III., *d*-moll szimfónia I. tételében a „nagy felhívás" trombitaszóval, mint valami jerichói végzet-kiáltás, vagy a II. szimfónia finálójában levő felszólítás, hogy emelkedjünk örökkévaló szférákba, mire felharsan Klopstock versére a „Feltámadás" éneke. S hadd hivatkozzam itt a VIII. szimfónia záró-részére, amely Goethe „Faust"-jából a megdicsőülést meríti hang-óceánba!

Talán mondani sem kellene: mindez magas műveltségű közönségnek szól. Annak, amilyenre *Liszt* számított hatalmas kulturális tervezésében, vagy *Wagner* világ-méretű drámai eszméiben. És nem hanyagolható el a *beethoveni* építkezés hatása; ahogyan a legnagyobb szimfonikus V. szimfóniájának hőstettében sorscsapások rettenetéből az erő triumfusához érkezünk, vagy a IX. szimfónia kataklizmája mindeneket átölelő örömben oldódik fel. Az egész utóromantika telidesteli eféle nagy gesztusú jelképezésekkel. Legközelebb áll

Mahlerhez a *Bruckner*-féle megoldásmód, wagneri elemekkel, de a schuberti romantika forma-eszközeivel. Bruckner ugyancsak áttelepíti hangverseny-levegőbe Wagner plasztikus beszédmódját, nála is hit-teljesség uralkodik, és nagy témái szintén hirdető jellegűek. Ezek az előzmények, rajtuk épít Mahler tovább. A nyelvezet szinte adottság az ő munkássága számára, ám senkinél sem található azzal a nyíltsággal, következetes kidomborítással, élet-teljességgel, szinte erőszakos kényszerítéssel. Ebben Mahler a tetőpont. Mert akár Brucknerre gondolunk, akár Mahler nagy kortársára, ellentétére, Richard *Strauss*-ra: meg kell állapítani, hogy azok egyenes folytatói, fejlesztői a romantikus pályának. Ellenben Mahler *szembe fordul* a romantika érzelmi kielégültségével, érzéki mámorával, és virtuóz szemfényvesztésével. Minden jelenlevő eszközt csak alkalmas készletnek tekint, hogy ráébresszen a romlott polgári érzésvilág elégtelenségére és fonákságaira. Gondolhatunk egyik, 1895-ben kelt levelére, ahol így nyilatkozik: „Mindenütt ugyanaz a hazug, alapjában megmérgezett, becstelen viselkedés". Mint a tisztító tűz, olyan az ő fanatikus lángolása. A nyers igazságot mondja a világ szemébe, feltárva a kételkedő ember nyomorúságát is, mikor gúnyolódik, és torzképig feszíti a lelki ellenmondásokat. Innen az a megjegyzés — szintén egyik levelében — a IV. szimfóniáról, hogy „ezt a fajta humort, ami alaposan megkülönböztetendő a tréfától és jókedvtől, a legjobbak is ritkán értik meg". Mindig és mindenütt az általános emberi alapokra, egyszerű valóságra hivatkozik: utolsó művében, mely a IX. szimfóniához hasonlóan megrázó búcsúzás az élettől, a „Dal a Földről" (Das Lied von der Erde) címűben, régi kínai versekre támaszkodik. 1900 táján divat volt művész-körökben a keletázsiai vonatkozás, mintegy az európai szétszaggatottság elleni védekezés jegyében. De Mahler ismét csak az ellenkező oldalról ragadja meg ezt a kormánykereket: nem egzotikus színezésre törekszik, tarka-barka eltérítésére az elkényeztetett füleknek, hanem lényegre tör, a lélek ősvilágát tárja fel és a mindnyájunkkal közös, múlhatatlan alapérzések testvériségének nyit széles kaput.

Talán legbeszédesebben a III. szimfónia leplezi le a mahleri életvallomás érzelmi és intellektuális természetét. Ez a költemény az élet teljes lépcsőzetén felfelé haladva jut fel a természeti fejlődés állapotaira. Mindvégig a modern, szemlélődő ember őszinte humorával elegyitve a fölmerülő képeket. Először bevonul a nyár, Pán istenség fölébred, majd a poéta elbeszéli, mit regélnek neki a mezei virágok, amint a napsugárban tündökölnek, aztán az erdei állatok mondják el titkaikat. A IV. tételben megszólal az ember, az éjszaka mélyéből merül fel a súlyos gyónás, alt-szólóval; hajnali harangok csendülnek az V. tételben, női kórus és gyermekkar csatlakozik a szóló-énekhez, hogy tanúságot tegyen az emberi képzeletről, amint angyalok hangját hallucinálja. Végül: a VI. tétel hág legmagasabbra, mint a hindu bölcselet fokozataiban: itt az örök szeretet szférája ömlik hangokká. A humor síkján pedig a IV. szimfónia finálója kerül legmesszebbre: látomás a mennyországról, ahogyan gyermeteg hivők képzelik. S mialatt itt a szoprán-szóló elbeszéli a megdicsőülés regéjét, felcsillámlik a *részvét* minden emberi szenvedés iránt. Mert a tehetetlen kínok világának van szüksége ilyen menekülésre, feledésre, és a valódi segítség elodázására. Ugyanaz a Mahler vezet ehhez a gondolathoz, aki az I. szimfónia gyászindulójában — mint őmaga írja — „égő panaszt

bocsátott a Teremtő ellen", a nagy lengyel költő, *Mickiewicz* módján: „Nem vagy a világ Atyja, hanem cárja!" Vagy: Ady ifjúkori verse szerint:

Uram, színházad rég felépítéd,
Immár látott az sok, sok ezredévet,
De darabod nem újult semmikép,
A neve egy, a célja egy: az élet.
Rossz a darab, bocsáss meg, oh, uram!
A díszlet régi, színtelen, kopott,
A morál: jaj a jóknak, nagyoknak,
A hitványak csupán a boldogok.

Ebből a kilátástalanságból emel ki Mahler poézise. És most már jobban megértjük, miért a VI. szimfónia finálájában, e tragikus vallomásban, mint borzalmas végzet-csapás, a három szörnyű kalapács-ütés, miért csendülnek harangok, mihelyt a gyermeki fantázia szűziessége csilingeli ártatlanságát, s miért írja Mahler a VI. szimfónia hegyi kolompjáról: „a messzeségből felhangzó földi zörejt akartam jellemezni vele, amire a magános csúcson álló ember fülel, teljes egyedüllétbe merülten". És megértjük a „Kindertotenlieder" (Gyermekgyászdalok) szinte fiziológiai szomorúságát, egybeszőtten a kétségbeesés tehetetlenségével. Mindenütt az élet beszél, de az a teljes élet, amely kilát a végtelen felé.

Mikor a szívbeteg Mahler visszatekint küzdelmeire és a hitvallók módján összefoglalja mindazt, ami kedves és értékes volt neki, feltárva szívének minden megőrzött kincsét és búcsúzva a földi tájaktól, a IX. szimfónia elégiája ömlik megsebzett, de reménykedő lelkéből. Ezzel zárul a nagy zenekari alkotások összefüggő, egységes koszorúja. És egyúttal ez a mű képviseli a folytonos egyéni fejlődés csúcsát is, a fejlődését, amelyen a zeneköltő nyugtalanul előre robogott, új kilátásokat nyitva utódainak.

ARTHUR HONEGGER:

MUZSIKUS GONDOK NAPJAINKBAN

Arthur Honegger 1952-ben írta ezt a tanulmányt. Szerzője maga olvasta fel a művészek nemzetközi konferenciáján: Velencében, 1952 szeptemberében. Nyomtatásban először az Unesco „L'artiste dans la société contemporaine" címen, 1954-ben kiadott kötetében jelent meg. – Honegger a rá oly jellemző éles logikával, keserű iróniával és sokhelyütt pesszimizmussal mutat rá a tőkés világ zenei életének visszásságaira, alapvető ellentmondásaira. Ez a tanulmány, amellett, hogy lebilincselő olvasmány, pontos és tökéletes kórkép is erről a világról. De mindvégig átfűti Honegger őszinte aggódása, és mélységes embersége. Következtetései számunkra is rendkívül tanulságosak.

Felkértek, hogy írjak beszámolót a „muzsikus helyzetéről a mai világban" — napjainkban. Erről a témáról sokat lehetne beszélni, hiszen a zenekari muzsikustól a zeneszerzőig, az énekestől a zenetanárig mindenki érdekelt benne. De az Úr — vagy ha akarják: a sátán — ezerkilencszázötvenkettedik esztendejében már egészen nyilvánvaló, hogy a modern nagyvárosi életben a zeneszerzőt fenyegeti a legtöbb veszély, ha figyelembe vesszük mindazokat a nehézségeket, amelyek eléje tornyosulnak, amikor műveit meg akarja ismertetni, elő akarja adni, vagy ki akarja adatni. Ezek a nehézségek egyre nyomasztóbban érintik anyagi létfeltételeit.

És hogy a zeneszerző e fenyegetett helyzetét pontosabban meghatározhassuk, előbb a zenét-alkotók két kategóriáját, sőt, azt mondom, két osztályát kell megkülönböztetnünk. E két kategória manapság élesebben válik el egymástól, mint bármikor. Az elsőbe azokat soroljuk, akik a napi használatra írnak könnyen és rendszeresen eladható műveket. Itt mindarra gondolok, amit általában „könnyű zenének" neveznek: tánczenére, dalokra, szórakoztató muzsikára, amit lokálokban, éttermekben, kabarékban, music hallokban, éjszakai mulatókban, kávéházakban s egyéb szórakozó helyeken játszanak. Ide sorolhatjuk a filmzenék javarészét, s a nagy revűoperettek zenéjét is, — ezeknek rendszerint nem sok közük van a művészethez. Azokat a kollégákat, akik ezekre a területekre specializálták magukat, zenegyárosoknak vagy zenetermelőknek nevezhetnénk. Higgyék el nekem, hogy semmiképpen sem becsmérlő értelemben mondom ezt, hiszen gyakran sok tehetségre, leleményre, s nagy mesterségbeli ügyességre van szűkség ahhoz, hogy valaki ilyenfajta zenét írjon. De a „komponista" nevet azoknak tartanám fenn, akik nem a közönség átlagízlésének akarnak megfelelni,

hanem műalkotásokat teremtenek, gondolatokat és érzéseket fejeznek ki, s meg akarják határozni magatartásukat a művészet s az emberiség dolgaiban. Ők a nagy mesterek oldalán akarják elfoglalni helyüket a zenetörténetben, mint e nagyok utódai. Idealisták tehát, s így a mi korunkban őrülteknek látszanak, — de nem a veszélyesek fajtájából.

A könnyű zenének állandó piaca van, s így a termelő tevékenység más ágaihoz hasonlítható. Aki mindig kapós árut termel, kaphat többet vagy kevesebbet a portékáért, de bizonyos létminimuma általában biztosítva van. A zenében összefügg ez a folyamat az előadó tevékenységével, még ha a szerző maga nem is előadó vagy karmester. Áll ez a harmonikajátékosra vagy a jazz-zenekar vezetőjére is, aki saját műveit játssza: ez esetben megsokszorozódik a jövedelme. A gyártó növeli az előadó értékét, s az előadó a gyártóét. A közönség állandó kapcsolatban van ezzel a zenészfajtával. S ha a zene tetszik, jelentős hasznot hajt. Ha a siker nagyobb, akkor a gyártó már maga adja ki művét, s így a termelő és az előadó haszna mellett még a kiadó jövedelme is az övé lesz. Aztán lassanként berendez magának egy irodát, megszervezi a propagandát, ellenőrzi áruinak exportját. Ha ezt nem tudja megoldani, átengedi e területet kevésbé szerencsés kollégáinak, akiknek erre való tehetségét felfedezte, s megelégszik a termelés „ellenőrének" szerepével. Alkalmazottait „négereknek" nevezi, hiszen egy „négertartó" rabszolgái.

Nem szeretném, ha azt gondolnák rólam: elítélem ezt az üzleti magatartást. Már csak azért sem teszem, mert *ősidők óta* szokásos, az ősök tiszteletét pedig ápolnunk kell; másrészt, mert a művészethez semmi köze sincs, az iparból és a kereskedelemből alakult ki, s gyakran tett hasznos szolgálatokat pályájuk kezdetén álló tehetséges muzsikusoknak. Senki sem kívánhatná közülünk, hogy Packard és Citroen urak maguk szereljék a motorokat a nevüket viselő kocsikba. A filmzenében rendszeresen csinálják ezt, s néhány országban, főként az Egyesült Államokban, annyira tökéletesítették, mint a gyári futószalagot; szünet nélkül dolgoznak, abszolút biztonsággal, és igen eredményesen. Akár az autógyárban — ahol szerelők, mechanikusok, elektromos szakemberek, próbavezetők dolgoznak —, a jól szervezett zeneüzemben is találhatunk melódiatermelőket, harmóniaszállítókat, s hangszerelőket; valamennyien teljesen specializáltak, s rendkívül ügyesek. Nem logikus hát, hogy mindegyikük sajátos adottságát a legjobban használják ki? — Magától értetődő, hogy az így előállított zene szerzője csak ritkán válik ismertté. Azok közül, akik egy-egy „közszájon forgó" refrént énekelnek, hányan ismerik vajon a zeneszerző nevét? Mégis, a refrén tantièmeket hoz a házhoz, a tantième pedig a „közszájtól" függ.

Mennyire más a komponista helyzete! Ezé a szegény őrülté, aki azt képzeli, hogy alkotásai a legcsekélyebb mértékben is érdekelhetik kortársait. Mindenféle anyagi nehézségnek teszi ki magát, s nagyobb fáradsággal kell majd a művei és az esetleges hallgatóság közé tornyosuló akadályokat leküzdenie, mint a régi zeneszerzőknek. Róluk, az ilyen komponistákról van nekem mondanivalóm.

A zeneszerző-hivatásnak az a különös sajátsága, hogy egy ember főfoglalkozása, aki minden erejével azon fáradozik, hogy olyan árut készít-

sen, ami senkinek sem kell. Egyszer már összehasonlítottam a cilinder-, a gomboscipő-, és a halcsontfűző-gyárossal. Tudjuk, hogy milyen kevésre becsülik az emberek manapság e dolgokat, amelyek valaha a legfőbb elegancia jelei voltak. A zenében — s ebben a vonatkozásban sántít a hasonlatom — csak olyasmit keresnek, ami száz éve készült. A mai zenebarát számára vége a zenének néhány klasszikus és romantikus mű előadásával, s talán néhány modern darabéval, amelyik már elég rég fekszik a tisztítótűzben. A mai komponista az a betolakodó, aki el akar menni a bankettre, bár hívatlan vendég.

A zenének száz esztendősnek kell lennie, vagy legalábbis megfelelő, tiszteletre méltó érési folyamaton kell átesnie ahhoz, hogy a közönség többsége, ha nem is „megértéssel" — ennek a szónak egyébként zenei szempontból semmi értelme sincs —, de legalábbis élvezettel hallgassa, Vagy egyáltalán meghallgassa.. Mi ennek az oka? A közönséget valójában csak az érdekli, amit többször meghallgathat. Az új műveket ösztönös bizalmatlansággal fogadja, a legtöbbször nem is megy el a bemutatókra. A tapasztalat szerint: minél szorosabb a hallgató kapcsolata egy értékes művel, annál inkább óhajtja azt hallani. Így tehát nem csak a „modernség" tartja távol a közönséget — mint azt a kritikusok gondolják —, hanem mindenekelőtt a „nem-ismerés". Mondhatok erre példát is: Ravelt a szó közhasznú értelmében joggal nevezhetjük „klasszikusnak". A Daphnis és Chloet 1912-ben komponálta. A művet több mint 30 éven át aránylag ritkán játszották. Charles Münch egyik nagyszerű előadása után, a párizsi konzervatóriumi koncertek egyikén, hirtelen divatba jött. Azóta állandóan játsszák a második szvitet a hangversenyeken és a rádióban. (Jómagam egy hét alatt kilencszer hallottam.) Ugyanolyan sikere van, s ugyanannyi embert vonz, mint Beethoven Pastorale-szimfóniája. Ez szép is, jó is így. — Másik példa: Toscanini egy elragadó Rossini-nyitányt bányászott ki az ismeretlenség homályából, a Scala di seta-t. Nagy sikere volt, mint mindennek, amit Toscanini dirigál, s azóta a karmesterek állandó repertoárdarabja. Ezzel szemben a Tell Vilmos és a Semiramis-nyitány megmarad a veteránzenekarok dirigenseinek. Toscanini nem vett tudomást róluk.

Korunk legszomorúbb jelenségére utalok itt: az emberek nem azért járnak hangversenyre, hogy zenét hallgassanak, hanem valamilyen előadói produkció kedvéért. A koncertek száma napról napra nő, az előadott műveké évről évre csökken. Ez érvényes a számtalan zongoraestre is, melyeken majdnem kizárólag három általánosan kedvelt zeneszerzőt játszanak. A mű nem számít — mindig újra ki kell mondani ezt az igazságot — csak ugródeszka a virtuózitás számára, s az előadó mechanikus felkészültségének vagy színészi szándékainak szolgálatában áll. A neves dirigens, a híres virtuóz üti rá tehát a bélyeget a mai zenei életre. — Nézzük csak a hírneves karmestert! Egyszer vagy kétszer jön egy évben, valamilyen ünnepi díszhangversenyre. Műsorán természetesen azok a művek szerepelnek, melyeknek nemzetközi sikereit köszönheti. Negyven éve (vagy talán még régébben is) vezényli Schumann negyedik szimfóniáját, amit „senki sem dirigál úgy, mint ő". A másiknál Csajkovszkij Patetikus szimfóniája tölti be ugyanezt a szerepet. Ha pillanatnyi zavarában valamilyen új művet akarna műsorra

tűzni, akkor az impresszário könnyek között borulna a lábaihoz: „Ön X. Y. úr szimfóniáját akarja játszani Brahms helyett, akire mindenki kíváncsi az Ön előadásában?! Azt akarja, hogy üres legyen a terem és tönkremenjek? Nem mester, túlságosan is megfizetem önt ahhoz, semhogy zsúfolt házat ne kívánhatnék magamnak. Csak semmi őrültség! Azokat a műveket szeretném, melyeket ön olyan jól vezényel, s természetesen kívülről... Minek is kellene változtatni?" — Ugyanezt elmondhatjuk a nemzetközi hírű virtuózról, aki minden évben háromszor hirdeti: „Egyetlen koncert ebben az évadban." Chopin összes művei a híres Malicutzo tolmácsolásában. Van vagy ötven ilyen virtuóz, aki ugyanazt a műsort vonszolja városról városra.

Vegyük most szemügyre az állandó koncertsorozatokat. A világnak szinte valamennyi nagy városában ugyanaz a helyzet: mindenütt azonos műsorok. Az angolszászoknál valamivel több Csajkovszkij és Sibelius; Franciaországban jelenleg az alaposan megkésve befutott s német karmesterek által trónraültetett Brahms uralkodik, Richard Strauss társaságában, aki lehetővé teszi a zenekaroknak, de még inkább a karmestereknek, hogy teljes fényben pompázzanak. — A zenei szervezeteket egy bizottság irányítja, mely a műsor összeállítása idején a karmester mellett áll, s megakadályozza, hogy túl merész vállalkozásokba bocsátkozzék. A klasszikus művek a program alapjai. Ezek biztosítják a bevételt. Az új művek csak állami szubvenciónak köszönhetik felvételüket. Ezt az állam többszörösen beszedi adóban, amivel minden kulturális megnyilvánulást megterhel — legalábbis sok országban. De szubvenciót is csak akkor ad, ha az új mű előadása „ősbemutató". A mű igazi értékének tehát nem sok szerepe van a dologban, s még ha kedvezően fogadják is, sokáig kell várnia a következő előadásra.

A bizottságok természetesen a vállalkozás részeseinek érdekeit védik. — Az egész világon szeretik és csodálják Beethovent. A Beethoven-ciklus tehát egyenesen tolakodóan kívánkozik a műsorra. Aztán megismétlik az előző évek műsorait. Mindenki elégedett, kivéve a zeneszerzőket: azon a véleményen vannak, hogy a nekik kiszabott helyet nagyon szűkre méretezték. De miért?

A híres szimfónia közkincs. A kottaanyag a szervezet könyvtárában megtalálható. S mert mindig játsszák, kevés próba kell hozzá. Az új szimfóniához sokkal több próba kell, mert nehezebb, és a zenekar sem ismeri. Amellett még külön kiadások vannak a kottakölcsönzési díjra. A klasszikus szimfónia vonzza a nagyközönséget. Az új szimfónia miatt üres marad a terem.

Haydn és Mozart idejében még új műveket óhajtott a közönség. Ezért is alkottak ezek a zeneszerzők olyan sokat. Manapság — ismétlem — nem a *művet* hallgatják, hanem a már ismert darab *előadását*.

De nézzük csak az operát! Majdnem valamennyi országban haldoklik. Csak Német- és Olaszországban érdeklődnek még iránta. Ezekben az országokban a legutóbbi háború idején egy sor operaház elpusztult. Ezeket már nem építik fel többé, mert az opera mindig veszteséggel járó üzlet. Helyükbe mozik és garázsok kerülnek. — Franciaországban az operajátszás válsága — be kell vallani — a kialakult rendszer rovására írható. Új és költséges

operát csak akkor visznek színre, ha szerzője az Akadémia tagja, vagy politikai befolyása van, s olyan pozícióban ül, hogy lehetetlen visszautasítani. Senki sem hisz az igazi sikerben. Megelégszenek a tiszteletbeli sikerrel. Ha véletlenül egy tehetséges muzsikus műve jutna be, a kisujjukat se mozgatják, hogy keresztülvigyék. Az opera ma már beporosodott, régimódi lett. A kosztümös koncert egy fajtája, kintornadallamok kíséretével. „Ha azt akarnák, hogy az Opéra comique jövedelmező legyen, minden este a Carment kellene játszani" — mondta nekem valaki. A színháznak ezt a fajtáját a fiatalok átengedik az öregeknek, akik közben még a régi emlékeiket idézik.

Az Egyesült Államokban és Latinamerikában hasonló a helyzet. A New York-i Metropolitan, mely ugyanolyan régimódi, mint a Gaité Trianon és a Teatro Colón Buenos Airesben — a Ricordi kiadó repertoárdarabjait játssza. Olyan sztárok közreműködésével, akik állni is alig tudnak már a lábukon. — A városok általában kulturális hiúságból tartják fenn az operaházakat. Mert azok bizonyos módon hozzátartoznak a város fogalmához. A régi, jól bevált repertoárt játsszák. Új mű színrevitele ma egy vagyonba kerül, s az egész költségvetést veszélyeztetné. Ezért nem is tartanak igényt rá, s a közönség sem kívánja. Az újat a moziban vagy a színházban keresi, még csak nem is a balettben, amit megint a táncosok és nem a mű kedvéért néz meg...

Az operett is halott, s valamilyen music-hall üzem pótolja. Időnként megváltoztatják a címeket, de amit kínálnak mindig ugyanaz. Látványos revüket adnak elő, francia kánkánt... Ez jobban vonzza a tömegeket, mint a zenedarab, még ha a rádióból jól ismert, kedvenc tenorista énekel is benne. — A vidéki színpadok fokozatosan megszűnnek, mert egyre kevesebb szubvenciót kapnak, s az már a zenekar fenntartására sem elég.

Regényekben, színdarabokban és filmekben gyakran találkozunk olyan zeneszerzővel, aki híres lesz, mert természetesen zseniális. Elvesz egy fiatal lányt, akit szeret, s a legcsekélyebb anyagi gondok nélkül lakik, luxuskényelemmel berendezett palotában. Már többször felemeltem a szavamat az ilyen zabolátlan fantáziálások ellen, amikben tudatlan irodalmárok bűnösek. — Operasiker! S az ember gazdagnak, híresnek hiszi magát. Ötven évvel ezelőtt operákból még meg lehetett gazdagodni. Ez történt Massenet-vel Franciaországban, Richard Straussal Németországban, Puccinival Olaszországban. Massenet évi 150 000 aranyfrank járadékot kapott a kiadójától, nem számítva a tantiemeket. Hasonló összeget kapott Verdi az egyiptomi kedivétől a kairói opera megnyitására komponált Aidáért. Az ilyesmi nagy reményeket kelt bennünk... Jellemző azokra a tantiemekre, amiket a szimfóniák, kvartettek, szonáták, dalok s egyéb rövid darabok hoznak nekünk, hogy Gabriel Fauré — a konzervatórium igazgatója, a becsületrend parancsnoka — az a muzsikus, aki nem sejtett világok felé nyitott meg titkos ajtókat, minden hírneve ellenére sem tudta összehozni a szükséges összeget ahhoz, hogy a „Szerzők, Komponisták és Zeneműkiadók Társaságá"-ba felvegyék. Pedig 79 éves korában halt meg.

A virtuózok hangversenyeiről már elmondottuk a legfontosabbakat. A műsor mindig ugyanaz; biztos bevételt csak néhány híres név garantálhat.

A zongoristáknak a Chopin-, Liszt- vagy Beethoven-estek. Hegedűsök, csellisták és énekes számára hasonló óvatossági korlátok irányadók. — Más hangszerjátékos meg egyáltalán nem is vállalhatja egy hangverseny kockázatát. A fuvolát, klarinétot, kürtöt a zenekarba száműzték. A kamarazeneegyüttesek: kvartettek, kvintettek, triók — szinte kihaltak. A bevételt több közreműködő között kell felosztani, ugyanakkor az utazás és szállás költségei mindenkit egyformán terhelnek. Emiatt nem lehet kijönni, még teljesen konzervatív műsorokkal sem. A kamarakoncertek közönsége amellett jelentősen el is apadt.

A NAGY ZENEI ÜNNEPSÉGEK

Néhány éve egyre több városban rendeznek nyaranta zenei ünnepségeket. Az elsők, melyek az új zene népszerűsítését szolgálták — mint a salzburgi 1921-ben —, kieszközölhették az Új Zene Nemzetközi Társaságának megalapítását. Ezek a fesztiválok hamarosan kétes értékű ápolói lettek az új zene ügyének... A tehetséges zeneszerzők kisebbségben maradtak, elvesztek a középszerűek tömegében, s erre udvariasan ajánlották magukat. A közönség meg követte a példájukat. — A zenei ünnepségek ma már elsősorban az idegenforgalom eszközei. Az operákban Mozart és Wagner nevére alapoznak mindent, a koncerteken híres karmesterek és virtuózok közreműködésére. Ezeknek az ünnepségeknek okait — a természetes állapotok szerencsés megfordításával — az adózás túlkapásaiban kell keresnünk. Az emberek szívesebben adják ki a pénzüket néhány szép estéért, mint egyenest az államkasszába. Az pedig végül is semmit sem veszít, mert behozza a pénzt a közreműködő művészek zsebén. Eddig minden rendben lenne, de a zene fejlődését ez igazán nem segíti. A haszon a vasúttársaságoké, a szállodáké és az éttermeké.

A FILM

Egy ideig a film volt a mentőöv. Az opera- s a kamarazene megszünte, a nyomorúságos szimfonikus-zenei produkció s az a körülmény, hogy lehetetlen kiadót kapni — arra indította a zeneszerzőket, hogy a filmhez forduljanak. Néhány emelkedett szellemű filmnagyság jóvoltából meg is találták ott kenyérkereseti lehetőségeiket. — Ám, néhány évvel ezelőtt filmzenére specializált zeneszerzők a „Comité d'organisation de l'Industrie Cinématographique" néven működő bizottságnak egy — egyébként nem is méltányolt — szerződésmintát dolgoztak ki, melyben a következő mondatot olvashattuk: „A zeneszerző neve a plakátokon legalább olyan betűkkel szerepeljen, mint a legkevésbé kiemelt színészé." — Ez is bizonyíthatja, hogy a zeneszerzők nem értékelik túl közreműködésük jelentőségét a kinematográfiai mesterművek létrehozásában. Hozzászoktak már, hogy a szegény rokon szerepét kell játszaniok. Nyilvánvaló, hogy senki sem a zene kedvéért megy a moziba, s ha hall is valamit, nem figyel fel rá. Így hát hamarosan visszatértek a régebbi eljáráshoz, a már előbb említett ipari jellegű termeléshez. S amilyen mértékben nő a termelés válsága, annyival csökken a szervezeten kívüli termelők részvétele.

Az irodalmi és a zenei kiadó között szakadék tátong. Könyvre könnyen lehet kiadót találni, mert a könyv normális úton jut el a fogyasztóhoz, míg a zene-„olvasás" egyre nehezebb lett. Ennek az a következménye, hogy mindig kevesebb kottát vásárolnak. Emellett az árak is nagyon magasak. Ötven évvel ezelőtt minden polgári házban akadt egy zongora, s rajta a klasszikusok szonátái mellett az akkoriban kedvelt operák partitúrái és zongorakivonatai. Azóta sok minden megváltozott. Az új műveket olyan nehéz lejátszani és kibogozni, hogy senki sem vásárolja ezeket a kottákat. A kamarazene barátai megritkultak — a rádió barátaivá lettek —, s ez nagyban hozzájárult a helyzet ilyenfajta kialakulásához. Ha a kiadó kihoz egy új kvartettet vagy kvintettet — ezt mint mecénás teszi. Mert nincs az a zenebarát, aki megvenné! A hivatásos együttesek pedig — ha veszik maguknak azt a fáradtságot, hogy műsorra tűzzék — természetesen ingyen, ajándékba szeretnék megkapni. Egy szimfonikus mű tetemesen növekvő előállítási költségeit csak évek múltán lehet behozni. S csak akkor, ha a szerzőt külföldön ismerik, és műveit előadják. A zenekari anyag kölcsönzési díjai a kiadó költségeinek csak egy részét fedezik. Érdekesen szemlélteti ezt az alábbi táblázat, amit Durand-kiadó állított össze. Ebből kiderül, hogy milyen példányszámban adtak ki néhány korunkbeli művet, s hogy mennyi idő alatt keltek el.

Szerző, s a mű címe	Az első kiadás példányszáma	A megjelenés éve	Eladva
Debussy			
Első arabeszk (zongora)	400	1891	1903
Gyermekkuckó (zongora)	1000	1903	1908
Ravel			
Histoires naturelles (zongora-ének)	500	1907	1913
Ludanyó meséi (zongora négy kézre)	500	1910	1912
Messiaen			
8 Preludium (zongora)	500	1930	Még nem fogyott el
Milhaud			
II. Zenekari szvit	100	1921	Még nem fogyott el

Ezzel szemben egy ismeretlen, fiatal író könyvét 15 000 példányban adják ki.

A hanglemezgyártásban ugyanez a helyzet. Tíz felvétel is készül Beethoven Pastorale szimfóniájáról — különböző karmesterek és zenekarok előadásában, míg azok a művek, amelyek nem szerepelnek állandóan a mű-

soron, hiányoznak a lemez-jegyzékből. Még a klasszikusok is, de főként a modernek. De legyünk optimisták! A 33 forgású hosszanjáró lemez fejlesztheti a zenebarátok ízlését, s a humanista műveltségű ember könyvtárához hasonlóan, egy zenei könyvtár kialakításának igényét ébresztheti fel benne. A magas árak miatt a mérsékelt jövedelműek számára ez elérhetetlen vágyálom csupán.

Nekünk pedig még egy nagyon fontos terület marad:

A RÁDIÓ

De nem sorolom az általam javasolandó gyógyító eszközök közé, előbb a zeneszerzők felelősségéről szeretnék szót ejteni. Nem helyénvaló itt a „dallamtalanság" vádját előhozni, amit minden korszak újra ismétel. Főként a harmóniai újítások s a fokozottabb lineáris írásmódra való áttérés idején hozakodnak elő vele. A mai zeneszerzők barátait az a — szerintem gyermeteg — tetszelgés riasztja vissza, hogy a szerzők szándékosan bonyolult formában és nehezen érthető stílusban fejezik ki magukat. A zene kibogozása ma már olyan bonyolult művelet, hogy szerintem merőben felesleges oktalanul nehezíteni. Sokkal nehezebb valamit világosan papírra vetni, mint zsúfoltan. S a zeneszerzők nagyon sokszor engednek az olyan kottakép vonzóerejének, amelyik megrémíti az előadókat. Az ember könnyen keltheti hatalmas mesterségbeli tudás látszatát, ha szüntelenül változtatja az ütemet, felsorakoztat egy sereg kottafejet, s felhőkarcoló magasságú akkordhalmazokat. Ez gyermeteg ambíció! Ma minden mesterfogás egy vagyonba kerül. Vétkes és buta dolog időt és pénzt pazarolni. Ez az írásmód már a naivakra sem hat, s hamarosan leleplezi a szerző ügyetlenségét...

Megállapítottuk hát, hogy milyen kevés hely jut az új zenének a mai zenei életben. Hogyan lehetne ezen segíteni?

Íme, néhány elém tett javaslat:

Az elemi iskolától kezdődő zenei oktatás. A zene legyen épp úgy kötelező, mint a rajz. Egyetértek vele, ha arról van szó, hogy a gyerekek ízlését alakítsuk. De az elemző órákat és a zenetörténeti adatok tanítását ellenzem. A fontos az, hogy a gyerekekhez közvetlen hallás — rádió vagy inkább hanglemez — útján közel vigyük a zenét. *Kezdve a mai szerzők műveivel, s aztán fokozatosan visszamenve a klasszikusokhoz.* — Előbb az élő nyelv, a hallgató korából. Aztán következzék csak az előző korszakoké. Neveljünk mindenekelőtt zenehallgatókat, akik érdeklődéssel közelednek a muzsikához — s ne a zenei hivatás inasait, ahogyan azt a konzervatóriumok teszik. Ezek az intézmények s tanárai felelősek elsősorban, hogy nincs érdeklődés a zene iránt...

Tegyünk csak próbát! Nézzünk meg húsz díjnyertes zongoristát! Valamennyien figyelemre méltó ügyességgel játszák Chopin etüdjeit, vagy valamelyik Beethoven-szonáta finaléját. De ha egy partitúrát elébük teszünk, képtelenek nyolc taktust is első látásra hibátlanul lejátszani. Nem tanították meg őket „zenét olvasni". Arra kényszerítették őket, hogy addig gyakoroljanak futamokat, dallamokat és akkordtöréseket, amíg a csuklójuk megmerevedik. — A sport terén már ésszerűbben gondolkodnak az emberek. Vannak bicik-

listák, akik vasárnap elmennek sétakerékpározásra, de mégsem érzik kötelezőnek, hogy a Tour de France-on résztvegyenek. — A virtuóz kivétel. Márpedig minden zongoristát úgy nevelnek, mintha neki is kivételnek kellene lennie. Egy jó lapról olvasó többet használ a művészetnek, mint a „Chopin—Liszt-verseny" rekordere. Teljesen hasztalan lenne a konzervatóriumokból évente kibocsátott díjnyertesek özönét gátak közé szorítani. Mindegyik a közben már értéktelenné vált díjra hivatkozik, s meghírdet még egy Chopin-estet. Aztán utána eggyel nőtt az elkeseredett emberek száma. — Neveljünk zene-olvasókat, akik esténként a saját gyönyörűségükre lapról játszanak egy Schubert szonátát, vagy egy Poulenc impromptut, s esetleg társulnak egy csellista barátjukkal is. De ne tegyünk semmit sem azért, hogy virtuózokat tenyésszünk. Úgyis sok van belőlük, s a zenének csak többet ártanak, mint használnak.

Emelni a szimfonikus zenekarok szubvencióját, s rájuk róni azt a kötelességet is, hogy minden műsoron, amelyet nem egyetlen szerzőnek szentelnek, egy mai komponista művét is eljátsszák. Természetesen helyeslem azt a gondolatot, hogy az államot nagyobb szubvenció megszavazására serkentsék. De szkeptikus maradok, mert ha pillanatnyilag meg is adnák a támogatást, erősen valószínű, hogy az állam mindent szűkebbre szab majd, ami nem védelmének céljait szolgálja. — Roger Fernay érdekes beszámolójából (Bilan syndical 1951/52) szemléltetően kiderül, hogy mennyire csökkentek Franciaországban a művészeti célokra adott szubvenciók —, olyan csökkentés ez, melyet a következő háború előkészítésére fordítanak. Ismeretes, hogy a vidéki színházak — mindenekelőtt az operaházak — teljes hanyatlásban vannak, s hamarosan várható teljes megszűnésük is. Az állami segítség így alakult: 1948 — 240 millió; 1949 — 120 millió; 1950 — 80 millió; 1951 — 46 millió frank.

Az állami segítség kábítószer talán, mely a beteg halálfájdalmait szünteti, de nem az a gyógyszer, amivel a betegséget gyógyíthatjuk. Ismétlem — és nem győzöm eleget mondani —: a gyógyulást csak a közönség új iránti igényétől remélhetjük.

Egy új mű kényszerű előadásának haszna is kétes értékű. A Beethovenestek száma ezzel sem csökken, s az új mű sorsa ugyanaz lesz, mint a szubvencionált bemutatóké: „végre fogják hajtani" (néha szó szerinti értelemben is) —, s aztán nem esik szó róla többé. És nem szabad a mű kvalitásait sem figyelmen kívül hagyni! Ha életképes és megérdemli a támogatást, akkor nem egy, hanem több előadást kell biztosítani neki. Nem lehetünk kollégákra, különböző befolyásokra és kapcsolatokra figyelemmel. Bátran vissza kell utasítani a tudatlanokat azok érdekében, akiknek kilátásuk van arra, hogy a közönség meghallgassa őket. Ki vállalja majd ezt a fáradságot? Kritikusok, muzsikusok vagy népbiztosok? — Itt is a közönség ítéletéhez kell alkalmazkodnunk, akár akarjuk, akár nem — miután megadtuk neki a lehetőséget, hogy a műveket meghallgassa. Ezt próbálták meg a Pasdeloup koncerteken is, és kiderült, hogy a közönség ítélete nem nagyon tért el valamiféle jury véleményétől. — Mindenesetre kívánatos lenne, ha a szubvenciókat a koncertszezon végén ítélnék oda, mégpedig az egyes zenekarok teljesítményéhez mérten.

Van olyan zenekar, melyet csak a zenebarátok támogatnak, és semmiféle állami segítséget sem kap, mint például a Bázeli Kamarazenekar; most ünnepelte 25. születésnapját. Ez alatt a 25 év alatt egyetlen Beethoven-szimfóniát sem játszott, pedig azokat minden zenekar állandóan műsoron tartja. Ez az együttes csak modern darabokat s olyan klasszikus műveket játszik, melyeket a többi zenekar elhanyagol. A kezdet, persze, nehéz volt, de aztán egyre népesebb közönségük lett, melyet arra neveltek, hogy érdeklődjék az új iránt. Ez a hallgatóság már a modern műveket akarta megismerni, s nem régi kompozíciók különböző, eredetieskedő előadásait összehasonlítani. A művészi nevelés jó példája ez.

Ha szubvenciókat szavaznának meg, igazságosnak tartanám, hogy e jótéteményt kamarazene-együttesekre is terjesszék ki. A muzsikálás e legtisztább módja csak kicsiny hallgatótáborra támaszkodhatik. Hallgatóknak és zeneszerzőknek egyaránt kívánatos lenne, ha meg tudnák akadályozni a kamarazene-kultusz lassú sorvadását...

Állami megrendelések színházak, iskolák és a rádió részére. Konzervatóriumi vizsgadarabok. Az utóbbiakra régóta szokás megbízásokat adni, de nem használják fel megfelelően a zeneszerzők helyzetének javítására. Másféle állami megrendelés a zene területén ritka. A háborús mészárlást hatalmas emléktáblák dicsőítik, nem kantáták. De még a kantáta-megbízást is az elismert komponista kapná, és nem a kezdő fiatal. Nehéz is lenne elosztani a szeriális komponisták és a mérsékeltebbek között. — Az operamegbízások kissé későn jönnek, s úgy látjuk, hogy a kormányokat tőlük egészen szokatlan nagyvonalúságra késztetik. Olaszországban pl. a nagy Verdi-díj négymillió lírára rugott. Ezzel az a kötelezettség is együttjárt, hogy a díjnyertes művet előadják, s az előadás költségei harminc millió lírát emésztettek fel.

BALETT

A Gyagilev-korszakbeli virágzása után a balettben ma már alárendelt jelentőségű a zene. Az előadásokon, ahol mindenekelőtt a mozgásbeli virtuózitásnak kell érvényesülnie, gyakran klasszikus darabokat választanak kísérőzenének: a Felhívás keringőre valcert, Chopin- és Csajkovszkij-darabokat — kisegítőzenekarra alkalmazva. Eredeti partitúrát csak nagy állami színházakban tudnak megszólaltatni.

A koreográfusok — hogy ezzel is megőrizzék teljes szabadságukat — megszokták, hogy balettjeiket olyan zenére írják, amely eredetileg nem erre a célra készült: klasszikus szimfóniákra, szimfonikus költeményekre, sőt, oratóriumokra. Ezzel is megfosztják a mai zeneszerzőt egy kereseti forrástól.

A FILM

Húsz éve kérdezgetik már a muzsikusokat a zene és a film kapcsolatáról. A válasz mindig ugyanaz, s azóta sem változott lényegesen. Az egymilliót elérő költségvetésben a zeneszerzőnek a legkisebb részesedést sem szánják. Csak a zenekarnak és a karmesternek, mert azok manuális munkát végeznek. De a művészi alkotómunka?! — Azt csak néhány nullával fejezhetjük ki, vagy csak méltatlan ügyletekkel lehet neki érvényt szerezni a

szerzői jogvédő irodák révén. De ez, mint már megjegyeztem, nem éppen zeneszerző-munka. Ne legyünk naivak, hogy az adók leszállítását javasoljuk olyan időszakban, amikor minden ország teljes igyekezetével akar polgáraiból minél több adót kisajtolni. Az áldozatok sorában, persze, ott találjuk a komponistát is, s mint a legkevésbé szervezett, független alkotót, persze, az első helyen. Tudjuk, hogy az elengedhetetlen tantiemek behajtása egyes államokban egészen esetleges. Az állammal egy húron pendülő gyáros vagy akár maga az állam is, nem csinál titkot belőle, hogy milyen terhes neki a szerző igénye, aki a saját műveiből akar megélni. Minden oldalról támadják, vitatják jogait. Legyen bátorságunk hozzá, hogy szembenézzünk a való tényekkel, s ne építsünk azokra a beszédekre, melyeket kongresszusi bankketteken szoktak mondani, vagy más helyeken, ahol vidáman töltik az időt.

Ugyanez érvényes a rádióra és a televízióra is. Egyszer azt mondták nekem: „Az ön összes jeremiádjai megdőlnek a rádió teljesítményével szemben. Még ha minden koncertvállalkozás vagy operaház megszűnne, akkor sem lenne baj, mert itt a rádió, melynek megvannak az eszközei ahhoz, hogy minden deficitet a zsebéből rendezzen. Hiszen a rádió-társaságok többsége állami szervezet, tehát mindegyik maga az állam." — Könnyen meglehet, de én mégsem vagyok meggyőződve a jótéteményekről, melyeket ez a rikácsoló kakas a zene számára hozhat. Ez a kakas, melyből a zörejek özöne árad. Tudjuk, hogy akit állandóan erős fény ér, megvakul. Életünkön egyre jobban uralkodik a lárma, melyben állandóan élünk. S mert kényszerítve vagyunk benne élni, rövid időn belül mindannyian megsüketülünk. A házmester vagy a szomszéd rádiójából reggeltől éjfélig a zajok özöne árad. Ez épp úgy lehet Bach h-moll miséje, mint megdühödött kintornák nyekergése. Ezt a zajt mindenütt megtaláljuk: az utcán, az áruházakban, a kávézókban, éttermekben, még a taxikban is. El tudják képzelni, hogy valaki, aki aznap már hatodszor hallja Beethoven c-moll szimfóniáját, este elmenjen egy hangversenyre, s viszonylag drágán jegyet vegyen azért, hogy hetedszer is meghallgassa? Sok tanuló a rádió hangjai mellett végzi matematika feladatát. Megszokták már, hogy a zenét a „zajkulissza" egy fajtájának tekintsék, s annak szellemi tartalma már semmivel sem érdekli őket jobban, mint a vakolat a falon. Nagyon találóan mondja Sztravinszkij a Zenei Poétikában: „A zene terjesztése mindenfajta eszközzel — nagyszerű dolog. De ha értelem és meggondolás nélkül tálalják a közönségnek, akkor a hallgatót túletetik és csömört kap. — Elmúlt az az idő, amikor Bach örömmel kelt útra gyalog is, hogy meghallgassa Buxtehudet. A rádió ma már minden napszakban házhoz szállítja a zenét. Megkíméli a hallgatót minden fáradtságtól, kivéve attól, hogy a rádiógombon csavarjon egyet. De a zene értelmét gyakorlás nélkül sem megérteni, sem kibontani nem lehet. A zenében — éppúgy, mint minden másban — az inaktivitás tunyasághoz vezet, és eltompítja a felfogóképességet. A zene kábítószerré válik, s ahelyett, hogy a szellemet élénkítené, csak bénít és butít. S az intézmény, mely a zene szeretetét akarja ébren tartani akkor, amikor egyre nagyobb mennyiségben sugározza az éterbe, gyakran csak azt éri el, hogy éppen azok vesztik el étvágyukat, akiknek érdeklődését fel akarja kelteni, s akiknek ízlését fejleszteni kívánja . . ."

Végső következtetések:

1. Meg kell győzni a fiatal zeneszerzőket arról, hogy hivatásuk csak egészen kivételes esetekben s csak életük végefelé biztosíthatja megélhetésüket. Legyen tehát más foglalkozásuk is, vagy megfelelő személyi vagyonuk. Így élt meg a múlt századvégi írók java része. (Verlaine, Mallarmé, Valéry, Claudel.)

2. Nem kell mindenáron ifjú komponista tehetségeket „felfedezni". Sőt, inkább vissza kell őket riasztani. Olyan szűk a tér számukra, hogy már így is sokan vannak. De minden lehető segítséget meg kell adni azoknak, akik már bizonyságát adták tehetségüknek. Ne engedjük elnyomni őket a nagy zeneszerzők konkurrenciájával.

3. Úgy kell irányítani a zenei nevelést, hogy az új zenének hallgatókat neveljünk. Harcolni kell a zenéért a sportszerű virtuózitás minden fajtájának visszaéléseivel szemben.

4. Vezetni kell a közönséget, hogy a zene új távlatai éppúgy érdekeljék, mint az irodalom, a színjátszás, a festészet és a film.

(Fordította: FÁBIÁN IMRE)

KŐKAI REZSŐ:

SCHÖNBERG ÉS KÖVETŐINEK ZENÉJE
*(EXPRESSZIONIZMUS; DODEKAFÓNIA)**

AZ ÉLMÉNYANYAG SCHÖNBERG ÉS KÖVETŐI MŰVÉSZETÉBEN

Schönberg művészetében kezdetben két ellentétes hatás érvényesül: Wagneré és Brahmsé. Ezek korai műveinek élményanyagában és stílusjegyeiben egyaránt kimutathatók. A wagneri élményanyag főképpen az ún. éjköltészet, halálközelség, bonyolult lelki folyamatok, sűrített, túlfokozott újraátélésében mutatkozik, amit korai alkotóperiódusából származó műveinek már címei is bizonyíthatnak. (Verklärte Nacht — Megdicsőült éjszaka, 1904; Pierrot lunaire — Holdkóros Pierrot, 1912;[1] Brahms hatása a Wagnerétől erősen különbözik. Főképpen abban mutatható ki, hogy Brahms-nak a zene programmentességére, másszóval abszolút zenére irányuló törekvése, valamint a zenei romantika előtti klasszikus zenei formák iránti vonzódása Schönberg műveiben is visszatükröződik. (Mégpedig éppen azokban, amelyeket majdnem egy időben írt előbb említett műveivel.) Ilyen művek a Kammersymphonie — Kamaraszimfónia, 1906; Fünf Orchesterstücke — Öt zenekari darab, 1909; Hat zongoradarab, Op. 19., 1911. Nyugodtan elmondhatjuk, hogy ez a két ellentétes hatás — olykor változott jelleggel is, Schönberg egész oeuvre-jén érezhető. De követőinek művészetében is megfigyelhetünk valamiféle zenén kívüli tartalom kifejezésére törekvő *(program v. drámai)* zene és *abszolút* zene közötti ingadozást. Ezt Alban *Berg* (1885—1935), Schönberg egyik legjelentősebb tanítványa, nagyhírű *„Wozzeck"* c. operájában (1917—1924) úgy véli nyugvópontra juttatni, hogy a rendkívül drámai cselekményhez olyan zenét ír, melyben a zenei romantika előtti, klasszikusnak nevezhető zenei formák szinte önálló, a színpadtól független életet élnek. — Schönberg másik jelentős tanítványa, Anton *Webern* (1883—1945) zenéjében az abszolút zenére való törekvés teljes diadalt arat.

[1] Itt említjük még 2. vonósnégyesét (1908), Erwartung c. operáját (1909) is.

**Két fejezet a Századunk zenéje című könyvből. (Munkatárs: Fábián Imre.) A kötet a Zeneműkiadó gondozásában jelenik meg. (A Szerk.)*

Schönberg „Gurrelieder" c. dalsorozata (1902 körül; a dán impresszionista költő, J. P. *Jacobsen* — 1847—1885 — verseire), „Pelleas und Melisande" c. szimfonikus költeménye (1902; *Maeterlinck* — 1862—1913 — alapján), az „Erwartung" (Várakozás) c. opera, a „Pierrot lunaire" c. mű a wagneri élményanyag túlfokozásával azonban *már új elemeket* is tartalmaz. Jacobsen és Maeterlinck neve önkénytelenül is az impresszionizmus és szimbolizmus művészi törekvéseit juttatja eszünkbe; a Gurrelieder hatalmas méretei, hypertrofikus, mesterségesen és öncélúan túlfejlesztett zenekari összetétele, a *részletek*nek az *egész* feletti uralma viszont a századforduló *szecessziós* törekvéseit. Ilyenformán Schönberg impresszionista, szimbolista, szecessziós vonatkozásait világosan felismerhetjük. Az Erwartung c. operában és a Pierrot lunaire melodrámában azonban *felbukkan még valami,* ami Schönberg későbbi fejlődése szempontjából igen nagy jelentőségű. Ez a többlet az éj-hangulatoknak nyugtalanító halálközelséggel, félelmet, borzadályt előidézni kívánó törekvéssel való oly mértékű átitatása, melyre a zenei romantikában semmi esetre sem, az átmenet éveiben csak Richard Straussnál találunk példát. Az Erwartung a halálközelség légkörében lejátszódó, bonyolult, rendkívül sokrétű s ugyanakkor sűrítetten jelentkező *lelki,* lélektani folyamatok annyira pontos feltárására *is* törekszik, ami szintén meghaladja az eddig (főképpen ugyancsak Richard Straussnál) tapasztalt, hasonló törekvéseket.[2] Az Erwartung-ban és a Pierrot lunaireben jelentkező többlet elemek: halálközelség, félelem, borzadály, bonyolult lelki folyamatok ábrázolása, alakítják majd ki — az alábbiakban ismertetett egyéb elemekkel társulva — Schönberg művészi élményanyagának *expresszionizmusát.* (A halálközelség légköre s az ezzel összefüggő félelem- és borzadálykeltés, bonyolult lélektani folyamatok ábrázolása egyébként Alban Berg Wozzeck c. operájában is félreérthetetlenül felismerhető.)

Schönberg hosszú ideig, kb. 1913-tól 1942-ig, főképpen olyan műveket írt, amelyek az abszolút zene kategóriájába sorolhatók. Gyakran idézik fel a zenei romantika előtti korok zenei formáit, s az alkalmazott zenei együttesek létszámát a legszükségesebbre csökkentik.[3] Ez a klasszicizáló hajlam végül is magába olvasztja a halálközelséget, félelmet-borzadályt előidézni, majd bonyolult lelki folyamatokat feltárni kívánó törekvéseket — és így alakul ki Schönberg művészi élményanyagának egyik legfontosabb (és talán végső) fejlődési foka: a schönbergi zenei *expresszionizmus.* Főbb törekvéseit így foglalhatjuk össze:

Kíméletlenül őszinte, koncentrált s csupán a lényeget ábrázoló eszközökkel félreérthetetlen *kifejezést*[4] adni az emberi lélek mélyén rejtve lappangó (tehát voltaképpen tudat alatti) lelki folyamatoknak, lelki tartalmak-

[2] Ebben az értelemben mondja Stuckenschmidt. Neue Musik c. művében: „A monodráma (az Erwartung c. opera drámai formája) annak az útnak az egyedül lehetséges, törvényes folytatása, amelyen Strauss kísérletképpen indult el Salome és Elektra c. operáiban."

[3] Ezt már a „Pierrot lunaire"-ben is megfigyelhetjük, melyben pl. olyan régi műformák bukkannak fel, mint a Passacaglia; azonkívül az előadó hangszeregyüttes létszáma is kamarazeneszerű. Az újklasszicizmus hasonló tendenciákat követ, mint ami e művekben megfigyelhető. Egyelőre nyitva kell hagynunk a kérdést, hogy az újklasszicizmus hatott-e Schönbergre, vagy éppen fordítva: a schönbergi élményanyag újabb fejlődése gyakorolt-e hatást az újklasszicizmus hasonló elgondolásaira?

[4] *Expressio* latinul: *kifejezés,* innen az expresszionizmus megjelölés.

nak. Ezek közé tartozik (éppen az expresszionista műalkotások megsejthető tanúságtétele és az expresszionizmus esztétáinak bizonysága szerint): a haláltól való félelem, de ugyanakkor a léttől való félelem is —, főképpen az emberi lét magányosságának, az elszigeteltség kínzó tudatának formájában; ezekkel összefüggésben pedig az állandó válság-érzés, az ebből fakadó örökös nyugtalanság; a megbékélésnek csupán szenvedélyes áhítása, de ugyanakkor a megbékélés lehetetlenségének azonnali felismerése.[5]

Rendkívül érdekesen fejtegeti az expresszionista élményanyag egyes vonásait J. P. *Thillmann is,* egyik írásában.[6] Thillmann idézi Schönberg egyik legnevesebb hívének, *Adorno*-nak[7] következő megállapítását: „Die Angst des Einsamen wird zum Kanon einer neuen ästhetischen Formsprache" (a magános ember félelme új esztétikai formanyelv kánonjává, törvényévé válik). Ez teljesen beleillik mindabba, amit az expresszionizmus élményanyagáról az előbb mondottunk. De érdekes Thillmann írásának következő kis részlete is: szerinte az adornói megállapítás alapján az expresszionizmus előbb-utóbb nihilizmushoz vezet —, de ugyanakkor idézi Adorno-nak erre a véleményre adott válaszát: „Unter Fortschritt versteht Schönberg die Überwindung der bürgerlichen Gesellschaftsform, vor der er Überdruss und Ekel empfindet, durch einen aristokratischen Nihilismus" (Schönberg a fejlődést az általa végletekig gyűlölt polgári társadalom leküzdésében látja, az arisztokratikus nihilizmus révén.[8] — De Thillmann írásának talán az a legérdekesebb része, amelyben a zenei expresszionizmusnak a második világháború utáni fejlődéséről szól. Szerinte az expresszionizmus ekkor közel került az *existencializmus*hoz, a mai filozófiai irányok egyikéhez, mely — Thillmann szerint — nem egyéb „a lét értelmetlenségének szubjektív filozófiájánál" („subjektivistische Philosophie der Sinnlosigkeit des Daseins"). Az existencializmus rokon az expresszionizmussal, mert utóbbival egyetértően azt tartja, hogy az „ember belekerült egy olyan világba, amelyben létezéséért (existenciájáért) gondjai és félelmei vannak. Élete a halálhoz vezet" (Der Mensch sei in eine Welt hineingeworfen worden, in der er um seine Existenz Sorge und Angst haben müsse. Sein Leben führe zum Tode hin). Az expresszionizmus ma is — mondja Thillmann — ezt az alapérzést kívánja a művészetben kifejezni. Ugyanakkor (amire szintén Thillmann mutat rá említett írásában) az expresszionizmusban kifeje-

[5] A *halál,* a *lét* bevonása az élményanyagba az expresszionizmus kozmikus metafizikai vonatkozásait, a magányosság, elszigeteltség pedig etikai, szociális összefüggéseit is világossá teheti. – Nagyjából így látja ezt pl. *Molnár* Antal is, „Expresszionizmus" címszó alatt írt összefoglalásában, a magyar Zenei Lexikon, Budapest, 1930, 287., 288. lapjain.

[6] *Johann Thillmann: Die Kompositionsweise mit zwölf Tönen.* Musik und Gesellschaft, Juli, Aug. 1956. Monatschrift d. Verbands Deutscher Komponisten und Musikwissenschaftler.

[7] V. ö. *Theodor Wiesengrund Adorno, Philosophie der neuen Musik.* Tübingen, 1949.

[8] Az arisztokratikus nihilizmus a polgári társadalom megdöntésével új fejlődések lehetőségeit teremti meg, ezért van szükség az arisztokratikus nihilizmusra, mint a fejlődés eszközére: ez az adornoi paradoxon értelme. – Thillmann nihilizmusra való utalásával kapcsolatban nem hallgathatjuk el *Szerb Antal: A világirodalom története* c. művének (Bibliotheca, 1958, 775. oldalán található jellemzést A. *Gide*-ről: „Maga is introvertált természet lévén, saját tapasztalatai alapján állapítja meg, hogy az ember, aki mindegyre önmagát elemzi, előbb-utóbb elszakad a valóságtól. Az önszemlélet ui. olyan szenvedély, amely önmagát szünteti meg; a befelé fordult ember folyton érzelmeit vizsgálja, de az állandó vizsgálat következtében elveszti spontán érzelmi képességét, lassankint nincs mit vizsgálnia, csak az analízis marad meg, amely a *semmit* őrli. Ki kell tehát törnünk börtönné lett önmagunkból, áttérni az élethez."

zésre jut az álom, mint ősélmény: „Die Kunstwerke" — mondja Thillmann — werden zu Traumprotokollen oder zu psychologischen Traumberichten" (A műalkotások álom-protokollokká vagy pszichológiai álom-beszámolókká válnak). Ezzel kapcsolatban Thillmann idézi még Friedrich *Herzfeld*-et is, aki azt mondja: „Die Ästhetik wird also zur Lehre vom Unbewussten, vom Grauen, vom Nächtlichen. Es wird eine Ästetik des Schrecks, der schweren Träume, des Entsetzens" (Az esztétika tehát az öntudatlan tanává válik, az iszonyatnak, az éjszakainak tanává. Az ijedtség, a nehéz álmok, a rémület esztétikájává). Így érthető, mondja végül Thillmann, hogy Krenek ki meri mondani: az az igazi új zene, amely *sokk*-ot okoz; az olyan dodekafón zene pl., amely kellemes émény kifejezésére törekszik, nem egyéb „papucsban járó dodekafóniánál".

A schönbergi zenei expresszionizmus élményanyagának legjellegzetesebb vonásai ezzel világosan állnak előttünk. Mindezekhez azonban hozzá kell még tennünk: az expresszionizmusra jellemző, hogy az élményanyag jelentősége olykor háttérbe szorul, és helyette *a gyakorlati zenei kísérletezésre* terelődik a hangsúly. Néha az a látszat, mintha az expresszionista szerzőket semmi más nem érdekelné, mint az, hogy új zenei hangzatokat, új zenei formaképzési eljárásokat, egyszóval mindenáron újat találjanak ki, és az új keresésében egymást állandóan túllicitálják.[9] Ezért többször merülhet fel a gyanú, hogy egyes expresszionista művekben már csak az eredeti élményanyagtól elszakadt, levált üres stílusról, sőt, csak stílusgyakorlatokról, illetőleg kísérletezésről van szó, mintha a kísérletezés maga válna az eredetileg más célkitűzésű zenei irányzat élményanyagává. — Az igazság kedvéért, persze, meg kell állapítanunk, hogy ezt a jelenséget a modern zene más fő irányaiban is határozottan felismerhetjük.

Utalunk rá, hogy a Schönberg és követői által képviselt zenei irányzat élményanyagának tárgyalásánál elsősorban Schönberg oeuvre-jéből indulunk ki, és csak ennek kapcsán beszélünk követőiről. Legfontosabb követőit valóban meg is említettük, de néhány kiegészítésre még szükség van.

A modern zenével foglalkozó zenetudományi irodalom szerint Anton *Webern* képviseli legkövetkezetesebben, legradikálisabban a zenei expresszionizmust. Munkássága talán éppen ezért vált az újabb zenei fejlődés kiinduló pontjává. — Mellette Ernst *Krenek* (sz. 1900) és Jos. Matthias *Hauer* (sz. 1883) nevét kell még megemlítenünk. — Krenek elég későn csatlakozott véglegesen a schönbergi irányzathoz. Fiatalkorában „Jonny spielt auf" (Húzd rá Jonny; 1925/26) c. operájával aratott világsikert. Rendkívüli, a század másik jelentős zeneszerzőjéhez, *Hindemith*-hez hasonlítható zenei termékenysége feltűnő; minden zenei stílust „kipróbált", míg végre 1938-ban írt „V. Károly" c. színpadi művével végleg az expresszionista zenei (és drámai) irányhoz közeledik. — Teljesen más jellegű M. *Hauer* zenéje. Ki-

[9] Itt ismét Szerb Antalnak az irodalomban megfigyelhető hasonló jelenségekre vonatkozó véleményét kell idéznünk (l. Világirodalom, stb. 879. l.): „A ‚civilizáció' természetéhez tartozik, hogy tudatosan, elvszerűen újat akar teremteni, míg a ‚kultúra' korában az új magától jött, amikor szükség lett rá. És ebből a tudatos reform-szándékból az is következik, hogy nem lehet megállni; ami ma modern, holnap már kétszeresen elavult, a művészeknek állandóan egymásra kell licitálniok modernségben. És az is hozzátartozik a civilizáció természetéhez, hogy minden egyes új program lazítottabb, anarchikusabb a réginél, hiszen az egész civilizáció nem más, mint egy lazítási folyamat, a kultúra dekompozíciója."

fejezetten kísérletező típus, akinél a hangsúly a „stílusgyakorlaton" van. Zenei élményanyagról Hauer műveiben nehéz beszélni. Nevével később még a dodekafóniával kapcsolatban találkozunk.

Ezekután rátérhetünk azoknak a gyakorlati zenei eljárásoknak a vizsgálatára, melyekkel a Schönberg-féle irányzat hívei élményanyaguk megvalósítását lehetőnek tartják — vagyis a Schönberg és a követői által képviselt zene konkrét stílusjegyeinek ismertetésére.

SCHÖNBERG ÉS KÖVETŐI ZENÉJÉNEK STÍLUSJEGYEI

Schönberg zenei stílusának egyik legfontosabb összetevője a hangnemnélküliségre, az atonalitásra való törekvés. Az atonalitást Schönberg különféle eszközökkel, köztük az ún. tizenkéthangúsággal, a dodekafóniával igyekszik megvalósítani. Ezeknek az atonalitást célzó eszközöknek, köztük a dodekafóniának oly nagy szerepük van a schönbergi irányzat zenéjében, hogy olykor e zene egyes képviselői nem is foglalkoznak mással, mint atonalitást megvalósítani akaró kísérletezésekkel (Hauer). Éppen ezért gyakran előfordul, hogy a schönbergi zenei irányzatot általában dodekafón zenei irányzatnak, dodekafóniának nevezik.

Hogy Schönberg és követői zenéjében az atonalitásra való törekvés oly jelentős szerepet játszik, annak oka részint történeti helyzetében keresendő. A zenei romantikában meginduló bizonytalan (labilis) tonalitásra való törekvések az átmenet éveiben olyan fejlődési fokot értek el, hogy szinte lehetetlen lett volna ennek a fejlődésnek gátat vetni, sőt, éppen ellenkezőleg: egyenesen történeti kényszerűséggé vált az előre haladt folyamatot — minden mást megelőzve — a végső lehetőségekig, azaz az atonalitásig továbbfejleszteni. — De elsőrendű szerep jut az atonalitásnak a Schönberg-féle irányzat zenéjében azért is, mert benne a hangnemi, tonális kötöttségektől való szabadulás révén a kifejezési lehetőségek, kifejezési eszközök nagymértékű bővítését vélte felismerni. Már pedig a kifejezésre való törekvés — mint erre az előzőkben ugyancsak rámutattunk —, a Schönberg-iskola egyik legfontosabb célkitűzése. — Végül az atonalitás, helyesebben szólva: a teljesen megvalósuló hangnemnélküliség kétségkívül új elemet, valami teljesen újszerűt jelentett a század zeneszerzői számára. Az új, az újszerű keresése pedig szintén a modern zene egyik lényeges vonása, így a schönbergi-irányzatnak is. Ezért nem meglepő, ha az atonalitás már újszerűsége folytán is elsőrendűen jelentős lett Schönberg és követőinek zenéjében.

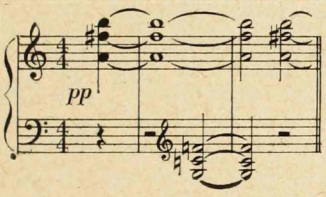
A teljes hangnemnélküliséget, atonalitást megvalósító konkrét zenei eljárások, zenei eszközök vizsgálatánál elsősorban Schönberg oeuvre-jére kell támaszkodnunk, mivel ezeknek az eszközöknek a kutatásában és alkalmazásában kétségtelenül övé a vezetőszerep. De mindjárt meg kell jegyeznünk, hogy az általa használt eljárások, eszközök kortársainál is igen hamar felbukkannak.

Schönberg oeuvre-jének tanúsága szerint ezeket a zenei eszközöket és eljárásokat — kialakulásuk és fejlődésük története alapján — két nagy csoportba foglalhatjuk össze. Az elsőbe azok tartoznak, amelyek II. vonósnégyesétől, azaz 1908-tól kezdődően kb. 1920-ig figyelhetők meg zenéjében;

a második csoportba pedig azok, amelyek 1920-tól kezdve érvényesülnek műveiben. Az első csoportba Schönberg *korai atonalitás*-ának eszközei sorolhatók; a második csoport eszközei azon az elven épülnek, amelyet *dodekafóniának* szoktak nevezni.

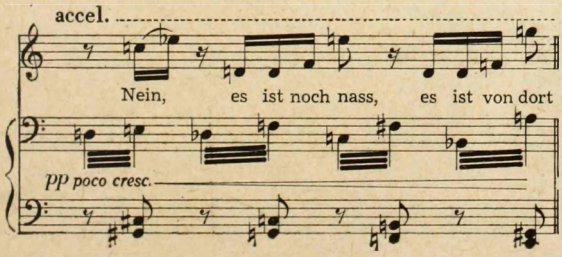
SCHÖNBERG ÚN. KORAI ATONALITÁSA (1908—1920).[10] — Schönberg korai atonalitását az jellemzi, hogy hangzatok képzésénél, hangzatfűzésnél, különböző zenei szólamok egymás melletti haladása esetén az eddig érvényben volt elveket, szabályokat, teljesen figyelmen kívül hagyja, s azokat újakkal helyettesíti.

Az új elveket Schönberg műveiből vett néhány idézet alapján könnyen megérthetjük. Schönberg op. 19. sz. zongoradarabjai (1911) közül a 6.-nak az elejét idézzük:



M. T. A.
Népzenekutató
Csoport

Ha az idézett kis részletben előforduló hangzatokat alaposan szemügyre vesszük, észre kell vennünk, hogy a bal kéz szólamában szereplő *második* hangzat egyes hangjai a jobb kéz szólamában leírt *első* hangzat két hangjának *(fisz* és *h)* kromatikus váltóhangjai. Az első hangzat *h* hangjának két kromatikus váltóhangja (kromatikus szomszédos hangja) van: a *c* és a *b*. A második hangzatban ezek közül meg is találjuk a *c* hangot (persze, két oktávval lefelé áthelyezve, *transzponálva;* a transzponálás semmit sem változtat azon, hogy a *c* az első hangzat *h* hangjának kromatikus váltóhangja). — Az első hangzat a *g* és az *f* hangok: ezeket ugyancsak megtaláljuk a második hangzatban (transzponálva). — De vegyünk egy másik példát is Schönberg „Erwartung" c .operájából (1909):



Ebben a példában a jobb kéz (középső sor) első két hangja: a *d* és az *e* (basszuskulcsban!). A bal kézben (legalsó sor) mindjárt jelentkezik a *d* hang egyik kromatikus váltóhangja: a *cisz*. Ugyanakkor az énekszólamban (felső

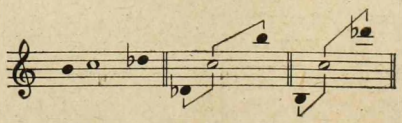
[10] A következőkben nagyjából *René Leibowitz, Introduction à la Musique de Douze Sons*, Paris, 1949. c. könyvére támaszkodunk.

fis hangjának 2 kr.

sor) ott szerepel ennek a *cisz*-nek a kromatikus váltóhangja, a *c*, melyet azonnal követ a jobb kéz *e* hangjának kromatikus váltóhangja: az *esz*. A taktus második negyedében a jobb kéz *desz* hangjára az énekszólam *d* hangja és a bal kéz *c* hangja felel kromatikus váltóhangként. A harmadik negyedben a jobb kéz *c* és *fisz* hangjainak kromatikus váltóhangjai: a *h* és az *f* a bal kézben találhatók meg (a bal kéz *f* hangjának kromatikus-váltóhangja: az *e* az énekszólamban szerepel). A negyedik negyedben a jobb kéz *b* és *a* hangjai egymásnak kromatikus váltóhangjai; a bal kéz *gisz* hangja a jobb kéz *a* hangjáé, az énekszólam *f* és *g* hangja a bal kéz *e* és *gisz* hangjaié.

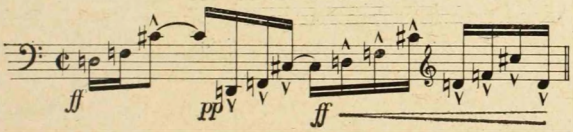
Már az eddigiek alapján is megállapíthatjuk: Schönberg korai atonalitása idején a kromatikus váltóhangok alkalmazásának elve befolyásolja a hangzatfűzést, s a hangzatfűzés alapján a hangzat-építkezést, valamint egymás mellett haladó különböző szólamok mozgási irányát. — Ehhez azonban hozzá kell tennünk: a két műből vett idézetben érvényesülő elv nem jelentkezik még minden esetben szigorú következetességgel. Így pl. az első kottapélda *első* hangzatát ez az elv *nem* magyarázza; ugyanígy e hangzat *a* hangjának kromatikus váltóhangjai (*b*, ill. *gisz*) nem fordulnak elő a példa *második* hangzatában. Másszóval: Schönberg korai atonalitása idején a kromatikus váltóhangok irányító szerepe a hangzatfűzésben, hangzatépítkezésben az esetek igen nagy részében kétségkívül megállapítható, de ez az elv a múltból átszármazó elvekkel még olykor összekeveredik. Éppen ezért a korai atonalitás még nem nevezhető teljes, illetőleg tiszta atonalitásnak. — Hogy ennek ellenére a kromatikus váltóhang-technika teljesen újfajta s még hozzá erősen atonalis tendenciájú hangzatokat hoz létre, arról bárki könnyen meggyőződhetik, ha a két kottapéldát zongorán eljátssza. Igaz, ezek a hangzatok a tonális zenéhez szokott fül számára bántó *disszonanciák*. Ám, ezzel Schönberg és követői nem törődnek. Azt tartják: a disszonancia a különböző zenetörténeti korszakok szerint változó *relatív* jelenség; különböző korokban mindig mást és mást tartottak disszonánsnak (illetőleg konszonánsnak). A maguk korában pl. még a klasszikus zeneszerzőket is több ízben az a vád érte, hogy disszonanciákat alkalmaznak műveikben. A kromatikus váltóhangok alkalmazásával keletkező atonalis színezetű hangzatok, sőt, maga a disszonancia is rendkívül alkalmas arra, hogy művészi kifejezni valóik újszerű eszközeivé váljanak.

A *c* hang két kromatikus váltóhangja a *desz* és a *h*. Ha ezt a két hangot egy oktávval lefelé, illetve felfelé transzponáljuk, akkor vagy a *desz-c* és *c-h* nagy szeptimet vagy a *h-c* és *c-desz* szűkített nónát kapjuk:

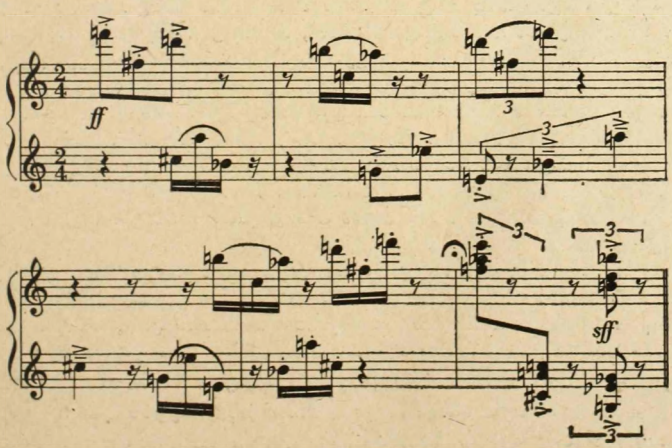


A nagy szeptim hangköz vagy a nagy szeptim hangköznek egyéb (többnyire a dúr hármashangzathoz tartozó) hangokkal való kitöltése által keletkező hangzatok Wagner Trisztán-ja óta egyre nagyobb, hangsúlyozottabb szerephez jutnak a zenei romantikában, és a zenei romantikát követő

átmenet éveiben. E hangzat gyakori használatának minden valószínűség szerint a nagy szeptimben rejlő feszültség az indítéka; az egyre nagyobb feszültségű élményanyag egyre feszültebb kifejezési eszközök használatát igényli. — Véleményünk szerint a schönbergi korai atonalitásban az előbb kimutatott gyakori kromatikus váltóhanghasználat valamiképpen összefüggésben van a zenei romantikában felbukkant nagy szeptimes jelenségekkel. Lehet, hogy a nagy szeptimben adott feszültség vezette a korai atonalitás zeneszerzőit arra, hogy ezt a hangközt egyre sűrűbben használják, és így zenéjük feszültségét fokozzák (hiszen élményanyagukban is nagy szerepe van a feszültségi tényező túlhajszolásának). S mert — mint ezt az előbbi kottapéldában láthatjuk — a nagy szeptim nem egyéb kromatikus váltóhangok transzpozíciójánál, a nagy szeptim használat a kromatikus váltóhangok rendszeres kiaknázásához vezethetett. — Ezt a vélelmet megerősíti, hogy a nagy szeptimes hangzatok valóban igen gyakoriak a schönbergi korai atonalitás korszakában. Az „Erwartung" c. operából előbb idézett taktus után következő harmadik ütemben ilyen nagy szeptimes hangzatot (ill. felbontását) figyelhetünk meg:



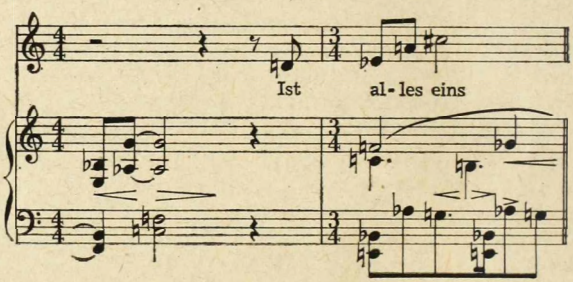
Schönberg egyes követőinél a nagy szeptimes hangzat szinte alaphangzattá válik: így pl. Anton *Webern* már-már megszállott csökönyösséggel használja a nagy szeptimes hangzatot majd minden művében (de ugyanígy a nagy szeptimet önmagában is, valamint a szűkített nónákat). Mindezt Webern egyik művéből (Koncert, Op. 24.) vett rövid idézet is igazolhatja:



Nem ok nélkül beszél tehát Stuckenschmidt a modern zene ún. „szeptim stílusáról".

A kromatikus váltóhang-technika a schönbergi korai atonalitás idején bizonyos változáson ment keresztül. Ennek a változásnak a lényegét így fogalmazhatjuk meg:

A kromatikus váltóhangok állandó használata oda vezet, hogy egy-egy kisebb-nagyobb zenei részletben minden hang (összesen tizenkettő, vagyis a kromatikus hangsor minden hangja) szerephez jut, megszólal. Vegyük közelebbről szemügyre Schönberg „3 Lieder für tiefe Stimme" (3 dal mély énekhangra) c. művének egyik idézetét:



Ebben az idézetben az énekszólam minden hangjának *(d, es, a, cisz)* kromatikus váltóhangjai *(e, f, asz, b, c)* megtalálhatók a zongorakíséretben. A zongorakíséretben az említetteken kívül előforduló *gesz, g* és *h* hangok a már eddig *is* szerepelt *asz-* és *b*-hangok kromatikus váltóhangjai. Számoljuk össze a hangokat: *d, esz, c, cisz, e, f, asz b, gesz, g és h* = 12 hang. A hangok csupán más sorrendben következnek, mint a kromatikus hangsorban. A kromatikus váltóhangok alkalmazásával tehát egy taktuson belül mind a *tizenkét hang* megszólalt. Míg a kromatikus váltóhang-használat eredetileg inkább csak irányította a hangzatfűzést, a hangzatképzést, most újabb feladatot teljesít: valamely kisebb-nagyobb zenei részletben egy (vagy esetleg több) szólam hangjait olyan értelemben egészíti ki, hogy végül is a kromatikus hangsor mind a tizenkét hangja megjelenik. Ha a kromatikus váltóhangokat az imént leírt céllal alkalmazzák, akkor kromatikus *kiegészítő,* ún. *komplementer* hangokról beszélhetünk. — A kromatikus kiegészítő, komplementer hangok használata új, atonalitást biztosító eljárásnak, a dodekafóniának veti meg alapjait. De mert a komplementer hangok használata a schönbergi korai atonalitás idején nem terjed minden esetben 12 hangig, hanem olykor csak 9, 10, vagy 11 hangig, azért a komplementer-technika még nem nevezhető dodekafóniának. Inkább (a korai atonalitás kifejezéshez hasonlóan) a korai dodekafónia kifejezéssel illethetjük. A komplementer hangok használata tehát a korai atonalitás másik jellegzetessége.

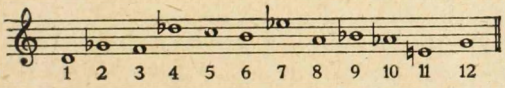
Még csak azt szeretnénk megjegyezni, hogy a korai atonalitásnak előbb leírt elemei *mind megtalálhatók a modern zene egyéb főirányainak szerzőinél is.* Így a kromatikus váltóhang-technika félreismerhetetlen *Bartók* és *Sztravinszkij* műveiben, az ún. „nagy szeptim-stílus"-nak pedig óriási szerepe van más zeneszerzőknél is.

A DODEKAFÓNIA (1920—). — A komplementer hangok használatával, mint előbb láttuk — lassanként egy-egy, kisebb-nagyobb zenei részlet folyamán a kromatikus hangsorban előforduló (azaz a mai zenei hangrendszerben lehetséges) minden hang szerepel. 1920 táján alakul ki az a felfogás, hogy a teljes atonalitást valóban csak a tizenkét hang állandóan ismétlődő szerepeltetése biztosíthatja, és hogy ezt az állandó ismétlődést bizonyos szabályokhoz kell kötni. A tizenkét hangnak szabályok alapján történő, állandó szerepeltetését szokás dodekafóniának (tizenkét hangúságnak) nevezni.[11]

A tizenkét hang állandó szerepeltetése csak úgy biztosítható, ha a zeneszerző még műve megírása, megkomponálása előtt a kromatikus hangsor tizenkét hangjából bizonyos *sort alakít*, amely a később megírandó műnek majd alapjául szolgál. A *sor* neve németül *„Reihe"*, franciául *„série"*, olaszul *„seria"*, ezért a dodekafónián épülő zenét olykor *szeriális* zenének is szokták nevezni.[12] A tizenkéthangú *sor* (Reihe, seria) megalakításának igen sok szabálya van. Ezeket a következőkben ismertetjük:

A *sor*ban (a „Reihe"-ben) a kromatikus hangsor mindegyikének szerepelnie kell, de sohasem olyan sorrendben, mint a kromatikus hangsorban. — A hasonló hangközök nem követhetik egymást. — A *sor* egyes, egymást követő hangjai ne alkossanak (felbontott) hármas- vagy négyeshangzatokat. — Tritonus, kvart és kvint hangközök lehetőleg csak egyszer forduljanak elő.

Ezeket a szabályokat figyelembe véve a kromatikus hangsor hangjaiból pl. a következő dodekafón *sor* (Reihe, seria) alakítható:



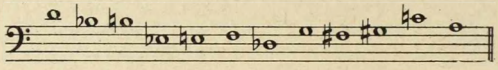
Ebben minden szabály érvényesül: a kromatikus hangsor hangjai más sorrendben szerepelnek. Két hasonló hangköz csak egy ízben követi egymást. Hármas- vagy négyeshangzat felbontás egyáltalában nem, tritonus csak egyszer fordul elő.

Mindezzel azonban még nem merültek ki a dodekafón mű alapjául szolgáló *sor* előzetes megalakításának lehetőségei és szabályai. Egyetlen, az eddigi szabályok alapján alakított *sor*ból, az ún. *alapsorból* egyéb sorok, változatok (*modus*-ok) vezethetők le. Így pl. az *alapsor* (melynek megjelölése még: *original*, v. *basic set*) *megfordítható* úgy, hogy a sor első hangjából kiindulva az egymást követő összes hangközöket eredeti irányukkal ellentétes irányúvá alakítjuk át, vagyis: az első hangra (*d*-re) következő *felfelé*

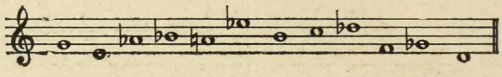
[11] A dodekafónia felfedezése ma általában Schönberg nevéhez fűződik. Ezt az elsőbbséget újabban vitatják. A felfedezés dicsőségéből részt kér Matthias Hauer, Jefim Golischew, Edgar Varèse. — A dodekafónia ismertetésekor főképpen Leibowitz és Thillmann már idézett írásaira, valamint a következő művekre támaszkodunk: *Rufer:* Die Komposition mit zwölf Tönen. *H. Jellinek: Anleitung zur Zwölftonkomposition. H. Eimert:* Lehre der Zwölftontechnik.

[12] De a szeriális zene ma már megint mást is jelent, mint csak dodekafóniát. Dodekafónia egyébként görög műszó, tizenkéthangúságot jelent.

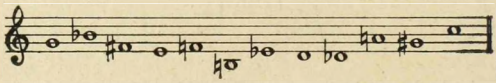
lépő nagy terc *(gesz-fisz)* helyett *lefelé* lépő nagy tercet (*b*-t!) veszünk; a *gesz-fisz* után következő lefelé lépő kis másod *(f) helyett* (a *b* után) *felfelé* lépő kis másodot *(h-t)*. Ilyenformán végül az alapsor megfordítását *(Inversion)* kapjuk, melynek hangjai:



De az alapsort megfordíthatjuk úgy is, hogy az utolsó hangból kiindulva az első hang irányában (tehát *rák*-szerűen haladva) írjuk le a *sor* hangjait. Ez az alapsor ún. rák-megfordítása *(Krebs; retrograde Form)*. Hangjai:



Végül magát a *„rák"*-ot is megfordíthatjuk úgy, ahogy előbb az alapsort megfordítottuk; ez a *„rák megfordítása" (Inversion der retrograden Form)*:

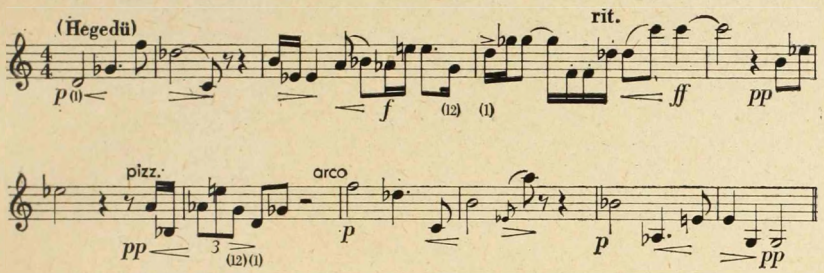


Az alapsor és három ismertetett változata tehát négy olyan sort ad, mely felhasználható a mű megírásánál. Ebből a négy sorból azonban további változatok is alakíthatók. Nem kell egyebet tenni, mint mindegyiket a kromatikus hangsor bármelyik hangjára transzponálni, és a sor többi hangját a transzpozíciónak megfelelően ugyancsak transzponálni. Így végül mindegyik sornak újabb *tizenegy* változata lehetséges, ami újabb négyszer tizenegy, azaz negyvennégy sort jelent. Ezekhez hozzáadva a négy eredeti sort (alap, megfordítás, rák és rák megfordítása), összesen negyvennyolc sor áll rendelkezésünkre.

Negyvennyolc sor, ill. sorváltozat valóban elegendő lehet ahhoz, hogy a zeneszerző hozzáfoghasson műve elkészítéséhez. A dodekafón komponisták azonban még egyéb sorváltozatokat is ismernek, ám ezeknek ismertetésétől el kell tekintenünk. A következőkben inkább azt igyekszünk megvilágítani, hogy a negyvennyolc sor alapján miképpen „szerkesztik" meg a művet.

A „szerkesztés" módját legkönnyebb egyetlen dodekafón szólam (pl. egyszólamú invenció) alapján nyomon követni. A zeneszerzőnek nem kell egyebet tennie, mint a rendelkezésre álló sorok, ill. sorváltozatok egyikének hangjait ritmizálni, azaz az egyes hangokat tetszés szerinti, különféle időtartamú ritmusértékekkel ellátni, és az ilyenformán ritmizált sort leírni. Ha a sor hangjai elfogytak, a sor hangjait (természetesen ugyanazon sorrendben) újból lehet ritmizálni (azonban az előbbitől eltérő más ritmusban), és ezt a sort az előbbi folytatásaképpen leírni, s. i. t. Vigyázni kell azonban arra, hogy a sor ismétlése ne váljék észrevehetővé, a folyamatosság és a szólam „formai egysége" biztosíttassék. — Az előbbiekben közölt alapsor-

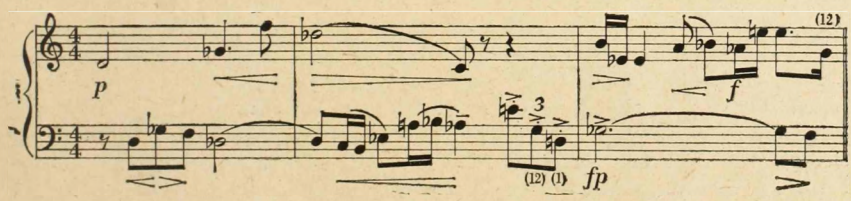
ból *Krenek* az itt ismertetett eljárással a következő „egyszólamú invenció"-t szerkeszti meg (az „invenció"-ban az alapsor háromszor ismétlődik):



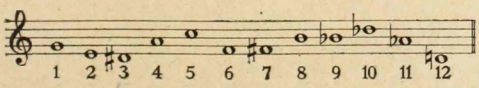
A kottapéldában az alapsor hangjai olykor egy oktávval transzponálva vannak; az alapsor és változatainak hangjai bármilyen irányban akár több oktávval is transzponálhatók.

Két vagy többszólamú művet a *sor* (a Reihe) alapján legalább kétféleképpen szerkeszthetünk.

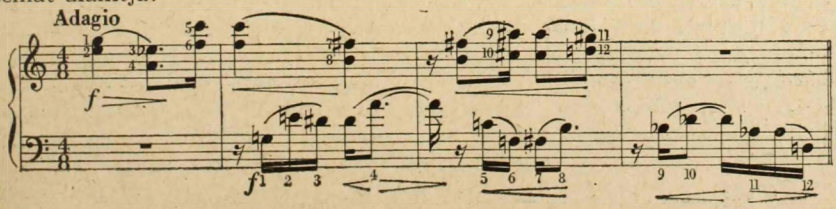
A legegyszerűbb eljárás az, ha az előbb leírtak szerint szerkesztett szólamokat írunk, mindig ügyelve arra, hogy azok ritmikája különbözzék és azonos időpontban azonos hangok a különböző szólamokban lehetőleg ne forduljanak elő. Ezek alapján szerkeszti *Krenek* (a már eddig is alkalmazott alapsorból) a következő kétszólamú szerkezetet:



Schönberg III. vonósnégyese (op. 30., 1926) egyetlen *sorra* és annak változataira épül. Ez a *sor* így hangzik:

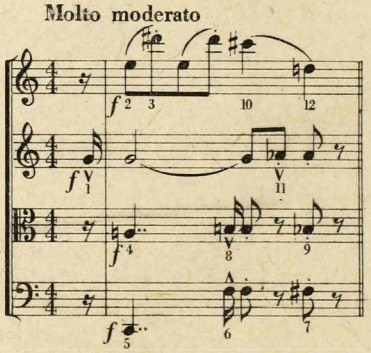


Schönberg ebből a vonósnégyes második tételében a következő zenei témát alakítja:



A kottapéldában megfigyelhető eljárás abban különbözik az előbbitől, hogy a két felső szólam a *sor* hangjait egymás között felosztva használja fel. A felhasználás rendjét a kottapéldába írt számok világossá tehetik.

A dodekafón, többszólamú szerkesztésmódot szemléltető két példa rámutathat az alkalmazható eljárások lényegére. Az elsőnek lényege tehát az, hogy az egyes szólamok a *sort horizontálisan* használják fel; a második eljárás alapján a szólamok a *sort vertikálisan* használják ki. Meg kell azonban jegyeznünk, hogy a bemutatott két eljáráson kívül még olyan is lehetséges, ahol a *sor* hangjai az összes szólamok között vertikálisan oszlanak el. Ezt figyelhetjük meg Schönberg előbb idézett művének IV. tételében:



Ha mindehhez hozzátesszük, hogy nemcsak az alapsor, hanem annak bármelyik változata az alapsorral bármikor cserélgetve is felhasználható, akkor nyilvánvaló lehet ennek a zeneszerzési eljárásnak rendkívüli bonyolultsága, és az, hogy valamely dodekafón mű alapsorának megfejtése, kiszámítása, szinte lehetetlen. — Meg kell végül említenünk, hogy a dodekafónia egyes mestereinek tanítása szerint olykor nem kell a sor, illetőleg a sorváltozatok minden hangját szerepeltetni.[13] Ez az ún. *rotáció*, a sor néhány hangjának állandó ismétlése. Schönberg III. vonósnégyesének első tétele pl. az alapsor első öt hangjának csökönyös ismétlésével (ostinatojával) kezdődik.

Mindezek után megkíséreljük a dodekafóniáról elmondottakat összefoglalni, és ezt az összefoglalást néhány eddig nem említett részlettel kiegészíteni.

A dodekafónia lényege tehát az atonalitás biztosítása a tizenkét hang állandó szerepeltetésével, az ún. *sor* és változatainak felhasználásával. A *sort* és változatait vagy horizontálisan vagy vertikálisan (vagy a kettőt kombinálva) lehet felhasználni. — A *sor*ban és változataiban előforduló hangok bármilyen (fel- vagy lefelé-való) oktávtranszpozícióban szerepelhetnek. — A *sor* és változatainak egyes hangjai csak kivételes esetekben ismétlődhetnek. — A sorban szereplő hangok izolált, egymástól elkülönült hangok;

[13] Thillmann kitér ennek az eljárásnak a bővebb magyarázatára és ismertetésére.

minden hang után csak a *sor* rendje szerinti hang következhetik. (Ez a tonális zenében nem volt így. Az egyes hangok funkcióiknak megfelelően, vagy alterációik irányában mozogtak tovább.) — Mivel a sor egyes hangjainak nincs semmiféle funkciója, azért *cisz, disz, gisz* és *aisz* helyett bármikor az enharmonikus változatot, tehát *desz*-t, *esz*-t, *gesz*-t, *asz*-t, *és b*-t írhatunk; *d-fisz* = d-*gesz* = nagy terc. — A sor és változatai teljesen új *hangzatokat*, teljesen új zenei *szerkezeteket* hoznak létre. A hangzatok mind disszonanciák. Ezeknek a szerkezeteknek minden ízét áthatja a sor és változatainak szervező ereje. Nem fordulhatnak elő olyan töltő, vagy „henye"-hangok, mint amilyenek — a dodekafónia képviselői szerint — a tonális zenében gyakoriak voltak. A sor és változatai ui. minden hangot indokolttá, magyarázhatóvá tesznek, a műben szereplő hangkészletet (és így a művet is) szervessé, organikussá alakítják. — A dodekafónia tehát nemcsak a zenemű atonalitását, hanem annak fegyelmezett szervezettségét, minden henye hangtól, sallangtól mentes tömörségét, koncentráltságát, valamint szinte aszkétikusnak nevezhető radikalizmusát biztosíthatja, ami mindenben megfelel a dodekafón zenével kapcsolatos élményanyag célkitűzéseinek.

Nem volna teljes a dodekafóniáról szóló ismertetésünk, ha nem fűznénk hozzá nyomban néhány kritikai megjegyzést is. Így mindenekelőtt rá szeretnénk mutatni a dodekafónia egyik különös negatívumára. A dodekafónia csupán a műben szereplő zenei hangok egymásutánját szabályozza; de semmiféle utasítást nem ad arra nézve, hogy a hangok milyen ritmikai, formai, dinamikai elv szerint következzenek egymás után. Már pedig a ritmika, zenei forma, dinamika minden zenei műalkotásnak rendkívül fontos összetevője, s a dodekafón zenének olyan része, amelyen keresztül a zenei múlt, főképpen a zenei romantika néhány eleme beszűremlik.[14] De maga a *sor* sem egyéb, mint a zenei romantikában jóformán egyeduralomra jutó kromatikának (a kromatikus sornak) egyik változata. A dodekafónia éppen ezért az „absurdum"-ig vitt zenei romantika benyomását kelti, amit a dodekafónián épülő zenei irányzat élményanyagáról előbb elmondottak csak megerősíthetnek.

A *sor*nak és változatainak megszerkesztése olyan bonyolult folyamat, hogy a vele való foglalkozás könnyen elterelheti a figyelmet a zene egyéb összetevőiről, a zene egészéről, a zene lényegéről. Ezért egyes dodekafón zeneszerzők működése csupán a *sor* és *sor*változatok kiszámításaira, e kiszámítások matematikai mellékvonatkozásaira, végül e számításokon alapuló dodekafón zenei kísérletezésekre szorítkozik. De fennáll az a veszély is, hogy egyes zeneszerzők a *sor*nak és változatainak kialakításában, kiszámításában, majd a *sor* sematikus, azaz minden belső művészi élményanyagtól független alkalmazásában látják a modern zeneszerzői tevékenység lényegét.

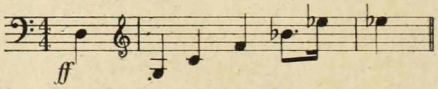
Az igazság kedvéért le kell szögeznünk, hogy az imént vázolt két jelenség ugyan a schönbergi dodekafónia-elmélet következménye, de nincs összhangban Schönberg alapelképzeléseivel. — Ezt Schönberg és egyik hívének, Stuckenschmidtnek egy-egy írásából vett idézet minden kétséget kizáróan

[14] A dodekafóniának említett negatívumai vezettek a punktualizmus és az ún. szeriális elektronikus zene kialakításához.

igazolhatja. Schönberg említett írásában a következőket mondja: „A tizenkét hang egyike sem szerepelhet az alapsor vagy változatai által meghatározott renden kívül. De az a hit, hogy ennek a szabálynak a betartása igazi zeneművet szülhet, ugyanolyan gyermeteg és laikus, mint annak feltételezése, hogy egyéb tilalmak betartása elegendő ahhoz, hogy zenét alkossunk. Pl. olyan tilalmaké, mint a párhuzamos kvinteké vagy oktávoké. Ezek a törvények csupán határokat szabnak, de nem alkotó jellegűek. Képesnek kell lenned arra, hogy e tilalmak ellenére is *zenét* alkoss".[15] — Stuckenschmidt pedig a következőket mondja: „A tizenkét hangúság technikája természetesen kitűnő fegyelmező erő a zeneszerző számára, ha birtokában van e technikának. De nagyon kevesen vannak így vele; ha valóban ismernék, valószínűleg óvakodnának hozzányúlni. Mert tizenkét hanggal zenét szerezni nem könnyebb, hanem sokkal nehezebb, mint héttel... De ami ma európaszerte általános szokás, mint tizenkéthangú rendszerben való zeneszerzés, az többnyire csak konvencionális jellegű zene, divatos díszítéssel. Megfigyelhetünk bizonyos dodekafón-provincializmust, amelynek vélt vértanúságában van valami nevetséges és komikus."

EGYÉB STÍLUSJEGYEK. — Schönberg zenéjének korai atonalitása és a dodekafónia olyan stílusjegyek, amelyek egymástól történetileg könnyen elhatárolhatók. A Schönberg-iskola zenéjének egyéb stílusjegyeit azonban nem lehet hasonló módon osztályozni; a korai atonalitás és a dodekafónia korszakában egyaránt előfordulnak.

Schönberg *Kammersymphonie* (Kamaraszimfónia, op. 9, 1906) c. művének főtémája így hangzik:

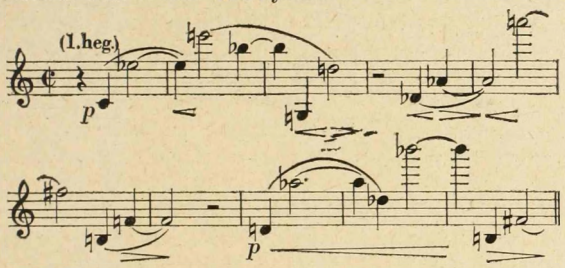


Ez a téma kvartokra épül. A kvart-építkezés a tonális zenében rendkívül ritkán fordul elő; a zenei klasszicizmus és a zenei romantika tercből épít hangzatokat. Schönberg azzal kísérletezik, hogy a tercépítkezést kvartépítkezéssel helyettesítse. — A kvartépítkezésből keletkező kvartakkordok azonban nem váltak a Schönberg-iskola zenéjének döntő stílusjegyévé. Bár elég gyakran szerepelnek, jelentőségüket a korai atonalitás nagyszeptimes hangzatai, valamint a dodekafónia disszonanciái erősen csökkentik. — Annál nagyobb szerephez jutnak a kvartakkordok a modern zene más irányzatainak zenei stílusában (folklorizmus, újklasszicizmus). A kvartakkordoknak a

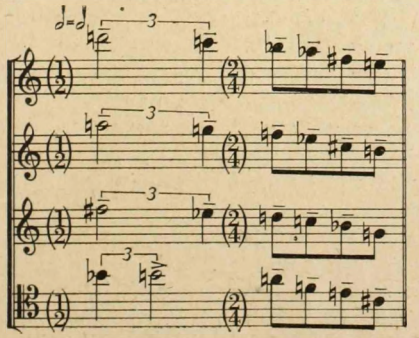
[15] Ugyanennek a levélnek másik helyén így ír Schönberg: „... Vonósnégyesem *sor*-át helyesen fejtetted meg (kis csekélységtől eltekintve: a második utótag így hangzik: 6. hang cisz, 7. gisz. Ez igen fáradságos lehetett és nem hiszem, hogy nekem lett volna türelmem hozzá. Úgy hiszed, haszon származik belőle, ha ezt (a pontos sort) tudjuk? Én ezt nem igen tudom elképzelni. Meggyőződésem szerint mindez annak a zeneszerzőnek, aki még nem ismeri ki jól magát a sorok használatában, csupán ösztönzés lehet, mesterségbeli utalás arra nézve, miként lehet a sorokból valamit alakítani, valamit létrehozni. De az esztétikai értékeket nem tárja fel, legfeljebb mellékesen. Senkit sem óvhatok eléggé attól, hogy ezeket az analíziseket túlértékelje, mert végül mégis csak ahhoz vezetnek, ami ellen mindig harcoltam: annak a megismeréséhez, *miképpen készült* a mű; ezzel szemben mindig annak a felismerését sürgettem: *mi* a mű! Ezt már többször megkíséreltem Adorno számára érthetővé tenni, ugyanígy Berg és Webern számára is. De ők ezt nem hiszik el nekem. Nem hangoztathatom elég gyakran: műveim tizenkéthangú *kompozíciók*, nem *tizenkéthangú* kompozíciók; ebben mindig összetévesztenek Hauer-ral, akinek a kompozíció csak másodsorban fontos."

folklorizmusban való gyakori használatát egyébként az is indokolja, hogy bizonyos népdalok dallamaiban a kvart-lépés (ún. kvartolás) fontos szerepet tölt be.

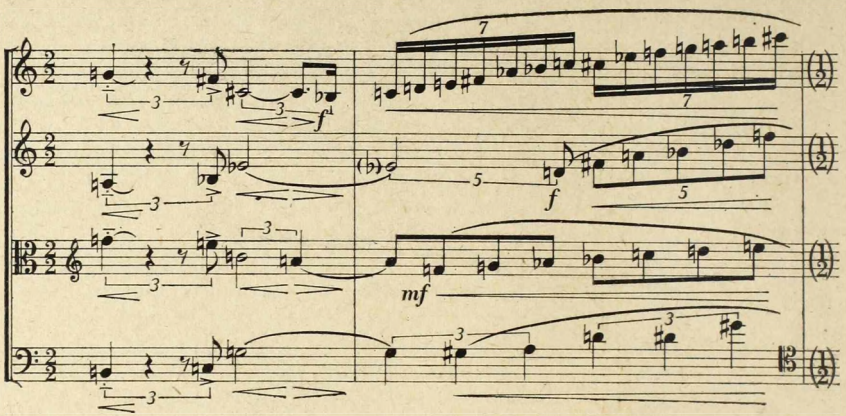
Igen feltűnő Schönberg stílusában a tonális zenében ritkán használt hangközök alkalmazása. Ezek között első helyen a tritonus említendő. A „szokatlan" hangköz-használat következménye az oktávnál nagyobb hangközök gyakori szerepeltetése. Egy-egy szólam rövid időközön belül három oktávnyi terjedelemben mozog fel és alá, amit Schönberg III. vonósnégyesének első tételéből vett idézet bizonyíthat:



Schönberg iskolájának ritmikáját elsősorban az ametrikus ritmikára való törekvés jellemzi.[16] Gyakran úgy tűnik, mintha ez a ritmika mesterséges számolgatás alapján jönne létre, nem a zeneszerzőben élő belső lüktetés kivetítéseként. A ritmus alapjául szolgáló metrum időegységeinek matematikai osztása szokatlan ritmikai képletek papíron való „kiszámítását" valóban lehetővé teszi. — De ez a külsőleg „papír-ritmiká"-nak tetsző ritmusképzés voltaképpen feszültség-teremtésre törekszik, mint ahogy a feszültség teremtésére irányuló törekvés a Schönberg-iskola zenéjének minden stílusjegyét áthatja. — Ebből gyakorlatilag az következik, hogy a Schönberg-iskola ritmikájában feltűnő a szimmetria kerülése, az aszimetrikus ritmusképletek (triolák, kvintolák stb.) egymás fölé halmozása, addig ritkán használt, pontozott ritmusok szerepeltetése. — Alban Berg „Lyrische Suite" (Lírai szvit, 1926) c. vonósnégyesre írt művéből vett idézet világossá teheti a mondottakat:



[16] Az ametrikus ritmikára való törekvést maga Schönberg is elismeri, amikor azt mondja: „Von Bach habe ich gelernt . . . die *Unabhängigkeit vom Taktteil*" (v. ö. Rufer: Das Werk A. Schönbergs, 1959, 138. l.)



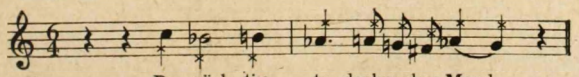
Igen bonyolultak azok az elvek, amelyek a Schönberg-iskola zenei formaalakítását irányítják. Egyik célkitűzés pl. az, hogy a mű ne valamilyen határozottan megformált zenei témán, hanem inkább határozatlan körvonalú zenei „szerkezeten" épüljön. Az efajta zenei formaalakítást szokták *atematikus* zenei formálásnak (általánosítva olykor *atematikus* stílusnak is) nevezni. Az atematikából következő formai „gerinctelen"-ség az atematikus formaképzés egyéb jeleit is meghatározza. Ezek a jelek: formai bizonytalanság, töredékesség (azaz *aforisztikus jelleg),* vázlatszerűség, befejezetlenség. Nem véletlen, hogy a Schönberg-iskola műveinek sorában annyi rövid kompozíció található (Webern „Fünf Stücke für Orchester", — Öt zenekari darab — Op. 10. negyedik tétele pl. hat taktus). — A Schönberg-iskola által képviselt zenei irányzat egy másik, a formaépítkezésre vonatkozó célkitűzése az, hogy zenei témák (a szó hagyományos értelmében) a formaképzéskor felhasználhatók ugyan, de ügyelni kell arra, hogy a téma ne legyen szimmetrikus és a műben mindig csak erősen változtatott, variált formában forduljon újra elő. Ennek a formaalakítási eljárásnak egyéb jellegzetességei: a visszatérések hiánya, állandóan új zenei anyag egymásrahalmozása. Ezek a jellegzetességek olyankor is feltűnők, amikor egyes schönbergi művek látszólag a zenei romantika előtti korszakok formáit elevenítik fel. De feltűnők akkor is, amikor a zenei klasszicizmus nagyobb ciklikus formái (pl. szimfóniaszerű négytételesség) csillannak fel egy-egy műben (pl. III. v. IV. vonósnégyes). — A Schönberg által képviselt zenei irányzat formaalakítási módszerének van azonban még egy lényeges vonása. Ez a *polyfónián* épülő formaszerkesztés. A dodekafónia következetes alkalmazása biztosítja valamely zenei szerkezet szólamainak önállóságát. A szólamoknak ez a dodekafóniából következő önállósága, jelentősége nagyon hasonlít ahhoz, amit a polyfón formák egyes szólamainak önállóságán, jelentőségén érteni szoktunk. Nem meglepő, ha a polyfón formák egyes kontrapunktikus jelenségei (mint pl. a kánon, fugato, augmentáció, diminucio, rák, megfordítás) a Schönberg-iskola formaszerkesztési törekvéseiben új erőre kapnak és azt erősen befolyásolják. Az ilyen polyfón, kontrapunktikus formaszerkesztésnek egyik jellemző példája Schönberg „Pierrot

lunaire" c. művének 9. sz. („Nacht") darabja, melyben a három hangból álló alapmotívum (e-g-esz) kontrapunktikus eszközökkel alakított változatai több mint százszor bukkannak fel.

Feltűnő, hogy Schönberg zenei apparátusa (vagyis az alkalmazott hangszeregyüttesek létszáma) a század második évtizedében erősen lecsökken, és csak jóval később kezdi újból megközelíteni fiatalkori műveiét. Ennek oka részben az, hogy a koncentrált kifejezésre való törekvés szabadulni akar minden, nem a lényeget szolgáló, tehát felesleges hangszertől, hangszercsoporttól. Erre a kamarazeneszerű együttesek látszanak a legalkalmasabbaknak. — De a hangszeregyüttesek létszámának csökkentését szükségessé teszi még maga a dodekafónia és a dodekafóniával rokon polyfón formaszerkesztés. — Sem a dodekafónia, sem a polyfón formaszerkesztés elveit nem lehet nagylétszámú apparátussal megvalósítani.

A hangszeregyüttesek létszámának csökkentése azonban nem jelenti azt, hogy a hangszínek megfakulnak a Schönberg-iskola zenéjében. Éppen ellenkezőleg: olyan hangszínhatásokat alkalmaz, amelyek addig alig voltak használatosak. Persze, ezek a színhatások is elsősorban a feszültség, a nyugtalanítás fokozását szolgálják. Legtöbbjük voltaképp „kivételes" játékmód; vagyis az egyes hangszereken ugyan megvalósítható, de eddig — éppen nehézségük miatt — csak igen elvétve alkalmazott hangszereffektusok (flageolet, csíptetett pizzicato, glisszando fúvósokon is! — „Flatterzunge", túl magas vagy túl mély hangok, hangregiszterek használata, stb.). — Ma ezek a „kivételes" játékmódok a modern zene minden irányában általánossá váltak. Véleményünk szerint nagyban hozzájárultak egyes új zenei törekvések kialakulásához.

Befejezésül meg kell még említenünk, hogy az előbbiekkel együtt jár a dinamikai hatások végtelen árnyaltsága. Háromszoros „forte" (fff) nemegyszer váltakozik a legrövidebb időn belül háromszoros „piano"-val (ppp). A cél itt is nyilvánvalóan a hangzás-feszültség elmélyítése. — És összefügg az előbbiekkel az énekhangnak az a sajátos felhasználása, kezelése is, melyet gyakran figyelhetünk meg Schönberg partitúráiban. Schönberg az énekhangot sokszor hangszerként kezeli, vagyis úgy, mintha az énekhang is képes volna a legnagyobb ugrások, figurációk keresztülvitelére. Az ilyen énekszólam megszólaltatása rendkívül nehéz, hatása kétségtelenül meglepő, sőt, megdöbbentő. — Máskor viszont az énekszólam Schönbergnél csupán szavaló, deklamáló szólammá válik. Ilyenkor a szólamnak csupán „hanglejtését" jegyzi le, vagyis: előírja a deklamálandó szöveg egyes szótagjai számára a megfelelő, különböző magasságú hangokat; de megjegyzi, hogy ezeket nem kell pontosan kiénekelni, hanem csak megközelítőleg kell az előírt hangig felemelkedni vagy leszállni. Ilyenkor Schönberg a kottaszárakat csillaggal látja el:



A deklamáló szólam előadása általában igen nehéz. Többnyire különleges zenei érzékkel bíró színészek szokták ezeket a szólamokat életre kelteni.

A NEOKLASSZICIZMUS

Századunk második évtizedének végén, 1918-ban, néhány fiatal francia zeneszerző közös szerzői esten mutatta be műveit a párizsi Théâtre du Vieux-Colombier közönségének. A műsoron Germain *Tailleferre*, Arthur *Honegger*, Georges *Auric*, Roland *Manuel*, Louis *Durey*, Francis *Poulenc* neve szerepelt. Ez a közös szerzői est veti meg az alapjait annak a zeneszerzői csoportosulásnak, mely előbb a „Les Nouveaux Jeunes", később a „Groupe de Six" (a Hatok csoportja) néven vált ismertté. A csoport nevének változása személyi összetételének átalakulásával esik egybe. Roland Manuel kiválik a közösségből, helyét Darius *Milhaud* foglalja el. Ugyanakkor a „Hatok" Eric *Satie*-t ismerik el szellemi vezérüknek, és szoros szövetséget kötnek Jean *Cocteau*-val, a neves francia íróval, aki 1919-től kezdve mint a „Hatok" „hivatalos esztétája" szerepel.

A „Von Neuer Musik" (F. J. Marcau Verlag, Köln, 1925) c. gyűjteménykötet német fordításban idézi a „Hatok" zenei programnyilatkozatát, melynek egyes pontjai a következők: „1. A zenei formákat a sok haszontalan feldolgozásszerű részlet túlterheli. Vissza kell állítani a normális viszonyokat, el kell tüntetni a fennálló formák hypertrophiáját. A szonáta eszményképe: Haydn. A szvit eszményképe: Rameau. — 2. Újra fel kell venni a kapcsolatokat az igazi francia hagyományokkal, melyek a túlhangoskodástól és az érzelmi ömlengés túlfokozásától való idegenkedésen alapulnak. Minden romantikus szellem száműzendő, visszaállítandó az értelem és érzelem helyes egyensúlya, mely a francia klasszicizmust jellemzi. E szempontok alapján Satie a példa, a fiatalok mintaképe. — 3. Le kell mondani a kromatikáról, a romantika legjellemzőbb kifejezőeszközéről. Schönberget, a nagyjelentőségű zenészt sem szabad követni, mert voltaképpen a romantikának végső kifejlését hozza, a kromatikát ennek végső következményéig, az atonalitásig viszi. — 4. Ellenkezőleg: a diatonikus hangzatvilág visszahelyezésére van szükség. Ez a hangzatvilág megerősíti a tiszta, határozott tonalitást, az igazi építkezésnek azt az alapelvét, mely az anyaggal gazdálkodik, s anélkül, hogy zavart okozna, egymással szembe helyezi."

Az idézett nyilatkozat azoknak az elveknek tömör összefoglalása, amelyek a modern zene egyik fő irányában, az ún. *neo-* vagy *újklasszicizmusban* gyakorlatilag is megvalósulnak. A „Hatok" csoportja éppen e nyilatkozat révén kerül kapcsolatba az újklasszicizmussal.

Mielőtt rátérnénk az újklasszicizmus részletesebb ismertetésére, két fontos megjegyzést kell tennünk. Bár a fentiek alapján úgy tűnik, hogy a „Hatok" az újklasszicizmus megalapítói és kizárólagos képviselői, ez mégsem felel meg teljesen a történeti igazságnak. Újklasszicista törekvések már a „Hatok" nyilatkozata előtt is felbukkannak a zene történetében. Utalhatunk pl. Debussy klasszicizáló törekvéseire és arra, hogy e törekvések Debussy-nek a francia nemzeti zene megteremtésére irányuló célkitűzéseivel függnek össze. (Egyébként érdekes, hogy a francia zene nemzeti jellegére való hivatkozás a „Hatok" nyilatkozatának is egyik lényeges eleme.) Szóltunk a Schönberg zenéjében megfigyelhető klasszicizáló jelenségekről is. De az újklasszicizmus történetének talán legkülönösebb jelensége az, hogy az újklasszicista

elvek gyakorlati megvalósítása, azaz valóban újklasszicista zene teremtése nem a „Hatok" nevéhez fűződik. A „Hatok" közül Germain *Tailleferre* zeneszerzői működése a század harmadik évtizedében a minimumra csökken. *Durey* egyre inkább a közhasználat számára alkalmas zenei stílus problémáival kezd foglalkozni. *Auric* és *Poulenc* többnyire a könnyű és komoly zene határán járó műveikkel tesznek szert jelentős hírnévre, nem pedig újklasszicista zenéjükkel. A „Hatok" két legjelentősebb zeneszerzője: *Milhaud* és *Honegger* lassankint egyéni utat jár és ezt követik végig pályájuk folyamán. 1918 után csakhamar olyan zeneszerzők veszik át a vezetést az újklasszicizmus történetében, akik eddig a modern zene egyéb főirányait képviselték, vagy egyáltalában semmi kapcsolatuk nem volt a „Hatok"-kal: Szergej *Prokofjev*, Igor *Sztravinszkij* és Paul *Hindemith*. *Prokofjev* 1916-ban írt „Szkita" (op. 20.) szvitje még a folklorista irányzat talaján áll; 1918-ban írt „Sinfonie classique" (op. 25.) c. műve már az újklasszicizmus egyik kiváló alkotása. Sztravinszkij 1918 körül írja „A katona történeté"-t, melynek a folklorizmussal való kapcsolatai még kétségtelenek; 1920-ban írt „Pulcinella" táncjátéka viszont nemcsak az újklasszicizmus zenéjének egyik jelentős alkotása, hanem egyúttal a szerző folklorista alkotókorszakának végét és újklasszicista alkotóperiodusának kezdetét jelenti. Hindemith ezekben az években, a „Hatok"-tól függetlenül, olyan elveket valósít meg, melyek határozott rokonságban vannak az újklasszicizmus célkitűzéseivel. Mindezek után megállapíthatjuk, hogy a „Hatok" szerepe az újklasszicizmus történetében elsősorban tudatosítás-jellegű, az újklasszicista elvek tudatos meghirdetése. A megvalósítás azonban nagyrészt mások munkásságának eredménye.

Az újklasszicizmus részletesebb ismertetése előtt meg kell jegyeznünk még azt is, hogy a „Hatok" program-nyilatkozatának a zenei klasszicizmus felelevenítésére vonatkozó utasításai meglehetősen vázlatszerűek, helyesebben szólva: aforisztikusak. Meggondolkoztathat pl. Haydn és Rameau egymás mellé állítása, — hiszen a két mester zenei stílusa csak igen távoli rokonságban van egymással (valójában csupán az közös bennük, hogy egyik sem romantikus zeneszerző). A „Hatok" nyilatkozatában azonban félreérthetetlen a zenei romantikát határozottan elítélő magatartás; ez a nyilatkozat kétségtelenül romantika-ellenes, azaz antiromantikus. A zenei romantikával szembeni *negatív* álláspont a nyilatkozat egyetlen igazi *pozitívuma*. Más szóval a nyilatkozat azt mondja: minden rossz, ami romantikus, ami a romantika folytatása, fokozása (pl. Schönberg) és csak egy helyes követendő út van: olyan zenét teremteni, ami nem-romantikus. Épüljön ez a zene akár Haydn, akár Rameau, akár a francia klasszicizmus, akár a tradicionális diatonia, ill. tonalitás alapján. Az újklasszicizmus élményanyaga és stílusjegyei éppen ezért — véleményünk szerint — mind a zenei romantika tagadásából vezethetők le és érthetők meg igazán.

Az újklasszicizmusnak két fontosabb árnyalatát különböztethetjük meg. Az *egyik* Eric *Satie* zenéjéből indul ki, és olykor könnyed, talán úgy is mondhatnók: groteszkül játékos jellegű. A *jazz*-zene hatása erősen érvényesül benne. — A *másik Prokofjev*, de főképpen *Sztravinszkij* nevéhez fűződik, és a zenei romantika előtti zenei korszakok stílusainak tudatos újrafelelevenítésére törekszik.

Az újklasszicizmusnak azt az irányzatát, melyben Eric *Satie* befolyása érvényesül, alig érthetjük meg Satie életének és életművének rövid ismertetése nélkül. — Eric *Satie* (1866—1925) nevét Debussy tette ismertté azzal, hogy „Három gymnopédia[17] zongorára" (1888) c. korai darabjaiból kettőt átírt zenekarra (1895). Satie nem egy ízben szerepelt, mint zongorista a párizsi zenéskávéházak (ún. Music-Hall-ok) zenei együtteseiben, és hosszú időn át vállalt orgonista-állást Párizs és Normandia templomaiban. 45 éves korában a párizsi „Schola Cantorum"-nak lett rendes növendéke, ahol két év alatt kitűnő eredménnyel fejezte be zeneszerzési tanulmányait. Különc, excentrikus egyénisége nagy hatással volt kortársaira; a korabeli művészi irányzatok minden jelentősebb képviselőjével (Cocteau, Picasso) kapcsolatba került. Élete végén Arcueil-ben telepedett le; itt egy — a „Hatok"-on kívüli — másik francia zeneszerző-csoport, a „L'École d'Arcueil" választotta példaképévé (az iskola tagjai: Henri *Cliquet-Pleyel,* Roger *Désormière,* Maxim *Jacob,* Henri *Saguet.)*

Satie törekvései megvalósítják azokat a nézeteket, melyeket Jean Cocteau a zenéről írt egyik könyvében[18] aforizmák formájában juttat kifejezésre. Éppen ezért érdemes Cocteau néhány zenei aforizmáját ismertetni. Ezek: „A Pelleas (Debussy operája) még olyan zene, amelyet kézbe temetett arccal hallgatunk. Minden zene, amelyet kezünkbe temetett arccal kell hallgatni, meggyanusítandó. Wagner efajta zene." „Semmi sem tesz petyhüdtebbé, mint mikor langyos fürdővíz áramlására bízzuk magunkat. Elég az olyan zenéből, ahol kénytelenek vagyunk ilyen lassú áramlásra hagyni magunkat." — „A kávéházi zene olykor tiszta, a színház mindenkor romlott."

Alig lehet kétséges, hogy ezeknek az aforizmáknak a mélyén a zenei romantika és a romantikát követő korszakok zenei stílusának (Wagner, Debussy) megtagadása, sőt kicsúfolása húzódik meg (ami ismét romantika-ellenesség). A kávéházi zene tisztaságának emlegetése viszont már több mint csúfolódás: bizonyos útmutatást is ad a romantika-mentes (aromantikus) zene gyakorlati megvalósítására. És talán útmutatás ezeknek az aforizmáknak játékos fogalmazása, groteszk, olykor paradox-jellege, különcködése is: mintha burkoltan azt is mondanák, hogy a romantika-mentes zenének szintén játékosnak, groteszknek, paradox-szerűnek, különcködőnek kell lennie.

Satie műveiben a cocteaui aforizmák tartalma és célzatossága teljes mértékben visszatükröződik. „Darabok körte formában": ez a cím önmagában is bizonyíthatja a zenei mult forma-hagyományainak kicsúfolását, valamint a groteszk, paradox-szerű különcködő jelleg hajszolását. A „Parade" táncjáték zenéje át meg át van szőve az egykorú jazz-zene minden elemével: a „tiszta" kávéházi (MUSIC-HALL) zene hatása tehát nyilvánvaló. A Debussy halála alkalmából írt „Socrate" c. drámai szimfónia végül minden Cocteau-i értelemben vett „langyosság" kiírtását bizonyítja; ezzel a romantika-mentes zene megvalósításának olyan fokát éri el, mely meghökkentő és taszító hatású. Stuckenschmidt ezt írja a műről: „Az utolsó rész Szokratesz haláláról

[17] Gymnopedia: antik görög nemzeti ünnepeken előadott kultikus táncok (ruházat nélkül).

[18] *Jean Cocteau: Le rappel* à *l'ordre.* Librairie Stock, Paris, 1918—1926. — *Le coq et l'Arlequin.* Notes autours de la musique, 1918. — 41. l.

szól. Satie ebben a részben az ijesztő józanság és áttetszőség stílusáig jut el. Minden feleslegeset kíméletlenül kiirtott; a hangzatvilág, a hangszerelés oly mértékben meztelen, hogy az már támadó szembenállás az impresszionista ködfátyolos hangzási technikával szemben, amit Satie néha így szokott nevezni: ‚zósz'. Ebben a részben túlzott formában jelentkeznek az eszközök végső takarékosságát célzó klasszikus elvek. A romantikus szertelenség elleni védekezést alig lehetett volna következetesebben kifejezésre juttatni. ‚Expression dépouillé' — ruhátlanított, lemeztelenített kifejezés, így hangzik a formula, amit Párizsban erre a stílusra alkalmaztak, dicsérő és egyben elítélő értelemben."

A zeneszerzők, akiknek műveiben Satie hatása felismerhető, és ezért oeuvre-jüknek legalább egy része az újklasszicizmus Satie-féle irányzatához sorolható, a következők: *Auric* (sz. 1899), *Poulenc* (sz. 1899), *Milhaud* (sz. 1892), *Honegger* (1892—1955). — *Auric* zenéjében a jazz-zene hatása érvényesül. Olyan zenét akar írni, ami könnyen felfogható, könnyen előadható, a nagyobb igények kielégítését szolgáló szimfónikus zenekarokon kívül egyszerűbb zenei együttesek számára is „használható". (Ez a „használhatósági" szempont párhuzamosan jelentkezik Hindemithnek az ún. „Gebrauchsmusik" — közhasználatra alkalmas zene — megteremtésére irányuló törekvéseivel.) Auric ma a legnépszerűbb filmzeneszerzők egyike. *Poulenc* műveiben a Satie-i kávéházi, „Music-Hall"-szellem ugyancsak erősen érezteti hatását, bár magának a jazz-zenének befolyása a művekre nem olyan erős, mint pl. Auric-nál. De Satie-nak nemcsak a „Music-Hall"-hoz, hanem Párizs és Normandia templomaihoz való különös vonzódása is hatott Poulenc-re, amit „Misé"-je, „Stabat Mater"-e, valamint újabban írt operája, a „Dialogues des Carmelites" (1957) is bizonyíthat. *Milhaud* zenéjének ugyancsak lényeges, sőt, olykor döntő vonása a jazz-zene szellemének és fontosabb stíluselemeinek ápolása. Leghíresebb táncjátékai, mint a *„Le Boeuf sur le Toit"* (Ökör a háztetőn, 1919), „La Création du Monde" (A világ teremtése, 1923), a jazz-zene és a Satie-i „Music-Hall" szellemében fogantak. A jazz hatásához járul még elsősorban a *brazil* és a *Provence*-i népzene hatása (Milhaud a Provence-ban, Délfranciaországban született és az első világháború idején hosszabb ideig élt Braziliában). A romantika-ellenesség különös módon érvényesül Milhaud-nál pl. abban is, hogy mezőgazdasági gépek katalógusának eredeti szövegét, majd virág-katalógus stílusát utánzó versecskéket zenésít meg *(Catalogue de Fleurs,* 1919), hogy így minden romantikus érzelmességet elkerülhessen. Később írt nagyobb operáiban *(Christophe Colombe, Claudel* szövegére, 1928), *Maximilien, (Werfel* szövegére, 1930), zenei stílusának minden eddigi elemét összefoglalja és magas színvonalú operaszövegek szolgálatába állítja. *Honegger* zenéjében valamivel nehezebben lehet Satie hatását nyomon követni. Satie hatásának nevezhetjük talán mégis azt, hogy ő is sok ihletést nyer a jazz-zenétől, és hogy *„Pacific, 231"* (1923), valamint *„Rugby"* c. szimfónikus költeményeiben olyan „témákat" (gőzmozdony, sport) zenésít meg, melyek önkénytelenül kizárják minden romantikus érzelmeskedés lehetőségét.

Satie hatását kell látnunk a „Hatok" csoportjához nem tartozó, más zeneszerzők műveiben is. Így pl. *Sztravinszkij* több műve, mint a „Les noces"

(Lakodalom, 1917), „Renard" (A róka, 1917) stb. a határán jár annak a Satie hatására keletkezett sajátos műfajnak, amelyet Stuckenschmidt az „intellektualizált varieté" műfajának nevez. Cocteau aforizmáinak groteszk, különcködő szellemisége gyakran visszacsillan Sztravinszkij műveiben (pl. Pribautki — orosz népdalok kamaraegyüttes kísérettel 1914, *Berceuse du Chat* (Macskaszerenád, 1916), *Ragtime* (1918), *Piano-Rag-Music* (1919) és újabban *„Ebony Concerto"* (1945) c. művei pedig a jazz-zenének mély és tartós hatását bizonyíthatják. *Hindemith* (sz. 1895) esetében aligha beszélhetünk közvetlen Satie-hatásról. Zenéjének mégis van olyan vonása, amely meghökkentően hasonlít az újklasszicizmus Satie-féle irányzatának egyes elemeihez. A romantika-ellenesség, a romantikus érzelmeskedés tudatos kicsúfolása, a groteszk, különcködésre való hajlam, a jazz-zene iránti erős érdeklődés: mind felismerhető Hindemithnél is. A Satie-féle irányzatban rejlő, — de eddig nem említett — „épater les bourgeois" jelszó szelleme az, ami Hindemithet is erősen befolyásolja, és így zenei célkitűzéseit a Satie-féle irányzattal önkénytelenül is kapcsolatba hozza.

Az újklasszicizmus másik irányzatát — mint említettük —, főképpen *Prokofjev,* illetőleg *Sztravinszkij* képviseli. Ennek az irányzatnak célja: feleleveníteni a zenei romantikát megelőző nagy zenetörténeti korszakok stílusát. A célkitűzés mélyebb értelme az, hogy a régi stílusokhoz való visszafordulás voltaképpen a zene igazi ősforrásaihoz való visszatérést jelent. Ez az alapjában véve konstruktív, építő szellemtől áthatott gondolat több komoly veszélyt rejt magában. Egyik veszély az, hogy a régi stílusokhoz való visszatérés, azok feleleveníte se, — a régi stílusokat létrehozó, egykorú művészi élmény hiánya következtében — esetleg csupán üres, modoros zenét szülhet, olyan zenét, amit nem lehet másnak, mint *„stílusgyakorlatnak"* nevezni. Másik veszély, a modern zene *elrégiesítése.* Csak igen kevés műnek sikerült a két veszéllyel sikeresen szembenéznie. (Sztravinszkij: Oedipus Rex (1927), Zsoltárszimfónia (1930) c. művei.)

Igen nehéz a Prokofjev, illetőleg Sztravinszkij irányzatához tartozó neoklasszicista művek élményanyagáról külön beszámolni. A neoklasszicista élményanyag a dolog természeténél fogva valamely régi zenei stílusba való „belehelyezkedés". Csak ritkán fordul elő, hogy ez a „belehelyezkedés" hiánytalanul sikerül és így meggyőző, kiegészítő hatású, valóban neoklasszikus mű születik meg.

Befejezésül megismételjük: az újklasszikus komponisták legtöbbje zenei munkásságának csak bizonyos részében követi az újklasszicista alapelveket. Legtöbbjük a század másod harmadában írt műveiben letér az újklasszicizmus útjáról, olykor újromantikus úton halad tovább.

AZ ÚJKLASSZICIZMUS ZENÉJÉNEK STÍLUSJEGYEI. — A következőkben megkíséreljük összefoglalni azokat a stílusjegyeket, amelyek a különféle irányzatú újklasszicista szerzők zenéjében megfigyelhetők.

Első helyen azokat a jegyeket vesszük közelebbről szemügyre, amelyek a jazz-zene befolyására jelentkeznek az egyes újklasszicista zeneszerzők műveiben. Előbb a jazz-zene stílusjegyeit kell röviden összefoglalnunk.

A jazz-zene[19] az afrikai-amerikai népzenéből származik. A néger népzene elemei döntően befolyásolták kialakulását. A mult század végén Dél-Amerikában (St. Louis) „társadalmi tánczenei" formát ölt; az így keletkezett *ragtime* (ami egyszerre jelent stílust és bizonyos táncformát is), csakhamar egész Amerikában, sőt Európa nagy részében is elterjedt. A *ragtime* mellett egyéb táncok ill. tánczenék is kezdenek terjedni, így pl. a *cakewalk*, a *tango*. A ragtime lassanként egybeolvad a néger *spirituale*-k kórusban előadott, vallásos tárgyú dalok) és *blue*-k (szóló-énekes által előadott, többnyire szintén vallási vonatkozású dalok) zenéjével. (Ez a folyamat főképpen *New-Orleans*-ban zajlik le; ez az oka, hogy a jazz-zenét sokan New-Orleans-ból származtatják.) A ragtime és blue keveredéséből alakul ki végül a jazz-zene, amely századunk első évtizedeiben hatalmas fejlődésnek indul. (A „jazz" szó eredetére és jelentésére nézve semmi biztosat nem tudunk.) A jazz-zene a további fejlődés folyamán sok műzenei elemmel bővül. 1916 körül alakul ki végleges, ma is közismert formája. Ugyanakkor kezd Európában is általánosan elterjedni.

Az újklasszicista zeneszerzők jazz-iránti érdeklődésének mélyebb oka az, hogy ez a zene, melyből eredetileg minden európai hagyomány hiányzik, minden ízében újat hozott az újat kereső európai zeneszerzők számára. Azt hitték, az újszerű jazz-zenéből kiindulva, modern európai zenét teremthetnek.

Ennek — az európai zeneszerzők számára a század második évtizedeiben újszerűen ható — zenének Stuckenschmidt szerint a következő lényeges vonásai vannak: „Olyan zenéről volt szó, amely nem kapcsolódott semmiféle hagyományhoz... A jazz-ben valamiféle vad és kényelmetlen vidámság él, valamiféle animális, olykor őserdőszerű élet-intenzitás, amilyen más tánczenében eddig nem fordult elő... A jazz-zenében volt artisztikus elem is, öröm a magát fitogtató hangszeres produkcióban, brillirozásban. Ez a zene minden gátlást levetett magáról; mindegy volt, hogy miképpen és milyen hangszerekkel valósulnak meg ritmusai. Fújták ezeket whiskys üvegeken, közbedudáltak autódudákon, tehén-kolompokat egyáltalában nem vetettek meg. Minden zenész a saját elképzelése, tetszése szerint játszott. Olykor a legbizarabb kontrapunktok keletkeztek. Felfedezték a banjo-t és a saxofont. A trombitát és puzont minden lehetséges tompító felhasználásával szólaltatták meg. A synkópa korlátlan használata, előbb a nyolcad-, később a tizenhatod-synkópáé is, ritmikai lebegéshez vezetett. Ez eddig a tánczenében ismeretlen volt. A gyenge ütemrészeket hangsúlyozták, háromnegyed és négynegyedes metrumokat polymetrikusan összekevertek, ötnyolcados középszólamokat csempésztek be."

A jazz-zene Stuckenschmidt által felsorolt elemei felismerhetők az újklasszicista szerzők műveinek stílusjegyei között. Ezek azonban gyakran stilizáltan jelentkeznek. Ez azt jelenti, hogy az újklasszicista szerzők, ha át is veszik a jazz-zene egyes elemeit, mégsem akarnak olyan zenét írni, ami csak tánczene. De a stilizálás, a stilizáltság azt is jelenti, hogy az újklasszi-

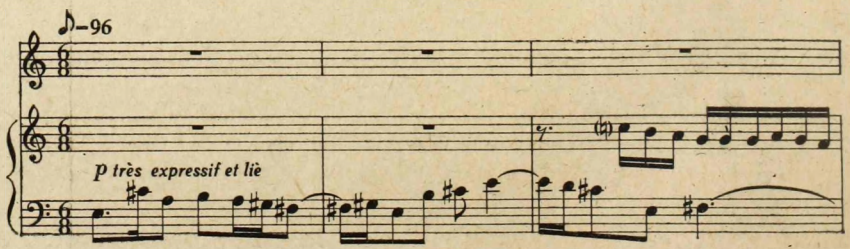
[19] *Gilbert Chase: America's music.* McCrow–Hill Book Comp., Inc., Copyright 1955. — *Joachim Ernst Berendt: Das Jazzbuch.* Fischer Bücherei, Frankfurt, Hamburg, 1953.

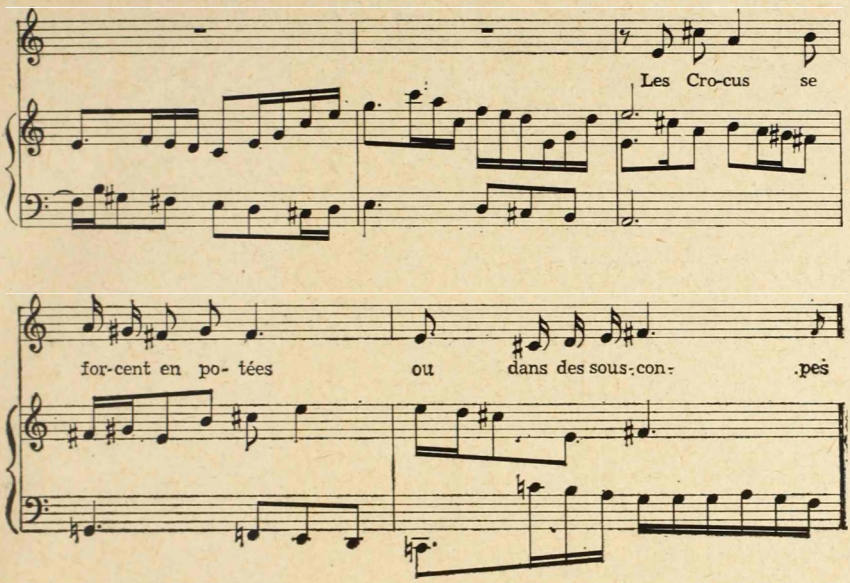
cisták olykor a jazz-zenéből vett elemeket tudatosan továbbfejlesztik, vagy legalábbis kísérleteznek azok továbbfejlesztésével, túlfokozásával. (Ilyen túlfokozás pl., amikor Sztravinszkij „A katona története" c. táncjáték tangojában egyetlen hegedűszólamot három különböző ütőhangszerrel kísértet.)

Az újklasszicizmus második stílusjegyeként említhetjük ennek a stílusirányzatnak bizonyos egyszerűségre irányuló (kissé túlozva így is szokták mondani: „aszkétikus") törekvéseit. Ezek a törekvések némi ellentmondásban vannak a jazz-zenéből következő (és éppen az előbb tárgyalt) stílusjegyek lényegével. De kétségtelenül felismerhetők olyan jelenségekben, mint pl. a már csak két szólamra redukált szerkezetek gyakori alkalmazásában, telt hangzatok, telt hangzás kerülésében, színhatásoknak a minimumra való csökkentésében, legfőképpen pedig a zenei együttesek létszámának erős leszállításában. („A katona történeté"-ben mindössze hét hangszer játszik; Hindemith egyik zongoraversenyében a zongorát mindössze tizenkét „szóló"-hangszer kíséri, stb.) A kamarazeneszerű együttesek alkalmazása nagy divattá válik. Meg kell azonban jegyeznünk, hogy az egyszerűsödési folyamatnak olykor nagyon is bonyolult következményei lehetnek. Így pl. előfordulhat, hogy valamelyik újklasszicista szerző kis létszámú együttest ír ugyan elő művében, de az egyes hangszerek játékosaitól a legbonyolultabb, sőt: legraffináltabb játékmódokat követeli, hogy így a „leegyszerűsödött" együttes hangzása mégis érdekes és újszerű legyen. (Ezt figyelhetjük meg pl. Sztravinszkij „A katona története", Schönberg „Pierrot lunaire" c. művében is. Az újklasszicizmus leegyszerűsödési folyamata tehát nem mindig leegyszerűsödés.)

Az újklasszicizmus művei többségükben tonálisaknak nevezhetők. De az atonalitás e művekből korántsincs teljesen száműzve. Az atonalitás kétféleképpen jelentkezik az újklasszicizmus zenei stílusában. Egyrészt úgy, hogy a Schönberg-iskola korai atonalitásának egyes elemei (kromatikus váltóhangtechnika, nagyszeptimes hangzatok) az újklasszicista művekben is felbukkannak. Másrészt atonalis törekvés az újklasszicizmusban az ún. *bitonalitás*, illetőleg *polytonalitás*.

A *bitonalitás*, illetőleg *polytonalitás* két vagy több hangnemnek egyidőben, egyszerre való szerepeltetése. Ezáltal egyetlen hangnem érzékelése (vagyis tonális hatás keltése) lehetetlen. A kottapéldában közölt részlet Milhaud *„Catalogues de Fleurs"* („Les Crokus") c. művéből két olyan szólamot mutat be, melyek közül a felső C-dúrban, az alsó A-dúrban mozog (bitonális szerkezet).





A két hangnem ütközése miatt határozott tonális hatás nem tud kialakulni. Ha nem kettő, hanem három vagy négy hangnem szólal meg egyszerre (polytonalis szerkesztésmód), akkor a tonális hatás még gyengébb, az atonális hatás még erősebb.

A bitonalitás és polytonalitás elsőrendű szerepet játszik *Milhaud* műveiben. De *Auric, Poulenc, Honegger, Sztravinszkij* és *Hindemith* is gyakran alkalmazzák ezt az újklasszicizmusra annyira jellegzetes, atonalitást célzó eljárást.

Sztravinszkij újklasszicista műveinek egyik érdekességét kell még megemlítenünk. Sztravinszkij folklorista korszakának fontos stílusjegye csökönyösen ismétlődő, azonos ritmika (az ún. *ostinato* ritmika) alkalmazása. Az *ostinato* technika Sztravinszkij újklasszicista műveiben is felismerhető. Ezeket egyéb újklasszicista művektől éppen az ostinato technika alkalmazása miatt lehet könnyen megkülönböztetni.

KODÁLY ZOLTÁN,

AZ OXFORDI EGYETEM DÍSZDOKTORA

Kodály Zoltánt május 3-án díszdoktorrá avatták az oxfordi egyetemen. A Themze-parti város, az egykori Ausenford, több mint nyolc évszázada vívta ki előkelő helyét az európai művelődés történetében. Rangja és hitele az idők során csak növekedett: falai között a tudomány és művészet legjobbjai munkálkodtak azon, hogy „világosság derüljön az emberi agyakban". A kitüntetés tehát felemelő és megtisztelő. Egyformán szól a legnagyobb élő magyar *zeneszerzőnek* és *zenetudósnak*. De általa a nemzetközi rangot kivívott magyar zenekultúrának is. A muzsikus elődök sorában nem kisebbek állnak előtte, mint Haydn, Brahms, Richard Strauss, s az élők között Britten és Sosztákovics. Hogy mit jelent nekünk Kodály, azt ezen a helyen felesleges méltatnunk — hogy mit jelent az európai zenekultúrának, azt ez az elismerés külsőségeiben is bizonyíthatja.

Az ünneplés a nagy tekintélynek örvendő „Deneke felolvasáson", Kodály oxfordi előadásán folytatódott, ahol a zeneszerző a nemzeti zenekultúrák jelentőségéről beszélt századunk zenéjében. Csúcspontja a London Symphony Orchestra hangversenye volt. — Tribute to Kodály, — Hódolat Kodálynak, hangzott a koncert programján. S ezen az estén két és félezres hallgatóság köszöntötte az idős mestert, akinek „Két ének"-ét Dietrich Fischer-Dieskau énekelte, magyarul. Zenéje „ország és kor összhangzatában" ismét dicsőséget szerzett hazájának. Intő példaként, hogy erre az összhangra a ma zeneszerzőinek is rá kell találniok . . .

FÁBIÁN IMRE

DOCUMENTA

THOMAS STOLTZER SZERZŐDTETÉSI OKMÁNYA 1522-BŐL

A Mátyás király halálát követő korszak, a Jagello-királyok uralkodásának ideje gazdasági és politikai mélypont az ország történelmében. Felbomlott a központi királyi hatalom, a főurak féktelen hatalomvágya, intrikája behálózta a királyi udvart, kegyetlenkedésük és elnyomó politikájuk pedig felkelést érlelt a parasztságban. A végzetes út Mohács felé tartott, de a katasztrófa előtt néhány évre még fel-fellobbant a reneszánsz lángja: Buda, a királyi udvar, még mindig az olasz reneszánsz előretolt bástyája.

II. Lajos, Magyarország, Csehország királya 16 éves, amikor 1522. január 13-án (a néhány év előtti formális esküvő után) egybekél Máriával, Miksa német—római császár unokájával. Külön udvartartást épít ki a királyné számára, s a királynénak külön énekkart szervez. Magyarországra hozatta Thomas Stoltzert, a német késő gótika egyik legnagyobb mesterét.

Stoltzer életéről keveset tudunk. Sziléziában született, Schweidnitzben. Hogy mikor került Magyarországra, eddig semmi bizonyosat nem tudtunk. Az 1955-ben megjelent Moser-lexikon úgy tudja, hogy 1491-ben vagy 1494-ben érkezett Budára, mint Magister puerorum; Gombosi Ottó szerint a XVI. sz. 20-as éveiben élt Budán, mint udvari karmester és a gyermekkar vezetője.

Német kollégáink (elsősorban Dr. Walter Salmen) hívták fel figyelmünket arra, hogy Stoltzer szerződtetési okmánya Wroclawban (Breslau, Wratislaviensis) van.[1] A meghozatott mikrofilm három új és értékes biográfiai adatról tájékoztat: *a)* Stoltzer a wroclawi Keresztelő János egyházból került Magyarországra; *b)* 1522 májusában rendelte II. Lajos Mária királynőhöz, néhány hónappal egybekelésük után; *c)* a királyné külön kórusának magistereként érkezett Budára.

Itt közöljük a fontos okirat teljes szövegét és fordítását. (Az okleveleknél szokásos sablonok áttételét mellőztük.)

Címzés:

Venerabili Capitulo Ecclesie Wratislavien fideli Nobis dilecti

Szöveg:

Ludovicus dei gratia Rex Hungarie et Bohemie etc. Venerabiles fideles nobis dilecti, Est Inter capellanos Ecclesie domini Joannis Baptiste Thomas Stoltzer presbiter de cuius virtutibus et scientia, Informata

[1] Biblioteka kapitulna Wroclaw.

Serenissima domina Maria Regina consors nostra Carissima, optat Illum constituere magistrum capelle sue, Id quo celerius et commodius fieri possit, Vobis committimus et mandamus celerissimus predictum Thomam sine ulla contradictione et mora ad nos libere me venire permittatis. Beneficia preterea Que istic habet, Eidem cum fructibus et proventibus pacifice relinquatis, Secus non facturi. Datum Prage, feria Quinta post Dominicam Misericordia. Anno Domini Millesimo Quingentesimo Vigesimo secundo.

Commisio propria domini regis.

A szöveg fordítása:

Kedves híveink, feleségünk, Mária királyné tudomást szerzett Stoltzer Tamás presbiter erényeiről és tudásáról, aki a Keresztelő János egyház káplánjai között van, és azt kívánja, hogy ő lehessen énekkarának vezetője, hogy pedig ez minél gyorsabban és a legalkalmasabb módon megtörténhessék, megparancsoljuk nektek és meghagyjuk, hogy a nevezett Tamást a leggyorsabban minden ellentmondás és késedelem nélkül szabadon hozzánk jönni engedjétek. Ezenfelül javadalmazását, amelyet ott élvezett, békésen hagyjátok meg, minden hasznával és jövedelmével.

Kelt Prága, Misericordia vasárnap utáni péntek, az 1522. évben.

A király parancsa.

II. Lajos levele Prágában kelt, de Stoltzer a királyné udvartartásába, Budára került. Henlius (Silesia togata) is úgy írja, hogy Budán volt, s egy iskolában tanított. Itt ismerte meg Albrecht herceg, a királyi udvarban tett látogatása alkalmával, s itt győződött meg képességeiről. Később, 1526. febr. 23-án írt levele szerint, meghívta karmesternek Königsbergbe. Ettől az évtől Stoltzernek nyoma veszett. Fétis szerint a mohácsi csatában lelte halálát.

Stoltzer Budán megismerkedhetett a reneszánsz kultúrával, a németalföldi mesterek műveivel, és esetleg Willaerttal is, akiről bizonytalan források úgy tudják, hogy ugyanezekben az években szintén Budán élt. (Lehet, hogy ebben az időben, lehet, hogy ettől függetlenül kapta Willaert a „cantor regis Ungariae" címet.)

Gombosi Ottó fejtegetései szerint (Crescendo 1927. január) Stoltzer, Willaert óriási egyéniségének hatására fordult el élete végefelé a késő gót művészettől, és vált a reneszánsz művészet egyik képviselőjévé. — Mindössze két Stoltzer-műről tudjuk biztosan, hogy a magyar királyi udvarban készült: az egyik a „König ein Herr ob alle Reich", mely sorkezdeteiben König Ludwig-ot II. Lajos király nevét adja, a másik a „Mag ich Unglück nicht widerstehn" kezdetű himnusz a királynőét, Maria-t.

Életében nem jelent meg kompozíciója nyomtatásban. A wittembergi Rhaw (Melanchton környezete) kiadványaiban, gyűjteményeiben tűnnek fel először a XVI. század negyvenes éveiben. A Budapesten levő Bártfai gyűjteménynek (Orsz. Széchényi Könyvtár, Zenetörténeti Gyűjtemény) is csak a két legrégibb kézirata tartalmaz Stoltzer-művet (Kb. 1540—50 tájáról): a Ms. mus. 22. és 23. Ugyanennek a gyűjteménynek egyik nyomtatványa (B. Gy. Imp. 8.) túlnyomórészt Stoltzer-művekből áll, de ez is csak a XVI. század közepéről való.

FALVY ZOLTÁN

MAGYAR BEMUTATÓK

LUDAS MATYI

SZABÓ FERENC ÉS HARANGOZÓ GYULA TÁNCJÁTÉKA AZ ERKEL SZÍNHÁZBAN

Ludas Matyi, a bátor parasztfiú — aki furfangosan háromszor is megbosszulja, hogy ura egyszer igaztalanul megverette, — csaknem másfél évszázadon át volt hazánkban az elnyomottak számára a szabadság és a szabadulás szimbóluma. (Volt idő, amikor Ludas Matyi ismertebb alak volt, mint életrehívója, a debreceni Fazekas Mihály, a felvilágosodás nagy költője.) Jó gondolat volt tehát Fazekas Mihály Ludas Matyiját jó néhány színpadi változata, meg filmrevitele után most a balettszínpadon is életrekelteni.

De nemcsak ez a népszerűség indokolja a Ludas Matyi balettszínpadra állítását. Indokolja jóízű humora, de talán mindenekelőtt pompás tömörsége, és cselekményének mozgalmassága. Ezek azonban inkább a „gyakorlati" indítékok a Ludas Matyi táncjáték megszületésében. Annak, hogy Szabó Ferenc, a balett zeneszerzője, éppen ehhez a témához nyult — úgy véljük —, mélyebb gyökerei vannak.

Szabó Ferenc művészete a múlt század nagy zenei hagyományait egyesíti a hazai muzsika legjobb tradicióival, a klasszikus forma-eszményeket a mai zene harmóniavilágával és kifejezőeszközeivel. Zenéje vonzó, közérthető és magyar. Szabó Ferenc úgy alkot, hogy „figyel a népre", ezért tud mindenkihez szólni. S ebben a népre való figyelésben találkozott Szabó Ferenc demokratizmusa a Fazekas Mihályéval. Ahogyan Fazekas a Ludas Matyijával egykor az irodalomba emelte az elnyomott nép igazát, úgy hírdeti Szabó Ferenc a Ludas Matyi táncjáték-zenében már a felszabadult nép győzelmét. Az alkotás módjában is bizonyos egyező vonásokat látunk: Szabó Ferenc alkotóegyéniségének is, Fazekas Mihályának is, legszebb vonása a keresetlenség, a póztalanság.

Úgy gondoljuk, ebben az eszmei és alkotói rokon-magatartásban találjuk meg Szabó Ferencnek a téma iránt való rokonszenve igazi gyökereit, s azt is, hogy miért oly vonzó, annyira népi hangvételű a Ludas Matyi-táncjáték zenéje.

Nem árt megemlíteni, hogy ez a muzsika milyen hosszan és változatosan érlelődött, formálódott. Először a Ludas Matyi-film zenéjeként csendült fel, azután tíz évvel ezelőtt nagyszabású szvitté alakult. Majd tovább gazdagodva született meg a mostani háromfelvonásos táncjáték muzsikája. A mozgalmasságot, az érzékletességet és a jellemzőerőt, a szenvedélyes drámaiságot és a meleg lírát, s a könnyű vidámságot már a szvit is magában hordozta. E változatos zenei anyag most még kiegyensúlyozottabb formálással, még nagyobb kifejező erővel szólal meg.

Ami Szabó Ferenc szvit-zenéjének is már egyik jellemző sajátossága volt: a visszatérő motívumokkal való jellemés helyzetábrázolás, azt most a táncjátékban még következetesebben alkalmazza. A balett szinte valamennyi figurájának éppúgy megvan a maga zenei karaktere, mint a cselekmény szituációs hangulat- és környezetrajza. Az elevenebb motívikus ábrázolásmóddal együtt járt, hogy még differenciáltabb lett a hangszerelés is. S tovább gyarapodott, mélyült a mű melódiagazdagsága és a melódiák kifejezőereje. A táncjáték tematikus motívumanyagát mindvégig

széles ívelésű dallamok fogják vonzóan arányos egységbe.

Operaházunk a legutóbbi években már figyelemreméltó erőfeszítéseket tett a nemzetközi balett-repertoár kialakításáért.

A Ludas Matyi újabb eredmény ezen az úton. A színpadra állítás — s ezúttal nemcsak a koreográfia tervezése, a rendezés és a betanítás, hanem a cselekmény megalkotásának nem könnyű feladata is — *Harangozó Gyula* munkájához fűződik. Mindazt, ami oly megbecsült Harangozó művészetében: drámai érzéke, karikírozó tehetsége, s a groteszkhez és a humoros ábrázoláshoz való vonzódása — a Ludas Matyiban szinte sűrítve együtt láthatjuk. Ezúttal különösen ott kiváló, ahol játékos kedve minden pillanatban valami új, táncos és ritmikai bravurral, mimikai meglepetéssel kacagásra ingerelheti a nézőt. Ezért sikerült oly hatásosan az 1. kép, a Döbrögi vásár színes kavargásának lendületes felépítése, és a 4. kép „Skorbuncius doktor" kastélybeli látogatásának kacagtató mókája, s a betegápoló öregasszonyok ellenállhatatlanul tréfás szatírikus tánca. Viszont soha nem volt erénye Harangozónak a népi tánccal való mélyebb ábrázolás. Itt ezen a ponton, most sem kaptunk igazán meggyőzőt. A népi táncok színpadraállításában például úgyszólván nem hagy „táncolatlanul" egyetlen kottafejet sem, s ettől — az oly jellemző bensőséges egyszerűség helyett — olykor a mozgáselemek valóságos „torlódását" látjuk, és a népi helyett inkáb csak népieskedést. S azt is észre kell venni, hogy a Ludas Matyi koreográfiájában zene és cselekmény, drámai csúcspontok és „szöveg" sem harmonizálnak mindenütt. (Igaz, a zenében is vannak halványabb, kevésbé jól táncolható részletek, amelyekben a muzsika sem él eléggé a színpadi helyzet-adta lehetőségekkel.) Kétségtelen azonban, hogy e fogyatékosságok ellenére is sikerült sok mindent visszaadnia Fazekas Mihály elbeszélő költeményéből, főként a humorából.

Az Erkel Színház előadásán látszik, hogy minden részvevője legjava tehetségével igyekezett szolgálni a táncjáték minél sikeresebb színpadi életrekeltését. A címszerepet *Sipeki Levente* alakítja. Az igen tehetséges, fiatal művész sihederes alkata, vonzó egyénisége teljesen összevág Ludas Matyi szerepével. Pompásan táncol, és színészi vénája is figyelemre méltó. *Orosz Adél* (Esztit, Matyi szerelmét játsza) bájos, harmónikus lényéből valósággal sugárzik a tánc öröme. Kár, hogy a zene is, a koreográfia is kissé szükmarkúan bánt az alak jellemrajzával, s igazában nem is táncolhatja ki magát. Döbrögit *Harangozó Gyula* kelti életre. A kitűnő táncost régen láttuk ilyen egészen neki való szerepben; s ilyen remekül kidolgozott nagyszabású alakítást is régen nyújthatott. Igaz, hogy a figurát teljesen a maga hasonlatosságára, sajátos művészi alkatára formálta; Döbrögije nem olyan hatalmaskodó, mint ahogy Fazekas nyomán él a képzeletünkben. Inkább úgy hat, mintha valamelyik filmburleszkből lépett volna színpadra (e sorok írójában Chaplin egyik elődjének, Fridolinnak az emlékét idézte fel). De ha nem is tekintélyes vagy éppen parancsoló, — annál kacagtatóbb és szatirikusabb a jellemrajza.

Operaházunkban újabban már tanúi lehettünk annak az örvendetes törekvésnek, hogy ha nem is megtorpanások nélkül, de igyekeznek eltűntetni a színpadról a „szemkáprázató", a szecesszió túlburjánzást éppen úgy, mint a naturalizmust —, s helyükbe modernebb, mai, egyszerűbb s egyúttal kifejezőbb szcenikai megoldásokkal kísérletezni. A Ludas Matyi hét színpadképe (*Fülöp Zoltán* tervezte őket) ezt az egészséges folyamatot tükrözi; közülük is leginkább a 3. képé, a Döbrögi második „megcsapatásáé". *Márk Tivadar* kosztümtervei általában fantáziaébresztők.

Kórody András minden részletében átgondolt, odaadóan lelkes karmesteri irányítása jelentősen hozzájárult az új magyar táncjáték sikeréhez.

LÓZSY JÁNOS

A VÁROS PEREMÉN

TARDOS BÉLA KANTÁTÁJA

(GONDOLATOK VERS ÉS ZENE KAPCSOLATÁRÓL)

A nagy magyar proletárköltő egyik legjelentősebb költeményének megzenésítése rendkívüli feladatot ró a komponistára, s a gyakorlati megvalósítás egyes kérdései mellett, számos jelentős elvi problémát vet fel a zeneszerzői gyakorlat szempontjából is.

József Attila költeménye az 1930-as évek értelmiségének sokoldalú, összetett, ellentmondásos lelkivilágát jellegzetesen dokumentáló alkotás. A vers elsősorban töretlen hitvallás a proletárközösség mellett, nyílt és őszinte vállalása a közös sorsnak — túl a napi élet bajaiból és gondjaiból adódó, az életmódban is megnyilvánuló közösségen, amiben a költőnek gyermekkora óta is sokszor volt része — vállalása annak is, hogy „a költő rokon..." Tudjuk, hogy jó rokon volt, aki, ha térben, környezetben időnként el is vált talán osztályától, lelke, öntudata, gondolkodása mindvégig a proletariátusé maradt. A megismert, bővebb szellemi világ által nyitott perspektívában, a sokrétű társadalmi, filozófiai ismeret közül biztosan ismerte fel és lelkesen, öntudatosan vallotta a marxizmust, melynek akkoriban egyik legkitűnőbb hazai ismerője volt, és amely át- meg átjárta egész gondolkodásmódját, sőt, egy ideig fogalmazásának, szóhasználatának egyik legjelentősebb meghatározója lett. A marxizmus filozófiájának és társadalomtudományának gondolatai a primer érzelem erejével épülnek bele a költeménybe, meghatározva egész mondanivalóját. Szinte nyomon követhetjük, mint érik a proletariátus életét és sorsát felismerő gondolat, a munkásság szükségszerű felszabadulásának tudata költeménnyé a Horthy-korszak sokféle elnyomása és ellentmondása között küzdő költőben. Van még egy harmadik tényező is a munkásöntudat és ennek tudományos-filozófiai koncentrációja, a marxizmus mellett: köztudomású József Attila kapcsolata a freudi mélylélektannal. Nem tagadható, sőt, elhallgatni sem lehet, hogy a társadalom sokféle ellentmondásában megrokkant költő lelki egyensúlyát, az akkori értelmiség körében rendkívül elterjedt pszichoanalízisben remélte visszszanyerni. Talán felesleges is hangsúlyoznunk, milyen bonyolult kölcsönhatások jönnek létre a társadalmat gazdasági erők változásainak függvényeként vizsgáló dialektikus materialista tanítás, másfelől az életjelenségeket elsősorban a pszichológia, különösen a szexuálpatológia felől figyelő freudizmus között, egy József Attilához hasonló mélységesen tudatos, mindkét tekintetben alaposan tájékozódott, mindent elsősorban önmagán lemérő lírai költő lelkében. Ha mindehhez hozzávesszük azt is, hogy a költemény a modern — 1933-as értelemben modern — költészet minden merész képét, szóhasználatát, szabad asszociációját felvonultatja, s egyidejűleg a marxizmus és a freudizmus széleskörű ismeretét is feltételezi (hiszen néha egy-egy jelzőjében, mellékmondatában, képében sokoldalnyi tudományos írás ismerete sűrűsödik) talán feltártuk a vers megzenésítési poblematikájának gyökereit is.

A költő versének alkotása közben az ember érzelmi-értelmi világára ható jelenségeket igyekszik szavakba szűrni, függetlenül attól, hogy a jelenség egy történet, egy táj vagy egy érzelem, vagy annak egy része. A közönség — olvasó vagy hallgató — lényegében újraéli ezt a szavakba foglalt gondolatsort, az valamiképpen hat rá, akár primer, érzelmi- emócionális módon, akár távolabbi, összetettebb, értelmi-intellektuálisan. (A mai, modern költészetnél semmiképpen nem hagyható ki ez az utóbbi reagálási mód, hiszen a költő maga is feltételezi, alkotói folyamatába betudja, az olvasó-hallgató bonyolult, sokfelé terjedő ismeretét és tudásvilágát.)

A költő talán csak abban különbözik közönségétől, hogy a ráható különféle impulzusokat, amelyeket mi, átlagemberek, ugyanúgy észlelünk, felfogunk, mint ő, képes oly módon koncentrálni, szavakbafoglalni, hogy versének olvasása újjászüli vagy egyáltalán felismerteti velünk, az ismert, de megfogalmazni sohasem tudott érzelmet. A sűrítés, koncentráció adja kifejezésének legfőbb erejét, ez a vers hatásának egyik legfőbb titka, többek között ez teszi lehetővé, hogy különféle korok vagy egy koron belül különböző érzelmi világú, vagy szellemi felkészültségű emberek azonos költeményt — ha más-más szinten is — érteni, élvezni, önmagukban újjászülni tudjanak, hiszen a sűrített, koncentrált gondolati anyag belső „feloldása" közben kinekkinek másként vagy más súllyal lép egy-egy momentum az előtérbe.

A zeneszerző is, amikor vokális kompozíciót alkot, lényegében újraéli, újjászüli a költeményt, közben olyan síkra vetítve át a költői mondanivalót, melyet a legkitűnőbb képességek mellett sem lehet *szavakkal* kifejezni, a zene érzelmi pluszát téve a szövegbe sűrített tartalom — akár konkrét cselekmény, akár csak érzelmi tartalom — mellé. A zenének ez a szavakon-túli hatalma teszi lehetővé, hogy a költészet viszonylag gyengébb vagy kimondottan jelentéktelen, konvencionális, rövidéletű darabjai is öröklétet nyerhetnek, egy szerencsés pillanatban egymásra-találva, és az azonos fázisban találkozó hullámok módjára, egymást megerősítve a komponista belső kifejezésvágyával. Schubert dalciklusa, a „Die schöne Müllerin" szövegei igazán alig haladják túl a dilettantizmus határát, de a zene révén nemcsak költőjük neve maradt fenn az utókor számára — a dal hangulati gazdagsága is visszavetül ma már a versre.

A kisebb súlyú vers, dráma megzenésítése a hálásabb feladat, mert ez érzelmileg, tartalmilag gyengébb lévén, szinte „helyet hagy" a zeneszerzőnek, hogy a kevésbé kimunkált momentumot, érzelmi, drámai effektust ő domborítsa ki, mélyítse el. Sokkalta nehezebb feladat, és sikerrel csak kivételes képességűek oldhatják meg: nagy, örökérvényű irodalmi alkotást, az eredetivel azonos szinten ültetni át szöveges zenébe. Ezeknek koncentrációban rejlő erejét veszélyezteti a szöveg mellett megszólaló zene. Könnyebbnek gondoljuk az irodalmi remeket szövegnélküli zenében követni, itt a szavak koncentrációja tovább fokozható, a felkeltett érzelmek itt szavak nélkül közvetlenül sűríthetők zenébe.

A remekmű, a zseniális irodalmi alkotás vokális megzenésítése veszélyes, a felhígulás szinte elkerülhetetlen. Kevés ilyen mű marad valameddig is életben — noha a műremek csábító hatásánál fogva számtalan ilyen születik —, és ha a komponista nem képes zenéjében a szöveg felvetette problematikát teljes mélységében és szélességében átláttni és átláttatni, a szöveg meghatározta művészi hőfokú zenei alkotást létrehozni, műve menthetetlenül Gounod Faustjának sorsára jut, mely Goethe drámájából — a 18. századi emberi szellem legnagyobb, legmélyebb irodalmi összefoglalásából — csupán annak „meséjét", Faust szerelmi kalandjait tudta csak zenéjében ábrázolni, a tudás és kétség közt kutatva bolyongó, a mű eszmeiségét hordozó figurát puszta hősszerelmessé sülylyesztve le.

Az „Erlkönig"-hez hasonló zseniális vers-zene találkozás szinte egyedülálló az egész zenetörténetben.

A zene nemcsak érzelmileg gazdagíthatja, teljesítheti ki a. költeményt, de képes azt közelebb hozni saját korához, a régebbi, általánosabb érvényű szöveget „aktualizálni", „modernizálni". A csodaszarvasokról szóló román népballada Bartók Cantata Profanájában messze túlnő a folklorisztikus érdeklődésű irodalombarátok figyelmén, zenéje az 1936-os Magyarország, távolabbról a 20. századi Európa emberének

egyfajta — nem kis rétegre korlátozódó — érzelemvilágának hű, az átlagember számára elmondhatatlanul pontos, szorongását, félelmeit, felszabadulása utáni vágyát, a megálmodott, tisztultabb világot sokoldalúan és hitelesen megmutató tükre lesz. Ez a tartalmi emelkedés abból ered, hogy Bartók nem használta művében közvetlenül a szöveg eredete által sugallt zenei folklórt, hanem azt a közismert bartóki módon saját jellegzetesen modern, a kor minden lelki, gondolati rezdülését követni, újjáéleszteni tudó stílusába beleolvasztva, kiemelte a szöveget a népballadák kortalanságából és jellegzetes korhoz — a 20. század első harmadához — kötött és éppen korának teljes, sokoldalú megmutatásával örökéletűvé vált zenéjével magasabb szinten és szélesebb kör számára ismét közkinccsé tette a román nép körében megszületett balladát.

Hogy a szöveghez kapcsolódó zene valóban műalkotássá emelkedhessék, s a benne szavakba — foglalt gondolati tartalom hű kifejezője legyen, nem elégedhet meg a költemény *szavainak* egyszerű megzenésítésével. Meg kell keresnie a hangot, az intonációt, amivel túl a szavakon a költeményben rejlő valamennyi érzelmi-értelmi „tartalmat", sőt, a költemény keletkezésének időpontjától függetlenül, a zeneszerző korának a szöveghez fűződő reakcióját és asszociációit is fel tudja hallgatójában kelteni. Az emberi tudat fejlődésével egyfelől, a művészi kifejezési eszközök szüntelen gazdagodásával másfelől, egyre többrétűvé, egyidejűleg pontosabbá válik a gondolatok művészi kifejezésének lehetősége. Lehet ezt a gazdagodást nem kihasználni, de ez mindenféleképpen a műalkotás rovására megy, szegényíti azt, így értékét, aktualitását, egyben időállóságát is nagyban veszélyezteti.

* * *

Tardos Béla folyamatosan felfelé ívelő zeneszerzői pályának új, jelentős állomásához érkezett el József Attila „A város peremén" című költeményére írott nagyszabású, baritonszólóra, vegyeskarra és zenekarra komponált kantátájával. A művet közönségünk előbb a rádióból, majd egy sikeres hangverseny előadásából ismerte meg.

Tardos nagy feladatra vállalkozott, amikor megszólaltatta József Attila egyik legbonyolultabb versét. Különösen megnehezíti a feladatot az is, hogy Tardos munkájában semmiféle közvetlen hagyományra nem támaszkodhatott.

A műből elsősorban mély humanizmusát kell kiemelnünk. Ez nem valami időtlen, „általános" humanizmus, hanem a szó szocialista értelmében az: a modern ember, a felszabaduló proletár igazságának tudata hatja át az egész kompoziciót. Tardos a sokszínű, komplex versből elsősorban — és szinte kizárólagosan — ezt a vonalat emelte ki, sűrítettségben érintetlenül hagyva a mélységi, filozófiai vonatkozásokat, egyidejűleg kitűnően ragadva meg a mű drámai, szenzuális momentumait. De nemcsak ilyen értelemben, hanem a közönségre való tekintettel, zenéje hangjának demokratizmusával is hitet tesz a szocialista humanizmus mellett. Kerüli a „modernkedést", nehogy az elvontabb hang elnyomja a kiemelt főgondolatot, a munkásosztály drámai harcának közvetlenül ható — megoldásában a kodályi kompozíciós technikán átszűrt barokk ábrázoló-dramatikus stílushoz közelálló — zenei megszólaltatását. Nyelvezete végig gondosan fogalmazott, és bár választékos, mindvégig közérthető. Szerzője — benyomásunk szerint — állandóan szem előtt tartotta munkájában, hogy a mű közönsége nem egy szűk ínyencréteg, hanem magára ismerjen benne a ma már felszabadult munkásosztállyá vált józsefattilai proletariátus.

Zeneanyaga két fő-gondolatra épül, két melódia tér időről időre vissza, keretbe foglalva és tagolva a főbb szakaszokat. Az első, a kantátát indító komor, basszusokon megszólaló, lépésenként ereszkedő tritonuszmotívum, amely a környezet zord, komor világát ábrázolja, és ismételten fel-fel bukkan, ha erre emlékeztet a vers szövegéből adódó szituáció. A bővített kvart még ma is nyugtalanul ható hangzása mellett, az ötnegyedes ritmika eltolt súlyviszonyai is érzékeltetik a városperemi hangulat komor feszültségét. A második főmotívum, a munkásság belső, önmagában bízó tudatos és egyben a zord világ ellenére is emberi, szeretetvágyó arcát rajzolja meg, éles kontrasztot adva, mindjárt a darab elején a leszálló, komor motívummal szemben: egy hangismétlés után szextet (másutt kvintet vagy kvartot) felugró, majd önmagába visszahajló kantábilis, a

hagyományos zenei köznyelvre utaló téma, amelyik mindenütt a dolgozó embert, a humánum hordozóját jellemzi, és amelyet a szerző is a józsefattilai gondolat legfőbb hordozójának szánt. Ez szólal meg a vers egyik legszebb fordulópontján, a „minden emberi mű" szavakkal kezdődő versszaknál, és ez adja a végmegoldás hangját, az „odakint" és „idebent" emberi harmóniájának megszületésénél is.

A harmadik megemlítendő zenei anyag a kantáta középpontjában, drámai és zenei-formai fókuszában álló, a felszabaduló embert bemutató tömegdal-induló („Föl a szívvel az üzemek fölé"). Ez a melódia jellemzi legjobban a szerzői hozzáállást, Tardos koncepcióját, mellyel kiemeli és művének központi helyére állítja a harcos proletár vonalat. Így kapja ez a gondolat a legsúlyosabb zenei hangot is. Jól sikerült, népszerűvé-válható dallam ez, művészileg kiemelkedik a darab szövetéből. (Kár, hogy a szerző nem viszi konzekvensen végig a saját maga által proponált és a dallam megformálásából szerencsésen adódó fuga-feldolgozást. Érzésünk szerint a bonyolultabb formai megoldás nem vette volna el a téma erejét, és legalább egy fuga-expozíció, de egy teljesen kidolgozott hosszabb polifón szakasz is jótékonyan hatna az egyébként szinte teljes egészében homofon mű központi helyén.)

Tardos szerencsés kézzel bánik együttesével. Szép, a magyar énekbeszéd hagyományain alapuló dallamokat juttat szólistájának. (Élt is a két bemutatón a szólamot éneklő Melis György a lehetőségével, emlékezetes szépen — „mint a mélyhegedű" — szólaltatva meg dallamait.) Az énekkar is jelentős és nehéz feladatot kap. Néhány helyen talán a szoprán magasabb járásával jobban ki lehetett volna emelni a szöveg-hordozta tartalmat. A zenekarban aránylag nagyobb szerepet kapnak a fúvós hangszerek; az egész orchester szinte mindvégig csak kísérője a vokális közreműködőknek.

Összefoglalva: Tardos nem öntötte zenébe a versbe sűrített valamennyi gondolati-érzelmi elemet — ezzel önmaga szabott határt vállalkozásának. Nem adta vissza a vers teljes egészét. Főelemként, mint őt legjobban érdeklőt, a proletárharc vonalát és az ezzel kapcsolatos drámai-szenzuális elemet emelte ki, pártosan, tudatosan vállalva a feladatot. Úgy érezzük, az önmaga elé tűzött célt megoldotta.

* * *

Fejtegetéseink végén azonban önkénytelenül felmerül egy kérdés bennünk; vajon József Attila verseinek — vagy más ehhez hasonló, bonyolult problematikájú versnek — teljes, annak összességét megoldó, az eredetihez méltóan komplex zenei megszólaltatása lehetséges-e egyáltalán?!

SZÉKELY ANDRÁS

A TŰZ MÁRCIUSA

SZOKOLAY SÁNDOR ORATÓRIUMA

Szokolay eddigi műveit — instrumentális és vokális kompozíciókat —elemezve bizonyosra vehettük, hogy a fiatal zeneszerző elsősorban és mindenekelőtt drámai tehetség. Ezt a drámai készségét bizonyította eddigi legérdekesebb és legtöbbet ígérő műve: a „Két ballada vegyeskarra, két zongorára és ütőhangszerekre". Ez a rövid, de mondanivalójában annál mélyebb mű, egy bolgár és egy bantunéger népballada magasszínvonalú átköltése. Szöveg és zene szinte teljes azonosulása, a feszült, izgalmas ritmika — és nem utolsó sorban, a meglepően érett mesterségbeli tudás vallott itt a szerző tehetségéről. A két ballada hallatán meggyőződhettünk arról, hogy Szokolay számára a dramatikus gondolatközlés, a lángoló emberi szenvedélyek feltárása jelenti majd a jövő útját. Ennek az útnak jelentős állomásaként üdvözöljük a nagyszabású Ady-oratóriumot, a Tűz márciusát.

Szokatlan és sok buktatóval fenyegető vállalkozás volt ez. Hiszen a zeneszerző lírai költeményekhez, tehát nem epikus vagy drámai műfajhoz nyúlt, s egymással csupán hangulati és eszmei összefüggésben álló verseket, versrészeket használt fel. Ezekből a különkülön is hatalmas koncepciójú lírai alkotásokból ötvözött egységbe egy egyértelműen magas eszmei színvonalú, egységes és drámai hatású zeneművet. — Nemcsak a líra, mint műfaj és az oratórium alapvető különbsége jelentett nehézséget a komponista számára. Nagy erkölcsi súllyal nehezedett rá az örökség: Ady Endre költői nagysága. A magukban oly kifejező, döbbenetes erejű költemények mellett félő volt, hogy a zeneszerző teljesen másodlagos szerephez jut — és állandó összehasonlításra készteti a kritikát a költő lángelméjével. Érzésünk szerint Szokolay ezeken a kényes buktatókon biztonsággal jutott át. Vizuálisan állítja elénk a forradalmi láz, a Tanácsköztársaság eszméinek korát, anélkül, hogy eseményeket ábrázolna, és anélkül, hogy cselekményhez kötné a drámai események sodrását. A zeneszerző nem vállalja a krónikás szerepét. Ő magát a kor szellemét, a tömegek lelkében égő forrongást jeleníti meg mélyen megragadó s illusztratív gondolatok nélkül is illusztráló módon.

Az oratórium legnagyobb erénye és egyben hatalmas sikerének titka: izzó drámaisága. Hatalmas előadói apparátust állít a mondanivaló szolgálatába (öt szólista, beszélő, vegyeskar, gyermekkar, orgona, két zongora, szavalókórus — a szimfonikus zenekaron kívül). Ezt az együttest a szerző gyakran használja fel tuttihatások elérésére, melyek valóban freskószerűen idézik elénk a drámai csúcspontokat. A hangszerelés meglehetősen zsúfolt, a hatalmas együttes sokféle színhatását ízlelgeti-próbálgatja a zeneszerző — és ez a tömörség, ez az állandó magas hőfok néha az egyensúly, az áttetsző világosság rovására is megy. Az extatikus drámai lángolás ilyen hosszú időn át szinte elkábítja a hallgatót. Keveseljük a lírai nyugvópontokat — a figyelmet állandóan új és új meglepetések, a zenekari és kórustömegek lenyűgöző hatású tömbjei kötik le. A szerző lírai vénája a két női szólista egy-egy tételében, az „Álmodik a nyomor" megrendítő altszólójában, vala-

mint a „Piros gyász", a nép forradalmának gyászos bukását sirató szopránszólóban mutatkozik meg.

A Tűz márciusa, formai felépítésében a régi korok oratórium-típusát követi, a XX. század újításainak szellemében. A händeli és bachi „testo" szerepét itt a narrátor veszi át. Ő vezeti a hallgatót melodramatikus aláfestéssel a következő tétel hangulatába. Az egyes tételek nem annyira formailag, mint hangulatilag egészítik ki egymást, és ezek a hangulati összefüggések alakítják ki azután a mű sajátosan érdekes atmoszféráját is. Ha Szokolay zeneszerzői stílusának előzményeit vizsgáljuk, nem kerülheti el figyelmünket a század három nagy mesterének, Bartóknak, Honeggernek és Sztravinszkijnak művészete. Bartók-inspirációt mutat a mű néhány barbár, kemény harmóniafűzése, Sztravinszkij szellemét idézik időnként a motorikus lüktetésű allegrotételek, míg Honegger dramatikus oratóriumainak levegője, azt hisszük, a legtöbb mai szerző művét áthatja...

A Tűz márciusa döntő lépés az alig harminceszteндős zeneszerző művészi fejlődésében. A rádióbemutató óta eltelt esztendő alatt változtatott művén. Elhagyta a nyitányt, valamint néhány, dramatúrgiailag nem indokolt ismétlést. Egyes tételekben levegősebb hangszereléssel igyekezett jobban érvényre juttatni a drámai csúcspontokat. Mindent összegezve úgy véljük: az a komponista, aki első nagyszabású művében ennyire biztos zeneszerzői technikával, a mesterségbeli tudás ilyen arányú készségével áll a közönség elé — még sokra hívatott! „A tüzet ne hagyjátok kihalni" — hirdeti a záró-tétel a forradalmi tömegeknek. Ezt kérjük mi is a komponistától...

MEIXNER MIHÁLY

STILISZTIKAI MEGFIGYELÉSEK MIHÁLY ANDRÁS HEGEDŰVERSENYÉRŐL

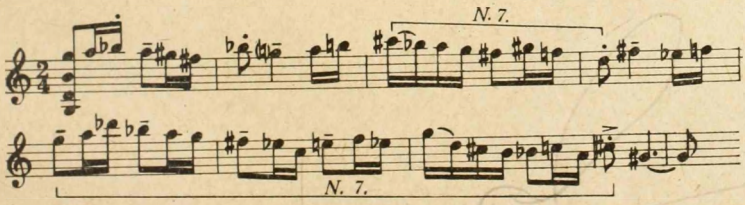
Mihály András Hegedűversenyével az utóbbi évek örvendetesen gyarapodó magyar versenyműirodalma maradandó művel gazdagodott.

Stílusában leginkább az ún. neo-barokkhoz áll közel. Szigorú szerkesztési elv, motorikus típusú (dinamikus) témaszerkesztés, a komplementer-ritmusok társulnak itt tonális keretekben maradó gazdag dallaminvencióval. Hangszerelésében újszerű jelenség a zenekarban alkalmazott zongora, melyről a Műsorfüzet ismertetője (Breuer János) helyesen jegyzi meg, hogy a „barokk kor continuo-gyakorlatának modern átértelmezése."

Az első tétel nagyívű szonátaformája a concerto grosso elvével ötvöződik egybe; az előbbi a nagy-formai felépítésben, az utóbbi a motívikus témaformálásban és a mű ritmikájában nyilvánul meg. Ennek köszönhető, hogy a versenymű távol áll a múlt századi klasszikus vagy romantikus koncert-típustól: a szólóhangszer szorosabban ágyazódik a kísérő zenekarba és csak ritkán lép „önálló", virtuózkodó utakra.

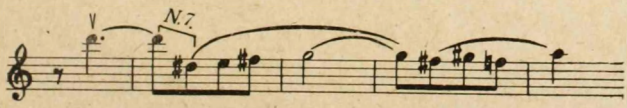
Az újraértelmezett barokk-stílus jegyeit viseli magán a G-tonalitású első tétel főtémája is, melyhez a kísérő-zongora adja a lüktető kiegészítő-ritmusokat. Ez a G-dúr és g-moll között imbolygó energikus téma kezdeti kis ambitusát (szűkített kvart) fokozatosan feszíti szét (felső határa ekkor már a háromvonalas cisz, alsó a kétvonalas d-hang), mígnem az első frázis véglegesen lekerekítve a gisz-hangon zárul.

A 8 ütemes frázis *egészét* tehát ugyanaz az intervallum: a *nagyszeptim* (egyvonalas *gisz-* és kétvonalas *g-*hang) támasztja meg, mint a szorosabban vett 4 ütemes főtéma tonalítását.



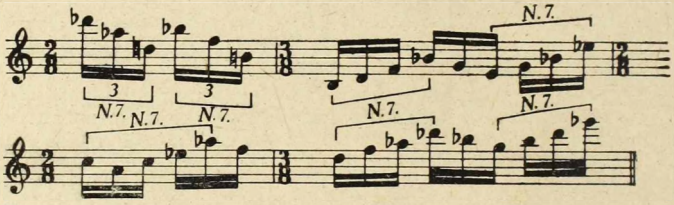
Már ebből az idézetből is látható, hogyan gazdagodik ütemről ütemre a melódia új és új hangokkal: megfigyelhetjük továbbá, hogy a negyedik ütem *kérdésére* miként kapunk *feleletet* a frázis végén. A téma-, illetve frázis-vég záróhangja (a *d*, illetve a *gisz*) az újdonság élményével hat.

A daktilikus lejtésű főtémával szemben a d-tonalitású (domináns) melléktéma simább, folyamatosabb, egyenletesebb.

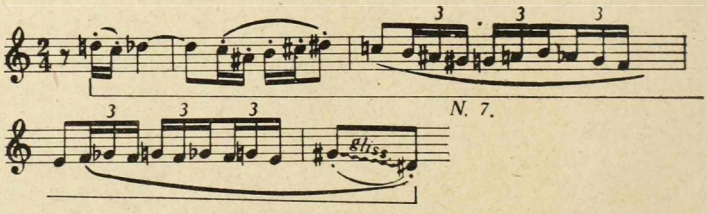


Nem véletlen, hogy a dallam két feltámasztási pontja szintúgy a nagy-szeptim, illetve a szűkített oktáv (háromvonalas d, kétvonalas disz). A melléktéma továbbfejlesztését is figyelembevéve: a szélesen ívelő melódia négy *nagyobb* hangközlépése kivétel nélkül nagyszeptim. Ez is komplementer-elv: a téma *leggyakoribb* hangközlépése a kis-szekund — ennek „kompenzálása" (fordítása) a nagyszeptim-lépés. A magasfekvésű vonószenekar zizegő kíséretében ugyanez a hangköz, valamint a *bővített oktáv* játszik döntő szerepet. (Ez utóbbi konstrukciós szerepére még visszatérünk.)

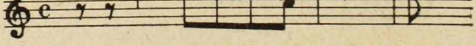
A kidolgozásban bebizonyosodik, hogy ez a barokkos, egyetlen motívumfejből kifejlesztett főtéma mind a diminuciót, mind az augmentációt lehetővé teszi. A szólóhegedű figurációi azonban itt is a nagy-szeptimát hangsúlyozzák, mint az egész tétel hangközépítkezési vezérelvét:



Ha mindehhez még hozzávesszük a dúsan kromatizált — eddig figyelmen kívül hagyott — átvezetőtémát, akkor tisztán áll előttünk a mű kromatikus hangközépítkezési elve:



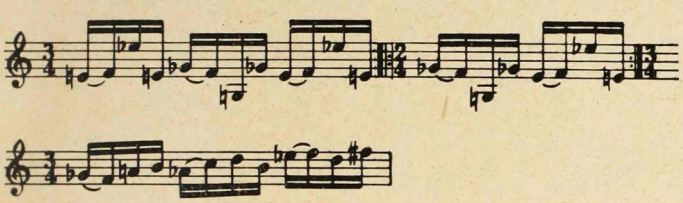
A második tétel az előző szaggatott, zaklatott hangjával szemben nyugodt, koráljellegű klarinétmelódiával indul. A négysoros dallam minden mondata kitartott egészhanggal végződik, és a magas vonósoktól kísért hegedű magányos éneke szakítja meg újra és újra. Míg az ún. korálmelódiát a *bővített oktáv hangköz* zárja keretbe, addig a hegedű témája újra nagyszeptimes konstrukciójú. Talán elég, ha itt a tétel hegedűdallamának fejmotívumát idézzük.



Ez a későbbiekben többszörös fordításban és csúsztatottan jelentkezik. A variációk során a két téma, szellemének megfelelő, statikus feldolgozásban részesül.

A nagy-rondó formában irott utolsó tétel témakonstrukciója — habár barokkos rugótechnikával *még jobban* kifeszítve — lényegében azonos az első tételével. Ez esetben is nem annyira a dallami, mint inkább a mozgásenergia hajtja tovább és tovább a melódiát, miközben az egyes levált témarészek, mintegy önálló életre ébredve, jelennek meg a zenekar szólamaiban. Most már csupán az ellentéteket kiegyenlítő és kiegyeztető kódáról szeretnék néhány szót ejteni, ahol a második tétel korálmelo-

diája jelenik meg a fúvós-szólamokban. A hegedű szólója pedig mintha levonná a nagyszeptimes építkezés végső technikai konzekvenciáit, ilyenféle figurákat hangoztat:



Az egész művet átszövő organikus összefüggések mindegyikére ezúttal természetesen nem mutathattam rá. De talán ennyiből is kiderül, hogy a Hegedűverseny szigorúan összemarkoló, kemény, építkező intellektus alkotása. Finom érzékkel egyeztet klasszika és barokk között (lásd az első tétel klaszszikus témakontrasztját hangnemileg és hangulatilag egyaránt, de ugyanakkor a motorikusan lüktető barokkos témákat), akkord- és dallamképzését, valamint hangszerelését egyaránt a komplementer technika (horror vacui!) jellemzi, amely azonban a *technika* szintjéről a *szerkesztési* elv magaslatára emelkedik. Ugyancsak szerkesztési elv — az előbbivel szoros kapcsolatban — az *omnia ex uno*, azaz a mindent egyetlen magból kisarjasztó építkezés.

És mégis... Helyenként hiányérzetünk támad. A szigorú konzekvencia, az intellektus fehér izzása érzésünk szerint nem egyszer a természetes ihletet helyettesíti. Ami további hiányossága, az nem az alkotó, hanem a stílus „bűne"; a nagyszeptimes, illetve bővített oktávos szerkesztés voltaképpen nem más, mint az *„abszolut" konszonáns* oktáv-hangköz szűkítése, illetve tágítása, tehát voltaképpen elhangolás, egy már meglevő zenei anyag „fűszerezése". Mihály András a lehető legkomolyabban fogja fel a neo-barokk-ot (attitüdje — formáját tekintve — Bartókéhoz áll közel), a gyakorta velejáró neo-barbár vonásoktól éppúgy megtisztítja, mint a Sztravinszkij-nál (Ragtime) tapasztalható irónikus jellegétől. De éppen a szigorúan végigvitt barokkos konzekvencia akadályozza, hogy az első tétel lírai melléktémája akadálytalanul kibontakozhassék, és a valóságban is az ellentét erejével hasson. Éppen mivel a szerző a legkomolyabban, a legkonzekvensebben viszi végig a neo-barokk stílust, mivel elmélyülten és nagy tehetséggel komponál, felvetődik a kérdés: vajon tartogat-e még számunkra valami lehetőséget a neo-barokk? Lehetséges-e egy újabb stílusrevízió, gazdagítható-e tovább ez a forma, vagy talán célszerűbb lenne új utakat keresni? Én a magam részéről az utóbbi álláspontot vallom.

PERNYE ANDRÁS

KÖNYVSZEMLE

A MAGYAR ZENETÖRTÉNET KÉPESKÖNYVE. KERESZTURY DEZSŐ, VÉCSEY JENŐ, FALVY ZOLTÁN MUNKÁJA. (MAGVETŐ, 1960)

Úttörő kezdeményezés, járatlan úton haladó vállalkozás ez a munka. Külföldi minták állhattak ugyan a szerzők előtt (és nem utolsó sorban Keresztury Dezső más tárgykörrel foglalkozó hasonló könyvei szolgáltattak jó példát), a feladat mégis rendkívül bonyolult. Széleskörű tudást, kiváló ítélőképességet és ízlést kíván. „Az idő nem a mi igazságunk szerint gyűjt, válogat. Vannak zenetörténetünknek korszakai, amelyekben a művek sokkal értékesebbek, teljesebbek az emléküket őrző képanyagnál. De olyanok is vannak, amelyeknél fordított a helyzet" — mondja a könyv összeállításának legnehezebb problémájára mutatva az előszó. A döntő fontosságú és a mellékes események, jelenségek arányának arra a tökéletes kompozíciójára tehát nem vállalkozhattak a szerzők, ami például *Szabolcsi Bencének* (egyben e kötet szakmai ellenőrzőjének) úttörő munkáját, „A magyar zenetörténet kézikönyvé"-t jellemzi. A rendelkezésre álló, a kiterjedt kutatás révén számottevően kibővített képanyag elrendezését, zeneesztétikai, történeti megkomponálását azonban aligha lehetne sikerültebben elképzelni. A magyarországi zene történetét nyolc fejezetben (nagyjából időrendi egymásutánban) bemutató képeskönyv belső megtervezésének talán legértékesebb, legvonzóbb jellemzője az, hogy a meglevő dokumentum-, képanyag gazdagságában biztos kézzel válogatva, igen fejlett és modern esztétikai, történeti szemlélettel mutatja be egy-egy korszak muzsikájának *egészét;* a különböző társadalmi rétegek, igények, lehetőségek, zenélési alkalmak sajátos egyéni szólamaiból szövődő többszólamúságot. A sokféle szerencsés szerkesztési ötlet közül csupán egyre hívnók fel külön is a figyelmet: a Bartók, Kodály népdallejegyzések fakszimileinek sokatmondó összevetésére egy-egy több száz évvel ezelőtti műzenei jelenséggel, melyet a népzene máig megőrzött. — Azon túl, hogy az antológia-szerűen most első ízben összefoglalt képanyag jelentős része a nagyközönség számára önmagában is „felfedezések" sorát jelenti, néhány illusztrációt, vagy egy-egy összetartozó témakör eddig külön-külön is alig ismert dokumentumainak összekomponálását új, tudományos eredményként üdvözölhetjük. (Utalunk pl. a középkori fejezet néhány oldalára, a Rákóczi-nóta „családfájának" összeállítására, a 18—19. századforduló több, eddig ismeretlen dokumentumára, a 299. l. szép Bartók-portréjára stb.) A könyv fejezetei közül egészében csupán az utolsót érezzük megoldatlannak. (A történelmi távlat hiánya ugyan feltétlenül nehezíti az elmúlt 50 év magyar zeneszerzői termésének értékelését, de ha a zenetudomány, az előadóművészet fejlődését — habár futólag is — felvázolták, legalább jelzésszerűen meg kellett volna rajzolniuk a Bartók—Kodály melletti, utáni nemzedék komponistáinak legdöntőbb törekvéseit is.)

Mint minden úttörő vállalkozás, ez a könyv sem véglegesen megoldott. Hiszszük, hogy egy későbbi kiadás során néhány — a könyv egészének értékét egyáltalán nem befolyásoló — adatbeli tévedést vagy kevésbé szerencsés elrendezési formát még korrigálni fognak a szerzők. (Csak példának említjük: 110. l.: Werner 1766-ig működött az Esterházyaknál; a IV. színes kép lelőhelye Bécs, Pollak-gy., nem vízfest-

mény; 127. l.: ez nem a nemzeti múzeumi Beethoven-zongora képe!; 182. l.: Bartay „Csel" c. operáját 1839-ben vezényelte Erkel; 202. l.: ez nem az ősbemutató plakátja; 238. l.: a 2. és 3. kép felcserélve stb. — A 106. l. talán szerencsésebben illeszkednék a 99. után; a 110. l. főszövege csak 5 lappal később aktuális, stb.) — A képanyag elrendezése, színezése, méretezése, egyszóval a képszerkesztés (Murányi I. munkája) nem mindenütt éri el a tartalom színvonalát. Egy-egy oldal illusztrációinak beméretezése helyenként feltűnően eltorzítja a zenei és kép-dokumentumok arányát. A nagyon mutatós és élethű többféle alaptónus keverése zavaró olyan esetekben, amikor egyazon kézirat különböző oldalai szerepelnek egymás mellett (pl. 35, 46, 59, 84, 87, 121, 150, 166. l.). Maguknak a képeknek minősége is változó, pl. több, nálunk eredetiben hozzáférhető dokumentum reprodukciója érthetetlenül gyengén sikerült. Általában nem szerencsések Gáll Gyula rajzai, és néhány esetben helyettük szívesebben látnánk meglevő, egykorú dokumentumokat (253. l.!).

Ez a néhány futó észrevétel azonban aligha módosíthatja az olvasó összbenyomását; *Vécsey Jenő* és *Falvy Zoltán* alapos zenetörténeti munkájának, *Keresztury Dezső* irodalmi, történelmi tájékoztatásának szerencsés ötvözeteként „A magyar zenetörténet képeskönyve" a kutatók állandó munkaeszköze lesz, a művelődni vágyó nagyközönség pedig színes, lebilincselő olvasmánnyal gazdagodott!

SOMFAI LÁSZLÓ

A GONDOLAT KIADÓ KIS ZENEI KÖNYVTÁRÁNAK UJABB KÖTETEIRŐL

A Gondolat Kiadó alig két esztendeje megindult, gyorsan s jó úton járó sorozatát nagy cél élteti: a zenetörténet nagyjainak seregszemléjével részt vállal abból a programból, melynek megvalósulásával a zene mindenki közkincsévé válik. Műfaja: népszerűsítő-ismeretterjesztő irodalom. Az a fajta irodalom tehát, amelynek igen szűkében vagyunk. Elsősorban azért, mert műfaját most és magunknak kell megteremtenünk. Benne egyesülnie kell szépirodalomnak és tudománynak, mégpedig úgy, hogy mindkettő megőrizze értékeit, sőt, nyerjen is az egyezségen. Ez az egyezség természetesen lemondást követel: egyfelől az írói stílus csábító-sallangjairól, másfelől a szakmabelieknek sokat mondó, a kívülállóknak nehezen megközelíthető szaknyelvről, sőt sok esetben a nélkülözhetetlennek vélt illusztrációról: a kottapéldáról is. Az ilyen, rendszerint kis terjedelemre korlátozott írásban, a lényeget kell tömörítenünk, olvasmányosan, gördülékenyen, de gazdaságosan, és főleg — hitelesen. Kiemeltem az utóbbi követelményt, mert a legfontosabb valamennyi közül. Ha tudományos műbe hiba csúszik, téves adat, kevésbé preciz megfogalmazás, azt a gondos, bizalmatlan, szakmájában járatos tudós maga, vagy kollégája bizton észreveszi, s nem rejti véka alá. A milliók azonban, akik 15 éve lépték át először az Operaház, a hangversenytermek kapuját, bíznak bennünk, s úgy ismerik meg a muzsika történetét, nagy alkotóinak életét és művészetét, ahogyan az a „csak" ismeretterjesztő könyvek lapjain feltárul előttük.

E kötetek megannyi bizonyíték arra, hogy a jó ismeretterjesztő könyv megírása — ha nem is könnyű —, de nem megoldhatatlan feladat. Az életrajzi táblázatból, mű- és irodalomjegyzékből álló függeléken túl, a kötetek belső felosztása szabad. Hadd szóljunk itt a legutóbb megjelentekről.

Kárpáti János könyve (*D. Scarlatti*, 1959) „... csupán összefoglaló képet kíván adni Domenico Scarlatti életéről és művészetéről, néhány előítéletet akar eloszlatni, és szélesebb körben is meg akarja szerettetni ezt a különös és gazdag muzsikát." Ez a szerény „csupán" magában foglal úgyszólván mindent, amit egy hat ívnél alig nagyobb terjedelmű könyvtől elvárhatunk. Megoldása egyike a legsikerültebbeknek. Józan, egyszerű, elfogulatlan stílusú írása azzal ragad meg, amit mond, s nem ahogy mondja. Jó olvasmány, s ez mégsem von el attól, amire tanítani akar. — Mindjárt a bevezetőben mondanivalójába fog, s élővé, maivá teszi mesterének művészetét. Az első fejezet („Élete") ugyancsak többet ad annál, amit ígér: a korabeli dokumentumokkal színezett életrajzon túl, megismerkedünk a Scarlatti-család történetével, s mindazokkal, akikkel Domenico maga is megismerkedett; a városok zenei életével, amelyekben megfordult, s azokkal a hatásokkal, amelyek ilyen vagy amolyan műfajú, jellegű, együttesű zene írására késztették. — A második fejezet („Művészete") rendkívül ügyesen kerüli el a zenéről való írás mármár elkerülhetetlennek vélt veszélyeit: az elvont szakmai, zeneelméleti elemzést egyfelől, másfelől azt az oly sokszor csábító kísérletet, hogy a zenéhez hasonló vagy inkább hasonlónak vélt szavakkal mondjuk el, amivel a zene több a szónál: a szavakkal él nem mondhatót. Kárpáti megvilágítja Scarlatti művészetének gyökereit, az életműve gerincét alkotó csembaloszonáták

világát (nem kiemelt művek elemzésével, hanem az általános stílusjegyek összefoglalásával), s azok máig eleven hatását. Az egyetlen, amit számonkérhetnénk tőle, az a csembalo-szonáták mellett mostohán kezelt további művek sora. Ezt a hiányt azonban menti az operák, oratóriumok stb. másodlagos jelentősége, s pótolja részben a műjegyzék és a korabeli olasz operát érintő, több szövegbeli kitérő. Mindenekfölött pedig kárpótol ezért — a nyilván szándékos egyoldalúságért az egész könyv mintaszerű felépítése, feldolgozása, s nem utolsó sorban a szonáták valamennyi kiadást összevető, nagy gyakorlati hasznú táblázata.

Legány Dezső könyve (*Purcell*, 1959) felosztásában és megoldásában merőben más. Egyetlen belső tagoló és rendező elve a kronológia. — A meglepően lírai bevezető után (az ehelyt általában következő életrajz helyett) a könyv harmadánál nagyobb, széles látókörű, részletes és hangulatos angol történelmi és zenetörténeti áttekintés következik — a normann hódítások idejétől Purcellig. Hogy ez teljesen helyénvaló-e, vitatható; de bizonyos, hogy több nyomós érv szól mellette: egyrészt a Purcellről ránk maradt elenyészően kevés életrajzi adat, ez az anyag — feleslegs kitérők, szószaporítás nélkül — valóban aligha önálló fejezet. — Másrészt — magyar nyelvű angol zenetörténet hiányában — a nemzete hagyományaiban rendkívül erőteljesen gyökerező Purcell művészetének megértéséhez az előzmények szokásosnál részletesebb ismertetése kétségkívül indokolt. — Ehhez szerves folytatásként kapcsolódik a második fejezet. Plasztikusan megrajzolt társadalmi-történelmi képbe ágyazza Purcell életét és művészetét. Az életrajz mintegy csak kommentár, eligazító — a fejezet törzsét az igen sikerült műelemzés alkotja. Úgyszólván valamennyi számottevő műről szót ejt, a terjedelemhez képest meglehetős részletesen: a művek mintaképeiről, hangszeregyütteséről, műfajáról, formájáról, szólamszerkesztéséről, metodikájáról. Elemzéseinek használhatóságát nagymértékben növeli a tárgyalás lapszámára utaló műjegyzék. A könyv stílusának zenéje van: igaz, szívből jövő költőiség melegíti, ugyanakkor bámulatos biztonsággal, könnyedséggel válogat, jellemez — szerzőket, zenéket egyaránt.

Bartha Dénes Bach-könyve (1960) talán a legjobban megoldott. A tartalomjegyzék szerint — csupán életrajz. Valójában azonban ennél jóval több. — A művek elemzéséről lemond, — hiszen ez Bach esetében nem lehetne több néhány szavas „találó jellemzés"-nél. Ezzel szemben megtudunk belőle úgyszólván mindent, ami a Bach-család és Bach életéről s műveiről elmondható. Megismerkedünk a Bach munkahelyéül vagy jelentős hatású kirándulásai színhelyéül szolgáló városok gazdasági-társadalmi-művészi múltjával, jelentőségével, Bach munkaadóival, mintaképeivel, kortársaival, barátaival — egykét szavas biztos ítélet kíséretében. Megismerjük tehát életművének az életrajzban rejlő alapjait, mai szemmel, számos új, a Bach-irodalomban eddig mellőzött szempont figyelembevételével. Ebben az új megvilágításban jelentős szerepet kap Bach realizmusa — életművében és életfelfogásában egyaránt. Az egyoldalú „lipcsei kántor"-felfogás többrétűvé fejlődik, kivált a sok tekintetben termékenyebb kötheni időszak kiemelésével. — És ha a művek elemzésére nem is kerülhet sor, az életrajz és az alkotás körülményeinek (egyházi vagy világi szolgálat, a munkaadók igényei, a rendelkezésre álló együttes, az adott együttesre alkalmazott műfajok, azok fejlődéstörténete Bach előtt és az ő művészetében, stb.) ismertetésében minden jelentősebb műről tájékoztat. Aránylag kevés dokumentumot közöl, de az a néhány tömören jellemzi a kort, a körülményeket. Ki kell emelnünk az oly hasznos értékeléssel ellátott irodalomjegyzéket (belőle bizonnyal csak véletlenség folytán maradt ki Karl Geiringer nélkülözhetetlen forrásmunkája: Die Musikerfamilie Bach).

Jemnitz Sándor Chopin-könyvét (1960) valamennyi közül a legproblematikusabbnak érezzük. Megkísérli a lehetetlent: alig 10 íven összefoglalni életrajzot, életművet, dokumentumanyagot. Páratlanul széleslátókörű ismerete kétségkívül feljogosítja a szerzőt erre a próbálkozásra. De mindhárom terület önmagában is oly gazdag, hogy még külön-külön is szétfeszítené e terjedelmet. Így együtt pedig magátólértetődően folyvást kitör jól eltervezett kereteiből. Bizonyos mértékig Jemnitz megoldására is áll, amit a Purcell-könyvről mondottunk:

stílusát a tárgyául választott mester stílusa határozza meg. Azt azonban, ami Chopin zenéjének talán legjellegzetesebb sajátossága: a kifejezni kívánt mondanivaló megfelelő formába öntését, kis formáinak ösztönösen ideális arányát — vagyis, ami Chopint a romantika klasszikusává teszi —, azt a könyvbe nem sikerült átültetni. Olyan ez, mintha egy Berlioz szimfonikus költemény mondanivalóját egy Chopin Prelude-be próbálnánk sűríteni. Mindvégig érdekes és lendületes Jemnitz írása. De a végén az az érzésünk, feljegyzéseket, vázlatot olvastunk: Jemnitz Sándor óriási anyagismerettel, frappáns stílusban, nagy szeretettel megírandó 30—40 íves Chopin monográfiájának vázlatkönyvét. Végeredményben benne van minden, legalább csírájában, csak azt nem tudjuk mindig, hol? Az időrend meg-megszakadó vonala, kanyarai miatt a dolgoknak itt nem tudunk „utánakeresni". — A könyv vezérelve láthatólag a kronológia. Ezt azonban mindjárt az elején megtöri az első, „Andante spianato és Polonaise"-fejezettel. „Vajon miféle vonatkozások indokolják itt éppen ezt a fejcímet?" — kérdi a szerző maga a furcsa, Chopin élete derekán bevágó fejezet kezdőszavaiban. S valljuk meg, a jogos kérdésre mindvégig nem kapunk meggyőző választ. ... A „Bécs" fejcímet is viselhette volna ez a sorsfordulatos(?) elhatároló szerepe miatt előrebocsátott fejezet — ez a ... tespedő „Intermezzo spianato". — Meggyőzőnek érezhetjük-e, hogy egy könyvnek — bármi okból is — éppen egy szerző tespedő korszakával kell kezdődnie? Emellett Béccsel vetekedő hangsúllyal esik itt szó Varsóról, sőt, olykor már Párizsról is. Ezek az itt előrehozott események dokumentumok, művek a 63. lapon a Chopin születésével elkezdődő kronológikus vonalból azután vagy kimaradnak, áthidalhatatlan hézagot teremtve, vagy megismétlődnek, pazarolva az amúgyis apró terjedelmet. — Ezután következik a második, Varsó címet viselő fejezet, a voltaképpeni történet kezdete, Chopin gyermek- és tanulóéveinek, az őt ért hatásoknak mélyenjáró, fordulatos elemzése. A fejezet végén a feltóduló gondolatok ismét következetlenséghez vezetnek: az utolsó varsói éveket ígérő szakaszban a dalokkal kapcsolatban kitör az időrendből — előrefut, ezúttal a műfajt kíséri végig, plasztikus elemzések sorával, s közben megfeledkezik a varsói események folytatásáról. Emiatt pl. az 1828-as berlini utazást nem is említi, holott ez a majdnem egy hónapos kirándulás — bár dokumentáris emléke sajnálatosan kevés — bizonnyal nem múlt el nyomtalanul Chopin fölött. — A további fejezetek középpontja már Párizs. Az előbbiekhez hasonló előre — s visszakanyarodásoktól megszakítva ugyan, de nagy vonalakban módszeresen vezet végig ezeken az éveken. Frappáns, fordulatos, költői stílusát másutt nemigen hozzáférhető dokumentumok színezik. Ezzel párhuzamosan fut a hosszabbra-rövidebbre fogott, mindig kifejező, szakmait-költőit egyesítő, találó műelemzések sora.

A Chopin-könyvvel kapcsolatban tett megjegyzések közül nem egy talán kicsinyeskedőnek tűnik. Hálásabb megoldás lett volna a könyvnek csupán a jó oldalait ecsetelni, hiszen azok magukban is bőséges anyagot szolgáltatnak. Azért választottam ezt a hálátlanabb megoldást, hogy rámutassak ennek a sajátos műfajnak, a kötelezően rövidrefogott ismeretterjesztő irodalomnak néhány nehézségére, és arra, hogy ez a műfaj talán az anyag legszélesebb látókörű, abban legalaposabban elmerülő ismerői számára a legnehezebb feladat.

RÉVÉSZ DORRIT

LAPSZEMLE

A *Szovjetszkaja Muzika* 1960. 7-ik, júliusi számában operadramatúrgiai vitát indítanak el *Szabinyina* és *Hohlovkina* cikkével.

Szabinyina *„»Szemjon Kotko« és a prokofjevi operadramatúrgia néhány kérdése"* c. cikkével elsőnek szól hozzá a vitához. Témaválasztása azért alakult így, mert századunkból Prokofjev látta legvilágosabban az opera problémáit, minthogy a színház — művészetének központi kérdése. Legifjabb éveitől kezdve érdekelte ez a műfaj (Undina, 1904—5; Lakoma a pestis idején, 1908; Magdalena, 1911—13; A játékos, 1915—16), s korai operáiban a szabadon deklamáló stílushoz igazodik, melyhez mély vonzalmak kötik. De „A játékos" csupán rombolja az eszményeket, s görbe tükröt tart a 19. század orosz pszichológiai operájának (Pique-dame) műfaja elé. A „Három narancs szerelme" sem megoldás még, hanem kitérő: játék és paródia, nagy szenvedélyek nélkül. Az expresszionista és misztikus „Tüzes angyal" (1919—27) pedig csak most került színpadra.

Prokofjev 1933-ban hazatért, s évek múlva, a Romeo és Júlia és az Alekszandr Nyevszkij után 1939-ben megírta a szovjet tárgykörű „Szemjon Kotko"-t az egyszerű közkatonáról és a polgárháborúról. Ennek az operának hús-vér emberek a szereplői, akiknek történetét pergetve, az akkori szovjet operaművészettől eltérően Prokofjev nem a „helyzetek dramatúrgiájára", a kollektív jellemzésre építi művét, hanem a „karakterek dramatúrgiájára" törekszik, ami *a realizmusnak jóval magasabb szintje.* A szovjet zeneszerzők csak ma kezdik felismerni ennek jelentőségét.

A „Szemjon Kotko"-t a cselekmény sűrített, gyors lefolyása (a 3. felvonásban 14 jelenet van) s a karakterek és helyzetek igen éles szembeállítása jellemzi. Ez szabja meg a felhasználandó eszközöket. Határozottan jellemző vezérmotívumokra van szükség, melyeknek más a felhasználási módjuk, ha „egyjelentésű" mellékszereplőről van szó, és megint más, ha főszereplővel kapcsolatosak. Noha a „Kotko" lényegileg recitáló, deklamációs, mégis — nehogy amorf legyen —, dalszerű és ariózus elemek, sőt, duettek is élénkítik, és a statikusság kiküszöbölésének érdekében Prokofjev a zenei lefolyást gyakran két-három síkban egymásra tornyozza (kórus fölé dialógust ír stb.). Így élesen kontrasztáló, „polifonikus" dramatúrgiát alkalmaz. Az opera nagy drámai feszültsége nem engedi meg, hogy Prokofjev a későbbi Duenna-opera (1940) gyakran háromtagú formai megoldásaihoz hasonlóan járjon el, ehelyett a rondót találja megfelelőnek, s az érzelmileg erősen drámai magvú helyeken az ostinatót, amely művészetének kedvelt eszköze. Mindig az ostinatóhoz nyúl a sűrített, dinamikus lefolyású helyeken, ahol a lélektani, karakterizáló kifejezés háttérbe szorul. A „Kotko" nem tartozik azok közé a művek közé, amelyeket a hallgatóság vagy akár az előadók is első hallásra nyomban „megértenek".

A másik cikkben *Hohlovkina a 20. szd. nyugati operaművészetével foglalkozik „Van-e kiút a krizisből?" cím alatt.* Figyelemkeltő írását a 20-as évek óta írt operákkal kezdi, melyek a romantika „örökkévaló témáival" szemben (Shakespeare, Goethe) részint az antik tárgykörhöz fordultak („Oedipus Rex", „Perséphone", „Antigone" stb.), másrészt a hétköznapi témakörökhöz, néha humanisztikus tendenciákkal („Wozzeck", Milhaud: „Le

Pauvre Matelot"), vagy az erotikát (Křenek: „Jonny spielt auf", Weill: „Mahagonny"), esetleg a misztikát (Hindemith: „Sancta Susanna") hangsúlyozták. Hohlovkina biztatónak látja azokat az eseteket, amelyekben a zene jut első szerephez, de nem ért egyet a „Wozzeck" hangszeres formáival (passacaglia, fuga stb.), minthogy azok tisztán zenei és nem zenedrámai formák, nem a szöveg követelményeiből születtek. Křenek és Weill egyes műveiben (lásd fent) a nagy problémák hiányát, a groteszk és objektív szemléletet és sok helyen a nagyváros kávéházi zenéjének előtérbe nyomulását helyteleníti. A 20-as évek végétől kezdve új elemként tűnik fel az operában az oratorikus, a melodrámaszerű és a kantátaszerű vonás („Oedipus Rex", „Perséphone", „Carmina burana"), de ez némelykor a drámai cselekmény kárára van.

Hohlovkina hangsúlyozottan *pozitív jelenségnek találja a 30-as évek vége körül azt, hogy a szerzők jelentős, hazafias témaköröket karolnak fel* (Honegger: „Jeanne d'Arc", Wagner—Régeny: „Die Bürger von Calais", Milhaud: „Bolivar"), *aktuális problémákat érintenek* (Hindemith: „Mathis der Maler" — a művész helye az életben), *a hagyományokhoz fordulnak* (Orff: „Carmina burana" és „Die Bernauerin"), *vagy a folklorból nyernek ihletést* (Gershwin: „Porgy and Bess"). Az érdeklődés az opera iránt a nyugati országokban egyre fokozódik, különösen újabban. Ezt igazolják a nagy számmal megjelenő elméleti írások (Skraup: „Die Oper als lebendiges Theater", Berlin, 1956; Kerman: „Opera as drama", New York, 1956; Leibowitz: „Histoire de l'Opéra", Párizs, 1957 stb.) s Britten és Menotti komoly sikerei. Hohlovkina az opera megújhodásának érdekében az *élesen drámai témákat* javasolja (amilyen a „Wozzeck", a „Peter Grimes") vagy *a korszerű konfliktust* (Menotti: „Konzul"). Helyesli azt az irányzatot, amely a film hatására a felesleges folyamatosság helyett a cselekmény koncentrálására törekszik, szövegmondót és kommentáló kórust is alkalmaz, s a deklamáció (Sprechstimme) eszközét felhasználva a „belső cselekményt" s a legfinomabb pszichológiai árnyalatokat is megvilágítja. Mindez azonban még nem jelent teljes megoldást. Az új út keresésének szüksége továbbra is fennáll. Sztravinszkij erre törekedve a „The Rake's Progress"-ben az operát „mint olyant" kezeli. Hohlovkina nem ért egyet a szerzőnek a 18. századra irányuló visszatekintésével, viszont nagyon jelentősnek találja azt, hogy ebben az operában a vokális drámai elvek és a dallami jellemzésre való koncentráltság kerekednek felül.

A többi cikk közül elsősorban érdemel említést *Nyesztyev* szép méltatása Mahlerről és *Dolzsanszkij* tanulmánya Csajkovszkij Pique-damejáról és a VI. szimfóniájáról (hangnemi tervüket, tematikájukat és kapcsolatukat illetőleg). Figyelemre méltó még *Zemcovszkij* írása is, amelyben a régi orosz „lassú" énekek variációs elvét ismerteti, és *Katulszkaja* megemlékezése Nyezsdanováról, a kiváló szovjet énekesnőről, halálának 10. évfordulója alkalmából.

A külföldről szóló rovatban *Leontyeva* alaposan foglalkozik a nyugatnémet hanglemeztársaság „Musica Nova" lemezeivel, amelyekre mai német zeneszerzők műveit vették fel. A második sorozatot elemezve, komoly elismeréssel szól Orff „Die Bernauerin" operájáról (1947), Bialas „Indianische Kantate"-járól (1951) és Henze „Fünf neapolitanische Lieder" dalciklusáról (1956). Höller (Sweelinck-variációk, 1951; Frescobaldi-fantázia, 1956) és Pepping (Te Deum) iránt is van néhány elismerő szava, Fortner („The Creation", 1954; „Mouvements", 1954) és Klebe („Römische Elegien", 1953) művét azonban elveti.

A tavasz végének szovjet zenei eseményeiről sok beszámoló tájékoztat. A bemutatókon a leningrádi Kisoperában nagy érdeklődés mellett zajlott le Ravel „Daphnis és Chloé", „La Valse" és „Bolero" balettjeinek előadása; eddig szovjet színpadon csak a Bolero szerepelt (1958. Rigában, 1959. Tallinban). Az évad vége különösen Moszkvában volt gazdag. A Beethoven-kvartett május 13-án mutatta be Sosztakovics 7. fisz-moll vonósnégyesét, és körülbelül azidőtájt hangzott fel a Szovjetunióban először hangversenyen Brahms „Német requiem"-je, továbbá Orff „Carmina burana"-ja és Honegger V. szimfóniája — mind igen lelkes fogadtatás mellett.

Pergolesi születésének 250-ik évfordulóját a „Stabat Mater"-rel és az „Úr-

hatnám szolgáló"-val ünnepelték meg, Mahler születésének 100-ik évfordulóját pedig dalokkal s az V. szimfóniával, Sosztakovics és Belza bevezető szavai után.

Az előadóművészek közül Oborin, Roberta Peters amerikai énekesnő, Stern (2 zenekari és 3 szóló hegedű-est) és Barsaj brácsaművész (Bach-kamaraest) hangversenye volt különösen élményszerű.

*

A korunk zenéjével foglalkozó *Tempo* 1960. tavaszi-nyári, 53/54. számában (kiadja Boosey and Hawkes, London) — egy *Bartók- és három-három Britten* és *Sztravinszkij-műről* olvashatunk.

A szóban forgó Bartók-mű — első kiadás. Nálunk is nagy érdeklődést fog kelteni, mert ez *a zenekari II. szvit kétzongorás átirata.* 1941-ből való. Bartók akkor nejével kétzongorás hangversenyekre készült, s *az átiratot ők mutatták be* 1942. január 6-án Chicagóban. E szvittel Bartók sokszor foglalkozott: az első zenekari megfogalmazást (1905/7) utóbb még két zenekari átdolgozás követte (1920, 1942). *Waldbauer Iván* „Bartók's »Four Pieces« for Two Pianos" c. cikkében a rövidesen megjelenő kétzongorás átiratról azt mondja, hogy az ott található lényeges változtatások egy része az utolsó zenekari átdolgozásba is belekerült. A változtatások tömörebb és világosabb formálásra törekedtek. Így járt el Bartók már az 1920-as átdolgozás második tételének fugás részében is, és a zongoraátirat negyedik tételének második témájánál, amely utóbbi — a cikkíró szerint — a téma új alakját és csúcspont szerepét tekintve, a második vonósnégyes első tételének mintájára készülhetett. A zenekari fogalmazással összevetve Waldbauer rámutat a zongoraátirat dallamainak keményebb körvonalozására, a második tétel tizenhatodos mozgású részeinek hangonként a két kéz vagy a két zongora közt történő megosztására az áthatóbb ütőhangzás érdekében, és arra, miként ér el Bartók újszerű feszültséget az első tétel reprízében (4 ütemmel a 12-es szám után és a 126. ütemben). A szvit témáinak jellegéről azt írja, hogy — különösen a harmadik tétel ál-népies dallamától eltekintve — a témák legtöbbje már a magyar parasztzene hatását tükrözi; a második tétel második témája például körvonalaiban feltűnően hasonlít az olyan típushoz, mint a 41. szám Bartók „A magyar népdal" c. tanulmányában. Ebből a szempontból a témák motívikájánál még lényegesebb a kifejezésmódjuk. Érdemes például megnézni a második tétel fugatémáját. Ez részben Strauss harmóniai modulációs technikájának dallami kivetítése —, de ritmusában a magyar népi parlando hatását felmutató képződmény. Az ilyen diatonikus motívumoknak egyik hangnemből a másikba történő hirtelen kromatikus átkapcsolása Waldbauer szerint a későbbi Bartóknál „állandó nem tonális vonás", és itt fordul elő első ízben. A zongoraátirat „Four Pieces" (Négy darab) címmel jelenik meg, mert így szerepelt Bartók hangversenyprogramjain, 1942-ben. Ezért feltételezhető, hogy a cím ugyanúgy tőle származik, mint a tételek alcíme: Serenata, Allegro diabolico, Scena della Puszta és Per finire, melyek közül a három utolsót Bartók maga jegyezte fel ceruzával a kottamásolatba.

A Brittenről szóló három cikk egyikében *Eric Roseberry* a D tonalitásban háromszólamú fiúkórusra és orgonára írt Missa Brevis-t (op. 63.) ismerteti, amely a westminsteri katedrális kiváló orgonistájának és karnagyának, G. Malcolmnak nyugalomba vonulása alkalmából készült 1959-ben, és Westminsterben hangzott fel először ugyanazon év július 22-én. A szép mű négy rövid tételből áll (Credo nélkül), és liturgián kívül, koncert-előadásban is hatásos. Stílusa homofón és sok helyen bitonális, különösen a Sanctusban; ez a tétel valóságos „csodája a bitonális írásmódnak", amely egyébként ma már eléggé elavult eszköz, s csak Britten és Sosztakovics művészetében tud még természetesen és szervesen hatni. — A Cantata Academica-t *Susan Bradshaw* elemzi. Britten ezt a művét a bázeli egyetem fennállásának ötszázadik évfordulójára írta. 1959 márciusában készült el vele, s a bemutatót 1960. július 1-re tűzték ki, a bázeli ünnepségek alkalmából. A latin szöveget Bernhard Wyss állította össze az egyetem szabadalomleveléből és Bázelt dicsőítő régi szónoklatokból. A szöveget Britten 13 részbe osztotta, de közülük az utolsó zeneileg visszatérés az elsőre, s így a mű csak 12 részből áll. Dodekafón kompozíció, nem a harmóniai részletek, hanem az általános körvonalozás tekin-

tetében. Alapja egy tizenkéthangú sor, s az egymás utáni részek „uralkodó hangja" a sor hangjainak rendje szerint más és más. A teljes dodekafón-sor, mint téma, a nyolcadik részben (Tema Seriale con Fuga) szólal meg, s ámbár a mű a maga egészében diatonikus, az 1., 10. és 13. rész kivételével a többi mind felhasználja a kromatikus skála valamennyi tizenkét hangját. — A harmadik cikk Britten Szentivánéji álom című operájáról szól, melynek bemutatóját ez év június 11-re tűzték ki az angliai Aldeburghban a szerző és G. Malcolm vezényletével. A 3 felvonásos opera szövegét a szerző és Peter Pears Shakespeare nyomán, de teljesen szabadon állította össze. *Peter Evans* az operát ismertető cikkében arra szorítkozik, hogy sok kottapéldával operakalauz módjára végigvezessen az opera sokszor visszatérő témáinak rendjén és cselekményén. Az operában kitűnően sikerült a tündéri, a paraszti és a szerelmes szereplők egymástól élesen elkülönülő zenei jellemzése, és ugyanakkor az opera zenéjének összefüggő egysége, melyet a visszatérő témákon kívül a háttérül szolgáló erdő és álom témakörének az operába való szerves beépítése is biztosít. Az első felvonás öt jelenete a drámai és zenei kapcsolatok révén ABCBA hídformát alkot, s az egyes jelenetek közt ritornelloként tér vissza az erdő tematikája. A második felvonás összetett két nagy jelenetét egy előjáték, közjáték és utójáték keretezi az álom mindegyikben azonos tematikájával, de nem ritornelloként, hanem Britten kitűnő variációs technikájával passacaglia módjára.

Sztravinszkij legújabb műveinek *Colin Mason* szentel egy cikket. A három mű közül az öt rövid tételből (összesen 193 ütem) álló Movements (Tételek) a leghosszabb: 10 perces mű. Zongorára és kisebb zenekarra készült 1958—59-ben Margrit Weber számára, s vele is mutatták be a szerző vezényletével egy New York-i Sztravinszkij-ünnepségen ez év januárjában. Az Agon-balettől eltekintve a Szeptett (1953) óta ez Sztravinszkij első nagyobb hangszeres műve és egyúttal első olyan műve, amelyen a Szeptettben jelentkező és az Agonban már nagy szerepet játszó dodekafón technikát teljesen magáévá teszi. Legradikálisabb új vonása a túlnyomóan nem tematikus felépítés. — A másik két mű igen rövid, 1—1 perces és szintén 1959-ben készült, Sztravinszkij két barátjának emlékezetére. Közülük a Double Canon (vonósnégyesre; in memoriam Raoul Dufy) Sztravinszkij ilyen művei közt hangulatában az Alphonse Onnou emlékezetére szóló brácsára írt Elegy-hez áll legközelebb. A másik az Epitaphium für das Grabmal des Prinzen Max Egon zu Fürstenberg (fuvolára, klarinétra és hárfára; Fürstenberg a donaueschingeni fesztiválok patronálója volt). Itt Sztravinszkijnál először fordul elő, hogy az egész mű harmóniarendje a dodekafóniához igazodik, amely harmóniailag a Canticum Sacrumban (46. ütem), a Threni-ben (De Elegia Prima 23—26. ütem; Querimonia, trombonok 188—92. ütem, kórus 179—83. ütem) és az Agonban még csak helyenként jelentkezett. E kis mű Sztravinszkijnak 1920 körül írt hangszeres és vokális miniatűrjeivel tart kapcsolatot, mely típushoz mintegy harminc év után Webern művészetének hatására fordult vissza.

* * *

A Music and Letters 1960. 3-ik, júliusi számában megjelent cikkek (kiadja az Oxford University Press) nálunk kisebb érdeklődést keltenek.

Az egyikben Charles Hamm a Trent 87 jelzésű kéziratkötetben található anonim művek közül hatról megállapítja, hogy (talán egy Tyling nevű) angol szerző munkája. — A következőben David Brown a tavaly közzétett Morley-motettákat megvizsgálva („Collected Motets", kiadta Andrews és Thurston Dart, 1959) arra a következtetésre jut, hogy a 10 ép motettából a korábban csak kéziratban ismert hat motetta Byrd régibb stílusának polifón és mélyebben szántó szemléletében készült 1576 körül, viszont nem olyan kiegyensúlyozott formálású, mint az 1597-ben Morley „A Plaine and Easie Introduction" c. könyvében megjelent négy másik, melyek már az angol madrigálkorszak jellemvonásait viselik magukon melegebb színeik, harmonikus szemléletük és világosan formált „hatásos" zenéjük révén. — A harmadik cikket C. Keys írta „Schiller és az olasz opera" címmel. Ez az írás két okból nem elégít ki. Egyrészt csak Rossini (Guillaume Tell), Donizetti (Maria Stuarda és Verdi (Giovanna d'Arco; I Masnadieri; Luisa Miller; Don Car-

los) megzenésítéseit tárgyalja, s meg sem említi, hogy más olasz szerzők (pl. Mercadante: I briganti stb.) is használtak fel Schiller-drámákat, másrészt beéri az operák színrehozatalának történetével, és cselekményük ismertetésével. — A negyedik cikkben Winton Dean kimutatja, hogy különböző műveiben Bizet mit kölcsönzött önmagától. Bizet sohasem vett át semmit megjelent műveiből, és olyan műhöz is ritkán fordult, amelyet akár zárt körben is már előadtak. A kölcsönzések felsorolásából legérdekesebb, hogy a Carmen virágáriájának és a 3. felv. finálájának, továbbá még 3 másik számnak (3. felv. előjáték; No. 21. együttes; No. 22. ária) több-kevesebb része a befejezetlen Grisélidis vígoperából, a La Coupe du Roi de Thulé operából és a L'Arlésienne kísérőzenéből való. — A folyóirat legszínvonalasabb cikkében, Roger Hollinrake helyreigazítja Ernest Newman angol zenetörténész 1945-ben írt Wagner-könyvének téves megállapításait Nietzsche Wagner-bírálatának kérdésében. Newman ugyanis Wagner iránti odaadásának jegyében a megbomló ész, személyes rosszakarat és hozzánemértés termékének tekinti Nietzsche bírálatát.

Legány Dezső

*

A *Musica* (Kassel) 1960/7 számában *Winfried Zillig* a modern zene kezdetével, a Wagner és Schönberg közötti korszakkal foglalkozik. Schönberget első atonális műveinek keletkezésekor minden hagyománnyal szakító ezoterikus zeneszerzőnek tartották. Ma már világosan látjuk zenéjének történelmi előzményeit. *Az új zene ,kezdete kétségkivül a Trisztán és Izolda.* Kromatikája, tonalitást szétfeszítő harmóniái a kései romantikához és az impresszionizmushoz vezetnek. Debussy szembeszállt Wagnerrel, de végeredményben ő is az atonalitáshoz vezető úton haladt tovább. A tonalitás felbomlásához több, a századforduló idején élt zeneszerző, Szkrjabin, Reger, Richard Strauss, Busoni is hozzájárult. Ezeknél a komponistáknál még a hármashangzat az uralkodó, de a funkcióelmélet már egyre kevésbé érezteti hatását.

Ezek után az előzmények után, 1908-ban, forradalmi változás következett be. Schönberg felismerte, hogy a felhangsoron alapuló konszonancia- és disszonanciafogalmak kiélt, elhasznált eszközök, és egyenrangú elemként használt konszonanciát és disszonanciát. Ugyanebben az időben Sztravinszkij „Sacre"-ja a ritmus addigi fogalmát feszítette szét. Így kialakultak az új zene legfőbb eszközei. Schönberg hamarosan követőkre is talált két tanítványa ,Berg és Webern személyében. 1915-ben lezárult Schönberg atonális korszaka, Sztravinszkij viszont ugyanekkor a klasszikusok iránt kezdett érdeklődni. Ugyanebben az időben bontakozott ki Bartók, majd Hindemith és a Hatok művészete is.

Schönberg 1923-ban proklamálta a dodekafón kompozíciós technikát. Sokan vádolták azzal, hogy spekulációvá változtatta a zenét, kiirtotta minden emocionális tartalmát. *Schönberg gyakran beszélt a szív és az agy munkájának egységéről, s a dodekafóniát nem tekintette tartalomnak, sem világnézetnek, csupán technikának.* Tanítványai, Berg és Webern is hamarosan átvették Schönberg újítását, amely azóta az egész világon elterjedt, de igazi jelentősége még ma is felméretlen.

Fritz Bose a zene kifejező erejéről és mondanivalójáról ír. Bevezetésként néhány tévhitet oszlat szét, így azt az állítást, hogy a zene emocionális tartalmánál fogva világnyelv. Az emocionális és gondolati tartalommal foglalkozva, először a szöveg és a zene viszonyával foglalkozik. Nem tudni, hogy a zene ősibb-e a beszédnél, de az bizonyos, hogy a beszéd és az ének egymástól teljesen különbözik. Vokális műveknél a szöveg erősítheti a zene mondanivalóját, de az sem ritka, hogy a két elem teljesen mást mond.

A zene érzelmi részét mindenki megértheti, gondolati mondanivalója részben csak a szakember számára válik világossá. Ez utóbbihoz tartozik ugyanis a mű formája, technikája stb. A zene gondolati tartalma tágabb értelemben magában foglalja keletkezése korának eszméit is, tükrözi a közösséget, amelyben létrejött. Régmúlt korok műveit gyakran nehéz megérteni, mert a mi társadalmunk gondolkozása gyökeresen különbözik pl. a 16. századtól. A konstruktív feljődésbe beilleszkedő művek azonban általában megismerhetők.

A zene hallgatása egész embert vesz igénybe; érzelmi és gondolati síkon egyszerre érzékelünk. Ezért tarthatat-

lan a Webern-követők csak gondolati elemekre támaszkodó zenéje. Műveik intellektuális megértése is rendkívül nehéz, csak hosszú tanulmányozás után lehetséges, kizárólag hallás alapján zenéjüket nem érthetjük meg. Erősen kétséges, hogy ez a zene a 20. század igaz eszméinek egyetlen hordozója.

Ernst Krenek legújabb művét, a „Quaestio temporis"-t ismerteti. Közli a dodekafón mű szerkezeti tabelláit.

Hans Vogt a zenei ismeretterjesztés, a művek magyarázatának szükségességét bizonyítja cikkében.

A lap tudósítás-rovata első helyen Hans Werner Henze „Der Prinz von Homburg" c. új operájának bemutatójával foglalkozik. Több ünnepi zenei eseményt ismertet, a Schwetzingeni Ünnepi Játékokat, a Hallei Händel-ünnepségeket, a Düsseldorfi Mozart-ünnepséget, a Trossingeni Zenei Napokat, a Stuttgarti Jazz-Fesztivált stb. Számos kisebb-nagyobb német város opera- és hangversenyeseményeiről számol be: Köln, Hamburg, Berlin, Düsseldorf, Wuppertal, Aachen, Hannover, München, Bremen zenei életével ismertet meg.

A külföld zenei életével bécsi, Lyon-i, milánói, római, zágrábi és budapesti opera- és hangversenytudósítás foglalkozik.

Hellmuth Christian Wolf, a 85 éves Max Schneider zenetudósnak, az NDK muzikológus-doyenjének életútját méltatja.

Kurt Honolka Karl Schuricht híres karmester 80., Andreas Lies Carl Orff 65. születésnapjáról emlékezik meg.

*

A Musik und Gesellschaft 1960/8. száma vezércikként részleteket közöl az NDK 1960-as kulturális konferenciájának anyagából. A cikk főként a zene és az élet kapcsolataival és a zene aktuális feladataival foglalkozik.

Dr. Siegfried Köhler a Német Zeneszerzők Szövetsége elnökségének napirendjén szerepelt kérdések közül, a zene szocialista ünnepeken játszott szerepéről ír.

Johannes Paul Thilmann „Hamis ideálok" c. írása a dekadens nyugati irányzatok társadalmi gyökereivel foglalkozik.

Marcel Rubin Webern zenéjének következményeit foglalja össze. Röviden áttekinti Webern műveit, a romantikus op. 1. Passacaglia-tól későbbi dallami és ritmikai tekintetben egyaránt sivár műveiig, majd Messiaen és Stockhausen egyes műveit bírálja.

A hanglemez-szemle rovatban *Fritz Henneberg* elismerően nyilatkozik a magyar Bartók-felvételekről.

Paul Michel érdekes adatokkal illusztrálja a zene növekvő szerepét az ifjúság életében, szórakozásában.

F. Seeger a fiatal szocialista művészek negyedik fesztiváljának eredményeit ismerteti.

Hosszabb cikket olvashatunk *Werner Wolf* tollából a lipcsei zenei életről. A cikk írója különösen nagy teret szentel a német és népi demokratikus modern muzsikának. Az elmúlt évad eseményei közül kiemeli Bartók Csodálatos Mandarin-szvitjének és Divertimentójának előadását.

Ernst Krause Rossini és Paisiello „Szevillai borbély"-ának berlini előadását ismerteti.

A szemle-rovat részletes tudósításokat tartalmaz az NDK városainak zenei életéről.

*

A Melos 1960. 7—8. számából. H. H. Stuckenschmidt: Einfachheit und Broadway-Glamour (Egyszerűség és Broadway-varázs). A hagyományos japán színház a Kabuki és a No, a világ legrégebbi töretlen színpadi tradicióját őrzi. A zene ezekben a játékokban rendkívül fontos szerepet játszik, a színészek mögött ott ül a négy, dobon, lanton és fuvolán játszó muzsikus és a nyolctagú énekkar. Nagy az érdeklődés az európai zene iránt, csupán Tokióban 5 zenekar működik. Az arénában 25 000 néző jelenlétében játszották a Lohengrint. Egyre nagyobb tért hódít az amerikai mintát követő, detektív- és rablótörténeteket feldolgozó musical is.

Karlheinz Stockhausen: Amerikareise 1958. (Amerikai utazás 1958-ban. Két részlet a szerző eddig kiadatlan úti feljegyzéseiből). Stockhausen az USA nyugati partvidékén megismerkedett egy elektroncsőgyáros, jelenleg földbirtokos fono-kutatómérnökkel. A mérnök az elhagyott vidéken tökéletes felszerelésű hangtani laboratóriumot, studiót és műhelyt rendezett be, mindezt saját tervei alapján. Két éve kísérletezik, hogy az eddigieknél jobb módszert találjon a zongorafelvételekhez, és meg is találta a megoldást. Több mikrofont helyez el a hangszertől különböző távolságban, és speciálisan megszerkesz-

tett elektroncső-sorozatokat iktat be, ez teljesen plasztikus lejátszást biztosít.

Los Angelesben Stockhausen előadásokat tartott és hangversenyt vezényelt saját műveiből. A próbák igen nehéz körülmények között folytak, mivel a muzsikusoknak honoráriumot nem biztostottak. A los-angelesi zenészek helyzete az utóbbi években erősen megromlott. Néhány éve a filmgyárak, (a zenészek fő foglalkoztatói) megtagadták a béremelést, felbomlott a zenészek kollektív szerződése, és azóta csak alkalmilag foglalkoztatják őket. Nem mernek egyetlen alkalmat sem lemondani, mert félő, hogy kiesnek a producerek kegyeiből. Stockhausen ezért minden próbáján hiányos együttessel dolgozott. A los-angelesi muzsikusok kiváló felkészültségét és nagy gyakorlatát dicséri, hogy a hangverseny mégis jól sikerült.

Karl-Birger Blomdahl: Ich war in Moskau und Leningrad (Moszkvában és Leningrádban voltam). A svéd zeneszerző úti élményeiről számol be. Elismeri a szovjet zeneszerzők nagy tárgyi tudását és szakmai felkészültségét, de megállapításainak nagyrésze rosszindulatú, ellenséges.

Ernst Krenek: England zum ersten Male gesehen (Anglia, első pillantásra) Krenek augusztus 23-án volt 60 éves. Ebből az alkalomból közli a Melos ezt a negyedszázaddal ezelőtt megjelent cikket.

A könyvszemle rovatban a „Musiciens d'aujourdhui" (napjaink zenészei) c. modern zenéről szóló sorozatról, J. Rufer Schönberg-monográfiájáról, Fritz Winckel „Phaenomene des musikalischen Hörens" (A zenei hallás jelenségei) c. kötetéről és Boguslaw Schäffer (lengyel) „Nowa Muzyka" c. könyvéről találunk ismertetést.

Ernst Thomas: IGNM in Köln: Die „Avantgarde" trat hervor (A Nemzetközi Modern Zenei Társaság (IGNM) fesztiválja Kölnben: az „avantgarde" előtérben). A fesztivált előkészítő zsűri az IGNM 15 tagállamából érkezett művek közül 22-t választott ki előadásra, ezen kívül még 21 modern művet adtak elő. A hangversenyeken javarészt különböző nyugatnémet rádiózenekarok működtek közre. Sztravinszkij új műve a „Movements for Piano", stílusában a megnyitó Schönberg-Webern est stílusához kapcsolódott. Stockhausen „Kontakte" című fél óránál hosszabb darabjában elektronikus zenét kever hangszereffektusokkal. A teremben négy különböző helyen hangszórót állítottak fel, a hagyományos zenét zongora és egy sereg ütőhangszer képviselte. Mauricio Kagel, Luigi Nono, Pierre Boulez, Luciano Berio stb. művei mellett kiemelkedett Prokofjev „Tüzes angyal" című operájának színrevitele.

Klaus Wagner: Der Opern-Prinz von Homburg (A „Homburg herceg"-opera). Hans Werner Henze operájának hamburgi bemutatója majdnem botrányba fulladt. Az utolsó zenekari közjátékot majdnem elnyomták a tiltakozó kiáltások, az előadás végén pedig fél óra hosszat váltakozott a szidalmazó hangorkán a tetszésnyilvánítással. A kritikus szerint a mű fő problémái Kleist rendkívül tömör drámai megfogalmazásából származnak. Felveti a kérdést, szabad-e egyáltalán a világirodalom klasszikusait megzenésíteni? Az egyes felvonások zenei felépítés tekintetében teljesen elütnek egymástól. Az első felvonáson drámai accompagnato vonul végig, harmóniai aláfestése egyetlen üres kvintből bomlik ki. Fontos szerepe van itt a különböző hangszerszólóknak. A második felvonás formája erősen kötött, a harmadiké Sztravinszkijra emlékeztet.

A lap beszámolót közöl *Francis Burt* „Volpone" c. operájának stuttgarti, *Henk Badings* „Die Frau aus Andros" c. balettjének hannoveri bemutatójáról; *Werner Egk* „Colombus"-ának müncheni sikeréről; a Müncheni Musica Viva *Kurt Weill* emlékhangversenyéről, amelyen a zeneszerző özvegye Lotte Lenya is fellépett *Remi Gassman* és *Oskar Sala* „*Paean*" c. elektronikus balettjének berlini színreviteléről, a javarészben *Alban Berg* emlékezetének szentelt Stuttgarti Zenei Ünnepről; a Darmstadti Operáról és Kiel zenei életéről.

Külföldi beszámolók a New-York-i opera újdonságáról, Humphrey Searle „Diary of a Madman" c. művéről, a londoni modern kamarazeneciklusról, és *Roberto Lupi, Luciano Chailly,* valamint *Valentino Bucchi* Firenzében bemutatott egyfelvonásos operáiról adnak hírt.

Breuer János

A *Neue Zeitschrift für Musik*, amely címlapján ma is büszkén hírdeti: „Alapította Robert Schumann", egyike azoknak a szaklapoknak, amelyek egészséges középutat találnak az avantgarde propagálása és a klasszikus-romantikus problémák megvitatása között. Munkatársi gárdája is kitűnő, a színvonalat már a szerkesztő, Karl Amadeus Hartmann köztiszteletben álló személye is biztosítja.

Az idei augusztusi szám rövid vezércikke érdekes problémát vet fel. Egy Darmstadtban rendezett zenepedagógiai kongresszuson merült fel a kérdés: van-e helye a zenepedagógiában az Új Zenének, illetve ezek az előadástechnikailag hallatlanul nehéz darabok beleilleszthetők-e valamilyen módon a pedagógiába? A problémát kommentáló kis cikk vitába száll a Darmstadtban elhangzott megállapítással, miszerint a zeneszerző és a pedagógia közti kapcsolat Schumannal végetért, és azóta a pedagógia kizárólag történeti anyaggal él. Hivatkozik a cikkíró Hindemithre, Bartókra, sőt, Schönbergre és Webernre is, és arra hívja fel a figyelmet — adott példák, megtörtént esetek alapján —, hogy az immár klasszikusnak mondható modern zeneszerzők művei igenis beilleszthetők a zenei oktatásba.

Werner Thomas Orff hatvanötödik születésnapja alkalmából a zeneszerző színpadával, illetve a tér és az alak viszonyával foglalkozik. A cikk sorra veszi Orff jelentős színpadi alkotásait, az elemzések eredménye pedig az, hogy az Orff által előírt színpadterek és a zeneszerző színpadi figurái, szinte a legtöbb esetben a színháznak világszínházzá (Welttheater, Teatrum Mundanum) való kitágítását célozzák. Orff szereplői nem egyéniségek, hanem típusok. Mindezt hangsúlyozza néhány darabban („Az okos lány", „A hold") a szereplők marionettszerűsége is. Orff számára a színpadi cselekmény, az opera: mozgás. Ezért van annyi tánc-színpad Orff műveiben („Catulli Carmina", „Carmina Burana"), s így a tér és a figura közti új viszonyt — akár marionettekről, típikus vagy szimbolikus figurákról, vagy tragikus hősökről van szó — a zene ritmikus összetevői valósítják meg. És az Orff-színpad állandó mozgásritmusában válnak időtlenné az alakok, az egész cselekmény. Ebből világlik ki leginkább Orff operakoncepciója, amelyben a zene a színház teljes megvalósulásának eszköze.

Két nagyobb cikk foglalkozik Gustav Mahlerrel, születésének századik évfordulóján. *Friedhelm Döhl* arról az immár szükségessé vált újjáértékelésről ír, amely végre hivatott lenne a Mahler zeneszerzői alakja köré rakódott előítéleteket felszámolni. Cikkének első részében ezekkel az előítéletekkel foglalkozik, majd Mahler rövid jellemzését adja. Hangsúlyozza a Mahler-muzsika *új* elemeit: az állandó variációt, amely minden mahleri formának magva, az alapformulákból kibontott dallamok és témák szerepét, tehát azokat az elemeket, amelyeket az új bécsi iskola, Schönberg és tanítványai fejlesztettek tovább. A fejlődésnek ugyanebben az irányban látja kiindulópontként a mahleri hangszerelést is. A romantika eddigi hangszínkeverésével szemben, Mahler igen gyakran élesen és átmenet nélkül állítja szembe a tiszta hangszíneket. Így a hangszerelés formaalkotó elemmé válik. A cikk befejező része a Schönberg-iskola és Mahler további kapcsolatait elemzi, és arra a következtetésre jut, hogy egy kétórás Mahler-szimfónia és egy pár másodperces Webern-darab, a mahleri monstre-zenekar és a kamaraegyüttes között csak fokozati és nem elvi különbség van. Ha meghalljuk Webern makrostrukturáit és Mahler mikrostrukturáit, eltűnik köztük a különbség.

A szám legérdekesebb cikke *Franz Willnauer* tanulmánya a Mahler-zene triviális és groteszk elemeiről. A szerző gondolatmenete a következő. Minden melódiaszerkesztés rangját az a viszony határozza meg, ami az adott melódiában „anyag" és „alak" között fennáll. Minthogy pedig a tonális alapanyag (hármashangzat- és más akkordfelbontások, diatonikus és kromatikus skála) lényegesen kisebb, mint az a dallammennyiség, amit ebből az alapanyagból az európai zene a századfordulóig kialakított, természetes, hogy ehhez az időponthoz érve, szinte minden eddigi melodikus formula semmit-mondóvá és elhasználttá vált. Aki újat akart alkotni, aki meg akart szabadulni az epigonizmustól, kellett hogy elkerülje az eddigi eszközöket. Minthogy Mahler a romantikához, a tonális zenéhez egész életművében hű maradt, nem juthatott el a tonalitás felbontásához, és az új formulák megalkotásához. Willnauer e

helyen egy Nietzsche-mondást idéz: „Aki alkotó akar lenni, annak megsemmisítőnek is kell lennie, és értékeket kell elpusztítania." Mahler, kötöttségeinél fogva nem vállalhatta még Schönbergék zenetörténeti szerepét. Egyetlen megoldás maradt számára; visszatérni magához az anyaghoz, pontosabban az anyag „pretematikus", dallam előtti állapotához. Ahhoz az alapkészlethez fordult tehát, ami magában az anyagban adott: a hármashangzathoz, az oktávmenethez, a kvint- és kvartugráshoz, a kromatikus és diatonikus skálához, a terchez. (Utóbbira példaként hozza fel a szerző azt a szinte megszállott következetességet, amellyel Mahler a kis- és nagyterc közti feszültséget újra meg újra felidézi.) Az ilyenfajta témaalkotásra a II. szimfónia első tételének fő témáját vagy a IX.-nek ugyancsak első főtémáját említi Willnauer. Ez áll tehát a mahleri „trivialítás" mögött. Mindebből következik Mahler groteszkségeinek új megvilágítása is. Hiszen a groteszk fogalma az anyag és annak megformálása, a felhasznált eszközök és az azáltal elért hatás, a várakozás és az eredmény közti különbségből adódik. A szerző végkövetkeztetése: ideje lenne egy olyan új Mahler-monográfia megírásának, amely nem a belemagyarázó esztétizálás alapján, hanem pusztán magából a zenei anyagból kiindulva elemzi Mahler művészetét. A korok határán álló Mahler művészi magatartása, „kitartása" egyike a zenetörténet legszebb jelenségeinek. Mert „nehéz annak a dolga, aki befejező; aki egy fejlődés kezdetén áll, annak még nehezebb; aki azonban mindkettőt egyesíti magában, az szinte elviselhetetlen terhet hordoz."

A zenei életről szóló beszámoló-sorozatot *Hans Werner Henze* új operájának, a „Prinz von Homburg"-nak kritikája nyitja meg, majd néhány operaújdonságról olvashatunk: *Francis Burt* „Volpone"-járól, *Gerhard Wimberger* „La battaglia" című vígoperájáról, *Felsenstein* schwetzingeni rendezéséről (Paisiello „Szevillai borbély"-ának felújításáról). A nemzetközi zenei ünnepélyek beszámolói a Bécsi Zenei Hetekről, a palermoi Teatro Massimo wiesbadeni vendégjátékáról, a belgrádi opera ugyancsak wiesbadeni szerepléséről és Renata Tebaldi német vendégjátékáról tudósítanak. *Wolfgang Steinecke*, a darmstadti Új Zenei Intézet vezetője, az IGNM kölni zenei ünnepségéről tájékoztat. Nono, Stockhausen, Boulez és mások műveivel kapcsolatban ő is felveti a jelenlegi avantgarde műveinek hallatlan előadási nehézségeit. Ezzel kapcsolatban emlékezik meg nagy dicsérettel Boulez új művéről („Portrait de Mallarmé"), amely nem kevésbé megalkuvás nélküli, mint a többi mű, mégis aránylag könnyen megszólaltatható. Olvashatunk még a müncheni Brecht-Weill-ciklusról, Monteverdi „Orfeo"-jának Hindemith-féle feldolgozásáról, az idei portoricoi Casals-fesztiválról. A számot bőséges híranyag teszi teljessé.

Várnai Péter

HANGLEMEZEKRŐL

Hanglemezrovatunkban az újabban piacra került lemezekről igyekszünk — minél teljesebb — beszámolót adni.

A csehszlovák lemezek közül főleg három fevételt emelünk ki. Egyikük, a Supraphon-gyár legújabb reprezentatív lemeze (LPV 450), amelyen *Janáček* három operájából szerepelnek jól kiválogatott részletek. A lemez reprezentatív jellegét bizonyítja, hogy két zenekar (a prágai és a brnoi — Janáčekről elnevezett — színházaké), négy karmester (*J. Vogel, Fr. Jílek, M. Sachs* és *B. Liška*), kilenc szólista (három szoprán: *Zd. Hrnčirová, M. Musilová, L. Domanínská; M. Steinerová,* a kitűnő mezzoszoprán; két tenorista: *B. Blachut* és *R. Vonásek;* egy baritonista: *T. Šrubař* és két basszista: *R. Asmus* és *Zd. Kroupa*), és a prágai nemzeti színház kórusa közreműködésével vették fel.

Janáček korai műveiben — közöttük a *Jenufában* is — a beszéd lejtését a morva népzenei elemek felhasználásával igyekezett dallamokba önteni. A lemezen egy drámai és egy lírai részlet (Kostelnicka áriája és Jenufa imája) meggyőző erővel bizonyítja Janáček dallamépítkezési elveinek helyes és kifejező voltát. — A lemez egyik fénypontja Janáček késői művének, *A ravasz rókácskának* zseniális finálója. Ez a muzsika modern zene ugyan, de igen dallamos és énekszerű; Janáček késői stílusának egyik mintapéldája. A lemezen ezeken kívül még három részlet van *A Makropulos-ügy* c. operából, amely Janáček utolsó előtti színpadi műve. Az operát Janáček Čapek izgalmas utópiája nyomán írta. Zenéjét nem könnyű első hallásra megközelíteni, de többszöri hallás után igen magasrendű élvezetet nyújt. — A lemezen közreműködő sok kitűnő énekes közül *Steinerová, Domanínská, Blachut* és *Kroupa* teljesítményeit kell elsősorban kiemelni.

A nálunk is nagy sikerrel vendégszerepelt *Vlach-kvartett* Supraphon-lemezen (SUA 10063) *Debussy és Ravel vonósnégyeseit* adja elő nagy hangzáskultúrával, kiegyenlített és szép kvartett-tónussal, stílusosan, a legfinomabb árnyalatok érzékeltetésével. A Debussy-mű pizzicatós második tétele igen szépen szól; a lassú tétel fájdalmas, bensőséges hangulata is pompásan jut kifejezésre; de a szélső tételek előadása sem hagy maga után semmi kívánnivalót. A Ravel-kvartett előadása is nagyon jól sikerült: Vlachéknak elsőrendűen sikerült a mű franciás jellegét kifejezésre juttatni. — Maga a felvétel — egészen kis préselési egyenetlenségektől eltekintve — nagyon jó minőségű.

Rendkívül érdekes magyar szempontból az a Supraphon-felvétel (SUA 10066), amelyen a brnoi filharmonikus zenekart *Ferencsik* János vezényli. A lemezen *Händel* teljes, húsz számból álló *Vízi-zenéje* szerepel, úgy, ahogyan az a Chrysander-féle Händel-összkiadásban található. Ferencsik karnagyi erényeit méltatni fölösleges szószaporítás lenne; említsük meg azonban, hogy a zenekar kiváló csehszlovák muzsikusokból áll. Különösen kiemelkednek a fúvók: az oboák és a kürtök. — Kár, hogy lejátszáskor a három hangszer-együttes hangszínét időnként sehogyan sem lehet közös nevezőre hozni: ha a vonósok színe szép és élethű, akkor a kürtöké tompa; ha a hangszínszabályozót élesebbre állítjuk, akkor a kürt hangja természetessé válik, ugyanakkor azonban a vonóshangszerek magas állásainál sziszegő zörgés

tapasztalható. Nyilván préselési hiba, mert csak egyes helyeken hallatszik.

* * *

A szovjet lemezgyár is néhány érdekes felvétellel jelentkezett a magyar piacon. Művészileg a legtökéletesebb, legizgalmasabb az a lemez (D 4596/7), amelyen *Szvjatoszlav Richter* játssza Muszorgszkij *„Egy kiállítás képei"* c. kompozícióját. Richternek erről a műről éppúgy, mint szinte minden egyes kompozícióról, „egyéni" véleménye van: sajátosan, utánozhatatlanul és bizonyos fokig szokatlanul tolmácsolja Muszorgszkij remekét. A Promenád visszsza-visszatérő melódiáját egy árnyalattal gyorsabban játssza, mint ahogyan mi megszoktuk. Néhány tételt *attacca* köt össze a Promenáddal (ott is, ahol azt Muszorgszkij nem írta elő). Szinte hihetetlen, hogy Richter agogikával micsoda kifejezőerőt tud a muzsikának adni. Nála semmi sem szokványos. Majdnem minden lassú tétel (pl. a promenádok, a Bydlo stb.) egy árnyalattal gyorsabb a szokottnál az ő előadásában. Időnként a dinamikai jelzésektől is eltér; pl. a Kijevi kapu „egyházi dallamát" piano helyett magvas mezzoforte hangon játssza. De amikor hallgatjuk, el sem tudjuk képzelni, hogy ezt másképpen is lehetne játszani!

A csodálatos előadás okozta élvezetet azonban rontja, hogy a lemez minősége nem kifogástalan: a zongora hangszínének végig valami furcsa, tompa árnyalata van; ha a hangszínt élesebbre keverjük, akkor viszont meglehetősen serceg a lemez.

A D 3160/1 jelzésű szovjet lemezen *Handoskin brácsaversenyét* hallhatjuk. Handoskin (1747—1804) Mozart kortársa volt; korának egyik legjobb orosz hegedűse, akit az egykorú orosz zeneértők „a mi Orfeuszunk"-nak neveztek el. Brácsaversenye egyike utolsó műveinek: 1801-ben keletkezett. A darab a rokokó társalgó hangján szólal meg. A korabeli virtuóz-szórakoztató művek nívóján mozgó kompozíciót *R. Barsaj*, a Budapesten díjat nyert kitűnő szovjet brácsaművész adja elő, az általa vezetett moszkvai kamarazenekar kíséretével. Stradivari-brácsájának nemes, szép tónusa a jó felvételen kitűnően érvényesül. — A lemez másik oldalán Barsaj *Igor Ojsztrachhal Mozart* egy eléggé ritkán hallható kis remekművét, a *G-dúr hegedű-brácsa duót* (K. 423) adja elő. Nagyon szép kamaramuzsikálást élvezhet e lemez forgatása közben a hallgató; öröm az is, hogy a felvétel minőségileg is kifogástalan.

Szovjet felvételen (D 04586/7) kapható *Mozart* K. 344-es *D-dúr divertimentója* is; illetve e hat tételes divertimento négy tétele (a 4. és 5. tétel hiányzik). A leningrádi filharmonikus zenekart *Zanderling* vezényli. — Míg a Richter-lemeznél azt panaszoltuk, hogy a ragyogó előadás értékét a lemez minősége rontja, addig itt a megfordítottjáról írhatunk: a jó minőségű lemezen a tolmácsolás nem sikerült túlságosan stílusosan. Így pl. az első tételben a kidolgozási rész tempója indokolatlanul lelassúl; az Andante-tétel is rendkívül lassú tempójú ebben az előadásban — inkább Adagio-nak hat. A rendkívül népszerű Menüett és a zárórondó előadása azonban csaknem kifogástalan; a zenekar összmunkája, hangzása is kitűnő.

A szovjet hanglemezgyártás nemzetközi kapcsolatainak erősödését mutatja az a lemez (D 04382/3), amelyen két nyugati szerző (Britten és Respighi) egy-egy művét két népi demokratikus országbeli karmester vezényli. A lemez borítólapja szerint ugyan mindkét művet *(Britten Purcell-variációit* és *Respighi: „Róma fenyői"*-t) a Szovjetunió Állami Szimfonikus Zenekara játsza, *C. Silvestri*, a nálunk is jól ismert román karmester vezényli; a lemezre ragasztott címke szerint azonban a Respighi-művet az Enescuról elnevezett román zenekar adja elő, *Beszarab* vezénylete alatt.— Jó karmesterek, jó zenekarok, jó művek és nem utolsósorban jó felvételek! A zenekar hangzási arányai — a jó mikrofónbeállítás eredményeként mindkét műnél kitűnően érvényesülnek. Aligha tévedünk, ha azt mondjuk, hogy egyike a minőségileg legkifogástalanabb szovjet lemezeknek az utóbbi időben! A Britten-kompozíciónál az egyes hangszercsoportok minden külön hangszínszabályozás nélkül is természetesen szólnak; csak a magas hegedűállásoknál tapasztalható némi zörej. Kiemelkedőek a zenekar szólista-teljesítményekre képes tagjai is.

* * *

A Magyar Hanglemezgyártó Vállalat legújabb terméséből négy lemezt hallottunk. Minőségük általában még mindig nem éri el a Supraphon-gyár ter-

mékeiét. Ennek részben maga a felvétel (ill. a keverés), részben pedig az erősen kifogásolható préselés az oka. Ha a lemezgyár valóban exportképes felvételeket akar készíteni, legfőbb ideje, hogy — akár nagyobb beruházások árán is — a jobb eredmények eléréséhez való feltételeket megteremtse!

Bächer Mihály jelentős feladatra vállalkozott, amikor elvállalta *Beethoven* két késői szonátájának *(Op. 109. és 110.)* lemezrejátszását. Az E-dúr és Asz-dúr szonáta művészi előadása nem kis teljesítmény! Ha akadnak is olyan tempók, „előremenések" és „visszatartások", amelyekkel talán nem fog mindenki egyetérteni, ezeket az önálló művészi elképzelés eredményeinek kell felfognunk, amelyeket vitatni lehet ugyan, de megróni vagy elvetni semmiképpen sem. Olyan kis melléütéseket azonban, mint amilyen pl. az Asz-dúr szonáta középső tételének 14. ütemében van (és „quasi-mixolyd" zárlatot eredményez), a szalagok összevágásánál elkerülhettek volna. Kár, hogy a lemezen a zongora hangja nem egészen természethű; az is kínos, hogy forte hangzásoknál a hang eléggé torz. És még egy apróság: miért van csak a 2. tétel után elválasztó, vastag barázda; ill. miért nincs ilyen az első két tétel között? (HLP SZ 3535).

A HLP SZK 3528 sz. lemezen *Dénes Vera* játszik egy kis hangversenyre valót: *Beethoven* variációit Mozart Varázsfuvolájának egyik témájára, egy *Couperin-* és egy *Bach*-átiratot, valamint *Boccherini* Adagio és Allegro c. kompozícióját. A lemez két oldalának felvétele között évek teltek el; a felvételek nívókülönbsége mind Dénes Verának, mind a Hanglemezgyártó Vállalatnak dicséretére válik. A kezembe került példány egyébként kimagaslóan jobb, mint a mostanában piacra került magyar lemezek; igaz, hogy ez a példány ún. „minta-lemez", vagyis olyan, amelyet préselés után minőségi ellenőrzésre adnak át. (Talán ezért jobb, mint a többi?...) —

A *Bartók-művek* sorozatos felvételei közül két lemez készült újabban el. Az egyiken (HLP XK 2507) *Bartók valamennyi gyermek- és női kara* került felvételre a *Budapesti Vendel utcai Tanítónőképző Intézet „Kodály"-kórusának* előadásában, *Andor Ilona* vezénylete alatt; a másik lemez (HLP KK 2502) Bartók, *Elmúlt időkből* és *Székely dalok* c. műve, az *Állami Férfikar* előadásában, amelyet *Vass Lajos* vezényel. A kitűnő együttesek és betanító vezetőik pompás teljesítményeit ezeknél a felvételeknél is a lemezek minősége rontja. Különösen kellemetlen pl. a férfikaroknál a lemez „alapbúgása", amely éppen a bariton-regisztert zavarja, s ezért sokkal feltűnőbb, mint a női karoknál, ahol a hallgató úgyis tudja, hogy ezt a hangot semmiképpen sem énekelhetik a leányok. — A forte-állásoknál bekövetkező fájó torzítások mindjárt a női kar felvétele elején tapasztalhatók: a *Ne menj el* piano-befejezése után a *Huszárnóta* fortekezdete bántóan recseg. — Még néhány szót a művek előadásáról. Mindkét felvételnél feltűnő, hogy a karmesterek gyakran lassúbb tempókat vezényelnek, mint amiket Bartók előírt. Az *Elmúlt időkből* előadási időtartama pl. kereken két perccel több a Bartók által előírtnál. Az egy-két percnyi női karok is 10—20 másodperccel hosszabbak néha a Bartók által megadott időtartamnál. Ezt azonban nem a lassúbb tempó okozza mindig, hanem a romantikus szemléletből fakadó, az előírtnál korábban elkezdett rallentandók és az előírás nélkül is alkalmazott ritenutók egész sorozata. Néhány példa: a *Levél az otthoniakhoz* 6/4-es ütemében a „szép magyar hazámat" szövegre indokolatlan ritenutót hallunk; a *Bolyongás*-ban már a „lovam volt" szövegnél kezdik el a visszatartást, holott Bartók csak négy ütemmel később írta ki a *poco* ritenuto-t. Még jó néhány ilyen példát sorolhatnék fel. — A leányok szövegmondása kifogástalan és hibátlan; voltaképpen a férfikórusé is az, de a *Székely dalok* első számában egy „szöveghamisítás" is feltűnt: Bartók (és az eredeti népdal) szerint „én meg *innet* sírok" éneklendő, nem pedig „innét". — S még egy kifogás: a férfikar-lemez borító-tasakján — nagyon helyesen — a szövegeket is közlik, de néhány sajtóhibával!

A sok kifogás mellett azonban őszintén meg kell mondanom, hogy mindkét kórus produkcióját igen nagyra értékelem. A professzionista Állami Férfikarnál a tiszta intonálás, a kitűnő produkció természetes; a tanítónőképzős leányok esetében azonban jóval több annál: dicséretes és példamutató.

BARNA ISTVÁN

M. T. A. Népzenekutató Csoport
BARTÓK HAGYATÉK Budapest

MAGYAR ZENE

19 2 60

MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

évfolyam, 2. szám. * 1960. november

TARTALOM:

ACZÉL GYÖRGY, A MŰVELŐDÉSÜGYI MINISZTER ELSŐ HELYETTESÉNEK MEGNYITÓ BESZÉDE AZ ERKEL-KONFERENCIÁN 115

MARÓTHY JÁNOS:
Erkel útja a „hősi-lírai" operától a kritikai realizmus népi ágáig 118

LEV VASZILJEVICS DANILEVICS:
Az „Ötök" kapcsolata az európai zene általános fejlődésével 128

SZABOLCSI BENCE:
Erkel Ferenc és a „népek tavasza" 139

BENKE VALÉRIA MŰVELŐDÉSÜGYI MINISZTER MEGNYITÓ BESZÉDE A MAGYAR OPERA ÜNNEPI HETE ALKALMÁBÓL ... 142

LÓZSY JÁNOS:
Ünnepi Hetek az Állami Operaházban és az Erkel Színházban ... 144

FORRAI MIKLÓS:
Nemzetközi énekverseny — magyar tanulságokkal 148

ERKEL EMLÉKKIÁLLÍTÁS 155

KECSKEMÉTI ISTVÁN:
A századvég magyar zenéje a hetvenöt éves „Kiállítási Album" tükrében 157

KÁRPÁTI JÁNOS:
Dallam, metrum és strófaszerkezet a közép-marokkói berber (Imazighen) népzenében 169

M. T. A. Népzenekutató Csoport

745/1.2
44/2/1962

SÓLYOM GYÖRGY:

Előszó egy Wagner-könyvhöz 189

DOCUMENTA

A Zenészeti Lapok századik születésnapjára (Kecskeméti István) ... 194

Szemelvények a Zenészeti Lapokból 196

SZEMLE

MAGYAR BEMUTATÓK (Huzella: Emlények — Soproni: I. vonósnégyes — Szervánszky: II. fúvósötös) 198

KÖNYVSZEMLE 203

LAPSZEMLE 207

HANGLEMEZEKRŐL 222

MAGYAR ZENE

Zenetudományi folyóirat

Megjelenik évente hatszor

A szerkesztő bizottság tagjai:

SZABOLCSI Bence, UJFALUSSY József és MARÓTHY János

Felelős szerkesztő: RAICS István

Kiadja a Magyar Zeneművészek Szövetsége és a Zeneműkiadó Vállalat

Szerkesztőség és kiadóhivatal: Budapest, V., Semmelweis u. 1/3. Telefon: 187—990.

A kiadásért felel: TARDOS Béla, a Zeneműkiadó Vállalat igazgatója

Készült a Zeneműkiadó Vállalat nyomdaüzemében.

Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető a Posta Központi Hírlápirodánál Bp., V., József nádor tér 1.) és bármely postahivatalnál. Előfizetési díj félévre 45.— forint, egész évre 90.— forint, mely összeg egyéni előfizetésnél a 61.230, közületi előfizetésnél pedig a 61.066. sz. csekkszlra vagy MNB 47. sz. folyószámlára fizetendő be.

ACZÉL GYÖRGY,
A MŰVELŐDÉSÜGYI MINISZTER ELSŐ HELYETTESÉNEK
MEGNYITÓ BESZÉDE AZ ERKEL-KONFERENCIÁN

Kedves Elvtársak! Tisztelt Barátaink!

Engedjék meg, hogy üdvözöljem Önöket a Magyar Népköztársaság Művelődésügyi Minisztériuma nevében. S hogy egy ennél jóval szélesebb kör: a zeneszerető laikusok, a zenét élvező emberek nevében is külön szeretettel, tisztelettel üdvözöljem Önöket, akik nem kisebb feladatot választottak élethivatásul, mint a legmélyebb, leginkább érzelmekhez szóló művészet tudományos törvényeinek kutatását. Ne vegyék önzésnek, hogy amikor e rövid megnyitóban a közönség, a muzsikaélvező emberek nevében beszélek, először is önmagunkról szeretnék néhány szót szólni.

A mi nemzeti operánk része volt a mi nagy harcunknak, amelyet a múlt században vívtunk nemzeti és népi elnyomásunk ellen. Elbukott forradalmunk talaján virágzott ki 1848 után. A magyar nép történelmében a művészetnek sajátos szerepe volt abban az időben, amikor hallgatott a politika, és elhallgattak, vagy még csak harcra készültek a fegyverek. A művészet élen járt abban a küzdelemben, ami a nemzetre, a népre várt. Talán jelképesnek vehetjük a magyar irodalomnak a bukott forradalom után megszülető egyik legnagyobb versét, „A vén cigány"-t, amelyik a történelem apokaliptikus vízióját fölrajzolva azzal végződik: „Lesz még egyszer ünnep a világon!" Ez adott biztatást, reményt. És mint az irodalom testvéröccse, nemzetünk ügyének későn született kisebb gyermeke született meg Magyarországon s virágzott ki az elsősorban Erkel nevéhez — de nem egyedül az övéhez — fűződő nemzeti opera. A mi operánkban, ha Önök itt elemezni fogják, azt hisszük: meg fogják találni az azonosságot, a többi keleteurópai néppel. Sokkal több lesz e testvéri, közös sorsú népek között az azonosság, mint a különbség. Mi úgy érezzük: nálunk és a keleteurópai országok történetében közös, hogy a művészek számára a hit a nép s a haza fölszabadításában együtt jelentkezett a művészetben való hittel, a nép ügyéért való lelkesedés a művészi lelkesedéssel, élő és eleven volt akkor ez a szolgálat a szó legjobb értelmében: a művészetet a nép ügyének a szolgálatába kell állítani!

Erkel, Glinka, Smetana, az „Ötök" valamennyien bizonyítják ezt, és hogyha a sajátságokat elemeznénk, akkor Erkelnél sem tartanánk véletlennek, hogy operáinak hősei népi hősök voltak, még akkor is, ha ezek a hősök a kor szokásai, a magyar sajátosságok miatt önmaguk nem népfiak voltak. Hunyadi, vagy Bánk bán nem volt népfi, de népi legenda hőse volt. Hunyadi, vagy Bánk bán irodalmunkban is így magasodott irodalmi hőssé Katonánál, vagy Petőfi versében, hogy — Arany János kifejezésével élve — mindkettejüknek „epikai hitelük" volt: mert a cselszövő király, az idegen uralom, s a cselszövő király által elveszített Hunyadi, az idegen uralom ellen küzdő Bánk bán nemcsak magas irodalmi és művészeti, drámai, vagy verstémák voltlak, hanem a nép széles tömegeiben élő alakok a népi hit, a népi küzdelem alakjai. A mi adósságaink közé tartozik, hogy Erkel alakját nem világítottuk meg eléggé, s a következő idők feladata lesz, hogy a többiekkel együtt sokkal világosabbá tegyük.

Engedjék meg, hogy néhány szót szóljak arról: ez a feladat meggyőződésünk szerint nemcsak elvont tudományos feladat, hanem konkrét sürgető szükségesség a mi számunkra. A gyermek számára nehezen érthető a napok elválasztása; a jelen, a múlt, a jövő időt elég későn tanulják meg a gyermekek. Nem tudják megérteni, hogy a „ma" hogyan válik „holnap" „tegnap"-pá, és a „tegnap" hogyan függ össze a „má"-val, amikor a „tegnap" még „ma" volt. Az emberek számára az időben való dogmatikus elhatárolt gondolkodás nem sok jót hozhat. A művészetben, a történelemben a tegnap, a ma és a holnap nemcsak elválasztó, hanem összekötő fogalmak is. Ha mi azt akarjuk — márpedig azt akarjuk — hogy az opera ne múzeumi relikvia, ne muzeális hagyomány legyen, akkor tanulnunk kell attól a kortól, melyben népünk operája új színt hozott, új lendületet nemcsak a mi népeink életébe, hanem egy kicsit egész Európa kultúrális életébe.

Tanulnunk és elemeznünk kell azt a kort, amikor az opera is gyorsan reagált a kor problémáira, amikor a zene, a muzsika is átérezte a kor pátoszát, amikor még természetes volt a művésznek a tettekben való küzdelme. Az az elemző munka, amit most itt Önök végeznek, meggyőződésünk szerint a ma küzdelmét is jelenti a hamis áltárgyilagosság, a sziruposság, a zenei öncélúság, a l'art pour l'art ellen, és küzdelmet jelent egész zene- és operairodalmunknak a sokkal szélesebb tömegek felé való fordulásért, megújhodásért, megerősödésért. Ez az elemző munka tanulságos lehet a ma zeneszerzőinek, hogy igenis a néphez kell fordulniok. Soha Erkel, vagy Muszorgszkij nem alkothatta volna azt, amit alkotott, ha nem ismerték volna a nép vágyait, ha elvont zenei, valamiféle muzeális dolognak érezték volna a népdalt, s nem érezték volna a népi dallamok, a népi hősök elevenségét, a nép életével való összefüggését. A mi zeneszerzőinknek ez az elemző

munka — meggyőződésünk szerint — nagy tanulságot jelent, mert akiket itt tanulmányozunk (elsősorban maga Erkel!) a nép küzdelmének nem volt passzív szemlélője, hiszen saját legszemélyesebb ügyének tekintette a nép ügyét. Nálunk még sokan vagy a hagyományok megcsontosodott tiszteletéből indulnak ki, vagy pedig az öncélú, a minden áron való újításból. Azt hisszük, helyesen látják azok, akik a ma részére tanulságokat akarnak levonni. A mi véleményünk az, hogy a mai kor szerencsés kor, alkalmas nagy alkotásokra. És a tegnap tanulságai is hozzásegítenek bennünket ezeknek a nagy alkotásoknak a megszületéséhez. A ma Erkelje, vagy Bartókja nem marad magára a mi országunkban, nem szigetelődik el, mert a tömegek felkeresik, és eleven talajba hullanak azok az alkotások, amik meg fognak születni. Azelőtt a társadalom fejletlensége talán még segítséget is jelentett az alkotónak — amennyiben a szenvedés néha az alkotást segítheti. A mi korunk, amelyben a társadalom már nem fejletlen a mi országunkban, hanem erősen fejlett, méginkább segítője lehet a nagy alkotóknak.

Meggyőződésünk, hogy ez a konferencia is — anélkül, hogy frázisokat akarnánk mondani, — segítheti az alkotó munkát, összekötheti a tegnapot a mán keresztül a holnappal, a mai, a ma is élő tegnapból segítséget nyújthat az alkotó embereknek, a széles tömegeknek, hogy a holnap muzsikája, a szocializmus nagy zenei élménye is mennél előbb és minél teljesebben világra jöhessen.

Kívánunk ehhez Önöknek jó alkotómunkát, és kívánjuk: azzal az érzéssel fejezzék majd be a konferenciát, hogy jó munkát végeztek, és segítették mindnyájunk célját. Azt, hogy a muzsikában, a zenében a nagy, széles, milliós tömegek sok örömet és boldogságot találjanak.

MARÓTHY JÁNOS:

ERKEL ÚTJA A „HŐSI-LÍRAI" OPERÁTÓL A KRITIKAI REALIZMUS NÉPI ÁGÁIG

A XVIII. század születő új polgári operája Európa-szerte a *lirizmus* nevében üzent hadat a barokk heroizmusnak. Az operai „új érzelmesség" műfaji talaja a *polgári dal* volt, az „Ich-Lied", amely sok évszázad alatt kovácsolódott ki a középkori jobbágyparaszt és céhpolgár „Wir-Lied"-jéből, mint a sajátos polgári viszonyok tükrözője. E daljátékok, vígoperák szövegi témái, amelyek ezer változatban beszélték el az ifjú szerelmeseknek a családi-társadalmi kényszerrel szembeni diadalát, éppoly köznapiaknak tűnhettek a barokk opera lovagi vagy mitológiai történeteihez képest, mint kedves kis dalocskáik Lully patetikus recitatívjához képest; mégis legyőzték a barokk Góliátot, mert győzelmük a polgári életviszonyok *realitásának* a győzelme volt, a talajvesztett barokk *illúziók* fölött.

Ez a művészet nemcsak tagadta a régi pátoszt, de *új pátoszt* is szült: a felszabaduló polgári *privát élet* pátoszát. „Beszédes intonációi" — Rousseau szavaival — képesek voltak arra, hogy „kifejezzenek minden szenvedélyt", hogy „az ember szívébe olyan érzéseket vigyenek, amelyek felhevítik azt."

És megszülte, a nagy forradalmak időszakában, az *új heroizmust* is. „Bármily kevéssé hősies is a polgári társadalom, mégis hősiességre, önfeláldozásra, rémuralomra, polgárháborúra és népek csatáira volt szükség ahhoz, hogy életre keljen" — mondja Marx. Ha a polgári daljáték, vígopera tipikus cselekmény-sémája a szerelmi házasság körül mozgott, a polgári *heroikus* opera tipikus cselekményvázát a „szabadulási darab" (pièce de sauvetage) adja, ahol valakinek valamilyen rabságban kell sínylődnie, és onnan valahogyan meg kell szabadulnia. Ha a daljáték, vígopera jellegzetes színpadi helyzetei az érzelmes dalnak kedveztek, az új hősi opera ezekhez még hozzáteszi az *indulónak, himnusznak* kedvező helyzeteket is.

De a „citoyen" mögött is a „bourgeois" áll; a polgári heroikus opera is a *dal* magánéleti lírájának a fölhevítése által nyeri a közéleti pátosz fő kifejezőeszközeit. És itt rejlik az új *illúzió* — bár e pillanatban még forradalmi illlúzió —, amely később ismét szét kell hogy zúzódjék egy új történelmi *valóság* próbakövén.

* * *

A polgári *lírizmus* tehát a feudális illúziók szertefoszlásakor, a *heroikus lírizmus* pedig a polgárság forradalmi cselekvésének a pillanatában született. A forradalom után a heroikus és a lírikus egysége ismét megbomlik: a

romantikában az előbbi útja a látványos nagyoperába, az utóbbié pedig a lírai kamara-operába torkollik.

De az út első két szakasza — a dal és daljáték útja a felszabadult lírizmusig, és a lírizmustól a forradalmi heroizmusig — törvényszerűen, bár sajátos feltételek közt ismétlődik meg mindazokban az országokban, *ahol a polgári forradalom még aktuális.* Ez országok — mindenekelőtt a kelet-európai országok — operaművészetét sokan valamiféle „nemzeti romantikának", tehát az európai romantika — legföljebb nemzeti „színeződésű" — változatának tekintik. Holott ezek az operák — minden romantikus vonásuk ellenére is — sokkal inkább a francia forradalom „szabadulási darabjainak" a folytatásai. Azok az *„opera-tömegdalok"*, amelyek Verdi „Nabucco"-jának, Glinka „Szuszanyin"-jának, Erkel „Hunyadi"-jának a „szabadulási helyzeteiben" vagy akár Škroup „Fidlovacska"-jában („Kde domov muj") fölcsendültek, hasonlóan a francia forradalmi opera indulóihoz, nem rekedtek meg az operaszínpadon, hanem a körülötte forrongó *eleven népmozgalom harci dalaivá* vagy éppen nemzeti himnusszá lettek. (Glinka operáinak a polgári forradalom heroikus opera-zenéjével, mindenekelőtt Cherubinivel és Beethovennel való kapcsolatát pl. már *Aszafjev* kimutatta.)

* * *

A magyar opera fejlődési útja, bármennyire sajátos is, fő irányában egybeesik azzal az úttal, amelyen valamennyi más nemzet is létrehozta, polgári fejlődése során, a maga opera-típusát. Még közelebbről: egybeesik azoknak a *kelet-európai* országoknak az opera-fejlődésével, amelyekkel a magyar társadalom általános fejlődésének is sok a közös vonása.

Az első lépés mindenütt az *érzelmes polgári dal-műfaj* kialakulása volt. Erre a törvényszerűségre is *Aszafjev* utalt először, Csajkovszkij „Anyegin"-jéről írt klasszikus elemzésében. A szocialista országok zenetudománya sokat foglalkozott azzal a kérdéssel is, hogy e műfaj kialakulásában mennyiben volt szerepe a Nyugat-Európában már előbb megszületett ilyen formák közvetlen ösztönzésének, és mennyiben a *saját előzmények:* a jobbágyparaszti dal és a városi demokratikus dalműfajok „átintolásának".

A polgári dal magyarországi előzményei részben a születő új népdalstílusba, részben, a városi és polgárosodó nemesi rétegek lírai dal-műfajaiba nyúlnak vissza. Ahhoz, hogy a szerelem köznapi témaköre a *pátosz,* és éppen a *privát életből* kibontott, jellegzetesen polgári pátosz feszültségéig emelkedjék, nemcsak a dalok *szövegében* kellett a nemesi udvarházak Örzsikéinek és Borcsáinak a Vénuszok és Phyllis-ek egébe szállniuk, hanem a *dallamnak* is meg kellett telnie a „szentimentális késleltetések", az emocionális hangsúlyok, a graciozus tizenhatod-díszítések — oly jellegzetesen a polgári dal-műfajhoz tartozó — elemeivel.

De a magyar fejlődés sajátsága volt, hogy a vokális zenétől a főszerepet egy ponton *hangszeres* zenei stílus: az ún. *verbunkos* vette át. Ez a stílus a pásztorok, hajdúk, kurucok, népi szabadságharcosok virtuóz harci táncából vált fokozatosan a nemesség kimért, „barokk típusú" felvonuló táncává, és fejlődött tovább a XIX. században a nemesi vezetés alatti össznemzeti forradalmi illúziók hordozójává. Hogy azzá lehessen, a „nemesi heroizmus"

elemei mellett éppen a *polgári dal érzelmességét* is magába kellett szívnia. A verbunkos tehát, bár a korbeli költők szerint „Ázsiai színben fénylik nemessége", legalább annyira új, mint amennyire „ősrégi"; és az új elem éppen az érzelmes-dalszerű volt benne. Amellett: legalább annyira európai, mint amennyire „ázsiai"; és az európai mindenekelőtt a *kelet-európai* volt benne. (Itt jegyezzük meg, hogy a kelet-európai népek közös mozgalmaiban kikovácsolódott közös zenei formák tanulmányozását nagy lépéssel vihetné előre a kelet-európai zenetudósok együttes kutatómunkája.)

* * *

A polgári fejlődésben létrejött műfajok útja a verbunkosból tovább ágazik, új, demokratikusabb műfajok felé: vokális téren az ún. *népies műdal,* a hangszeres-táncos műfajok terén pedig a polka-valcer- kör magyar megfelelője: a *csárdás* felé. E műfajok kibontakozása már a 40-es évek megélénkült forradalmi fejlődésének, a városok, mindenekelőtt a főváros néptömegeinek a nemzeti mozgalmakba való fokozott bekapcsolódása idejére esik.

A magyar nemzeti-polgári fejlődés heroikus-lírai illúzióinak fő hordozója, a köztudatban mintegy jelképe, azonban továbbra is a verbunkos maradt.

Ezért természetes, hogy a *magyar hősi-lírai opera* története, születésétől haláláig, éppúgy a nemesi-polgári verbunkossal fonódik össze, mint a nyugati hősi-lírai operáé a polgári dal műfajával.

Ennek az operának, Magyarországon éppúgy, mint másutt, a *városi plebejus zenés komédia,* majd a belőle kiváló *érzelmes polgári daljáték* a közvetlen előzménye. Más kérdés, hogy az előbbi fok Magyarországon, a kapitalista fejlődés visszamaradottsága miatt, csupán csírájában van meg, főleg egyes tiszántúli és erdélyi városokban a protestáns kollégiumi diákság különösen fontos szerepével; és hogy az utóbbi fokot egy ideig külföldi átvételek képviselik, és csak a 30-as, 40-es években alakul ki sajátos magyar formájuk: az ún. *népszínmű.*

Míg a plebejus-szatirikus, majd érzelmes daljátékok fő hazai zenei anyaga a népdal és a népies műdal, a hősi-lírai opera fő magyar eleme a verbunkos. Természetes, hogy a magyar opera az európai romantikus nagyopera aktuális példái nyomán indult, ahol a nagy történelmi témák patétikus földolgozására közvetlen mintát találhatott. De abban a mértékben, ahogyan a magyar operai kísérletek körül mind erősebbé válik a *forradalmi tömegmozgalmak* árama, úgy nő túl a magyar opera erőben és mondanivalóban a romantikus példaképeken, és úgy jut mind fokozottabb szerephez az operazene fő magyar eleme: a verbunkos is.

De a verbunkos eredetileg köznapi műfaj volt: *táncot, felvonulást kísérő* zene; és nem lehetett egy csapásra nagy operai formákat kibontani belőle. Ezért először inkább csak zsánerszerű szerepben tűnik föl, ott, ahol az operán belül is táncot, felvonulást kell kísérnie. Az opera szervesebb részévé azokban a nagy jelenetekben válik, amelyek, mint igazi „szabadulási darab"-jelenetek, a nemzeti elnyomottság vagy a győzelmes bosszú helyzeteiből fakadnak. Itt születnek az első magyar *opera-tömegdalok* mint Ruzitska

József kolozsvári zeneszerző 1822-ben írt operájának, a „Béla futásá"-nak országszerte elterjedt dala: „Hunnia nyög letiporva."

Mégis: igen kevés előzmény volt ez *Erkel Ferenc*, az 1837-ben megnyílt Nemzeti Színház karnagya számára, akit Pesten a 30-as, 40-es évek fordulóján, már a 48-as forradalmat előkészítő tömegmozgalmak ösztönöztek nemzeti opera írására. Ezt a nemzeti operát, környezete parancsoló igényére, szinte egymagának kellett megteremtenie, a „népek tavaszának" abban a korszakában, amikor nemcsak Magyarország, de Európa jelentős része a 48-as forradalmak felé haladt.

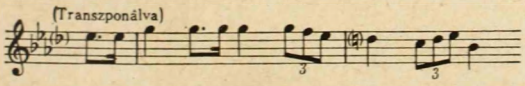
Azon az úton, amelyet Erkel „hősi-lírai korszakának" három operájában („Báthori Mária", „Hunyadi László", „Bánk bán") a verbunkos köznapitánczenei műfajának a dramatizálása terén, másfelől az európai nagyoperastílus nemzetivé tétele terén bejárt, a következő fő állomásokat találjuk:

1. A verbunkos, mint *tánc-zsáner* dramatizálása. A verbunkos itt még tánc-betét, de dramaturgiailag már szerves része az opera főcselekményének. Így a „Hunyadi"-ban, ahol a III. felvonás zárójelenetében a „nemzeti tábor" pozitív kulminációját adja, amelynek győzelmes-diadalmas hangja készíti elő a rákövetkező *tragikus kontrasztot:* a IV. felvonás börtön- és kivégzés-jelenetét. Vagy: a „Bánk bán"-ban, ahol az I. felvonás tánc-sorozatának a végén az idegen táncok—nemzeti tánc szembeállítással képviseli az idegen udvar—nemzeti ellenállók *kontrasztját.*

2. A verbunkos-elemeknek és a nyugat-európai nagyopera hősi-lírai intonációinak az ötvözésével *nagy ária-* és *jelenet-formák kibontása.* Így pl. az európai forradalmi nagyopera egyik jellegzetes „opera-tömegdal"-intonációja, a dúr oktáv felső régiójába kinyíló, majd a kvintig visszakanyarodó himnikus-érzelmes dallamívével a következőképp találja meg Erkelnél „verbunkosított" formáját.

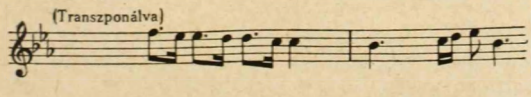
A nyugati minta Verdi „Nabucco"-ja híres kórusának középrészében:

1.a. (Transzponálva)



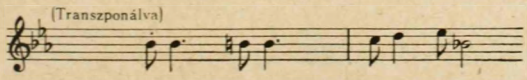
És Erkelnél, a „Bánk" fő visszatérő motívumában:

b. (Transzponálva)



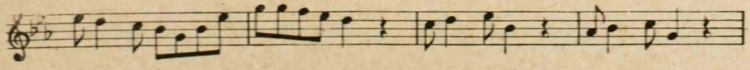
Vagy: Bánk bán híres „Hazám" áriájában:

c. (Transzponálva)



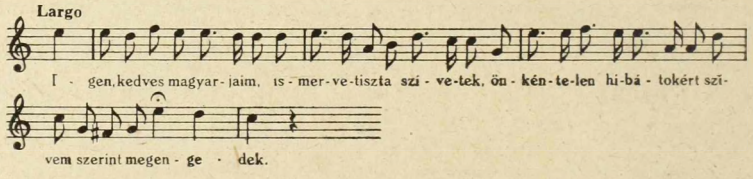
Vagy: később, a „Dózsa" finálójában:

d.



Olyan motívumról van tehát szó, amely Erkelt egész életén át kíséri (az itt idézett példákon túl is, a „Báthori-tól a „Brankovics"-on át a „Névtelen hősök"-ig), és mindenütt a dramaturgiailag legexponáltabb helyekhez kapcsolódik.

3. Az opera egészén végigvonuló *„intonációs konfliktus"* kiépítése, amely egyrészt *visszatérő motívumokban* jelentkezik (már a „Hunyadi"-ban és a „Bánk"-ban), másrészt ezeken túl, az opera hőseihez, táboraihoz kapcsolódó jellegzetes *intonációs körökben* jut kifejezésre. A legtipikusabb a *nemzeti tábor, nemzeti intonációkkal* való jellemzése (hasonlóan pl. Glinkához); másfelől az érzelmes polgári dal *nemzetközi* fordulatait helyenként már *visszájukról* mutatja be Erkel, a bennük rejlő álpátoszt kritikai oldalról világítva meg. Pl. a „Hunyadi"-ban a megbocsátást *színlelő* király szavainak „ömlengő" intonálásával:



A „Hunyadi" és a „Bánk" intonációs főcselekménye a pozitív hősöket a heroikus líra kiteljesedéséig juttatja, a negatív hősöket pedig a lelepleződésig. Mindkét opera szembenálló táborai szinte azonos intonációs körből indulnak, és *sajátos* intonációs vonásaik az opera *cselekménye során* mélyülnek el.

Az intonációs konfliktus határozottsága egyike azoknak a fő vonásoknak, amelyek a polgári forradalom előtt álló országok operaművészetét a szokványos romantikus nagyopera fölé emelik. (Helyénvaló itt megjegyezni, hogy az intonációs konfliktus nagy jelentőségű esztétikai fogalmát és kidolgozását a szovjet zenetudománynak: Aszafjevnek, majd Jarusztovszkijnak, Druszkinnak köszönhetjük.)

* * *

Amint az 1848 előtti magyar fejlődés egy nemzetközi forradalmi fejlődés része volt, a század második fele: a forradalmi hullám elapadása, a burzsoázia uralmának kiépülésével Nyugaton, a feudális reakció előretörésével Keleten, szintén közös problémákat vet föl szerte Európában. E problémák szinte már közvetlenül a XX. századi zene problémáiba torkollanak, ezért elemzésük különösen fontos.

A 48-as forradalmi illúziók, amelyek az egységes néphez, egységes nemzethez fűződtek, a történelmi valóság próbakövén törtek darabokra. *Hős és tömeg, heroizmus és realitás egységének megbomlása* a nyugati és keleti országokban egyaránt szembeötlő.

Ennek első jele, hogy a felszabaduló, kitáruló egyéni világ helyett a *belső ellentmondásokba keveredő, felbomló egyéni világ* kezdi foglalkoztatni a művészetet. A diatonikus világosság helyébe *kromatikus elrajzoltság*

lép, összes kellékeivel, a tiszta kvint-pillér helyébe lépő szűkített kvint-pillérrel, az egészhangú skálával, a születő dodekafóniával. Mindenütt: Wagnertől Lisztig, Muszorgszkijtól Erkelig.

Második jele, de ez már kevésbé általános: a *köznapi valóság* újfajta fölfedezése. A zsáner derűs-idillikus burkának lehántása, és az érzelmes dallamok mögött a tényleges ember kutatása. Ez vezethet arra, hogy az általánosító dallam *recitativikus beszéd-hanglejtéssé* (a pillanatnyi helyzetet, lelkiállapotot tükröző hanglejtéssé) töredezik, vagy másrészt arra, hogy a „globálisan vett", tehát szét nem tört zsáner viszont negatív-baljóslatú-félelmes-embertelen színezetet kap, a kromatikus elrajzoltság, az ostinato-technika segítségével (Liszt „Csárdás macabre"-jától Janáček „Jenufa"-jának furiantjáig).

Harmadik jele, de ez a legkevésbé általános: ha a zeneszerző az egyértelmű pozitív hős—tömeg egységet nem egyszerűen a felbomló egyéni hős világára, vagy: a felbomló egyéni hős tudatában új módon tükröződő köznapokra redukálja, hanem a kiinduló képletet a *felbomló egyéni hős — pozitív-forradalmi tömeg* képletévé változtatja át. Ebben az esetben mindenekelőtt a köznapokat fedezi föl új módon: a *tényleges népet, a tényleges népi műfajokat*, de a beszéd-hanglejtést is, amelyben már nem egyszerűen futó egyéni lelkiállapotok kifejezését, hanem *társadalmilag tipikus egyének, viszonyok, helyzetek* rögződését látja.

Ez utóbbi irányzat, sajátos társadalmi okokból, csupán *Kelet-Európában*, a legkifejlettebb formában csupán Oroszországban és ott is mindenekelőtt *Muszorgszkijnál* jelent meg.

A felbomló egyéni hős világát jellemző zenei eszközök egész kelléktárával ez az irányzat is rendelkezik, sőt, egyes ilyen eszközök (így az egészhangú skála) itt jelentek meg a *legkorábban* (már Glinka „Ruszlán"-jában). A kritikai-analitikai mozzanat azonban itt csupán *része* egy olyan intonációs konfliktusnak, amelyben az elsüllyedő nemesi-polgári heroizmus mellett diadalmasan kezd *fölemelkedni egy új, népi heroizmus* világa. Amellett itt sokkal szembeötlőbb a zenei „elrajzoltságnak" a felbomláshoz, az élet negatív-fenyegető-baljóslatú erőihez kapcsolódó jellege, mint pl. Wagnernél, ahol ez az elem nem részként, hanem az „általános emberi" domináló kifejezését igénylő *egészként* jelentkezik. Akik tehát a kromatikus elrajzoltság XIX. századi formáiban az általában vett „modern" zene hajnalát ünneplik, azok számára különös tanulsággal kell járjon, e „modern" zene *emberi-társadalmi tartalmát* illetően, hogy az egészhangú skála Glinkánál Csernomor, a gonosz varázsló világát képviseli, hogy a szűkített kvintes „tengely" Muszorgszkijnál Borisz belső meghasonlását kíséri, és hogy a diatonikus világosság és kromatikus elrajzoltság *ellentéte* hasonló értelemben szerepel Rimszkij-Korszakovnál, sőt, később Bartóknál is!

Muszorgszkij realizmusának *kritikai* jellegét jól jellemzi, ha a „Borisz"-t Glinka „Szuszanyin"-jával állítjuk szembe. A „Szuszanyin" népünnepéllyel végződik; a „Borisz" viszont *kezdődik* ezzel, hogy a továbbiakban föltáruljanak az ilyen népünnepélyek mély belső ellentmondásai. A „Szuszanyin" hőstenorja: Szobinyin őszintén heroikus; a „Borisz" hőstenorja: az ál-Dimitrij jellemzése viszont leleplezi a hőstenorokhoz fűződő társadalmi attitüd hamis

illúzióit. A „Szuszanyin" a hős erkölcsi kiteljesedésével, a „Borisz" viszont a hős belső összeroppanásával végződik.

De Muszorgszkij realizmusa nemcsak kritikai, hanem *népi* is: míg a hős és nép látszólagos egységét kifejező néphimnusz az egyik oldalon a hős belső felbomlásáig jut el, a másik oldalon a *forradalmi* nép indulójába torkollik.

Ezért mondhatjuk, némi egyszerűsítéssel, a „modern" szót globálisan értelmező elméletekkel polemizálva: a „felbomló egyéni hős"-re redukált képlet valójában *nem töri szét* a polgári illúziók, polgári lírizmus világát, csupán *vergődik benne* — és végül is a *modern dekadenciába* torkollik (Wagner—Schönberg—Webern-vonal); a „felbomló egyéni hős + forradalmi nép"-képlet viszont a polgári világképből kitörő, lényegileg újat adó, a világot teljességében és tényleges mozgásában tükröző *szocialista realizmus* közvetlen előcsarnoka.

* * *

Erkel életének második szakaszát különösen jelentőssé teszi, hogy ha csak kísérletek — és nem mindig megoldott kísérletek — formájában is, de *ebbe az irányba:* a kritikai realizmus népi ágának az irányába indult el.

Erkel új útjának a magyarázata a magyar forradalom és szabadságharc 1849-es leverése utáni helyzetben, a társadalmi erők fokozatos átcsoportosulásában rejlik. A szabadságharc nemesi-polgári rétege fokozatosan elpártol korábbi eszméitől, és útja az 1867-es kompromisszumba torkollik. Erkel ideálja viszont élete végéig a 48-as eszmevilág marad; és a *régihez* való ragaszkodása ebben az esetben az *új föltárásának* hajtóerejévé válik. Mert így kell fokról fokra fölismernie az addig eszményített *nemesi heroizmus illúziójának bukását,* és azt, hogy a forradalmiság igazi hordozói nem azok, akikről addig vélte, hanem a *néptömegek.*

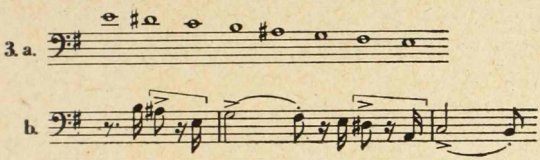
Az 50-es években készült „Bánk" még a hősi-lírai vonal folytatója. Erkel és addigi közönsége szétválását a legszembetűnőbben az 1867-es év mutatja meg: ebben az évben a nemesi-polgári rétegek a *kiegyezésig,* Erkel pedig — a XVI. századi nagy magyar parasztfelkelést színpadra vivő „Dózsa György"-ig jut el! Magáramaradása ezzel megpecsételődik, és a továbbiakban csak fokozódik még.

Az új úton Erkel eljut a nemzeti-heroikus illúziók addigi fő zenei hordozójának: a *verbunkosnak* a *kritikai-szatirikus* értelmezéséig (már a Sarolta című vígoperában, 1862-ben), a *hős belső felbomlásának* bemutatásáig, és egy igazibb, reálisabb *nép-ábrázolás* kísérleteiig, formailag pedig a „zárt számokból" épülő, kamara-centrikus opera kereteinek a széttöréséig, a merész *recitativikus kísérletekig,* a szélesen kibontott és tagozott *tömegjelenetekig,* az egész operát intonációs egységbe foglaló „szimfonizálásig" (mindenekelőtt két népdrámai kísérletében: a „Dózsa György"-ben, és a „Brankovics György"-ben).

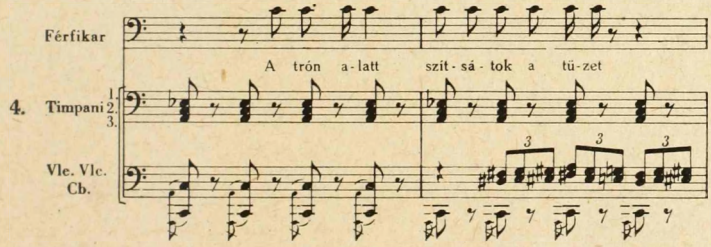
Csak vázlatos szemléltetésül ragadtam most ki Erkel néhány új dramaturgiai eszközét.

A *hős belső felbomlását* ábrázoló legfőbb eszköz Erkelnél ugyanaz a *szűkített kvintes „pillér",* mint Muszorgszkijnál vagy később Bartóknál. A „Dózsa" főmotívuma ezt a tengelyt még tradicionális anyagból: a verbun-

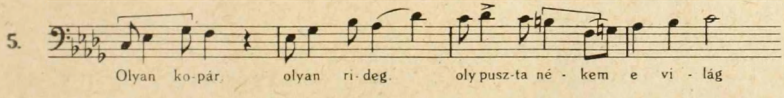
kos jellegzetes, „cigányos"-bővített másodos hangsorából emeli ki (akárcsak Liszt):



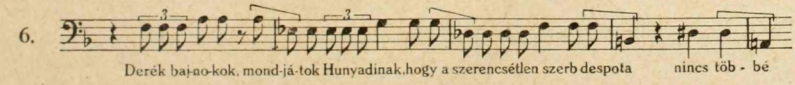
A finálé tragikus máglya-ácsolási jelenete viszont, ahol az ácsolás *brutális-mechanikus* hátteréből nő ismét naggyá a morális kételyekkel küzdő Dózsa *humánuma*, a szűkített kvintes pillért már tiszta formában adja. Itt a szűkített hármashangzatot *3 timpani* szólaltatja meg, míg fölötte a brácsa és gordonka kromatikus-elrajzolt tercpárhuzamai hangzanak:



A „Brankovics"-ban a főhős felbomló világát jellemző szűkített kvint-bővített kvart-viszonylatok már az ária-formákban ott kísértenek:



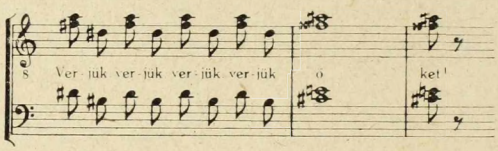
És amikor Brankovics belső meghasonlása tragikusan megpecsételődik, nem is marad más belőle, mint ezek a „kiürült" szűkített kvintek, mégpedig egy *egészhangú skálán* végighaladó szekvenciában:



Erkel pszichológiai módszerére jellemző, hogy a meghasonlott hős belső vívódásai közben a „külvilág" diatonikus benyomásait kromatikus elrajzoltságban appercipiálja. Így az V. felvonásbeli Dózsa, aki előtt az addigi életéhez fűződő zenei motívumok ilyen elrajzoltságban vonulnak el mégegyszer; vagy Brankovics árulóvá lett leánya, akinek tudatába az érkező Hunyadi seregének dúrhármas-felbontásos trombitajelei szűkített kvintes viszonylatokba torzultan jutnak el.

A népábrázolás a késői Erkel művészetének már sokkal ellentmondásosabb oldala. Eszmeileg mindvégig nem tudott teljesen szakítani a 48-as illúziókkal, és ezért a lírai-idillikus népszemlélettel sem. A „Dózsa" népe is vagy *békés-idillikus*, vagy: ha harcra kel, akkor *félelmes-baljóslatúvá* lesz, és zeneileg ugyanazokban az „általános-baljóslatú" szűkített kvintes viszonyokban jelenik meg, mint a meghasonlott egyéni hős világa.

7.



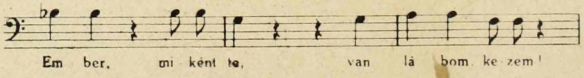
De sokkal fontosabb, hogy Erkel, a valósághűbb nép-ábrázolásra törekedve, a *társadalmilag tipikus beszéd-hanglejtés* hasonló kísérleteiig jutott el, mint Muszorgszkij. A szövegek szokásos, „globálisan" jambikus lejtését merészen föloldja, hogy egy-egy embertípus, helyzet, viszony mélyére világítson. Ez a törekvés nem mindig következetes: néha csak néhány hanggal arrébb újra visszacsúszik a hősi-lírai opera jambikus-patetikus deklamációjának általános sémáiba.

A következő szöveg-részt pl. a régi Erkel így deklamálta volna:

8. a.

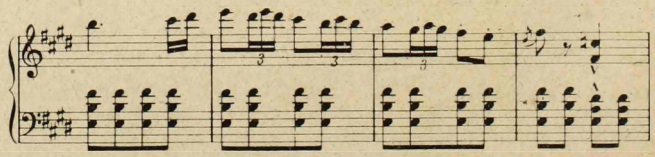
A „Dózsá"-ban viszont így ölt testet:

b.



A népábrázolás újabb fokához: a *népi műfajokkal* történő, de mégsem „zsánerszerűen" stilizált, hanem *valósághű* népábrázolásig is eljutott Erkel. A kevés ilyen példa közül kiemelkedik a „Brankovics" „kóló"-ja, ahol az ostinato, kitartott hang, kórusfelelgetés, üres kvint-hangzások, kvint-akkordok és hangsúlyozó disszonanciák helyenként már Bartók világát előlegezik.

9.



Megjegyzendő, hogy a felbomló egyéni hős — pozitív-harcoló nép általános vonala a „Brankovics"-ban sokkal tisztább, mint a „Dózsá"-ban. Talán azért, mert itt maga a téma (nem belső osztályharc, hanem nemzeti harc) kevésbé tette szükségessé Erkel szemléletének — ennek, a nemzeti egység eszméjére még mindig nosztalgikusan visszatekintő szemléletnek — a gyökeres átértékelését.

* * *

Erkel második korszakának kísérletei tehát nemzetközi viszonylatban is igen merészek voltak, és néhány ponton — ismeretlenül is — közel kerültek Muszorgszkij egyedülálló realizmusához. Pedig ezeket az eredményeket már szinte teljes magárahagyatottságban érte el!

E második korszak tanulmányozása számunkra annál is időszerűbb, mert a modern zene útjaival kapcsolatban ma kiélesedett viták idején világosan kell látnunk, hogy a „vesztett illúziók" XIX. századi évtizedeiből melyek azok a konkrét tendenciák, amelyek végül is a XX. századi kiúttalan dekadenciába, és azok, amelyek a XX. századi szocialista realizmusba torkollanak.

LEV VASZILJEVICS DANILEVICS:

AZ „ÖTÖK" KAPCSOLATA AZ EURÓPAI ZENE ÁLTALÁNOS FEJLŐDÉSÉVEL

A XIX. századi európai muzsika egyik legfontosabb történelmi jelensége az, hogy számos nemzeti zenei iskola keletkezett. Folyókhoz hasonlatosak, amelyek vizüket a világ művészete végeláthatatlan óceánjába szállítják. Ebben a folyamatban sajátos helyet foglalnak el a szláv zenekultúrák. A halhatatlan Chopin alkotása dicsőséget szerzett Lengyelország zenéjének, és megszilárdította annak világméretű jelentőségét. Smetana, majd később Dvorzsák, kiemelkedő műveket alkottak, amelyek a cseh zene klasszikus alkotásai lettek. A XIX. század az orosz zenekultúra történetében is az arany század szerepét tölti be: olyan mestereket adott az emberiségnek, mint Glinka, Csajkovszkij, Muszorgszkij, Borogyin, Rimszkij-Korszakov. A nemzeti öntudat növekedése nagy erővel bontakozik ki a magyar zenében is: Erkel Ferenc, a magyar nép méltó fia, lerakta a nemzeti romantikus opera alapjait. A zseniális Liszt munkássága óriási jelentőségű a magyar zeneművészet további fejlődése szempontjából.

Sok európai nép nemzeti iskolájának fejlődésében nagy ösztönző erőt jelentett a demokrácia, nemzeti haladás, nemzeti felszabadító mozgalom nevében vívott társadalmi harc. Így például: a magyar zene nemzeti irányzatainak növekedése, amely a XIX. század második negyedével kezdődött, elszakíthatatlan kapcsokkal volt hozzákötve az osztrák monarchia elnyomó rendszere ellen vívott harccal.

Óriási társadalmi felemelkedést élt át az orosz társadalom is az 50-es évek végén, és a 60-as évek elején. Igaz, Oroszországban ebben az időben nem zajlottak le forradalmak, olyan forradalmak, mint amilyenek a nyugateurópai országokban viharzottak végig, amelyek aztán szétzúzták a reakciós feudális-arisztokratikus társadalmi berendezést. De azért az orosz társadalmi légkör is annyira izzó lett, hogy Lenin meghatározása szerint: létrejött a forradalmi helyzet. Az országot paraszt-felkelések rázkódtatták meg. Széles körökben terjedt a forradalmi demokrata értelmiség tevékenysége, amely a néptömegek felszabadítása érdekében lépett fel a feudális-monarchikus társadalmi berendezés ellen. Az utopista szocializmus eszméi egyre mélyebben járták át az akkori Oroszország legjobbjainak tudatát. Az ország olyan volt, mint a katlan, amelyben forr a víz. A társadalmi szenvedélyeknek ez a forrása megmutatkozott a kultúra és a művészet területén is.

Elterjednek a materialista filozófia eszméi. A legnagyobb orosz tudósok a világ tudományosan pontos megismerésére törekszenek. Oroszországban

olyan nagy tudósok bukkannak fel, mint Mendelejev, a híres kémikus, Szecsenov, a fiziológus, és mások. Nő a publicisztika és a haladó sajtó szerepe. Nagy befolyást gyakorol az elmékre a „Kolokol" (Harang) c. folyóirat, amelyet Londonban ad ki Herzen és Ogarjev, valamint a „Szovremennik" (Kortárs) c. pétervári folyóirat. Nézzük, mit írt az orosz művészet új irányzatainak zászlóvivője, Vlagyimir Sztaszov: „... Ha képet akarunk magunknak alkotni a 60-as évek orosz művészi mozgalmáról, fel kell ismernünk annak gyökerét... a társadalmi szint általános felemelkedését, és a sajtó, különösen pedig a folyóiratok óriási befolyását. Ebben az időben nem akadt egy fiatalember sem, ha csak parányi értelem is volt benne, akit ne mozgatott volna erősen, ne fejlesztett volna és ne emelt volna fölfelé az akkori folyóiratok irodalmának ereje. Úgy hatott ez mindenkire, mint valami óriási gőzgép, amelyből minden irányba a vezetékek, hajtószíjak és kerékrendszerek ezrei ágaztak szét."

E korszak materialista esztétikájának szószólója Csernisevszkij volt, az orosz forradalmi demokraták vezére. Szembeszállva a „l'art pour l'art" reakciós jelszavával, arra szólította fel a művészeket, hogy a művészi alkotást kapcsolják össze szorosan az élettel, a valósággal. „A művészet tárgya általában az élet, nem pedig egy szép valami" — hangoztatta Csernisevszkij. Egy más helyen így ír: „A művészet fő feladata az élet reprodukálása, de a műveknek gyakran más feladatuk is van: meg kell magyarázniuk az életet, vagy pedig ítéletet kell mondaniuk az élet jelenségeiről." Ezek a programadó elméleti megállapítások nagyban hozzájárultak ahhoz, hogy meghatározzák ezen évek orosz irodalmának és orosz művészetének az útját.

„Az életjelenségekről" való nyers „ítéletalkotás" volt az orosz irodalomnak úgynevezett Gogol-féle irányzata. Később ez az irányzat a kritikai realizmus nevet kapta. Képviselői szenvedélyesen, társadalmi temperamentumuk egész erejével rántották le az álarcot a rosszról, a társadalmi igazságtalanságról, és mutatták meg az akkori orosz valóság torz jelenségeit. Ez a tendencia nemcsak az irodalomban mutatkozott meg, hanem a festészetben és a zenében is. Megszületik a zenei alkotás új fajtája: a zenei szatíra. Dargomizsszkij és Muszorgszkij sok vokális művének tartalma szatirikus, amely a visszás, a haladás ügyének ártó jelenségek ellen irányul.

Hogy fogalmat alkothassunk magunknak arról, hogy mennyire gazdag és sokoldalú volt az 50-es és 60-as évek Oroszországának művészete, emlékezetünkbe kell idéznünk azt, hogy erre az időszakra Turgenyev, Goncsarov legjobb regényei, Leo Tolsztoj grandiózus eposza a „Háború és béke", Nyekraszov poémái és költeményei (Nyekraszov az egyik legnépszerűbb orosz költő). Ugyancsak ebből az időből valók Repin és más, a „Vándorkiállítások Társasága" csoportba tömörült művészek nagyszerű vásznai. „Második Moszkvai Egyetemmé", afféle „élet-enciklopédiává" vált a híres Kis Színház, amelynek színpadán elsőrangú színészek tolmácsolják Gogol, Osztrovszkij és Shakespeare darabjait.

Az általános felvirágzásnak az ország zenei életében is tükröződnie kellett.

Az orosz zenekultúra előretolt állása az „Ötök" csoportja volt.

A zenét ugyanazok a haladó társadalmi eszmék lelkesítették, mint amelyekkel az irodalom és a festészet is át volt hatva. Balakirev köre, az újítók csoportja, akik kíméletlen háborút hirdettek meg a konzervativizmus és a rutin ellen. Sztaszov azt tartotta, hogy az új orosz iskola jellemvonása az, hogy „nincs benne előítélet és vakhit". „Kezdve Glinkával — írja —, az orosz zenei iskola gondolkodásának és szemléletének teljes mértékű önállóságával tűnik ki." „Jelszavamat ön ismeri: Merj! előre az új partokhoz! Ez semmiben sem változott" — írja Sztaszov Muszorgszkijnak.

Az Ötök csoportjának minden tagja külön alkotói egyéniség volt, a maga útján haladt, amely sosem ismétlődött. De egyesítette őket a közös esztétikai program, és nagyon nehéz meghatározni, milyen nagy jelentőségű volt ez az egész világ zenekultúrája szempontjából. Az egyetemes zenekultúra történetében először fordult elő, hogy zeneszerzők egy csoportja ilyen meggyőződésesen és ilyen szenvedélyesen lépett a porondra, és harcolt a nemzeti zeneművészet realista, sajátos és népi eszményeiért.

A zeneszerző legyen az életben rejlő igazság bajnoka — ez volt az Ötök csoportjának legfontosabb követelése. Az Ötök csoportjának tagjai különböző utakon haladva közeledtek ehhez az igazsághoz. Muszorgszkij arra törekedett, hogy minél közvetlenebbül ábrázolja az életet, valamennyi kevéssé vonzó, sőt, olykor visszataszító oldalával együtt. Rimszkij-Korszakov és Borodin konvencionálisabb, romantizált képekbe sűrítették bele a valóságot. Ugyanakkor azonban mind Muszorgszkijt, mind Rimszkij-Korszakovot, mind Borogyint egyformán hevítette „az igazság el nem hallgattatható érzése", amelyről Sztaszov írt egyik levelében.

Muszorgszkij ezt úgy hívta, hogy „baráti viszonyba kerülni a néppel", mivel a nép a forrása minden nagyszerűnek és szépnek. Az Ötök új életre keltették alkotásaikban a honi nép történetét, megrajzolták az orosz emberek, a népi gondolkodás és vágyak hordozójának alakját. Muszorgszkij „Borisz Godunov"-ja, Borogyin „Igor herceg"-e, Rimszkij-Korszakov „Pszkovi lány"-a mind olyan operák, amelyek a népi életet, az orosz nemzeti öntudatot rögzítették le.

Az Ötök számára a népdal a zenei gondolkodás alapját jelentette. Balakirev és társai szünet nélkül gyűjtötték és tanulmányozták a dal-folklórt, és ezt a munkát „nagy ügy"-nek, „zenei-nemzeti becsületünk" ügyének tekintették. Balakirev és társai nem elégedtek meg a népi dallamok etnográfiailag pontos feldolgozásával, a népdal-anyagot szimfonikusan is feldolgozták és gazdagították. Innen van a zenei tematika, hangvétel és nyelv dallamossága, nemzeti jellegzetessége, a vokális és instrumentális kantiléna és recitativo új típusai; ez az új recitativo magába szívta az orosz népi beszédmódnak a dallamosságát s kifejezőerejét is. Innen a variációs elv, amely jellemzi az orosz muzsika nagy részét: a variációs elvre épülő szimfonizmus, amelynek alapjait Glinka rakta le. Innen erednek végül: az Ötök stílusának hangnemi-harmóniai sajátságai — a lágy, emócionálisan átfűtött plagális hangsor, a diatonikus skála alkalmazása, amely időnként férfiasan nyers, illetve fanyar színezetet kölcsönöz a zenének.

Az Ötök csoportjába tartozó zeneszerzők azzal, hogy az operával összekapcsolták a legfontosabb esztétikai feladatok megoldását, új opera-műfajo-

kat és formákat teremtettek meg. Muszorgszkij „Borisz Godunov"-ja és „Hovanscsina"-ja a társadalmi tárgyú opera-tragédia típusa, telistele kórusjelenetek sajátos vokális szimfonizmusával. Muszorgszkij váltogatja a szabad építkezésű vokális monológokat, és a terjedelmes recitativo-jeleneteket, így éri el a vokális dialogus szélesen áradó dallamosságának és „beszédszerűségének" szintézisét. Borogyin „Igor herceg"-e a zenei-színpadi eposz mintaképe. Itt a monumentálisan lekerekített formák vannak túlsúlyban; a szerző szavai szerint: itt „minden hatalmas ecsetvonásokkal van megfestve". Rimszkij-Korszakov a maga operáiban a mesés fantasztikumot, a bilina-típusú eposzt és a régi legendák poézisát etikai problematikával olvasztotta össze, magasra emelve az emberiség és mások tiszteletének eszményeit. A Korszakov-féle opera dramaturgiájában nagy szerepet játszanak a variációs stílusú ciklus, rondo, szvit formai alapelvei.

Az Ötök csoportjáról szólva: különösen alá szeretném húzni egyik fontos jellemvonását, amelytől jelentős mértékben függött az Ötök alkotásának történelmi sorsa.

Az Ötök csoportja mélyen nemzeti jelenség; minden gyökere orosz talajból táplálkozik. Ugyanakkor azonban az Ötök csoportjába tartozó zeneszerzők alkotása általános, nemzetközi jelentőségű is, az egyetemes zenekultúra elidegeníthetetlen része.

Erről szólva: mindenekelőtt arra szeretném felhívni a figyelmet, milyen sok közös vonás van az Ötöket tömörítő művészi törekvésekben, és kortársaik, nyugat-európai zeneszerzők törekvéseiben.

Itt legelőször is az „új partok felé", a reális igaz tartalom, új zenei eljárások és formák felé való közös törekvésről kell beszélni. Közös volt a dogmák, elévült törvények elleni harc is, a művészi fantázia nagyobb szabadságáért folytatott küzdelem is.

Az új orosz iskola zeneszerzői — Sztaszov szavai szerint — nagyra értékelték Schumann, Berlioz és Liszt alkotásait, „mert azok nemcsak szerzőik tehetségének óriási voltát éreztették, hanem a gondolkodás függetlenségét és az új utakra való merészkedés bátorságát is." Ugyancsak Sztaszov volt az, aki Balakirevet és társait az „orosz Davidsbündler"-eknek nevezte el, a Schumann-féle Davidsbund lebegvén szeme előtt.

Tudjuk, hogy Muszorgszkij, Rimszkij-Korszakov és Borogyin különös figyelmet szentelt az opera-műfajnak. Amikor az Ötök csoportjába tartozó zeneszerzők a történelem felé fordultak, a jelen égetően fontos kérdéseire kerestek választ, és ez aktualitást, robbanó erőt kölcsönzött műveiknek.

Amíg a haladó orosz értelmiséget a Borisz Godunov lázító eszméi tüzelték, addig az olasz közönség Verdi operáit fogadta lelkesen, és a forradalmi hazafias tüntetések voltak rájuk a válasz. Mind Verdi, mind az Ötök csoportjába tartozó zeneszerzők számára az opera az élet legfontosabb ügye volt, amelyet nem lehet elválasztani az őket körülvevő valóságtól.

Emlékezzünk továbbá arra, milyen óriási szerepe volt Csehország zenei, de nemcsak zenei! — történetében Smetana és Dvorzsák operáinak. Nem hallgathatom el itt Erkel Ferenc nevét, aki alkotó erejének nagy részét hősi-hazafias operák megteremtésére fordította. Az Ötök csoportjához tartozó

zeneszerzőkhöz hasonlóan, a történelem dicső lapjait, a népi élet nagyméretű képeit keltette életre.

Milyen rokon vonások mutatkoztak még az Ötök és a külföldi muzsika nagy mesterei között? — A nemzeti folklorhoz, mint stílus-alaphoz való viszony, az a törekvés, hogy szimfonikusan dolgozzák fel a népdal-elemeket, a zenei nyelv merész megújítása, a hangnem és harmónia kifejező eszközeinek kiszélesítése, a zenekari hangszín területén tett csodálatos felfedezések. Az Ötök csoportjába tartozó zeneszerzők alkotói eredményei — és mindenekelőtt a harmóniai gondolkodás és a hangszerelés területén tapasztalható újításai — rokon vonást mutatnak Berlioz, Liszt és Wagner újításaival.

Idézek egy példát: Rimszkij-Korszakov sok szerzeményében kultiválta az akkordok és tonalitások díszítő, tercben mozgó szembeállítását. Ez ahhoz vezetett, hogy a dúr-moll rendszer kereteiben egyre jobban kirajzolódtak más, egész és félhangos skálákkal kapcsolatos hangsorok körvonalai. Hasonló harmóniai szembeállítások találhatók Liszt és Wagner zenéjében is.

Az Ötök csoportjának tagjai, noha kikeltek a külföldi példaképek vak utánzása ellen, a legkevésbé voltak hajlandók arra, hogy hátat fordítsanak a nyugati zenének. Óriási érdeklődéssel tanulmányozták az újat, a haladót, amely a határon túli országok zenéjében született. Különösen nagy szeretettel viseltettek az Ötök csoportjához tartozó zeneszerzők a lengyel zene géniusza, Chopin iránt. Rimszkij-Korszakov Glinka után Chopint értékelte a legjobban. Az ő dicső emlékének szentelte „Pan vojevoda" (Vajda úr) c. operáját. „Nem lehet azt ésszel felérni — írta Rimszkij-Korszakov —, hogyan párosult Chopinben, egy személyben két zseniális adottság, a legnagyszerűbb dallamköltő és a legzseniálisabb és legeredetibb harmóniai újító adottsága... Chopin végtelenül poétikus hangjai után minden más zene durvának és nehézkesnek hat..."

Nagyra értékelték az Ötök csoportjának tagjai Liszt zenéjét is, aki a maga részéről szintén nagy érdeklődést tanúsított az orosz zene iránt, és azt az egyetemes kultúra történetében felhangzó új hangnak tekintette. A Szovjetunió és Magyarország muzsikusai sosem felejtik el azt az alkotói barátságot, amely az orosz zeneszerzőket és Lisztet fűzte egymáshoz. Két szerzeménye — a „Mefisztó-keringő" és a „Haláltánc" — különösen kedvelt volt a Balakirev-féle kör tagjai előtt. A „Mefisztó-keringő" szerepet játszott Rimszkij-Korszakov zenei fejlődésében is. A nagy orosz zeneszerző elmondotta, hogy korai művében — a „Szadko" szimfonikus tablójában — a Liszt-féle harmóniai eljárások hatása nyilvánul meg. Amikor Balakirev „Iszlamej" c. zongora-fantáziáját írta, a Liszt-féle zongoratechnika hatása alatt állott, és felhasználta Liszt egyes zongora-fogásait.

Közelálló, sőt, rokon volt az orosz zeneszerzők számára Schumann romanticizmusa. Amint már említettem, az Ötök csoportja művészi társát látta benne, aki harcra kelt a művészet filiszterei ellen, a konzervativizmus és a rutin ellen. Az új orosz iskola zeneszerzőit különösen vonzotta Schumann zenéjének újszerűsége, programja, más művészetekkel való kapcsolata. (Mindenekelőtt az irodalommal.) Az Ötök csoportjához közelállt Schumannak az intonáció kifejezőereje iránti határozott vonzódása. A szöveg zenei megjelenítésében megnyilvánuló, reá jellemző tisztaság, sajátos ritmikájú, a ciklikus

szvit- és variációs formák szabad kezelése, mindez rokonszenvet váltott ki a Balakirev-féle kör tagjaiból „Milyen csodákat hozott létre Schumann — írja Kjui a Szimfonikus etüdök-ről. — Ez nem 12 variáció, hanem 12 tabló, amelyekben mindenkit megkap és lenyűgöz a képzelet gazdagsága és színessége."

A külföldi zeneművészet sok alkotását kritikailag fogadta az Ötök csoportja, a „gondolkodásnak és szemléletnek azt az önállóságát" tartván meg, amelyről Sztaszov szólt. Wagner alkotásai heves vitákat váltottak ki Oroszországban. Sok zeneszerzőnk volt, aki nem osztotta filozófiai és esztétikai nézeteit, nem támogatta a „zenedrámáról" vallott elméletét. Megemlítem azonban Muszorgszkij nagy horderejű szavait (Rimszkij-Korszakovhoz írt leveléből): „Mi sokszor szidjuk Wagnert, de Wagner erős, és az adja az erejét, hogy megrontja és meggyötri a művészetet." Annak ellenére, hogy nem voltak egy véleményen a „Nibelung gyűrűje" szerzőjével, az Ötök csoportjának tagjai felismerték erejét, művészi lángelméjét. Ebben ismét döntő szerepet játszott az, hogy Wagner új alkotói utakat javasolt, és a magasba tört kimeríthetetlen fantáziájának szárnyalása.

Az Ötök csoportja és a külföldi zeneművészet közötti kapcsolat megmutatkozott abban is, hogy a Balakirev-csoport munkássága óriási befolyást gyakorolt az egész zenei világra. Európa számos országa nemzeti zenemozgalmának vezérei nem mehettek el szó nélkül amellett az értékes tapasztalati anyag mellett, amelyet az orosz zeneszerzők halmoztak fel. Ezt a tapasztalatot átvette Csehországban Smetana és Dvorzsák, Magyarországon Bartók és Kodály, Finnországban Sibelius, Spanyolországban Manuel de Falla.

Aaron Copland amerikai zeneszerző „Our new Music" (1941.) c. könyvében megjegyzi, hogy az Ötök csoportjának és az orosz zene más képviselőinek példája új perspektívákat nyitott a nyugati zene előtt. „A változásokra az első jelet Oroszországból adták meg" — írja Copland.

Mindenki tudja, milyen megrázó hatást váltottak ki külföldön Muszorgszkij népi zenedrámái. Kolosszális sikereket arattak Párizsban, Londonban, Milánóban és sok más városban. A „Borisz Godunov" és a „Hovanscsina" szerzőjét Shakespeare-hez hasonlították. Muszorgszkij a zenei igazság nagy tanítója lett.

A külföldi operaházak műsorára kerültek a „Májusi éj", a „Hópelyhecske", a „Szadko", a „Mese a láthatatlan Kityezs váráról", az „Aranykakas" c. Rimszkij-Korszakov operák, és Borogyin „Igor herceg"-e. Ezek az operák vonzók voltak, mert egyesült bennük a realizmus és a romantika, mert sugárzott belőlük a nagyszerű népi epika, és az ihletett költői líra.

A Nyugat haladó muzsikusai a legnagyobb mértékben értékelték a Korszakov operák mesés-fantasztikus alakjait, az „Igor herceg" monumentális heroizmusát.

Igazi felfedezésként hatott sokakra a keleti tematikájú orosz zene. Glinka „Ruszlán"-jának, Balakirev „Iszlamej"-ének és „Tamara"-jának, keleti zenét tartalmazó lapjai, az „Igor"-ban levő poloveci táncok és Borogyin „Közép-Ázsia sztyeppéin" c. szerzeménye sok hallgató zenei látókörét tágította, és új hangulatokat, érzéseket és színeket vitt az egyetemes zenébe.

Nagy az új orosz iskola zenei intonációs szférájának a „hatósugara". Módszere, amely abban állt, hogy a gondolatokat és élményeket jellegzetes, szinte az életből ellesett hangvétellel jelenítette meg, tanulságos volt a különböző korok és népek zeneszerzői számára. Az orosz recitativónak, amely gyakran rokon a beszéd-nyelvvel, az orosz dallamosságnak, amelyre a szöveg minden mondatának, mélyen átgondolt intonálása jellemző, nagy vonzó ereje van. Janácekre hivatkozom. Nem volt-e igaza Aszafjev akadémikusnak, amikor ezt írta: „Amennyire nekem sikerült tisztába jönnöm Janácek alkotásának vezérelveivel és előfeltételeivel, számomra az a legfontosabb, hogy a zeneszerző sosem veszítse el szeme elől a dallamot, mint az emberi beszéd tartalmát, de még inkább az értelem tartalmát, amelyet a szóhang közvetít... Janácek anyanyelvében — annak beszéd-dallamai tartalmában — a szellemi tartalom tükröződését hallotta, és nemcsak a valóság érzékelését, és meg volt győződve, hogy a »zenei-beszéd« beivódásán kívül, úgy, ahogy az a népi dallamosságban jelentkezik..., operai éneklés nem lehetséges."

Aszafjev nagyon helyesen határozza meg Janácek alkotó művészetének alapelveit. Egybehangzanak az Ötök csoportjának alapelveivel, különösen Muszorgszkijével. Janacek sok értékeset vett át Muszorgszkijtól, ami a népi beszéd, a drámailag hatásos népi képek zenei megjelenítését illeti.

Azt már nem is kell itt bizonyítanom, hogy Muszorgszkij, Borogyin és Rimszkij-Korszakov hangvétele és hangnemi-harmóniai nyelve sok tekintetben elhatározó volt Debussy és Ravel zenei gondolkodására. Alkotásaiknak stiláris kapcsolata — az új orosz iskolával — közismert tény. Nem kétséges, hogy ezeknek a nagy mestereknek harmóniai újítása felszívta magába az Ötök csoportjának és követőinek hangnemi és harmóniai felfedezéseit. Jelentős mértékben fejlesztette tovább a francia muzsika a Korszakov-féle hangszerelés elveit: a hangzás áttetszőségét, a kolorit hangszínbeli gazdagságát, a virtuóz koncert-technika alkalmazása révén megvalósítható egyéni hangszerkezelést, és a részletek finom csiszoltságát.

Örök emléknek marad meg az orosz—francia zenei kapcsolatok szempontjából Muszorgszkij „Egy kiállítás képei" c. alkotása, amelyet Ravel hangszerelt meg. Erről a műről el lehet mondani: klasszikus zene, klasszikus hangszerelés!

Olyan zeneszerzőkről van itt szó, akik tehetségük struktúrája és alkotói beállítottságuk szempontjából nagyon eltérnek egymástól. Hadd hivatkozzam még egy olasz zeneszerzőre, Respighire, aki büszkén vallotta magát Rimszkij-Korszakov tanítványának. Bulgária legjelentősebb zeneszerzője, Vladigerov, elmondta, hogy a „Hópelyhecske" és a „Szadko" szerzőjének művészi tapasztalata számára a legmagasabb rendű példakép.

Nem ment el szó nélkül az Ötök hagyatéka mellett a francia „Hatok csoportja", és annak kiváló képviselője, Milhaud és Poulenc sem.

Nincs mód arra, hogy részletesen megvizsgáljuk az Ötök hagyományának továbbfejlődését Oroszországban. De mindenki előtt világos, hogy éppen itt, a saját hazájukban volt különösen termékeny szerepük, és most is az. A legjelentékenyebb szovjet zeneszerzők alkotásai bizonyítják ezt a legjobban.

A szovjet zeneszerzők elismerik a hagyományok nagy jelentőségét, amennyiben azok nem múzeumi relikviák, hanem megőrzik életrevalóságukat és aktualitásukat.

Természetesen a mi korunk zenéje nem ismételgetheti a XIX. század zenéjét. A szovjet zenei közvélemény fellép az epigonizmus, a múlt példaképek utánzása ellen. Mi a művészi újítás pártján állunk; de olyan újítás pártján állunk, amely nem törli el a régit, hanem átveszi annak legjobb eredményeit. Ezek az eredmények alapul szolgálnak a zenei haladáshoz.

A továbbiakban, amikor a szovjet zeneművészet egyik vagy másik példaképére térek rá, a hagyományokról és az újításokról, mint egységes művészi egész két komponenséről fogok beszélni.

Operaművészetünk már az első, még bizonytalan lépésektől kezdve arra törekedett, hogy a hatalmas népi mozgalmat jelenítse meg, megvilágítva a nép szerepét, mint a történelem igazi alkotójáét. Világosan kirajzolódott a történelmi, illetve korabeli tematikájú népi zenedráma-opera típusa. Az olyan operákban, mint Dzerzsinszkij „Csendes Don"-ja vagy Hrennyikov „Viharban" című műve, a népi jelenetek szerepe igen nagy. Ezek a jelenetek nagyon hatékonyak, tele vannak belső dinamizmussal, és nagymértékben járulnak hozzá a mű alapeszméjének feltárásához. Teljesen törvényszerű dolog, hogy a szovjet operaszerzők Muszorgszkijhoz mentek vissza, az ő opera-dramatúrgiájához, amely központi helyzetet biztosított a néptömegek, a legfőbb szereplő számára. Ezzel egyidejűleg az új, a mai tematika sok tekintetben új hangvételt szült, amely megmutatkozik a kórusok tömegjeleneteiben, és a népet képviselő hősök szóló-szerepeiben is. Muszorgszkij arioso-recitativo típusú meloszával rokon intonációs szféra mellett, a szovjet opera magába foglalja a mai forradalmi, a lírai-hétköznapi témákat megéneklő dallamvilágot is. A tüntetések és felvonulások folklór dalai, a szovjet zeneszerzők tömegdalai a várt fordulatok harcba hívó energiáját, a férfias ritmika tetterős feszültségét vitték be az operába. Ilyen formán új intonációs és stiláris jegyek születtek, amelyek lényegüknél fogva különböznek az Ötök csoportjának zenei „szótárától".

Az az út, amelyen a szovjet opera fejlődése haladt, bonyolult intonációs „ötvözetekhez" vezetett el. Új zenei nyelv született, olyan stiláris elemeket szívott magába, amelyeknek eredete eltérő volt. Sok minden az Ötök csoportjára ment vissza, de sok mindent a mai élet valósága, a mai zenei tudat hívott életre.

Az új keresése rányomta bélyegét az operai dramatúrgia módszereire is, de emellett bizonyos normák és kánonok megtagadása nem jelentette a hagyományok tagadását. Tanulságos ebből a szempontból Prokofjev érett operai alkotóművészete. Nemegyszer mutattak már rá vokális deklamáló stílusának Muszorgszkij recitativo stílusával való kapcsolatára. A Muszorgszkijjal való rokonság érződik Prokofjev zenei jellemzéseiben is, amelyek lakonikusak, rendkívül tömörek, gyakran kiélezettek azáltal, hogy lényegében a fontos részleteket húzza alá. Prokofjev „Szemjon Kotko" és „Háború és béke" c. operája másképpen valósította meg az Ötök elveit, ugyanakkor az utóbbi operából éppúgy, mint az „Alekszandr Nyevszkij"-ből, Muszorgszkij mellett kihallható Borogyin is. Ugyanakkor Prokofjev

operadramatúrgiája nagyon távol áll az Ötök dramatúrgiai elveitől, különösen a Rimszkij-Korszakovétől és Borogyinétől. Az ő operáikra jellemző és a zenei színpadi elmesélésből folyó lassúság egyáltalán nem egyeztethető össze Prokofjev tehetségének jellegével, aki éppen ellenkezőleg, az operai formák hangsúlyozott dinamizmusa felé hajlik. Ebben a tekintetben ő századának fia, hiszen nem kétséges, hogy a mi korunk az operától nagyobb belső dinamikát és nagyobb formaszabadságot követel. Prokofjev sokat vett át az Ötöktől, de mint zenei dramatúrg, kitaposatlan utakon járt.

A Prokofjev-féle dramatúrgiai elvek lehetővé tették a szerző számára, hogy műveiben megkapó valószerűséget és meggyőzőerőt érjen el. Néhány hallgató nem tudott azonnal kibékülni azzal, hogy a „Szemjon Kotko"-ból hiányoznak a „klasszikus lezárt számok", például: a megszokott operaáriák. De éppen a szabad forma, annak kifejező és dinamikus ereje segítette hozzá a szerzőt, hogy a mi korunk embereit és eseményeit mutassa be, hogy a minket foglalkoztató újat nagy, lenyűgöző hitelességgel tárja elénk.

Egyes esetekben az Ötök *operai* munkásságának hagyományai a *hangszeres* műfajok kereteiben fejlődnek tovább. Ez nagyon érdekes jelenség. Már maga a puszta tény is amellett szól, hogy újításról, nem pedig a klasszicizmushoz való epigon viszonyról van itt szó.

Nézzük Sosztakovics alkotásait. Ő hangszerelte újonnan a „Borisz Godunov"-ot és a „Hovanscsina"-t, és ezt Muszorgszkij kotta-szövegének szellemében tette. Ilyen módon Sosztakovicsnak alkalma volt átgondolni és átérezni a nagy zeneszerző muzsikáját, annak legkisebb részletéig is.

Sosztakovics írt kórus és szóló vokális cikluskat, amelyekben sok minden idézi Muszorgszkij esztétikáját és alkotó módszerét. Megemlítem a Tíz kórus-poémát, a „Héber népdalok" c. vokális ciklust. Minket azonban az adott esetben Sosztakovics, a szimfonikus érdekel. Szimfonikus, kamara, instrumentális muzsikáját sajátosan egyéni vonás jellemzi. És mégis: joggal beszélhetünk a Sosztakovics instrumentális művei és Muszorgszkij opera- és dalköltészete közötti esztétikai kapcsolatról.

Nézzük meg Sosztakovics XI. szimfóniáját, amelyet az 1905-ös orosz forradalom emlékének szentelt. Éppúgy, mint Muszorgszkij operáit, ezt is népi zenedrámának lehet nevezni. A drámát azonban itt nem az opera, hanem a szimfonikus műfaj eszközei jelenítik meg. Itt is a nép a főszereplő. A „Január 9." című kórus-poéma daltémái és sok drámai ábrázoló eljárás a zenei tematikának meglepő konkrétságot és szemléletességet kölcsönöz. Így a második tételben érezzük a hatalmas tömeg lélegzését; a tömeg közeledik, az emberek hangja, a felkiáltások, a könyörgés, a nyögés és sírás egyetlen közös, egyre növekvő morajba és zúgásba olvad össze. A második tétel és az egész szimfónia kulminációs pontja, a munkások, feleségük és gyermekeik lövetésére utaló epizód. A zenei „szöveg" igéző, meggyőző ereje olyan nagy, hogy a hallgató szinte az ábrázolt események résztvevőjévé válik. Szinte ott áll a tömeg között a téren, körös-körül csattognak az ólomgolyók, és tizével, százával hullanak vérbebukva emberek. Az ember azt várná, hogy ez már a színpad hatásköre.

Muszorgszkij szavai szerint: „szép valaminek művészi ábrázolása, anyagi jelentésében nagyon gyerekes dolog, a művészet gyermekkorára

vall." A „szép hangzás" meggyőződéses ellensége a legkevésbé sem törekedett arra, hogy muzsikájával a „fület simogassa". Hiszen az életben rejlő igazság a legtöbbször távolról sem vonzó és szép!

Muszorgszkij műveiben, például a „Szeminarista"-ban, „Rajka"-ban, a „Bakkecske" c. szatirikus dalocskában, a „Haláltáncok"-ban sok olyan dolog van, ami az ő korában nem hatott sem szépnek, sem esztétikusnak. A konzervatív kritika egyenesen azzal vádolta a zeneszerzőt, hogy zenéje csúnya, durva és disszonáns, és elfelejtette azt, hogy a visszataszító öregember vagy a részeg, a megfagyott paraszt alakját nem lehet finom, harmonikus hangzással rajzolni.

A leleplezés pátosza, amely annyira jellemző Muszorgszkijra, a szimfonikus szerző Sosztákovicsra is jellemző. A VII. és VIII. szimfóniában és zongora-triójában, a XX. század leggonoszabb jelenségét, a nácizmust bélyegezte meg. A szerző háború után írt műveiből, a X. szimfóniából s a Hegedűversenyből is a reakció sötét erői, a béke ellenségei elleni tiltakozás szava csendül ki. Az ilyen feladatok speciális művészi eszközöket igényeltek, amelyek gyakran nem fértek be a szokásos esztétikai kánonok keretébe. Ahogy Muszorgszkij, ugyanúgy Sosztakovics is elvetette a „szépség", a harmonikus hangzás absztrakt követelményeit, még pedig az igazság nevében, amely nem mindig magasztosan szép, hanem olykor kíméletlenül kegyetlen. Ez a „kíméletlenség" mindig is jellemezte az orosz művészetet. És ez érthető is: a nagy orosz művészek nemcsak értelmüket adták bele alkotásaikba, hanem lelküket és lelkiismeretüket is. Innen van a „rosszal való szembehelyezkedés", amellyel tele van az orosz művészet, egészen Sosztakovics szimfonikus műveiig.

Amikor az Ötök hagyományáról beszélek, különösen gyakran emlegetem Muszorgszkij nevét. Azt hiszem, hogy ez elkerülhetetlen. Mély meggyőződésem, hogy a múlt összes zeneszerzői közül Muszorgszkijnak köszönhet legtöbbet a szovjet zene: éppen az ő művészetében rejlettek a legnagyobb távlatok, már ami az ő eredményeinek továbbfejlesztését illeti.

Befejezésül: azt szeretném elmondani, hogy a szovjet zeneművek nagy része az orosz zenei klasszika két igen lényeges vonalát egyesíti magában: az Ötök és Csajkovszkij vonalát. Ez a szintézis annak eredménye, hogy a szerzők igyekeznek rögzíteni a szubjektívet és az objektívet, a lírát és az eposzt, az egyén belső világát, és a nép alakját. Ezeket az eltérő végleteket egyesíti magában Mjaszkovszkij szimfonikus műve. Nemcsak arról van itt szó, hogy egyik szimfóniája a lírai-drámai műfaj körébe tartozik, a másik pedig az epikushoz. Nem, én itt arra gondolok, hogy ezek a műfajok kölcsönösen átjárják egymást *egyazon* mű keretében. Így Mjaszkovszkij VI. szimfóniája magába foglalja az egyén tragédiáját is, amely pszichológiailag sűrített, egymással éles ellentétben álló motívumok révén áll elénk, és a nép gyászának, a népi forradalom hiábavalóságának képét is. Stilárisan a szimfónia jelentékeny mértékben Csajkovszkij szimfonizmusához csatlakozik. De megtalálhatók benne az Ötökre jellemző jegyek is: hangvételének rétegeződése a Boriszig megy vissza.

Amikor Kabalevszkij a „Tarasz családja" című operán dolgozott, nemegyszer fordult Muszorgszkij vokális hangjához. Az opera dramatúrgiája, a

vezérmotívumok szimfonikus fejlesztése viszont Csajkovszkij-eredetre vall! „Úgy gondoltam — mondja Kabalevszkij —, hogy az operában a zenedrámai anyag fejlesztésének folytonosságára kell törekedni, éppúgy, mint az igazi szimfonikus alkotásoknál. Ebben a tekintetben a „Pikk Dáma" az ideálom."

A különböző forrásokból táplálkozó és eltérő eredetű alkotói vonalak organikus egybeolvasztása gazdagítja a mai zenét. Hiszen itt nem két elem formális párosításáról van szó, hanem mélyen rejlő belső folyamatról, amely új művészi minőséget hoz létre.

Íme, milyen igazán átfoghatatlan távlatokat nyitott meg a zeneművészet előtt Balakirev köre, amely száz évvel ezelőtt kezdte el működését. Az utat még egyáltalán nem sikerült végigjárni.

Az Ötök művészete élő a mi korunkban is, mert nemcsak esztétikai, hanem etikai tartalma is van. Ez a művészet természeténél fogva igazi humanisztikus művészet. Humanizmusa közel áll földgolyónk millió és millió egyszerű emberéhez. A híres orosz zeneszerzők ötös csoportja ihlető példa marad arra nézve, hogyan kell szolgálni népünket és az egész emberiséget.

SZABOLCSI BENCE:

ERKEL FERENC ÉS A „NÉPEK TAVASZA"

Az Erkel Ferenc emlékének szentelt nemzetközi konferencia záróbeszéde.

Az a nemzetközi tudóstalálkozó, mellyel a Magyar Zeneművészek Szövetsége szeptember utolsó hetében Erkel Ferenc születésének százötvenedik évfordulóját ünnepelte, jelentős eredményeket hozott zenetudományunk számára. Jelképes fontosságú volt már maga a tény, hogy fiatal zenetudós-gárdánk ezúttal először szerepelt „testületileg" — s hozzátehetjük, semmiképp sem méltatlanul — egy nemzetközi találkozón. De más újdonsága is volt ennek a konferenciának. A magyar Erkel-kutatás számos kérdésre nem tudott még választ adni; egész zenei köztudatunkban sem alakult ki még egységes és végleges kép nemzeti operánk nagy úttörőjéről. A magyar Erkel s az európai Erkel, a népszerű Erkel s a tragikusan magáramaradt Erkel alakja még egyaránt magyarázatra vár s hogy egyáltalán várnia kell és várnia kellett, az zenetudományunknak súlyos adóssága. A választ e problémákra, általában a magyar opera kialakulásának és küzdelmes útjának problémáira, jobbára életrajzi részletekben és a Magyarországra eljutott külföldi operák — főleg az olasz és francia dalművek — repertoárjában kerestük, s legfeljebb melléjük állítottuk Erkel magyar forrásait, a magyar zene akkori szimbólumát, a verbunkost és a népszerű dalirodalmat. Mindez kevés volt, legfőbb kérdéseink válasz nélkül maradtak. Most végre megkérdeztük kelet- és közép-európai szomszédainkat is — és úgy érezzük, tisztábban látunk, többet tudunk s általában sokat tanultunk tőlük.

Sokat tanultunk az analógiák révén, melyek szomszédaink zenei fejlődésében a mi sajátos kérdéseinkre is rávilágítottak. Megtudtuk, hogy sokban hasonlók voltunk és vagyunk egymáshoz, hogy sok problémánk rokon, sőt szinte azonos. De még többet megtudtunk azokból a történelmi törvényszerűségekből, melyek a nemzeti dalmű sorsát jóformán minden országban irányították s legkivált ott érvényesültek elhatározó súllyal, ahol a nemzeti függetlenség s a polgári haladás ügye elválaszthatatlan egységben, követelő szükségként jelentkezett, ahol az új forradalmi ideológia a maga hivatott szószékét ismerte fel és formálta meg a nemzeti operában. Erre leghatározottabban *Danilevics* elvtárs előadása mutatott rá; de ezenkívül rámutatott e törekvések szükségszerű kapcsolatára a zenei nyelv megújításával, a népzenével, a nyelvi intonációval; rámutatott az emberábrázolás újszerű drámai igényére a múlt század nagy orosz zeneszerzőinek, főleg Muszorgszkijnak műveiben, abban a művészetben, mely a korabeli Európa és a későbbi szov-

jet zeneművészet számára egyaránt fókusz lett és mintakép. Ugyancsak ő hangsúlyozta a történelmi téma, az „átértelmezett történelem" nagy jelentőségét a nemzeti és forradalmi operairodalom számára; az a fajta történetlátás ez, mely a múltban a maga közvetlen elődjét és példáját keresi, mely úgy tanít meg élni a mában, hogy a tegnap jelmezét adja rá, de minden konfliktusát fokozott súllyal, a ma és a holnap mennydörgésében éli át és szólaltatja meg.

Az egész folyamat történelmi előzményeit, hátterét és előjátékát *Kroó* György tanulmánya idézte elénk; — különösen vonzó képét adta ez az előadás a szüntelen hang- és színváltásnak, mely a lényegében azonos műfajon belül, a nemzeti és társadalmi környezet, a „politikai égöv" és a pillanat igényei szerint más meg más elemeket állított előtérbe az évszázadok folyamán. Épp ez a hangsúlycsere, az intonáció és a belső értelem átváltozása állott a középpontjában több referátumunknak. Ezt hangsúlyozta, ennek részletes felkutatását igényelte *Knepler* professzor hozzászólása, ennek történelmi jelentősége foglalkoztatta *Maróthy* Jánost, mikor a felviruló, majd elsötétedő, elmagányosodó és elbonyolódó nemzeti opera hátterében a forradalom reménységeit, majd a bukott foradalmak depresszióját mutatta meg; ennek ellentmondásaira világított rá *Ujfalussy* József, mikor felhívta figyelmünket Erkel forradalmi hangvételének növekvő térvesztésére és hazátlanságára 1867 után.

Mennyire más kép tárult elénk az olyan referátumokból, ahol egy-egy fiatal nemzeti operairodalom győzelmes kibontakozásának lehettünk tanúi! *Petrov* elvtárs előadása megmutatta, hogyan segítette életrekelteni a teatrális népszokások s a népszínművek elevenen lüktető hagyománya rövid idő alatt, szinte szemünk láttára a bolgár nemzeti operát; *Karásek* elvtárs a cseh operaművészet s benne főleg Smetana nagyszerű művészetének kivirágzásával ismertetett meg bennünket, — ne feledjük, mennyire a magyar operajátszás egykori nehézségeit idézték számunkra az ő történelmi adatai, például a cseh nemzeti nyelv érvényesülésével kapcsolatban! *Cizek* elvtárs előadása egy ugyancsak „szemünk láttára" kiviruló új nemzeti operakultúráról adott hírt, mikor a szlovák operairodalmat s főleg Suchon nálunk is megbecsült drámai művészetét méltatta. Száz évvel Erkel után, más viszonyok között de itt is a népzenéből, s mennyire hasonlóan, született meg egy fiatal, gyökeresen nemzeti — s hatásában épp ezért a nemzeten túlterjedő — operairodalom. Itt azután óvhatatlanul felmerült számunkra Bartók neve is, Kodály neve is, akik Erkeltől annyira eltérő módon, új értelmet adva magának a népzene fogalmának s merőben más konfliktusokkal, mégis ugyanazt a magyar operát építették tovább, mint Erkel, de az életnek, a történelemnek s magának a zenei gondolkodásnak egy másik fázisában. („Ott kellett kezdeni, ahol Erkel abbahagyta" — mondja Kodály.)

A többszörös elindulás, a műfaj többszöri megszületése — ez a probléma rajzolódott ki *Djuric-Klajn* elvtársnő referátumában a jugoszláv nemzeti opera történetéről és *Kanski* elvtársában a lengyel operáról. Amott a 16., emitt a 17. századtól kezdve követhettük nyomon egy-egy nemzet legjobbjainak rendkívüli erőfeszítéseit a népi hagyományokból megszülető nemzeti opera megteremtésére; külső és belső áramlatok egész sorának kel-

lett találkoznia itt is, ott is, amíg az úttörő nagy művek, amott egy Lisinski, emitt egy Moniuszko művészete kivirulhatott, sokszor értetlenségtől övezetten, akár a mi kései Erkel-operáink esetében. De mondottuk, itt közöttünk is jólismert történelmi jelenség a többszöri és többértelmű elindulás; gondoljunk csak a magyar zenés színjátszás régi kísérleteire, gondoljunk akár Erkel kortársára, Mosonyi Mihályra, akinek művészetéről *Bónis* Ferenc adott itt összefoglaló képet s aki Erkellel egyidőben más koncepcióval, más alapokon igyekezett felépíteni a magyar nemzeti operát. Az a sokféle népi hang, sokféle történelmi hagyomány, mely ezekben a művekben, a népek tavaszának nagy zenei virágfakadásában itt is, ott is megszólalt és életet követelt, azt az életet maguknak a felébredő, felszabaduló és megújhodó népeknek követelte, s mintha e népek végleges, bátor felszabadulásának épp ezek a boldog vagy tragikus erejű operadallamok lettek volna első meghirdetői.

Épp ezért közeli és távoli, szakmai és általános emberi konkluziókat egyaránt könnyű levonni a most lezárult zenetudományi találkozóról. Erkel Ferenc művészete egy nagy európai kórus szólama volt, mely végső értelmét a kórus egészében és egészétől nyerte. Művét csak úgy tárhatjuk fel igazán, ha megtaláltuk helyét abban az egészben, az újjászülető népek, a fiatal népek, a felszabaduló népek sokszólamú szabadsághimnuszában. Addig is: legfontosabb, hogy a kapcsolatok, melyeket most felismertünk, a jövőben se homályosuljanak el, hogy összetartozásunk ezen a téren is öntudatos és határozott legyen —, hogy a kezek, melyek egyszer összefogódzkodtak, ne engedjék el egymást soha többé.

BENKE VALÉRIA MŰVELŐDÉSÜGYI MINISZTER MEGNYÍTÓ BESZÉDE A MAGYAR OPERA ÜNNEPI HETE ALKALMÁBÓL

A Budapesti Zenei Hetek a magyar zenei életnek, a magyar zenekultúrának évente ismétlődő ünnepi eseménye. Ez évben, nagy zeneszerzőnk Erkel Ferenc születésének 150. évfordulóját ünnepelve, Erkel emlékének jegyében rendezzük a zenei hetek eseményeit: a nemzetközi énekversenyt, a zenetudományi találkozót, ünnepi hangversenysorozatokat és a magyar opera ünnepi hetét, amelynek megnyitójára ma itt összejöttünk.

A Magyar Állami Operaház kiemelkedő módon járul hozzá az Erkel-év méltó megünnepléséhez, amikor Erkel nagy zeneművei közé illesztve összefüggő sorozatban bemutatja opera- és balett-irodalmunk ma is élő, régi és új alkotásainak reprezentatív sorozatát.

Erkel, a magyar operairodalom nagy megalapozója, programként — vagy inkább csak kivánságként — hagyta utódjaira, hogy a magyar operairodalom fáját — amelyet ő ültetett — gazdagon virágzóvá neveljék.

Operaházunk ünnepi programja arról ad számot a világnak, hogy Erkel álma részben megvalósult. Tizenöt magyar mű szerepel ebben a ciklusban és korántsem a teljesség igényével. Erkel két klasszikus remeke, Bartók három nagy műve, Kodály Székelyfonója és Háryja, Weiner Csongor és Tündéje, erősségei Operánk állandó műsorának és bízvást remélhetjük, hogy a legújabb alkotások is, mint Szabó Ferenc Ludas Matyi című balettje vagy az opera területén például Horusitzky Zoltán Báthory Zsigmondja ugyancsak népszerű helyet foglalnak majd el játékrendjében. Poldini Ede, Farkas Ferenc, Kenessey Jenő, Hajdu Mihály művei szerepelnek még az ünnepi ciklusban, mint a múlt és jelen olyan alkotásai, amelyek az erkeli tradíció folytatásaként, közönségünk szívében és ezért Operaházunk műsorán a megérdemelt helyet foglalják el.

Az emlékezés egy kicsit mindig számvetés, lelkiismeretvizsgálat is. *Ha ünnepi programunkat szemlélve büszkén és örömmel mutathatjuk fel: a magyar zeneművészet az Erkel meghagyta úton sok értékeket alkotott, azt még nem mondhatjuk, hogy az erkeli elgondolás már kiteljesedett volna.*

A mi Erkelünk — csakúgy, mint a világ zeneművészetében oly nagy jelentőségű orosz „Ötök", a cseh Smetana, vagy a lengyel Moniuszko — azt példázza: hogyan válik a zenének is megújítójává, minden korok számára nagy alkotóvá az, aki a társadalmi haladás nagy emberi áramába bekapcsolódik. A XIX. század a keleteurópai népek életében a forradalmi átalakulás, a demokratikus irányú fejlődés, vagy legalább az érte való heroikus erő-

feszítések korszaka. Ez a progresszív társadalmi áramlat ragadta meg és vitte előre őket új utakra művészetükben is. Többé vagy kevésbé a néphez kapcsolódva, a néptől kapott új hangot ez az alkotói kör és adott az európai zeneművészet kincsestárát gazdagító alkotásokat. Adott ugyanakkor saját népének olyan zenét, amely visszhangot vert sokak, milliók szívében, mert ki tudta fejezni a kor emberének vágyait, reményeit, legnemesebb erényeit és törekvéseit. A nemzeti és emberi öntudat ébresztője és erősítője lett ez a muzsika, mert az emberek szívéből hajtott ki és oda talált vissza.

Az alkotók legtöbbje — így a mi Erkelünk — nem volt forradalmár a szó teljes értelmében. Mégis — azzal, hogy keresték koruk valóságát, megtalálták koruk emberének igazságát és mert nekik, az ő nyelvükön szólaltatták meg, merítettek annyi erőt, hogy ki is tudták fejezni.

A ma zeneművésze sem keresheti más úton művészete kiteljesedését, mint a nagy elődd, akire most emlékezünk. De tudatosabban, következetesebben teheti, tisztultabb látással és egyértelműbb lehetőségekkel, hiszen kevesebb emberi és társadalmi akadály gátolja.

A szocialista rendszer minden állami és társadalmi erőforrást szolgálatába állít annak, hogy a kiművelt emberfők sokasága — zenét ismerő és szerető emberek milliói — szolgáljanak a művésznek inspirátorként és művei befogadójaként. Súlyos örökség — a műveltség és a művészetismeret, művészetszeretet hiánya — zárta el a milliókat és zár ma is még sokakat a széptől, a jótól. Pártunk, társadalmi és állami szerveink állandó erőfeszítései arra irányulnak: a szocialista embert úgy formáljuk, hogy haladó világnézete birtokában, a műveltség megszerzése mellett kitáruljon a művészetek érzelemvilágot gazdagító ajándékai előtt is.

Ennek a gondolatnak jegyében alakítottuk úgy az Erkel-év programját, hogy az alkalmak sokaságát teremtsük meg, amelyeken a nemes zene az értők szűk körén kívül százezrekhez jut el.

Ezt a missziót teljesítette Ismeretterjesztő Társulatunk az egész évben folyó, széleskörű, zenével is kísért előadássorozatával, tömegszervezeteink a megyei dalostalálkozók megrendezésével, a szakszervezetek 250 munkáshangversennyel, a Filharmónia kisszámú, de kitűnő előadóművészeket szerepeltető 160 falusi hangversenyével. A rádió és a televízió értékes programja, az iskolák — ifjúságunk nagy részét érintő — munkája egészítik ki a képet, amelynek áttekintésével nyugodtan mondhatjuk: Erkel emlékéhez méltó, szocialista kultúrpolitikánk szellemének megfelelő munka az, amelyet a társadalom vezető tényezői és a művészeti intézmények együttesen végeztek a zene és a dolgozó ember találkozása érdekében. A ma emberének találkozása a muzsikával azonban akkor lesz egész életre szóló kapcsolattá, ha az őt szólaltatja meg, őt fejezi ki, mert akkor a szíve mélyéig hatol. Ezért *a régi idők zenei kincsei mellett nagyon kellenének már nekünk az „új idők, új dalai", amelyek a mai ember eszményeit szólaltatják meg.*

Abban a reményben, hogy az Erkel-év, a budapesti zenei hetek eseményei, és bennük a nagy jelentőségű operaciklus újabb indítást adnak Operaházunk és zenei életünk vezetőinek, de különösen minden — a népet szolgáló, alkotásra kész — zeneművészünknek, a magyar opera ünnepi hetét megnyitom.

LÓZSY JÁNOS:

ÜNNEPI HETEK AZ ÁLLAMI OPERAHÁZBAN ÉS AZ ERKEL SZÍNHÁZBAN

A Magyar Állami Operaház azzal emlékezett — születésének 150. évfordulóján — a magyar operairodalom megalapozójára s máig legnagyobb alakjára, hogy a mester két főműve közé illesztve, ünnepi sorozatban előadta azokat a magyar műveket, amelyek — az Operaház megítélése szerint — leginkább folytatói az erkeli hagyományoknak.

A seregszemle *A magyar opera ünnepi hete* szerény nevet viselte, de tulajdonképpen felölelte a magyar *opera- és balettirodalomnak* műsoron levő valamennyi alkotását, s az Operaházban is, az Erkel Szinházban is egy-egy hétig, együttvéve tehát *két hétig* tartott. E vállalkozás puszta ténye is örömmel tölthetett el mindenkit, hiszen a 15 művet felölelő programot Erkel mellett a többi között Bartók, Weiner, Kodály neve díszítette, s olyan nagyszerű, már klasszikussá vált alkotások, mint a Hunyadi László, a Bánk bán, A kékszakállú herceg vára, A fából faragott királyfi, A csodálatos mandarin, a Csongor és Tünde, a Háry János, a Székelyfonó. A sorozat emellett, a maga folyamatosságában igen vonzó képet is nyújtott a magyar opera és balettirodalom múltjáról és jelenéről, s egyuttal számot adott opera- és balettszínpadunk, előadóművészetünk helyzetéről is.

Az ünnepi hetek e seregszemle jellege egyuttal némi szépséghibát is magán hordott: azt ugyanis, hogy a két félig-meddig felújítást kivéve (Az arany meg az asszony, A bűvös szekrény) az egész program csupán *a meglevő* játékrendre épült. Nem valamiféle ünneprontás szándékával említjük: mennyivel örvendetesebb, az Erkel-emlékezéshez méltóbb lett volna, ha Operaházunk az ünnepi hetek idején gazdagítja új Erkel-művel a repertoárját, ha eltérően a tervezett február-márciusi időponttól: *most tűzi műsorra* a *Brankovics Györgyöt* (esetleg annak árán is, hogy az Albert Herring bemutatójának kétségtelenül nagyon vonzó feladatát halasztja későbbre). Azt is el kell mondani, hogy az ünnepi hetek időpontja sem volt szerencsés: túlságosan az évad elejére esett, az együttes éppen csak „összerázódhatott", s máris a magyar sorozat fokozott művészi helytállást követelő feladataival kellett megbirkóznia.

Művészeink tehetségét, odaadását dicséri, hogy mindezek ellenére is néhány valóban zavartalan élményt nyújtó előadást láthattunk-hallhattunk. Ilyen volt mindenekelőtt a *három Bartók-mű* magas hőfokú tolmácsolása. Különösen a „Mandarin" keltett ezúttal is teljes hatást (a „Kékszakállút" tavaly, a „Fából faragott királyfit" két esztendeje újította fel az

Operaház, mégis a „Mandarin" négy évvel ezelőtti megfogalmazása hat a legfrissebben): a zene, a tánc elejétől végig fogva tartotta a nézőt. *Ferencsik János* sugallatos lendülettel vezényelte mindhárom mű előadását. Judit szerepében (A kékszakállú herceg vára) *Eszenyi Irma* ezúttal lépett fel először és kifejező, árnyalt énekkel, muzikálisan rajzolta meg az alakot.

Az arany meg az asszony és *A bűvös szekrény* Erkel színházbeli felújítását szintén az ünnepi hetek sikeres produkcióiként tarthatjuk számon. (Már említettük mindkettő csak félig-meddig felújítás. *Kenessey Jenő* egyfelvonásosát a legutóbbi évadban is játszotta néhányszor az Operaház: *Farkas Ferenc* vígoperájának műsorratűzését szintén nem tekinthetjük igazi felújításnak. Igaz, valóban jóideje nem volt műsoron, de a legfőbb szerepekben még most is az 1942-es bemutató művészeit hallottuk.)

Az arany meg az asszony formai, szerkezeti építkezését, az alakok jellemrajzát figyelve, a melegen áradó, jól énekelhető dallamokat hallgatva, a színes, kifejező hangszerelést élvezve, ismét felötlött bennünk a kívánság: jó lenne, ha Kenessey Jenő végre megvalósítaná régi tervét, s egész estét betöltő operát komponálna. A *Kenessey Ferenc* rendezte előadás legjobb, minden részletében kiérlelt, nagyon meggyőző alakját, *Losonczy György* állította színpadra. Wolfgangja nemcsak a figura jellemrajzát töltötte meg élettel: sikerült megteremtenie maga körül a Krudy-librettó valóságból és szimbólumokból szőtt sajátos atmoszféráját is. *Birkás Lilian* igen vonzó megjelenésű Anna; éneke, szerepformálása példás, de *légkört,* ami pedig egy-egy színpadi alak éltető eleme, nem sugároz. Rotaridesz zsoldoskapitány szerepét mintha *Pálos Imre* művészalkatára szabták volna: lendületes, énekében is, szerepfelfogásban is valóban a gátlástalan szenvedély, az ifjúság, a szerelem, a kalandor-romantika megtestesítője. Az előadás zenei irányítója a szerző volt.

A bűvös szekrény egy-egy újabb műsorratűzésekor mindig felbukkan a kérdés: jóllehet a kétfelvonásos vígopera a bemutató óta eltelt majdnem húsz esztendő alatt igencsak kiállta az idő próbáját, vajon miért nem szerepel állandóan a repertoáron? Legutóbb, négy évvel ezelőtt újították fel, s akkor úgy látszott, tartósan a játékrenden marad, s most megint csak egy felújítás hozza a közönség elé. Ami persze azt is jelenti, hogy a partitúrája egyideig ismét az Operaház kottatárának polcain „pihent", pedig az ünnepi hetek programja is azt tükrözte, hogy Operaházunk magyar repertoárja az egész játékrendhez képest (több mint nyolcvan művet tart műsoron) bizony meglehetősen szűkös. De Farkas Ferenc művét a legkevésbé sem ilyenfajta műsor-aránybeli meggondolások alapján kellene játszani, hanem azért, mert *nagyon vonzó, nagyon sikerült alkotás.* Olyan mű, amely külföldi operák játékrendjét is értékesen gazdagíthatná. A mostani előadás mindenekelőtt a zenekari tolmácsolásban sikerült hiánytalanul. Az opera szellemes zenekari nyelve, dallamgazdagsága, rengeteg karakterizáló — jellemet és szituációt kitűnően ábrázoló — hangzásötlete, színes hangszerelése *Kórody András* vezényletével kitűnően érvényesült.

Az előadás színpadi megoldása már egyenetlenebb. Zulejkát, az opera furfangos hősnőjét *Orosz Júlia* a régi ellenállhatatlan kedvességgel énekli-játssza, s méltó szereplőtársa az „újonc" *Bartha Alfonz. Maleczky Oszkár* Ká-

díját s *Hámory Imre* Nagyvezirjét már szintén az egykori bemutató idejéből ismerjük, ezúttal főként alakításuk színészi megoldása tetszett; *Antalffy Albert* Muftijából a magvasabb intonáció hiányzott, *Réti József* Asztalosa viszont igen talpraesett alakítás. A színváltozásokat átvezető széphangú „narrátor"-hármas: *Déry Gabriella, Szőnyi Olga, Jurenák Ida* kiegyenlítetten énekelt. A kórus a finálében lendületesen szólalt meg, az asztalosműhely legényei azonban mintha kissé „unták volna a munkát". *Huszár Klára* rendezése végig könnyed játékosságra törekszik, jó ötletei azonban — például a kádi hivatalában zajló mókák — olykor túlburjánoznak, s elvonják a figyelmet a lényegről, az említett szituációban Orosz Júlia Zulejka énekéről.

Az ünnepi hetek keretében ismét hallottuk dalszínházunk legfrissebb operaújdonságát: *Horusitzky Zoltán*nak a legutóbbi évad végén bemutatott dalművét, a *Báthory Zsigmondot*. Zenekultúránk egyik igen értékes vonása, hogy a felszabadulás óta zeneművészeink közül mind többen vállalkoznak opera-komponálásra, s ha még bizonytalanul is, igyekeznek megtalálni azt a hangot, amelyben művük mondanivalója, kifejezési formája összecsendül a mi korunk igényeivel. Horusitzky Zoltán törekvése meg éppen figyelemre méltó, mert a Báthory Zsigmonddal a nemzeti-történeti operának Erkelnél elejtett fonalát igyekezett megragadni. Az opera cselekménye a XVI. század végén Erdélyben, a magyar történelem egyik komor korszakában, a török hódítás korában játszódik, középpontjában a Borisz Godunovra emlékeztető, igaz, hogy sokkal kisebbszerű tragikus hőssel, Báthory Zsigmonddal. A Borisz Godunovot nem csupán azért említem, mert Báthory Zsigmond színpadi jelleme Muszorgszkij műveinek visszhangját tükrözi. Horusitzky Zoltán igen magasra állította a művészi mércét, s az opera sok sikerült részlete azt bizonyítja, hogy a rokonszenves szerzőnek van érzéke a színpadi hatások iránt. Bőven áradó, szép, vonzó dallamok szövik át a művet, a kórusrészletek szinte mindenütt igen mutatósan zendülnek meg, s az opera ellentét-arányai is a komponista egészséges invencióját, zenedrámai szerkesztőkészségét tanúsítják. Horusitzky Zoltán értékes, nagyszabású elgondolása — az, hogy történelmi zenei népdrámát állít színpadra — azonban, alighanem már a szövegkönyv kidolgozásával mellékösvényre kanyarodott. A Báthory Zsigmond zenei népdráma helyett inkább a XIX. századi nagyopera kései, bár kétségtelenül sikerrel megalkotott utódjaként került Operaházunk színpadára. Horusitzky zenéje a valóban mélyreható jellemábrázolás helyett inkább csak a drámai helyzeteket festi. (Különösen Székely Balázs, az opera jobbágy-hősének jellemrajzát tartjuk elmosódottnak, pedig ő volna az, aki Báthoryval szemben a nép igazságát, a pozitív erőt képviselné.) Színpadán jobbára csak mozgalmas történelmi tablók sorakoznak egymás mellett, semmint valóban zenedrámai akciók. Félreértés ne essék, a mű így is (nem utolsó sorban őszinte népi hangvételével, melodikájával) igen hatásos, s a jelek szerint hamarosan népszerű helyet foglal el majd a játékrendben. A *Lukács Miklós* vezényelte legutóbbi ünnepi előadáson is igen melegen fogadta a közönség.

Vonzó előadásban került színre az ünnepi héten *Hajdu Mihály Kádár Katája*, s a három táncjáték: *Weiner Leó Csongor és Tündéje, Szabó Ferenc*

Ludas Matyija és *Farkas Ferenc Furfangos diákok* című balettje. Sajnos, nem mondhatjuk el ugyanezt az ünnepi heteket megnyitó *Hunyadi László*, s a záró *Bánk-bán* előadásról, sem pedig a *Háry János* és a *Székelyfonó* színpadraállításáról. A Hunyadi László és a Bánk bán előadása még nemrég a repertoár igen biztos pontja volt. A tolmácsolásnak abból az intenzitásából azonban, amely nélkül nincs igazi színházi este, ezúttal sajnos keveset kaptunk. Itt főként a színpad, az énekbeli megoldások hiányosságaira gondolunk, mert *Komor Vilmos* mindent megtett, hogy karmesteri munkájával atmoszférát teremtsen. Törekvése azonban sokszor ütközött olyan zavaró momentumokba, — különösen a Hunyadi László Erkel színházbeli előadásán — mint: bizonytalan belépések, disztonáció, hogy csak a legkirívóbbakat említsük. A Hunyadi László említett előadása szinte már a „lejátszottság" benyomását keltette, annyira lekoptak róla az egykori rendezői instrukciók, annyi a szereplők játékában az önkényesség. De a szcenikai megoldások is gyökeres felfrissítés után kiáltanak. Ehhez hasonló fogyatékosságok csökkentik a Székelyfonó és a Háry János hatását is. (Az ünnepi hét Háry előadásának zenekari tolmácsolásával elégedettek lehetünk.)

Bizonyos, hogy nincsenek olyan opera tradicióink, mint más szerencsésebb népeknek, a hazai repertoár színvonalának azonban annál példásabbnak kellene lennie. Bár e tekintetben kétségtelenül jelentős a fejlődés, még mindig az a helyzet: a Don Juan, a Don Carlos, az Anyegin, a Nürnbergi mesterdalnokok, a Turandot előadása, — hogy csak néhány példát említsünk —, sokkal jobb, gondosabb produkciói az Operaháznak, mint nem egy hazai alkotásé.

Az ünnepi hetek befejeztével mindenesetre érdemes elgondolkodni az előadás-sorozat tanulságain, alaposan kielemezni operaszínpadunk helyzetét. S megkeresni a kivezető utat is abból a meglehetősen sablonos formákba merevedett és valljuk be mindinkább elavuló operajátszásból, amely kisebb nagyobb mértékben rányomja bélyegét egész operakultúránkra.

FORRAI MIKLÓS:

NEMZETKÖZI ÉNEKVERSENY — MAGYAR TANULSÁGOKKAL

Erkel Ferenc születésének százötvenedik évfordulóján, a Budapesti Zenei Hetek keretében, nemzetközi énekversenyt tartottak 1960 szeptember 22-től október 2-ig a Zeneművészeti Főiskola nagytermében. Zsúfolt nézőtér előtt, rendkívüli érdeklődés mellett küzdött tizenkét ország ötvenkét énekese az első helyért. (Eredetileg tizenhárom országból hatvanöt versenyző jelentkezett.) A korhatár 32 év volt, e versenyt tehát joggal nevezhettük a fiatalok versenyének.

Nemzetközi versenyt mindössze négyszer rendeztek eddig nálunk; három zongoraversenyt: 1934-ben a nevezetes Liszt-versenyt (melynek Fischer Annie lett a győztese), 1948-ban a Bartók-versenyt, 1956-ban a második Liszt-versenyt; ezenkívül a múlt évi Haydn-ünnepségek keretében vonósnégyes-versenyt. Jövőre, 1961-ben ismét zongoraversenyt hírdetünk: Liszt- és Bartók jegyében. A mostani Erkel-verseny így tehát *az első magyarországi énekverseny volt.*

A VERSENY CÉLJA, MUNKAMÓDSZERE

A verseny megrendezésével, méltatlanul háttérbe szorított Erkelünket magunk előtt is, meg a nemzetközi énekesek előtt is ismertebbé kívántuk tenni; másrészt az volt a cél, hogy Bartók és Kodály dalait, népdalfeldolgozásait bemutassuk, megszerettessük; és természetesen meg akartuk ismerni, nemzetközi mérlegre akartuk tenni a mi magyar fiataljainkat is. Örömmel és büszkén állapíthatjuk meg, hogy a verseny elérte célját, mert e nemes vetélkedés a Budapesti Zenei Hetek kimagasló eseménye lett.

A versenyt a Művelődésügyi Minisztérium zenei főosztályának irányításával a versenyiroda készítette elő. A siker nem kis részben az iroda vezetőinek: Kun Imre, Gerster István és dr. Galambos Lászlóné érdeme.

Sorshúzás döntötte el, hogy a háromfordulós versenyben (elődöntő, középdöntő és döntő) ki milyen sorrendben lép a pódiumra. A versenyzők bármely nyelven énekelhettek, de csakis kotta nélkül. Az elődöntőben három különböző stílusú művet adtak elő: egy XVIII. századi opera- vagy oratórium-áriát, egy dalt és egy tetszés szerinti áriát. A középdöntőben már kötelezőszám is volt: egy Erkel-ária. A döntő kötelező száma valamelyik Bartók- vagy Kodály-dal, egy XX. századi dal volt, s mellette tetszés szerinti ária és dal.

A kezdeti ötvenkettőből (25 férfi és 27 nő) tizenkilencen jutottak a döntőbe: 13 nő és 6 (!) férfi. A legtöbb külföldi megható igyekezettel énekelte magyar nyelven a kötelező áriát, dalokat — helyenként a zenei textushoz hívebben, mint a sajátjaink.

A zsüri 15 tagú volt. Ebből kilenc külföldi, hat magyar, mind nemzetközileg elismert szaktekintély. Díszelnöke Tito Schipa, a neves olasz operaénekes. Tagjai: Hriszto Brambarov bolgár baritonista, Marie Budikova-Jeremiašova, a prágai Főiskola tanára; Ewa Bandrowska-Turska lengyel művész-pedagógus; Nikola Cvejič ,a belgrádi Főiskola művész-tanára; Herbert Winkler, a drezdai Főiskola énektanszakának vezetője; Lore Fischer énekművész, a Német Szövetségi Köztársaságból; Octav Enigarescu ,a bukaresti Operaház baritonistája, főiskolai tanár; Alexej Petrovics Ivanov, a moszkvai Nagyszínház baritonistája, főiskolai tanár. Magyar tagok: Komor Vilmos, Lendvai Andor, Lukács Miklós, Pless László, Székely Mihály és Forrai Miklós, a zsüri ügyvezető elnöke.

A zsüri pontozásos alapon hozta ítéletét. 1-től 10-ig adott pontszámot. A középdöntőbe jutáshoz 6, a döntőhöz 7 pontot kellett elérniök a versenyzőknek. A bírálatnak négy irányelve, támpontja volt: *a)* hangszépség, *b)* technikai felkészültség, *c)* zenei adottság (muzikalitás), *d)* előadói egyéniség és készség. — Minthogy a verseny színvonala igen magas volt, a zsüri nagy feladatot és felelősségteljes munkát végzett. Jellemző az erős „mezőnyre", hogy nem egy külföldi versenyen már díjat nyert fiatal versenyző itt be sem került a döntőbe. Az ifjú „mesterdalnokok", köztük a magyarok is, sikeresen megállták helyüket.

Október másodikán adta át a díjakat Benke Valéria művelődésügyi miniszter a Zeneművészeti Főiskola pódiumán. A nyertesek a következők:

A női első díjat, 15 000 Ft-ot, a szovjet Kira Izotova nyerte;
a második díjat, 12 000 Ft-ot a magyar Dunszt Mária;
a harmadik díjat, 8 000 Ft-ot a szovjet Ludmilla Vaszilicsenko;
a két, teljes értékű negyedik díjat, 5 000—5 000 Ft-ot, a magyar Déry Gabriella és a román Aglaja Druzecku nyerte.

A férfi első díjat, 15 000 Ft-ot, a magyar Bartha Alfonz;
a második díjat, 12 000 Ft-ot, a szovjet Jocis Jonas;
a harmadik díjat, 8 000 Ft-ot, a román Pompei Harastaseanu nyerte.
A negyedik díjat a zsüri nem adta ki.

Kitűnő szereplésükért a zsüri a következőket jutalmazta: Klara Kaginszkaja (Szovjetunió), Stanislawa Marcziniak (Lengyelország), Geszty Sylvia és Röth Márta (Magyarország), valamint Constantin Dimitru (Románia), Sztojan Gancsev (Bulgária), Irena Matovič (Jugoszlávia), Ana Penaškova (Csehszlovákia), Patrichi Spotaru (Románia).

Zenei intézmények és társadalmi szervek, a Magyar Hanglemezgyártó Vállalat, a Magyar Rádió és Televizió, a Művészeti Szakszervezetek Szövetsége, az Országos Filharmónia s a Zenei Alap díjait a következők kapták: Peter Schreier (NDK), Manfred Hopp (NDK), Bridget Forster (Anglia), Peter Wimberger (Ausztria).

A kiosztott díjak és jutalmak összege 130 000 Ft. A díjazottak között három szovjet, három magyar és két román versenyző volt.

Az ünnepi záróhangversenyen, a Főiskola nagytermében — ahol a MÁV Szimfonikusok közreműködésével és Lukács Miklós gondos vezetésével a díjazottak hangversenyt adtak — a lelkes közönség is hitelesítette a zsüri döntését, — majdnem minden számot megismételtetett.

A verseny zongorakísérőit, akik jelentős részt vállaltak az előkészítés és versenyzés izgalmából, külön megdicsérjük. Márcsak azért is, mert ők szerényen mindig a nyertesek árnyékában maradtak, holott legtöbbször döntő részük volt az eredményekben. A hat külföldi és négy magyar művész nevét szivesen jegyezzük fel itt: Milan Maša (Csehszlovákia), Jadviga Szamotuska (Lengyelország), Herbert Kaiba (NDK), Susana Szörényi és Márta Joja (Románia), Jelana Medvekova (Szovjetunió), Dénes Erzsi, Freymann Magda, Récsey Elza, Varasdy Emilia (Magyarország).

Nádasdy Kálmán, az Operaház igazgatójának ünnepi zárószavaiból érdemes idézni: „Boldogok vagyunk, hogy megismerhettük ezeket a kiváló fiatal művészeket. Reméljük, lesz alkalmunk színpadon és pódiumon is viszontlátni őket. Büszkék leszünk, ha azt halljuk, hogy jövendő sikerük éppen most, a budapesti Erkel Ferenc Énekversenyen indult el."

VÉLEMÉNYEK ÉS TANULSÁGOK

A szovjet versenyzők feltünő eredményt értek el. Mindössze négyen indultak, mind a négy döntőbe jutott, és itt egy első, egy második és egy harmadik díjat, valamint egy jutalmat nyertek. Vajjon mi lehet ennek a sikernek a titka? Bizonyára az, hogy tehetségük és rátermettségük mellett rendkívüli módon, rendkívüli gonddal készültek fel erre a versenyre! Tudomásom szerint mind a négyüket többször is meghallgatták otthoni szakemberek, hasznos tanácsokkal látták el, s „kioktatták" őket a műsor helyes összeállításáról, a versenyzés lélektanáról, számaikat megbeszélték, csiszolgatták. Kísérőt is kaptak, de ami talán mindennél fontosabb: megtanították őket a művészi alázatra, a művészet fegyelmére. A kapott tanácsokat, intelmeket és bíráló megjegyzéseket megszívlelve, biztosan léptek a versenypódiumra. A gondos előkészítésnek megérett a gyümölcse!

Magyar versenyzőinkre is méltán lehetünk büszkék: egy első, egy második, egy negyedik díjat és két jutalmat nyertek. Ez év tavaszán 96 hazai énekes jelentkezett a versenyre. A Zeneművészek Szövetsége előzetes meghallgatás alapján huszonegyet javasolt nevezésre. 13 jutott a középdöntőbe, 5 a döntőbe.

Tanulságos volt megkérdezni a zsüri külföldi tagjaitól, hogyan vélekednek a fiatal magyar énekes gárdáról?

A legmegszívlelendőbb véleményt Herbert Winkler drezdai professzor mondta. Nagy elismeréssel szólt a magyar énekesek feltűnően szép hangjáról, és az előadás vonzó, átélt, szuggesztív módjáról. De nem titkolta el azt a véleményét sem, hogy megemlítse: szinte valamennyi magyar énekest a két regiszteres éneklési mód jellemezte. A váltóhang felett és alatt különböző a hangvétel. E két regiszter sok esetben nincs kiegyenlítve, a kettő között nincs kidolgozva az átmenet. A biztos technikai tudás egyik feltétele a kiegyenlített hangvétel a különböző magasságokban, s a különböző vokálisokkal. Felhívta még figyelmünket egy másik hibára is, mely szerinte valószi-

nüleg a magyar nyelvvel és vérmérséklettel van összefüggésben. Az énekesek igen gyakran túllépik azt a dinamikai határt, amelyet hangjuk elbír. Egy bizonyos kereten túl a hangerő a hang szépségének rovására megy és így még a szép hang is elveszti varázsát. Szerinte ez a művészi átélés fegyelmezettségének kérdése.

Hasonlóképpen nyilatkozott a szovjet Ivanov művész-tanár és a bolgár Branbarov professzor is. Ez utóbbi még egy érdekes megfigyelését közölte. 1949-ben Budapesten pedagógus kongresszus volt, amelyen a külföldiek elmondták véleményüket a magyar énekesekről. E vélemények már akkor hasonlatosak voltak Winkler professzor most elhangzott megjegyzéseihez. Kiváncsian jött tehát most el Szófiából, hogy vajjon az akkor elmondottakat a magyar énekpedagógusok és énekművészek magukévá tették-e, megszívlelték-e? Sajnálattal állapítja meg, hogy a fejlődést nem látja kielégítőnek.

A magyar ének-stílussal kapcsolatban érdekes megfigyelést közölt a román Octav Enigarescu. Nekik is, mint a bolgároknak, csak hosszú vajudás után sikerült megtalálniok azt az énekstílust, amelyet ma képviselnek és tanítanak — mondotta. Ez az énekstílus úgy forrt ki, hogy a két nagy iskolát — a németet és az olaszt — saját nyelvi és vérmérsékleti adottságaikkal egyeztették. Ugyanezt ajánlja nekünk is: tegyünk kísérletet a különböző metódusok összefonására. — Úgy érzem, a román művész-professzor nyitott kaput döngetett, mert ez az irány nálunk sem ismeretlen; eddigi nemzetközi rangunkat is már ennek jegyében szereztük meg.

A verseny bizonyára sok tapasztalatot ad, kezdeményező gondolatokat sugalmaz fiatal énekeseinknek, lelkiismeretesen gondos pedagógusainknak, zenei életünk felelős vezetőinek. Hatása azonban akkor mutatkozik meg valójában, ha ezt csupán első lépésnek tekintjük, amelyet soknak kell követnie.

HATSZÁZ HIVATÁSOS ÉNEKESÜNK VAN, HETVEN ÉNEKTANÁRUNK

Merüljünk el kissé a számok világában, mérjük fel a „mennyiség" megoszlását (a szerződésben levőkről fogok beszélni!). Ime egy kis statisztika:

Magánénekesek:

Állami Operaház 36 női, 48 férfi énekes és 8 ösztöndíjas	92
Debrecen, Pécs, Szeged operáiban	45
az Országos Filharmónia szólistái, ösztöndíjasai	16
Összesen:	153

Kórusénekesek:

Állami Operaház	160
Debrecen, Pécs, Szeged operáiban	90
Rádiókórus	60
Néphadsereg Együttese	50
Állami Népi Együttes	42
Összesen:	402

(A számadatokban a dolog természeténél fogva — fluktuáció stb. — minimális eltérés előfordulhat.)

Nem számoltuk ide az Operettszínház szólistáit és kórustagságát, sem (amint azt fentebb feltüntettük) a működési engedéllyel rendelkezőket, sem pedig a vendéglátóiparban szerződtetett táncdal- és népdalénekeseket.

E hatalmas énekesgárda képzésével s továbbképzésével — a magántanárokat nem számítva! — körülbelül hetven pedagógus foglalkozik. Hogyan oszlanak meg itt a statisztikai adatok?

Énektanárok — munkahelyük szerint:

Vidéken:

alsó fokon (zeneiskolákban)	30 tanár
közép fokon (5 szakiskolában)	12 tanár
Összesen:	42 tanár

Budapesten:

alsó fokon (Fővárosi Zeneiskola Szervezet)	17 tanár
közép fokon (egy szakiskolában)	7 tanár
felső fokon (Zeneművészeti Főiskola)	5 tanár
Összesen:	29 tanár

Érdekes adat, hogy a 71 énektanárból vidéken mindössze 1, Budapesten pedig 5 a férfi tanár. A helyzetre jellemzőnek tartom azt is, hogy a vidéken tanító 42 tanárból 12 Budapestről jár tanítani. Elgondolkoztató adat az is, hogy amíg a budapesti szakiskolának 7 énektanára van, addig a győrinek mindössze: *egy!* Még egy jellemző adat: A vidéki zeneiskolákban szervezett 12 helyen egyáltalában nincs énektanítás.

Az éneket tanulók száma hozzávetőlegesen: 750.

Rendkívüli felelősséggel tartozik mindenki, aki e hatalmas tábor tanítását, majd elhelyezését, később továbbfejlesztését, továbbképzését tartja kezében. Rendkívüli tehát valamennyiünk felelőssége, akik a magyar énekesvilág jelenéért, de méginkább jövőjéért munkálkodunk.

*

Vizsgáljuk meg, hogy az eddig elért és nemzetközileg elismert szint, magyar énekkultúránk színvonalának továbbfejlesztése érdekében mi a tennivalónk?

Elsősorban az énekesekkel foglalkozó, őket foglalkoztató zenei intézmények *összehangolását* kell tekintetbe vennünk.

Az énektanítással foglalkozó intézményeink tananyaga (alsó, közép és felső fokon) nagyjából folyamatos lenne — a kezdettől a diplomáig.

Énektehetségekben nálunk nincs is hiány. A szép hanganyag azonban még nem minden. Olyan, mint a carrarai márványtömb, amely még nincs kifaragva. Csak a művész vésőjének munkája után kerülhet egy dísztér középpontjába, mindenki csodálatára.

Kormányzatunk igen nagy áldozatot hoz azért, hogy kiképezze a tehetségeket. Legnagyobb énekes-felvevő intézményeink — elsősorban az operaegyütteseink, — keresik-kutatják az énekes tehetségeket. *Szükségletük sze-*

rint szerződtetik őket, s így sajnos gyakran fordul elő ,hogy félig-kész, vagy egyáltalában nem kiművelt énekeseket fognak be idő előtt munkába. Itt ütközik össze a jövőért aggódó pedagógus és a pillanatnyi szükségletet kielégíteni kényszerülő zenei intézmény.

Mi a helyzet tehát, röviden? *Ugyanaz* a felettes hatóság, mely rendkívüli összegeket áldoz a tehetségek kiművelésére, hogy majd a megfelelő kiképzés után adja át a „kész szobrot" a dísztérnek — tudomásul veszi, hogy az értékes és tehetséges utánpótlást, az „aranyfedezetet" elsietve veszik igénybe.

Ezt a nagy gondot lelkiismereti kérdéssé kell tennie minden felelős tényezőnek. E kérdést meg kell oldanunk!

Érdekesen oldották meg ezt a problémát a Német Demokratikus Köztársaságban, ahol pedig — mint tudjuk — sokkal szerényebb a hangi adottság és sokkal nagyobb a szükséglet. 1955 február 3-án rendelet jelent meg, mely szerint csak diplomás énekest szerződtethet az NDK-ban működő 52 operatársulat. Minthogy a szükséglet jóval nagyobb, mint a diplomás énekesek száma, a szerződéses diplomások után (három esztendős szerződtetésüket az államrendelet biztosítja!) olyanokat is szerződtethet a színház, akiknek megvan a rátermettségük, természetes adottságuk — ha nincs is végzettségük. Ezeknek is vizsgát kell azonban tenniök miniszteri bizottság előtt. A vizsga alapján bizonyítványt kapnak, s csak azután szerződtethetők. — Ime a vizsga anyaga:

1. *Ének.*
   Öt betanult operaszerep, néhány műdal.
2. *Hallás-képzettség.*
   Felismerni *a)* a hangközöket fel- és lefelé; *b)* a dúr- és moll-akkordokat és fordításaikat. Egyszerű énekszólam (szöveges) lapról éneklése.
3. *Zeneelmélet.*
   A hangnemek és az alaphangzatok ismerete (TSDT) dúrban és mollban.
4. *Hangszerjáték.*
   Egy hangszer — lehetőleg a zongora — olyan fokú elsajátítása, hogy a vizsgázó egy könnyű darabot lapról le tudjon játszani.
5. *Zenetörténet.*
   Az opera története.
6. *Társadalomtudomány.*
   A társadalomtudományok alapjainak ismerete és napjaink politikai problémáinak helyes értelmezése.

A főiskolai diploma, vagy e bizonyítvány nélkül senki sem szerződtethető. Vajjon nálunk e kipróbált és bevált rendelkezést nem lehetne-e megvalósítani? A jövőért érzett aggodalmunk nem ezt követelné-e meg?

TENNIVALÓINK

Ha egy fél évszázaddal ezelőtt készült hanglemezen meghallgatjuk az akkori idők legkiválóbb magyar énekeseit, s produkciójukat összehasonlítjuk mai énekművészeinkével, büszkén állapíthatjuk meg, hogy a fejlődés útja szinte felmérhetetlen. A legfeltűnőbb ez a fejlődés a muzikalitásban, a belső átélés és az előadás meggyőző alaphangjának területén. Akad azonban

egy kis adósságunk is: a technikai fejlődésnek is lépést kellene tartania eddigi eredményeinkkel.

Ennek érdekében szabad legyen néhány gondolatot felvetni —, a pedagógus nézőpontjából. Örömmel tanítjuk Ádám Jenő „A dal mesterei" című gyűjtemény-köteteit, vagy Kerényi „Az éneklés művészete és pedagógiája" című alapvető művét. Hiányunk van azonban nem egy olyan szakkönyvben, vagy kottagyűjteményben, mint például: magyar műdalgyűjtemény, vokalizációs hangképző gyakorlatok (szolfézsek), hangegészségtan, operatörténet, maszk-jelmeztörténet stb.

Idegen szövegek fordításainak központi lelőhelyet kell biztosítani, talán a Zeneművészeti Főiskolán, ahol a fellelhető és kifogástalan dalszövegek, teljes opera- és oratórium-fordítások, hangversenyáriák, kantáták szövegei megtalálhatók.

Négyszáz hivatásos kórusénekesünk és a nyomukba lépők képzése is megoldatlan. A szakiskolák és a Zeneművészeti Főiskola énektanszakának keretében *kariskolát* kellene létesíteni, s a szerényebb képességű növendékek, akik a főiskola diplomájára nem alkalmasak, végbizonyitványt kapnának a III. főiskolai osztály elvégzésével.

Kivételes hangszépséggel rendelkező ,de koron felüliek, esetleg érettségi bizonyítvánnyal nem rendelkezők részére a Főiskolán „szabad iskolát" kellene létesíteni tehetségük megmentésére, hogy énekes kultúránkat ők is gazdagíthassák.

A technika legmodernebb eszközei (magnetofon, lemezjátszó) a mai pedagógiában nélkülözhetetlenek! Ezeknek — mint a zongorának — helye kell legyen minden tanteremben, mert felhasználásuk a fejlődésben ugrásszerű eredményeket hoz.

Tehetséges fiatal énekeseink kiképzése azonban a diplomával, végbizonyítvánnyal nem fejeződik be. Felelősek vagyunk további sorsukért is. Az Országos Filharmónia szólistáit épp úgy figyelemmel kell kísérni, mint az operaegyüttesek ösztöndíjasait, irányítani és ellenőrizni kell őket. (Operastudiók, kamaraegyüttesek létesítésével, kamaratársulatok, staggionék létrehozásával, gazdagon felépített dalestek tervszerű megrendezésével.)

Kívánatos volna rendszeres külföldi ösztöndíjak biztosítása mind az énekeseknek, mind az arra alkalmas és rátermett tanároknak, tanárjelölteknek.

Hasznos lenne kíváló és tapasztalt külföldi énekmesterek szerződtetése; hozzájuk irányíthatnánk legjobb fiataljainkat. Pedagógusaink termékeny vitákat folytathatnának velük tapasztalatcsere keretében.

Nemzetközi énekversenyekre kijelölt bizottság készíthetné elő versenyzőinket, akiket — éppen a kiválóan eredményes szovjet módszerek és tapasztalatok nyomán — többször és rendszeresen meghallgatna, s a versenyre és versenyzésre beállítana e bizottság.

Bizonyára sok-sok hasznos segítő gondolat akad még az ügyért búzgolkodók elképzeléseiben. Remélni szeretném, hogy mindezek a gondolatok és elgondolások megvitathatók, és ami belőlük életképes: megvalósítható. Ezt követeli meg a magyar énekes-világ további felvirágzásának egész kultúránkat érintő, nagy ügye.

ERKEL EMLÉKKIÁLLÍTÁS

A jubileumi év alkalmából Erkel Ferenc emlékkiállítás nyílt meg az Országos Széchényi Könyvtár dísztermében. Rendezői és kiváló szervezői (Kesztury Dezső, Vécsey Jenő, Falvy Zoltán, Kecskeméti István, Somfai László, Illés Árpád) arra a feladatra vállalkoztak, hogy a zeneszerző személyes emléktárgyainak, s a gazdag korabeli dokumentációs anyag felsorakoztatásával méltassák a XIX. század legnagyobb magyar muzsikusának pályáját, életművét és zenetörténeti jelentőségét. S tegyük hozzá: teljes sikerrel. Mert valóban imponáló Erkel-kép az, amely itt a látogató elé tárul: a zeneszerző, az előadóművész, a szervező Erkel portréja, megfelelő történeti keretbe foglalva. S ezzel szinte kijelölték helyét a kortársak között, s a magyar kultúra történetében. — A kiállítási tárgyakat három helyre csoportosították: a díszterem előtti folyosóra, a díszterembe és a márványterembe.

A díszterem előtti folyosón az Erkel fellépését megelőző korszakot, a magyar színjátszás, a magyar opera hősi időszakát, a reformkort jellemző képeket és kéziratokat helyezték el. Ezek a dokumentumok Széchenyi, Kossuth, Petőfi és Vörösmarty korának magyar színházkultúrájára utalnak, bemutatják első zenés színházainkat, az első magyar operák kéziratait, köztük Ruzitska Kemény Simon című operájának vezérkönyvét, Kótsi Patkó János Quodlibet operájának a Gátiféle zongoraiskolában, 1802-ben megjelent kottáját, s a XIX. század első felének verbunkos kiadványait, Lavotta, Csermák verbunkosait. A Pesti Magyar Színház 1840. február 1-i Fidelio előadásának plakátján „a t. cz. Közönség minden korbeli tagjainak kegyébe mély tisztelettel ajánlja magát Erkel Ferencz karmester".

Erkel életének és működésének legfontosabb eseményeit követhetjük nyomon a díszterem tárlói és képei között. Az egyik tárlóban a születési anyakönyvi bejegyzés fotokópiája, Erkel pályájának kezdeti állomásai: a XIX. század eleji Nagyvárad, Pozsony, Kolozsvár képe, s a Vieuxtemps-mal közösen írt szerzemények első kiadásai láthatók. A Nemzeti Színház 1840. augusztus 8-i plakátja a Bátori Mária bemutató előadását hirdeti. Külön tárlók mutatják be az egyes operákra vonatkozó emlékeket.

Láthatjuk a Hunyadi László kéziratos partitúráját, bemutatójának plakátját, a korabeli jelmezeket, az első híres szereplők arcképét. — Ott találjuk Erkel karmesteri szerződésének eredetijét, melyben a Nemzeti Színház első karnagyául szerződik, 1846-ban.

Az elnyomatás éveiben is lankadatlan erővel dolgozó zeneszerző későbbi alkotásai: a Doppler testvérekkel közösen írt Erzsébet (1857), majd a Bánk bán következik ezután. Ott van Katona eredeti, kézírásos drámája, s annak első kiadása. A bemutató plakátja, a Keserű bordal kézirata, s a megértő kortárs, Mosonyi Mihály nagyjelentőségű tanulmánya a Zenészeti Lapok 1861. március

21-i számában. Mosonyi az elsők között mutat rá Erkel zsenijére, s az opera korszakalkotó jelentőségére: „*Ezen dalmű színrekerülése által új diadalt aratott nemzeti zenénk, s a nemesebb művészeti ízlés... Erkel legújabb dalművében nem kerülheti ki az észlelő hallgató figyelmét azon körülmény, hogy abban a magyar zenének mindinkább magasabb művészi régiók felé törekvő szellemszárnyai már erősen kifejlődve, hatalmasan kezdenek maguk mellett csapkodni, hogy nemsokára azok magaslataira felszálljanak.*" — S Erkel már hírneve teljében ad előadási utasítást 1866-ban a Kolozsvári Nemzeti Színháznak és a debreceni színháznak.

Az operák mellett külön tárlók foglalkoznak nemzeti dalaink történetével. Erkel nemcsak a Himnuszt zenésítette meg, hanem a Szózathoz is írt dallamot, s a Rákóczi indulót is feldolgozta zongorára. Ezekben a tárlókban láthatjuk, a többi között, Kölcsey és Vörösmarty kéziratát, a Himnusznak Erkeltől származó pályázati példányát.

Az 1867-ben bemutatott Dózsa szövegkönyve fekszik a másik tárlóban. Mellette az első közreműködők: Carina Anna, Lóra első alakítójának arcképe, Böhm Gusztáv rendező, Lehmann Mór díszlettervező képmása. — A Brankovics Györgyről azt írja az Egyetértés kritikusa, hogy: „*Erkel képzelme nem képezi annyira erős oldalát a műnek, lépten nyomon szembeötlő reminiszcenciákkal találkozunk. Dicsérendő és nem megvetendő oldala azonban az operának azon komoly törekvés, hogy szakítson a sablonszerűvel és dráma terére lépjen végképp.*" A „dráma terére lépés" máig oly homályos kérdéseire, mint tudjuk, épp napjainkban derít fényt a zenetörténeti kutatás. A késői Erkel művek sorát a Névtelen hősök kézirata zárja le. Ott látjuk az István király, s a Nemzeti Színház jubileumára komponált Ünnepi nyitány kézirásos partitúráját is.

Az Operaházban őrzött emléktárgyak között megismerkedhetik a látogató Erkel szervezői és nevelő munkájával. Megismerheti Erkelt, az 1853-ban alapított Filharmóniai Társaság elnök-karnagyát, a hazai dalármozgalom irányító alakkát, a Zeneakadémia igazgatóját. Személyes tárgyai között találjuk Berlioz és Ernst levelét, a díszes karmesteri pálcát, mellyel 1865-ben Beethoven IX. szimfóniáját vezényelte, s a filharmonikusok 35 éves jubileumára átnyujtott ezüstkoszorút.

A kiállítás bemutatja azokat a nagy keleteurópai zeneszerzőket is, akik Erkel előtt, vagy vele egyidőben, az orosz, lengyel és cseh nemzeti, realista opera megteremtői voltak. S Erkel barátai, harcostársai közül Liszt Ferencet, Goldmark Károlyt, Mosonyi Mihályt, Doppler Ferencet, Thern Károlyt és Ábrányi Kornélt. — Az utolsó üvegszekrényben a család, az Operaház, az Országos Magyar Daláregyesület gyászjelentése, s hivatalos búcsúztatók között ott fekszik a Vasárnapi Ujság nekrológja is, búcsúztatva azt a zeneszerzőt, akinek „fellépése korszakos a magyar zenében."

A márványteremben az újabb hazai és külföldi, a szovjetunióbeli és németországi Erkel-előadások színpadképeit, az előadásokról készült felvételeket tekinthetik meg a látogatók. S egy üvegtárlóban az egyre növekvő Erkel irodalmat, idős Ábrányi Kornél: Erkel Ferenc élete és működése című, 1895-ben megjelent alapvető munkájától egészen napjainkig. A szép és tartalmas kiállítás valóban mindenki számára szinte érzékelhető közelségbe hozza Erkel alakját és művészetét. S ezzel méltó módon veszi ki részét a zeneszerző ünnepléséből.

KECSKEMÉTI ISTVÁN:

A SZÁZADVÉG MAGYAR ZENÉJE A HETVENÖT ÉVES „KIÁLLÍTÁSI ALBUM" TÜKRÉBEN

Ezernyolcszáznyolcvanötben, amikor Bartalus István közös gyűjtemény kiadására hívja egybe a magyar muzsikusok legjobbjait, az európai zenében már megtörténtek két nagy korszak váltásának előkészületei. Wagner két, Muszorgszkij négy éve nincs már az élők sorában, Verdi, utolsó nagy vígoperája híján, túl van életművének nagy alkotásain, és ugyanígy nálunk Erkel Ferenc is, akinek utolsó színpadi műve készül el ebben az esztendőben. Az a nagy művész, aki életéveivel és alkotásmódjának gyakran forradalmi újszerűségével a régiek közül is némileg túlélheti a romantika alkonyát és az új zene születését: a Magyar Zeneköltők Kiállítási Albuma[1] díszhelyen szereplő résztvevője, *Liszt Ferenc.* Ő az, aki valamennyiük közül a legnagyobb utat tette meg: tanítványa lehetett még Salierinek, Mozart egykori vetélytársának, Beethoven és Schubert tanárának; egyik középponti alakja, művelője, ösztönzője és támogatója a párizsi, weimari és bayreuthi új zenei mozgalmaknak, Berlioz, Chopin és Wagner baráti környezetében; s még megérheti a fiatal Strauss Richárd és Debussy új útjainak elindulását, sőt, túlélheti Bartók és Kodály születésének dátumát.

Ilyen értelemben válhatik természetessé, hogy Liszt részvétele a Bartalus-rendezte reprezentatív „kiállításon" összefoglalhatta mindazokat a törekvéseket és irányokat, amelyeket az Album huszonnégy munkatársa[2] magáévá tett. Köz-

[1] Az 1885. évi első nagyobbszabású országos kiállítás alkalmából megjelent kiadvány címlapjának szövege: „Magyar Zeneköltők Kiállítási Albuma. Ábrányi K., Aggházy K., Allaga G., . . . szerzőktől. A nagyméltóságú vallás és közoktatási ,földművelési, ipari és kereskedelmi m. k. ministerium megbízásából szerkesztette Bartalus István, kiállítási csoportbiztos. Kiadták: Rózsavölgyi és Társa cs. és kir. udvari zeneműkereskedők, Budapest, 1885. A kiadók sajátja."

[2] „Tartalom. – 18-ik magyar rhapszódia. *Liszt Ferencz.* – Kádenczia Beethoven hegedűversenye első tételéhez. *Joachim József.* – A távolból. Emléklap zongorára. *Heller István.* – Magyar ábránd. Zongorára. *Bertha Sándor.* – Feladvány és változatok. Zongorára. *Verebi ifj. Végh János.* – Eredeti magyar ábránd. Zongorára. *Székely Imre.* – Öt jellemrajz. Zongorára. *Ábrányi Kornél.* – Apotheosis. (Concert paraphrase.) Zongorára. *Siposs Antal.* – Magyar jellegű kánon zongorára. *Nikolics Sándor.* – Magyar dal, mely megfordítva is ugyanaz. Zongorára. *Nikolics Sándor.* – Első tétel. *Allaga Géza* vonóshangszerekre és czimbalomra írt magyar szerenádjából. Zongorára a szerző. – Nászmenet a templomban. Zongorára. *Zimay László.* – Bölcsődal. Zongorára. *Gaal Ferencz.* – Zeneköltemény magyar királyban. Zongorára. *Juhász Aladár.* – Ellentétek. (Vándorlások czímű zeneképekből.) Zongorára. *Major J. Gyula.* – Vigasztaló. Jellemrajz zongorára. *Aggházy Károly.* – Hősi alágya.

tük egyedül az ő művészetének lehetett „felfedezői" rangja, csak az ő romanticizmusa szívhatott fel magába — térbeli és időbeli értelemben egyaránt — közvetlen módon klaszikus hagyatékot, és közülük csak ő kísérletezhette ki európai s benne a magyar utódok számára az addig ismeretlen kifejezőeszközöket.

A Magyar Zeneköltők Kiállítási Albuma szűkebb területén belül ez a „kísérleti anyag", amelynek fenntartásán vagy megújításán három korosztály magyar muzsikusa méri össze tehetségét: a verbunkos. Liszt már tizenhét éves korában nekilátott feldolgozásának,[3] itt, az albumbeli 18. rapszódiában, már igen messze került annak első, szinte naturalisztikus tolmácsolásától. Egyes ritmikai-melodikai fordulatai majdhogy csak mottóként szigetelődtek el az olykor spekulatívnak ható zenei szövetben, akárcsak fiatal tanítványa, *Juhász Aladár* Zeneköltemény-ében. Igaz, vannak olyan kompozíciók is a gyűjteményben, amelyek teljes egészükben vagy egyes részleteikben egyáltalán nem tartanak rokonságot a verbunkos-zenével. Ilyen *Heller István* Emléklap-ja „A távolból", amely helyenként (10. old. III. sor!) különösen közel áll Csajkovszkij sötétlő lírájához; vagy: *Major J. Gyula* „zenekép"-e, az „Ellentétek", amely a franciás-oroszos táncos karakterdarabok hangját szólaltatja meg; *Zimay László* „Nászmenet a templomban" című kompozíciója, amely, különösen utolsó harmadában, Wagner Zarándok-kórusát juttathatja a hallgató eszébe; Brahms hangját és technikáját idézi a „Feladvány és változatok" című zongoradarab *verebi ifj. Végh Jánostól,* Chopin finom lebegését *Siposs Antal* Apotheosis-a (a 65. oldalon: Lento rubato), *Aggházy Károly* egyébként még a verbunkosra utaló igen dallamos „jellemrajz"-ának, a Vigasztaló-nak befejezése (bevezető dallamának hangjai indítják majd Kreisler „Schöner Rosmarin" c. hegedűdarabjának főtémáját); *Zichy Géza* dala Schumann és Liszt stílusát folytatja, *Horváth Atilla* „Pásztordal" című zongoradarabja pedig a keleti népzenék dallamosságát idézi.

Átmeneti csoportba sorolhatók azok a művek, amelyeknek szerzői alapanyagnak elfogadják, sőt, megkövetelik a verbunkost, azt azonban tőle idegenszerű keretbe ágyazzák. Kirívó példája ennek *Bertha Sándor* telhetetlen igényű és a verbunkosnak bachi rangot invokálni akaró Előjáték és Fuga című kompozíciója,[4] vagy: a *Nikolics Sándor* szerkesztette szerényebb, Magyar jellegű kánon, s a Magyar dal, mely megfordítva is ugyanaz. *Ábrányi Kornél* a franciás balettzene eszközeivel (I—II. darab) vagy olasz romanzetták hangjával (III. darab) akarja egyesíteni a szilaj verbunkos-ritmikát „Öt jellemrajz" című ciklusában; *Gaal Ferenc* Bölcsődalában meg annyira előtérbe kerül a gondoliera-ringatózásá-

Zongorára. *Aggházy Károly.* – Pásztordal. Zongorára. *Horváth Atilla.* – Sellő. Zongorára. *Horváth Atilla.* – Változatok. Zongorára. *Bartalus István.* – Négy egyházi régi ének. Vegyes énekkarra. *Bogisich Mihály.* – Ablak alatt. Dal zongora-kísérettel. *Gróf Zichy Géza.* – „Ereszkedik le a felhő" dal zongora-kísérettel. *Mihálovich Ödön.* – „Hull a fáról". Műdal zongora-kísérettel. *Zimay László.* – Egy magyar hymnusz, vegyes karra. Zongora-kísérettel. *Nikolics Sándor.* – „Ne mondd nekem". Dal zongora-kísérettel. *Papp Dezső.* – „Ereszd le a függönyöket." Műdal zongora-kísérettel. *Lányi Ernő.* – Három eredeti magyar dal férfikarra. *ifj. Szotyori Nagy Károly.*"

[3] V. ö.: Gárdonyi Zoltán, Liszt Ferenc magyar stílusa. Bp. 1936. 8. o.

[4] Bertha Sándor művészi törekvéseinek részletes méltatását 1. Szabolcsi Bence. „A XIX. század magyar romantikus zenéje." Budapest, 1951. Zeneműkiadó. 111—117. l. – Id. mű összefoglalást ad a Kiállítási Album-ról is (129—131. l.).

nak egészen Chopin szellemében való megformálása, hogy magyaros motivika vagy ritmus alig érvényesülhet benne.

Ez a vázlatos áttekintés is jelzi, hogy a verbunkos kora 1885-ben bealkonyult; régi fényét ekkor már csak a nagyobb beavatkozástól tartózkodó néhány kompozíció vagy részlet idézi fel: a jelentősebbek közül *Goldmark Károly* és *Székely Imre* Magyar Ábránd-jai, *Ábrányi Kornél* Öt jellemrajzának záródarabja, a „verbunkos modorban" írt Nász-induló és *Bartalus István* zongorára komponált műdal-változatai.

A Kiállítási Album három nemzedékéből tehát elsősorban a hatvanon túl levők őrzik a régi verbunkos-hagyományt; hozzájuk csatlakozik az ötvenöt éves Goldmark Károly is, Magyar Ábrándjaival. A magyaros dallamnak-ritmusnak idegen keretbe-ágyazói vagy annak teljes mellőzői jobbára a középkorúak (40—60 évesek) vagy a legfiatalabbak (23—39 évesek) korosztályaiból kerülnek ki.

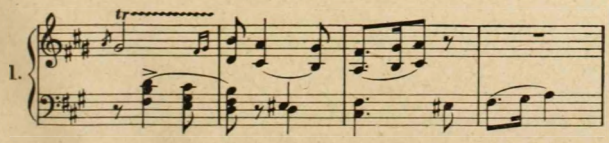
Liszt Ferenc e tekintetben is magábanálló jelenség: 74 éves korára épp a legtávolabbra került a verbunkostól 18. magyar rapszódiájában. Ez az eltávolodás azonban inkább elmélyülést jelent, mint messzire-szakadást, inkább a verbunkos-melodikától ihletett gyötrődő meditációt, mint néhány képletének szervetlen, henye alkalmazását. A 18. rapszódia kisebb népszerűsége éppen az analizáló magatartás túlhajtottságának következménye, annak, hogy itt a verbunkos, mint zenei nyelv, csupán alkalom egy erősen szubjektív intonáció létrejöttére, de nem hódíthat saját, régi értelmű funkciójában.

Nem jut régi értelméhez a forma sem: a „Lassú-Friss" 16—17. század óta megszokott párostánc-jelentése szabad fantáziaszerűséggé módosul, amelyben a bevezetés bizonytalan kísérletei megnyugvást továbbra sem hozó tokkátába vagy kadenciába csapnak át, hogy azután annál keményebben, annál kérlelhetetlenebbül idézzenek valamely soha-nem-hallott vad verbunkot.

Az európai romanticizmus legidősebb, legérettebb nemzedékének hangja ez, a Kiállítási Album élén. A nagy betetőzők azonban néha egyszersmind elindítók is lehetnek, közvetlen mintái az új korszak művészeinek. Érdemes talán ezt a rapszódiát ilyen szempontból is megvizsgálni.

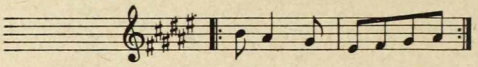
A lassú bevezetés kísérletező bizonytalansága a tonalitásra és a tematikára egyaránt vonatkozik. A fisz-moll hármas csak fokozatosan alakul ki az első öt ütemben, az alaphangot nélkülöző szekszt- és tercingák után; s amikor végre létrejött, máris egy szubdomináns hangzat fölötti trilla metszi el további útját. A trilla azonban fontosnak látszó új anyag bevezetője egyben, amely szinkópázva, imitációsan lép be. Most még csak bizonytalan kísérlet, szekszttel és kvartszekszttel elburkolt többértelmű mondanivaló,

Liszt: 18-ik rapszódia, 7—9. ütem



amiről csak a „Friss"-szakaszban derülhet majd ki, hogy maggiore-alakjában sokféleképp alakítható főtéma válik belőle:

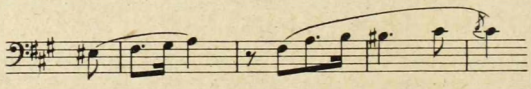
Ugyanott, a Presto 74—77. ütemei (oktáv-menetek)

2. 

De már a bevezetés egy-egy ütemre terjedő amphibrachys-képletei (∪ — ∪) is elegendőek arra, hogy magyar metrikus jellemvonásra utaljanak, hiszen vele fásulhat el minden kontrás (nemegyszer épp szünetes indítással hallatja ezt a jellegzetes kísérőképletet); Lavotta és Bihari óta akárhány prímás a dallamba is beleszövi;[5] a „Hull a szilva"-féle dallamok pedig arról tanúskodnak, hogy a nép ajkán is meghonosodott ez a metrikus fordulat.

A 18. rapszódia monotematikájának magvát ez a fordulat alkotja. Első felhangzási alkalmával még csupán imitációs játékra szolgáló motívum, később (30—37. ü.) moduláló kíséret, végül, a gyorsszakaszban, témává avanzsáló dallam. Liszt ezt a kis motívumot kedvelt fejlesztő-módszerével, skálamenetekkel bontja ki. A magyarosnak tekintett cigányos elem innen sem hiányzik: már az első amphibrachysokhoz az a hindu szrimhandrával[6] egyező cigányskála csatlakozik — igaz, a súlytalan, átmenő diatonikus kvart közbeékelődésével —, amely már a h-moll szonáta elején is szerepelt, a skálatéma második megszólalásában:

Liszt: 18-ik rapszódia, 10—13. ü.

3. 

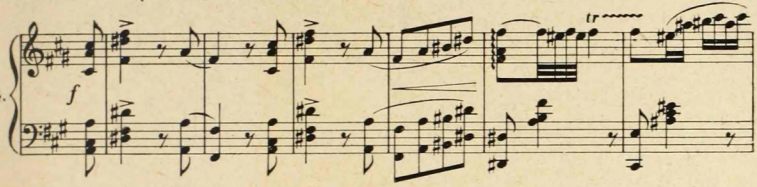
E két bőmásodlépéssel fűszerezett keleti hangsor már önmagában is vonzza a töprengő, tépelődő, komoly hangvételt. Liszt ezt a vívódó intonációt az egész szakasz szekventált ismétlésével fokozza. A paralel-transzformáció, a fisz-moll szakasznak A-dúrba való áthelyezése, itt egyáltalán nem hoz magával világosabb szint: a tonalitásnak mellékszeptimekkel, megfordításokkal és alterációkkal történő tudatos elmosása a főoka ennek. Csupa nyitvamaradt elkezdés tördeli darabokra ezt a vészjósló introdukciót, csupa vigasztalanul maradt sóhaj, talán válaszra sem váró felkiáltás.

Az egész lassú-szakasz érzelmi csúcspontja a második szekvencia tartamára koncentrálódik. (26—31. ütem.) Ha az eddigi tonális szintek belső vívódásoknak, sóhajoknak voltak kísérői, most a tonalitástól legmesszebbre szakadó „poláris" (az előbbihez képest tritonusz-távolságnyi) hang és hangzat, hangnemiséget-szétziláló hosszú foltja kétségbeesett, elszánt és vad kitöréseket jelez:

[5] L. pld. a „Friss"-szakaszokat Bercsényi nótájához, Bihari kompozicióját és Lavotta „Hallgató magyar"-jának Frissét. Káldy Gyula, A régi magyar zene kincsei, 4. és 10. sz.

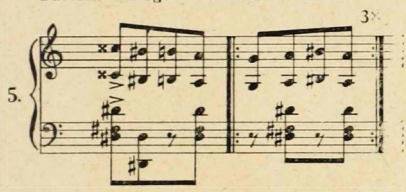
[6] A magyaros melodikával rokon bőmásodos hindú skálákat Bárdos Lajos ismertette, főiskolai zeneelméleti előadásain. Ugyancsak ő hívta fel a figyelmet a Liszt-szonáta skálatémájának különböző típusaira.

Liszt: 18-ik rapszódia, 26—31. ü.

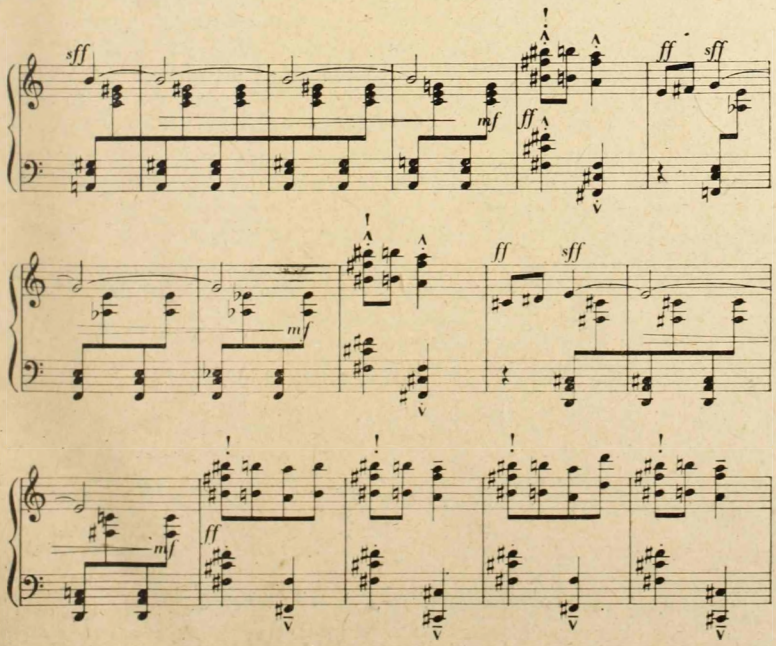


Mintegy három évtizeddel később Bartók is hasonló hangon szólal meg ezekkel a harmóniákkal, ugyancsak egy *fisz*-tonalitású zongoradarabban:

Bartók: Allegro barbaro, 30—33. ü



Ugyanott, 127—142. ü.



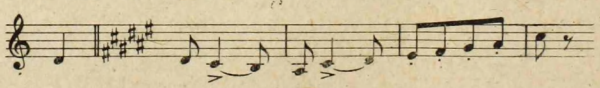
Mintha Liszt kezdeti témakeresése innen céltalanná válnék, a kísérlet véglegessé, a bizonytalanság állandó állapottá. A *disz*-basszusú szűkszeptim (30. ü.) után a *cisz* nem a várt megérkezést jelenti, hanem egy merész tercrokon fordulattal (fisz-moll—aisz-moll) az A-dúrtól megindult jellemző liszti kismásodterasz további felfelé terjesztését h-moll, majd C-dúr (c-moll) felé. Ezt a hangnemet azonban már feloldásszerűen nem éri el, ehelyett egyetlen kromatikus elmozdulással annak polárisába, vagyis: az alaphangnembe kapcsol vissza, még mindig csak a mellékdominánsok közbevetésével.

Így „végződik", szinte a levegőben függve maradt kérdéssel, egy domináns-szűkszeptim felfelétörő hangjaival a „Lassú" és egy fermátás szünet elegendő hozzá, hogy már induljon is a „Friss". Liszt, a szonáta és a szimfónia nagy megújítója, tételek összekovácsolója, a Bihariék párosságából is egységet teremtett: a Friss csak folytatás és nem újrakezdés a Lassú után, sőt, első tizenhat ütemében csak megnyújtott, kiszélesített ismétlése az előző szakasz utolsó hangzó ütemének, úgy is mondhatni: kadencia a főhangnem domináns-szűkszeptime fölött. Ez a Presto-kadencia azonban nemcsak arra jó, hogy szervesen forrassza össze a rapszódia két részét, hanem: hogy száguldó lendületet adjon az extázis fájdalmasságáig túlhajszolt vad táncnak, amely lényegében csak most indul (a Presto 17. ütemében), amikor is a hosszúra nyúlt domináns-akkord végre feloldódhatik. Az irtózatos fokozás érzetét nem is annyira a tempó hajszoltsága váltja ki, mint inkább az, hogy egyetlen, önmagában lezáratlan három és félütemes téma ismétlődik állandóan a dinamika folytonos fokozásával. Hasonló elv szerint épül majd a bartóki fokozás — hogy példánknál maradjunk — az Allegro barbaro kódájában, ahol (188—199. ü.) a második téma kezdetének négyszeri, crescendált hangoztatása vezet a forte-fortisszimó csúcsra; vagy a Ravel-féle közismert Bolero, amely egy egész zenekari kompozíciót alapoz erre az elvre.

Liszt a szinkópás témafejet itt, a Friss-szakaszban is, skálamenettel kapcsolja össze, mint a Lassú-ban, de annál szervesebben: az emelkedő skálamenet itt organikus tartozéka lesz a lehajló motívumnak, éppen vele egészül ki a motívum témává. Liszt mesteri bravurral mutatja meg ebben a Fisz-dúr témában, hogy nemcsak tételeket vagy nagyobb szakaszokat lehet egymásba-olvasztani, hanem a kezdetben önálló életet élő motívumokat, témákat is. A bevezetés elégikusan emelkedő szrimhandra-dallamát a gyorstánc sodra-forgataga eggyégyúrta az első motívummal ,most már elválaszthatatlanul közösen rohanják végig a szekvenciák és a skálává-feloldódás útját. Itt is kínálkozik a bartóki analógia a téma amphibrachysainak ereszkedő-emelkedő párba-állítása, s egyben skálává-oldása tekintetében is:

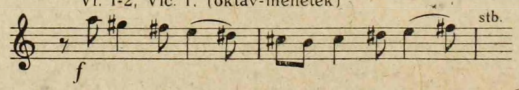
Liszt: 18-ik rapszódia, Presto-téma (oktáv-menetek)

7.



Bartók: Zene húros- és ütőhangszerekre, IV. tétel 9. ü-től
VI. 1-2, Vlc. 1. (oktáv-menetek)

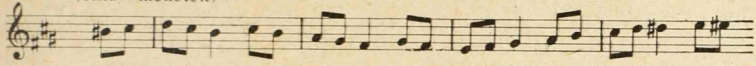
8.



Kuriózumképpen egy Chopin-párhuzamot is közlünk:

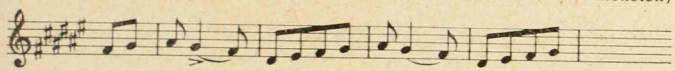
Chopin: a-moll („Gaillard") mazurka, 51. (Panderewski-összk. 42.) sz. (1841)—57. ü. (oktáv-menetek)

9.



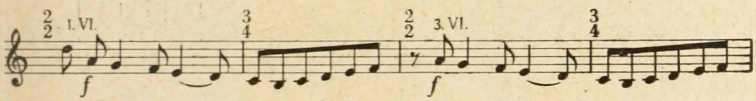
Liszt: 18-ik rapszódia (1885)—a Presto — rész 70—73. ütemei (oktáv-menetek)

10.



Bartók: Zene, IV tétel, 269—272. ű.

11.



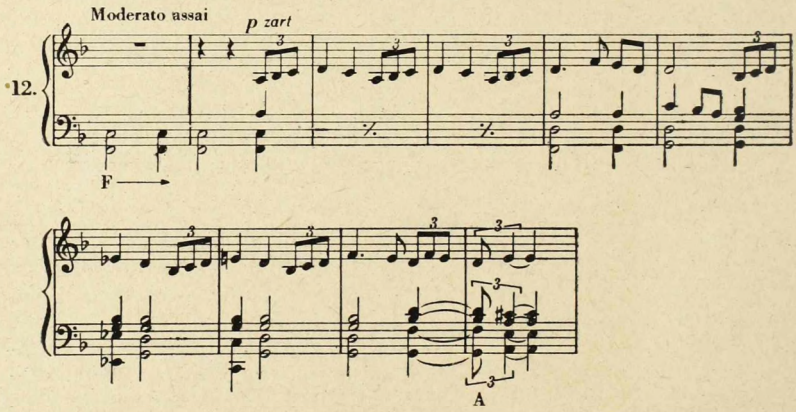
Mire e különös rapszódia — a pentatónos vad harangkongás hangján — befejeződik, a hallgató fülében már összecsendült Kelet és Nyugat archaikus és modern zenéje. Hiszen hogy a modern szívesen építkezik a régfeledett ősiből, azt nemegyszer éppen Liszt kezdeménye nyomán — bár olykor önálló felfedezésként — példázza Debussy és Bartók régi századokba visszanyúló infradiatonikus hangrendszere, vagy orgánumokat felidéző mixturázó szólamkezelése is. A 18. rapszódia egyik szerény határköve a régi és az új találkozásának Liszt utolsóelőtti életévének művészetében, és egyben méltó megnyitója is annak a vegyes látványú „kiállításnak", amelynek korelnöke rövid összefoglalóban íme végigtekinthet múlton és jelenen, és programot is adhat a jövőre.

A Kiállítási Album munkatársainak többsége — európai látókör és kellő intuició híján — kevéssé fogékony e program iránt. Mint láttuk, problémájuk inkább az otthon közelmúltja, mint az európaiság nagyobb perspektívái. Nyelvezetük mindinkább halványuló nyersanyaga, a verbunkos sem számít már régen nemzetközinek, sőt, a külföld szemében is még mindig *ez* a jellegzetesen magyar. Egészen természetes, hogy a jórészt határainkon kívül élő Goldmark Károly is ebből a reprezentáns anyagból szövi Magyar Ábránd-ját.

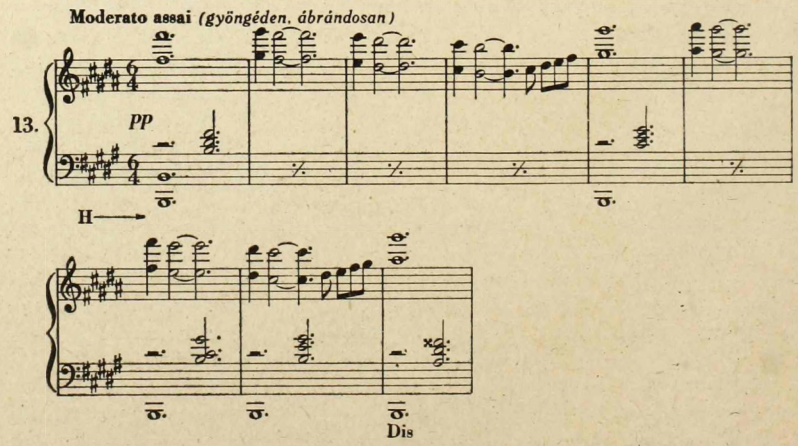
Goldmark Károly az Album kiadásának idején ötvenöt éves, tehát a munkatársak közt a középső nemzedéket képviselheti. Európai hírű művész, aki ekkor már túl van a Sakuntala-nyitány és a Sába királynője megkomponálásán. E két műve nemcsak hírnevét alapozta meg, hanem jellegzetes keleti motivikájuk szem előtt tartása épp most, Magyar Ábrándjának futólagos áttekintése során is jelentős lehet. Goldmark ui. ebben a zongoradarabjában ötvözi a Középkelet általánosabb értelemben vett dallamosságát a verbunkos ugyancsak középkeleti eredetű, de különleges hangú melodikájával. Egy puhább és egy érdekesebb, egy zsongitóbb és egy szilajabb, egy bujább és egy megfontoltabb, egy passzívabb és egy aktívabb keletiesség került így egymás fölé. Hogy e kétféle rokon — és mégis ellentétes — réteg összeolvasztása zavartalan lehetett, azt a verbunkos szigorúbb, merevebb ritmus- és dallamprofiljának mellőzése tette lehetővé.

Különösen a kezdőtémában teljes ennek az általánosabb és benne a különlegesebb dallamvilágnak egybesimulása, délceg magyar-jambusok és a halkan zsongó orgonapontból erotikus gyengédséggel felszálló szekvenciák harmóniája. A távolság romantikájának ez a „gyengéd és ábrándos" hangja már két évtizeddel korábban készen állt a Sakuntala élén; orgonapontja, szekvenciái, ütemelőző triolái, sőt, foltszerűen lebegő tonális rétegei is rokonná teszik a két mű témai diszpozícióját (ott is, itt is a négykvintes domináns-tercrokonság a moduláció legközelebbi célja!):

Goldmark: Sakuntala — nyitány, főtéma 1—9. ü.



Goldmark: Magyar Ábránd, 1—9. ü



Hogy a pattogó magyar-jambusok mennyire megszelídültek ebben az olvasztó harmónia-áradásban, azt akkor látjuk igazán, ha ennek a magyarrá honosított

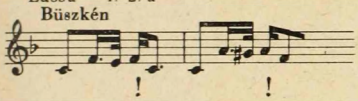
metrikus fordulatnak egyik eredeti értelmű, régi példáját is ideiktatjuk. A tempókeret itt is lassú és nem hiányzik apró képletünk szekventáltatása sem. Többségük annak az egyenestartású, délceg, mondhatni, huszáros hangnak kísérőritmusa, ami már Rózsavölgyi Márk Honfi hűség-ében és egyik fordulatával egyezően, Egressy Béni Szózat-ában is lüktet:

Rózsavölgyi Márk: Honfi hűség (Káldv 27. sz.)

Lassú — 1.-2. ü

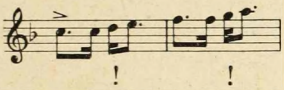
Büszkén

14.



Lassú — 13—14. ü.

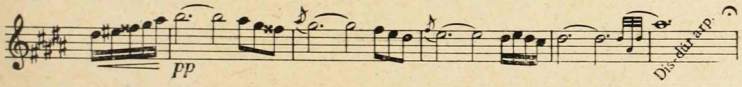
15.



Goldmark következő dallamfordulata is megteremhetett volna Rózsavölgyi vonóján, vagy: talán Mihók prímásén, a Galántai táncok egyik legendás emlékű ihletőjéén:

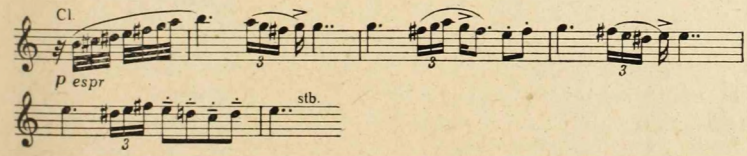
Goldmark: Magyar Ábránd 45—

16.



Kodály: Galántai táncok 49—

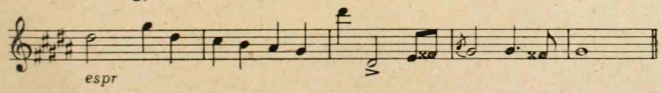
17.



Goldmark a zongorán is egészen hegedűszerűen „hangszerel"; az egész kötet legnaturálisabb feldolgozása talán épp az övé. A hegedű legcsillogóbb, „legsírva-vigadóbb", legcigányosabb magasregisztere alatt a harmóniák csupán egyszerű akkordokkal színeznek, belőlük csak olykor hallik ki a cimbalom egy-egy magasba lendülő futama. Így búcsúztatja ezt a dacosan elmerengő, nehezen odahagyott témát is, hogy utána a hegedű egy pillanatra új dallamba kapjon, egy másfél évtizednél is fiatalabb, de igen népszerű nóta hangjaiba.

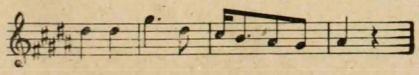
Goldmark: Magyar Ábránd 51—55. ü

18.



Szentirmay Elemér: Csak egy szép lány van a világon (1871)

19.



A dal, annak rendje és módja szerint, átadja helyét a táncnak, a lassú a friss-nek, a hegedű a cimbalomnak. Ez a váltás még kétszer zajlik; új dallamemlékek, új idézetek is felötlenek, és mindegyikük nemcsak népies műdalaink dallamfordulatainak ismertetőjegyeit viselik magukon, hanem azt a feldolgozótechnikát is, amit cigányzenekaraink tettek közismertté. A darab befejező részének táncos forgatagában természetesen már legkevésbé sincs nyoma a kezdet bódító illatoktól terhelt atmoszférájának, amannak a másik keletiességnek, amiből Goldmark a verbunkost ebben a darabban finom fokozatossággal kibontakoztatta.

Mégis, Goldmark Károly művészetének forrásvidékei sokkal inkább amazon a távolabbi keleten találhatók; a verbunkos területei csak perifériák, ahová olykor, alkalomadtán vagy egy-egy hazai emlék felvillanása esetén ellátogat, mint a Hegedűverseny zárótételében, vagy a Zrinyi c. szimfónikus költeményben. A Magyar Ábránd azonban méltán sorolható az Album reprezentatív „kiállítási darabjai" közé, mint a még nem említettek közül pl. Allaga Gézának a cimbalomirodalom fejlesztésében jelentős kísérlete, a vonóshangszerekre és cimbalomra írt Magyar Szerenád, vagy: mint amilyen Mihalovich Ödön Petőfi-dala. Goldmark szigetszerű verbunkos-tolmácsolása, az itt-ott kielégítetlen zongora-letét ellenére, talán annyival több hatásos reprezentációnál, hogy — amint a bevezető összevetés már utalt reá — a verbunkos meghonosodott keletiességét egy távolabbinak tűnő orientalisztikus színből bontakoztatta ki, éspedig olyan háttérből, amelynek atmoszféráját már jóelőre meghódította a maga számára. Így tette verbunkoskoncepcióját önmaga s a mi számunkra is meggyőzőbbé, hihetőbbé, életszerűbbé.

Az ilyen idézetszerű, stilizálatlan verbunkoshang azonban ritka kivétel a Kiállítási Albumban. A gyűjtemény tanulsága szerint a legfiatalabb muzsikusnemzedék érzi leginkább, hogy az ilyenfajta magyar zene újra meg újra való variált ismétlésével már nincs mit kezdenie, és ezért vagy teljesen elfordul tőle, mint Major Gyula „Ellentétek" c. darabja, Zimay László „Nászmenet"-e, Aggházy Károly „Vigasztaló"-ja és Horváth Atilla „Pásztordal"-a — vagy: valamilyen végső, kétségbeesett kísérletet tesz arra, hogy a verbunkosból —, annak természetével, intonációjával összeegyeztethető módon — faragjon európai rangú művészi zenét.

A huszonkilenc éves Juhász Aladár — igen reális alapokon elinduló — kísérlete ezért érdemel különös figyelmet. Nem Bertha Sándor útját folytatja, aki csak szavakban és nagyon is külsőséges eszközökkel viszi a „zene legkezdetére vissza a magyar zenét"; valójában csak kész, „jólbevált" formákat illesztett a verbunkos dallama köré. Juhász Aladár nem „kezdte elölről", hanem folytatta ott, ahol a cigányzenészek abbahagyták, megpróbált művészi értékű krónikása lenni ennek a letűnőfélben levő nemzeti zenének. Műalkotói példaként mindenekelőtt tanára, Liszt állt előtte, akinek Juhász egyik legjobb magyar zongoraművésztanítványa volt. Juhász Aladár stílusa természetesen csak az epigon szintjén mintázhatta mesterét, de Juhász mintha az olyan tanítványok közé tartozott volna, akiket az epigon-sors kényszerűségének, a mester soha-megközelítésének tudata irtózatos erőfeszítések, valóságos kitörési kísérletek véghezvitelére sarkall. Legalábbis ilyen magatartás nyilvánul meg a Kiállítási Albumba felvett, rendkívül küzdelmes hangú zongoradarabjában.

Zeneköltemény magyar irályban" — ezt a címet bizonyos értelemben az Album valamennyi többi darabjánál méltóbban viselheti ez a kompozíció. Hiszen éppen a magyaros *stílus* az, amit oly éles szemmel megfigyelt és oly bátran közvetített ötnegyedes ütemek és beépített rubátók tüntető alkalmazásával. Olyan végletes elszántsággal kevesen eszményítették zongorakompozícióban a cigányelőadta verbunkos-zenét, mint épp Juhász Aladár ebben a darabban. Liszt verbunkos-interpretációjában több volt a világfi kiegyensúlyozott eleganciájából; az itthonélő és nem eléggé felkarolt Juhász tolmácsolásában több a résztvevő, együtt-érző keserű szenvedélyességből. Ezért hat ez a Zeneköltemény némely szakaszában nagyobb „epikai hitelű"-nek, még akkor is, ha túlzásaival szétrobbantja azt az alapot, amelyen építeni akar. Hiszen a túlzás nem stílusellenes, sőt, művészi eszményítésével, sűrítésével a cigánystílusnak épp egyik jellemző vonását ragadja meg.

Ilyen hihető és meggyőző felfokozás az első témának egyre magasabb tonális régiókban való megszólaltatása. A könnyű olvashatóságot szem előtt tartó írásmód erről nem tájékoztat, de fülünkkel és érzésünkkel jól követhetjük, hogy az e-mollban, majd h-mollban megszólaló téma később sem lefelé, hanem mindinkább felfelé törtet, nem az írásmód szerinti f-moll (16. ü.) és cisz-moll (21. ü.), hangnem valójában eisz-moll és hiszisz-moll — tehát az induláshoz képest tizenöt kvintes magaslat — felé.[7] Igazán csak a vonósok érzékeltethetik ezeket a tonális szárnyalásokat, amelyek nincsenek kötve a rögzített temperáltság korlátaihoz.

Nem mindennapi a témák diszpozíciója sem. Mintha mindig előbb jönne a parafrázis, a kísérletezés, a feldolgozás és csak utóbb a valódi téma. A távoli hangnemi kilengéseken (tercrokon, egytercű és poláris kapcsolatokon) s a nem mindig befejezett témákon kívül, ez is oka a széttördeltség hatásának. A lassúrészben fejlettebb, énekszerűbb, műdalhoz közelállóbb téma az, amely a 12. ütemben kezdődik, mint a kompozíció élén álló dallam. Mintha ez a melódia — amely egyébként a Zeneköltemény keretdallama és hordozója az említett merész modulációknak — a költő műhelyhasználatára szánt variánsa lenne a 12. ütem témájának. A reprízt is ez az utóbbi téma nyitja meg. — Még világosabb a sorrend-csere a gyors-szakaszban. A 32. ütemtől a 64-ikig nem történik egyéb, mint a 65. ütemben diadalmasan felhangzó téma parafrazeálása.

Kicsiben ennek a technikának is megvan a mintája a „cigány-folklór"-ban. A leendő téma kikísérlezetése, eltervezése nem ismeretlen jelenség a cigányzenekarok gyakorlatában. De Juhász Aladár önelégedetlenül izzó koncepciójában, zongoraművészi virtusának kiélni-akarásában ezek a fantáziáló kísérletek is nagyobb súlyt kapnak. Filozofáló töprengés, egész világnézet sűrűsödik ilyen ütemekbe, épp az a többlet, ami a kiművelt költőt a szórakoztató zenésztől megkülönbözteti a századvég műveltségi ranglistáján.

[7] Ilyen hangnemi felfokozásra is Liszt szolgáltatott szélső példát — már a „Zeneköltemény" előtt húsz évvel — a Szent Erzsébet legendája V. tételében, ahol négyes- és ötös-hangzatok kromatikus szekvenciájával 35 kvintes emelkedést (Asz-dúrtól Disziszisz-dúrig!) ér el. Ez természetesen itt sem az írásmódban jut kifejezésre, hanem a szekvencia fiziológiai-esztétikai hatásában. (Bárdos Lajos megfigyelése.)

Juhász Aladár súlyos, gyötrődő hangja valósággal meghazudtolja fiatal korát. Ez a belső divergencia azonban nemcsak az ő emberi-művészi profilját jellemzi, hanem más-más mértékben művész-kortársaiét is. Mintha a Kiállítási Album címlapjának díszes „arcképcsarnoka" — a fiatalságra is kötelező keménygalléros-szakállas megjelenési külső—figyelmeztető szimbóluma lenne három nemzedék magatartásbeli uniformizáltságának. Ebben a galériában nem feltűnő, ha a fiatalok öreges tekintetűek, vagy: ha az idősebbek, „mindent elölről kezdve", a fiatalság jelmezét öltik magukra. Ma már nyilvánvaló, hogy e jelmez mögött igazán fiatalnak maradni és e fiatalság-energiát új eszmék-eszközök szárnyán az utódoknak továbbsugározni — csupán e három nemzedék díszhelyet elfoglaló legidősebb tagja, Liszt Ferenc volt képes. Az ő előremutatását figyelve búcsúzik a század, és kezdi meg munkáját egy újabb európai és magyar nemzedék, hogy forradalmian újszerű eredményeinek birtokában — az elődöknél sokkal szélesebb perspektívával — meginduljon a még nagyobb siker, a magasabb kultúrával telített nagy tömegek megbecsülésének útján.

KÁRPÁTI JÁNOS:

DALLAM, METRUM ÉS STRÓFASZERKEZET A KÖZÉP-MAROKKÓI BERBER (IMAZIGHEN) NÉPZENÉBEN

A nemrégiben függetlenné vált Marokkói Királyság művelődésügyi szerveinek jóvoltából, 1958 tavaszán alkalmam nyílott kéthónapos helyszíni népzenekutatást végezni Marokkó különböző vidékein. A gyűjtőút eredménye: kb. 22 órányi, hangszalagon rögzített zene, mely stílus és műfaj szempontjából három — alapvetően különböző — rétegről tesz tanúságot, éspedig (1) a hagyományos („klasszikus") mór zenestílusról, az ún. andaluziai muzsikáról; (2) különböző városi arab zenestílusok keverékéről, és (3) a hegyvidéki berber lakosság zenéjéről, ill. zenével egybekötött társadalmi megnyilvánulásairól. Ez az anyag — kiegészítve néhány szórványos egyéb felvétellel — képezi Marokkó régóta hiányolt, de csak most megvalósult népzenei archívumának alapját.

Marokkó — és általában Észak-Afrika — zenéjéről való ismereteink jelentékeny irodalomra támaszkodnak. Az összehasonlító népzenetudomány, nem sokkal megszületése után, már a század első éveiben kiterjesztette kutatásait az észak-afrikai arab és berber népek zenéjére. A maghribi (Marokkó, Algéria, Tunisz) zenével is oly alapvető és mindmáig tudományos értékű művek foglalkoznak, mint Hornbostel, Idelsohn, Bartók és Lachmann munkái.[1] A speciálisan marokkói zenekutatás pedig Alexis Chottin nevéhez fűződik, aki — Marokkóban töltött hosszú évek után — két nagyobb szabású kötetben foglalta össze mindazt, amit az ott élő arab és berber népek zenéjéről *általánosságban* tudni lehet.[2] A modern népzenetudomány további feladata, hogy mélyrehatóbb részletmunkákkal gazdagítsa Észak- és Nyugat-Afrika ezen etnikai gyűjtőpontjáról való ismereteinket. Jelentős eredményként könyvelhetünk el néhány újabb monográfikus igényű tanulmányt, illetve hangfelvételt, mely talán alapjaiban fogja felforgatni az ötven év alatt kialakult elképzeléseket és elméleteket.[3]

[1] E. M. von Hornbostel „Phonographierte tunesische Melodien" *SIMG* 1906, VIII.; A. Z. Idelsohn „Die Maqamen der arabischen Musik" *SIMG* 1913. XV.; R. Lachmann „Die Musik in den tunesischen Städten" *AfMW* 1923. V.; B. Bartók „Die Volksmusik der Araber von Biskra und Umgebung" *ZfMW* 1919/20.

[2] A. Chottin *Corpus de Musique Marocaine* I–II. Paris. Heugel 1931, 1933; ua. *Tableau de la Musique Marocaine* Paris, 1938.

[3] Palacin spanyol zenetudós monográfiája Ifni és környékének zenéjéről, továbbá a Musée de l'Homme hangfelvételei Kabylie, Mauritanie és a Sahara területéről.

Jelen tanulmány csupán egy részletkérdéssel kíván foglalkozni. Alapját a gyűjtés viszonylag legegységesebb és legzártabb részlete képezi: mintegy huszonegynéhány dallam, mely Marokkó középponti vidékein, a Közép-Atlasz hegység falvaiban került felvételre. Az itt gyűjtött anyag monográfikus feldolgozásra még nem nyújt lehetőséget, arra azonban teljességgel elegendőnek bizonyult, hogy a vidék jellegzetes, világosan körülhatárolt zenei dialektusát jellemezze. Talán nem felesleges megemlíteni még, hogy a marokkói zenével foglalkozó irodalom viszonylag e vidék zenei stílusával foglalkozott ez ideig a legkevesebbet.

*

Az Észak-Afrikában élő arab és berber népesség az immár évezredes együttélés ellenére sem olvadt annyira össze, hogy egyéni jellemvonásaik, sajátos hagyományaik eltűntek volna. A keveredés-egybeolvadás épp a két legnyugatibb országban: Marokkóban és Algériában mutatkozik a legkevésbé. Marokkó lakosságának túlnyomó többsége berber; e faji különbözőségnek — szerencsére — semmiféle társadalmi, vallási vagy politikai jelentősége nincs, pusztán nyelvi, néprajzi vagy szervezeti síkon mutatkozik meg. Különös néprajzi jelenség, hogy a berber népek helyenként érintetlenül meg tudták őrizni saját hagyományaikat az araboktól átvett vallás, az Iszlám kulturális erjesztő hatása ellenére is. Nem egy törzs, mint pl. a Zemmour kétnyelvű: az arabot és a berbert (tamazight-et) egyaránt beszéli.

A Marokkói Királyság területén élő berber népesség három nagyobb csoportra oszlik. Az északi tengerpart mentén húzódó Rif hegységben (régi Spanyol-Marokkó) az ún. rif-kabyl törzsek élnek. Marokkó középső részében, a Közép-Atlas hegyvidékén és a környező völgyekben a berber törzsek ún. „imazighen" nevű nagyob csoportja él, nyelvük — különböző törzsi dialektusokkal — a „tamazight". A déli vidéken, a Nagy (Haut)-Atlas és Anti-Atlas hegyi falvaiban, a Sous völgyében és a Szahara felé húzódó folyóvölgyekben pedig az ún. „šlöh" (šelha, šiluh) népesség található, nyelve a tamazight-tól viszonylag lényegesen eltérő „tašelhit" nyelvjárás. E különböző berber népcsoportok nemcsak nyelvi dialektusban, de életmód és népművészet tekintetében is különböznek egymástól. E különbség zenében is megmutatkozik, és pillanatnyilag — az ismert anyag alapján — alig nyújthatunk valami magyarázatot erre a jelenségre. A rokonság a néptánc, az öltözködés — és általában — az iparművészet elemeiben inkább felismerhető. A Közép-Atlas vidékének viszonylagos etnikai egysége alapján feltételeztem, hogy az ott élő berber törzsek — Zayan, Beni, Mtir, Ichqern, Beni Mguild, Ait Seghrouchen és Beni Ouraïn — néprajzi és következésképpen: népzenei szempontból is egységet alkotnak.[4] Az elképzelést az eredmény többékevésbé igazolta is. Az itt talált stíluskör — ha nem is érintetlen népzenei

[4] A berber (imazighen) nevek átírásánál a pillanatnyilag legelterjedtebb francia fonetikus átírást alkalmazom. A tamazight szövegek és nevek forrása: E. Laoust *Cours de berbere marocain* Paris, 1939. A sokféle különleges mássalhangzó közül csak néhányat tüntetünk fel az idézett szövegekben.

h = kemény h (ch), inkább arab átvételekben szerepel.

q = k (mély torokhang), s = sz, š = s, ' = arab eredetű „ain" (néma torokhang) jelölésére szolgál.

tradíció — hegyi elzártságánál fogva mégis tisztábban őrzi és képviseli e népcsoport tipikus zenei stílusát, mint a környező völgyek és síkságok törzsei, melyek jobban ki vannak téve a külső — elsősorban városi és arab-beduin — hatásoknak. A gyűjtőút során a Közép-Atlas területén (több mint 200 km hosszú és kb. 80 km széles hegylánc) a következő falvakba, illetve településekbe jutottam el: Khenifra, El Kbab, Aïn Leuh, Itzer, Imouzzer du Kandar, Sefrou, Boulemane, Ahermoumou, Tahala, Merghaoua, Taza. E települések legnagyobbika: Taza, tartományi székhely és kereskedelmi gócpont, de a környékről egybegyűjtött énekesek — a többi kis település lakóihoz hasonlóan — egy primitívebb, parasztibb zenei stílust vallottak magukénak. A többi helyiség jobbára kis hegyi falu, vagy afféle tanyaközpont, mely több környező kis település, esetleg nomád „duár" (sátortábor) lakóit fogja össze közigazgatásilag — helyenként még a régi törzsi szervezet kereteiben.

A Közép-Atlas lakói csaknem kizárólag félnomád, állattenyésztő életmódot folytatnak. A hegység 1000—1500 méter magasan fekvő hatalmas havasi legelői kitűnő legeltetési lehetőséget biztosítanak a nagy birkanyájak számára. A hidegebb évszak, a hó leesése azonban lekényszeríti őket a völgyekbe, ahol egy-egy tenyérnyi föld termése is hozzájárul pásztoraik megélhetéséhez.

Ha az imazighen és šelha törzsek néprajzi-népművészeti különbözőségének okait keressük, az egyik igen jelentős okot épp életmódjuk eltérésében találjuk meg: a félnomád, pásztorkodó imazighenekkel szemben a Nagy-Atlas és Hammada oázisaiban élő šelhák kizárólag földműveléssel és datolyatermesztéssel foglalkoznak, s ennek megfelelően, megtelepedett életmódot folytatnak. Ennek a körülménynek tulajdonítható a déli šelhák nagyobb fokú elszigetelődése a városi és általában arab behatás alól.

Arab és berber zenei rétegek egymás mellett élése legvilágosabban a műfajok területén nyilvánul meg. A profán, de vallási alkalmakhoz kötött zenélési formák egyik legjellemzőbbike, a „tabal"-lal (dob) kísért „ghaita"-muzsika (kettős nyelvű síp) arab és berber népességnél, városban-faluban egyaránt felbukkan, s egyben egész Észak-Afrikában otthonos. A Közép-Atlas vidékének sajátos vokális dallamstílusa ezzel szemben jellemzően egyedi jelenség, mely — ez ideig úgy tűnik — kizárólag e meghatározott terület sajátja. Jelen tanulmány vizsgálódásait éppen ezért e vokális dallamstílusra korlátozzuk, azokra a dallamokra, melyek a tárgyalt vidék csaknem minden kisebb vagy nagyobb társadalmi megnyilvánulását kísérik. E dallamok meglehetősen zárt stíluskört képeznek. Sőt, bizonyos esetekben nem is beszélhetünk különböző dallamokról, hanem egyetlen dallam különféle, olykor nem is távoli variánsairól. Egyik-másik dallam csaknem az összes felkeresett településen felvételre került, hol különböző, hol pedig azonos szöveggel. Az is előfordult, hogy ugyanabban a faluban „más dal" címen ugyanarra a dallamra vagy variánsra kezdtek rá az énekesek, s ami igazán különbözött, az a szöveg volt.

Az elemzésre kerülő dallamstílus az imazighen törzsek „mindennapi" zenei életét képviseli. Ez a mindennapi zenei élet azonban korántsem oly széleskörű, mint egyes mediterrán népeknél, vagy — hogy egy primitív pél-

dát említsünk — Néger-Afrika népeinél. A zenei gyakorlat elszegényedése jelentős mértékben az arab és különösképp a beduin hatás eredménye. A mohamedán vallás sok, egyébként kifelé irányuló, egészséges és életszerű indulatot és érzelmet fordít befelé. A virágzó mór udvari kultúra ideje lehanyatlott, ma már jobbára csak maradványai élnek, és azokat is nyomjasorvasztja egy olyan vallási-társadalmi köztudat, mely az éneket és táncot erkölcstelennek tekinti. Persze, az ilyesféle nézetek hirdetői nem vonják meg maguktól az e művészetek nyújtotta élvezetet, de művelőit bizonyos társadalmi számkivetésbe küldik, ami által az aktív zenélők és passzív élvezők közé szinte áthatolhatatlan fal ékelődik. Ezért igen nehéz, sőt, csaknem megoldhatatlan feladat a gyűjtő számára bejutni az otthonokba, és felfedni: vajon kíséri-e valamilyen zenei megnyilvánulás az élet valóban mindennapi mozzanatait, és ha igen, milyen az? — Az a mindennapi zenei élet tehát, amihez eljuthatunk, az alkalmi szórakozások, kisebb ünnepek zenéje-tánca, melyet egy külön kis társadalmi réteg gyakorol.

A Közép-Atlas és környező síkságok berber törzsei „imdiyazen"-nak hívják a hivatásos-félhivatásos muzsikusokat, akik kivétel nélkül kisebb csoportokban szerepelnek. Női megfelelőik a prostituált hivatásos szórakoztató asszonyok, a „sikhá"-k (többesszám: sikhát). Imdiyazen és sikhát többnyire együtt szolgáltatják a zenét: a férfiak hangszeren játszanak, a nők énekelnek, és alkalmanként táncolnak. Legfőbb ütőhangszerük, a „bandir" (tamazight nyelven: „allun"), férfiak-nők kezében egyaránt otthon van. Az általam megismert ilyesféle zenész-együttesek legkisebbike két nőből és három férfiből, legnagyobbika kilenc nőből és négy férfiből állt. Dallampéldáinkat — a No. 2. és 3. kivételével — ilyen együttes adta elő, kivétel nélkül antiphonális stílusban: női kórus férfi kórussal váltakozva, vagy a nők egyik csoportja és másik csoportja felváltva. Hangsúlyoznunk kell, hogy kifejezett kórushangzás igen ritkán fordul elő. (No. 19. dallam több környékbeli zenészcsoport-együttes előadásában került felvételre. Itt valóban beszélhetünk szólisták csoportjáról, és nagyobb kórusról.) Az ének strófánként váltakozik hol az egyik, hol a másik csoport ajkán. Nem strófikus változás csak ott fordul elő, ahol egyetlen dallamsor szerepel, ilyenkor soronként felelgetnek egymásnak.

A stílus tisztán vokális: igaz, ütőhangszer-kíséret úgyszólván elengedhetetlen, más hangszerek viszont csak alkalmilag társulnak vele. Ilyen járulékos hangszer mindenekelőtt a *guembri* (három-két húros tanburpandora jellegű pengetőhangszer), továbbá az európai hegedű vagy mélyhegedű és hatlyukú furulya, a *zsauak*. A dallamhangszerek kísérési módja általában a heterofónia keretein belül mozog, csak egyetlen helyen (Aïn Leuh) találkoztam egy kitűnő guembri-játékossal, aki helyenként valóságos ellenszólamot játszott az énekhez. Érdekes és jellemző, hogy Marokkóban a különböző ütőhangszerek sokkal inkább kötődnek egy-egy műfajhoz, illetve előadási formához, mint például Algériában. Bartók gyűjtésében ugyanazt a dallamtípust váltakozva kíséri *bandir, tabal,* illetve *darbuka*. A marokkói Közép-Atlasban, de egyéb vidéken is, ez úgyszólván lehetetlen. A hangszer nélküli kóruséneket vagy szólót, kivétel nélkül bandir kíséri. A darbuka vagy kisebb rokona, a *tarizsa*, csak akkor szerepel, ha az énekhang mellett

más dallamhangszer (guembri, hegedű, zsauak) is játszik. A tabal pedig kizárólag a ghaita nevű fúvóshangszert kíséri. Az énekes-táncos együttesben a szólista rangját többnyire a bandir jelzi, mert az énekesnek — előadása közben — szinte természetszerű szükséglete, hogy kezével a ritmust üsse.

A tárgyalt vokális műfaj tartalmi vonatkozásai és elnevezései egyelőre tisztázatlanok. Mindössze néhány helyen nyílott alkalmam arra, hogy az énekelt dallamok kezdősorait leírjam, és jelentésüket megtudjam. Mint műfaji elnevezés, kettő is felmerült: *izlane* és *tamediazt*. Mindkettő hosszú, olykor húsz-harminc vagy még több strófából álló szerelmi, vagy hősi tárgyú költemény.

Dallampéldáink között — e középponti műfaj mellett — két érintkező műfaj képviselőit is megtaláljuk. No. 2. és 3. példánk az arab-beduin elbeszélő költemények, a qsédák és serrabák berber-tamazight megfelelőjét képviseli. A műfaj tamazight neve: taiffert. Idézzük a két dallam kezdősorait és fordításukat:

„Dou staoui Aigma Mami — Hihala zreb aouiya . . ."
(Járj lassan, semmire sem jó, ha gyorsan mégy . . .)
Aoul tema issila — Ouya nam nikh mad an. —
Nrzou ouenssa saidnin . . ."
(Nővérem, megteszed-e amire kértelek, vagy menjek máshová? . . .)

A taiffert (serraba) előadási módja lényegesen különbözik az izlaneétől: szólista adja elő, s csupán mintegy refrain-szerűen kapcsolódik hozzá egy kisebb — két-három énekesből álló — kórus.

Amennyire az utóbbi az arab-beduin stílus felé való átmenetet képviseli leplezetlenül, úgy létezik egy műfaj, mely az autochton berber hagyományokat képviseli. Nagy, közösségi szertartásszerű tánc ez, neve „*ah'idous*". Az ah'idous melodikai tekintetben igen közel áll az izlane-tamediazt típushoz, és tulajdonképpen csak előadásmód tekintetében különbözik tőle. Az ah'idous átlagos lefolyása a következő: egy előénekes magas, feszített torokhangon ágas-bogas, de trichord-tetrachord rendszert túl nem lépő dallamot rögtönöz, mely azután nagy közösségi antiphonális éneknek adja át helyét. A szertartásszerű táncban olyor 60—70 vagy még több ember vesz részt, férfiak, nők vegyesen. Nagy ünnep idején akár az egész közösség táncol. A tánc — jellegét tekintve — azonban inkább szertartás, mint szórakozás. Elképzelhető, hogy itt valami preiszlámikus tradícióval vagy legalábbis annak maradványaival van dolgunk, mely — közösségi és külsőséges jellegével — vajmi távol áll az Iszlám szellemétől.

Az izlame-tamediazt és az ah'idous zenei határvonalát igen nehéz lenne megvonni; nem egy izlane-dallamot hallottam ah' idous formában — tehát két szemben álló táncos sor által — előadni. Az izlane belső feszültsége és hullámzása is jó zenei alapot szolgáltat az ah'idous apró, ringó tánclépéseihez, és artisztikus kézmozgásához. Talán egyetlen pont van, ahol az ah'idous határozottabban válik el a többi műfajtól: ez a ritmika. A tipikus ah'idous-dallamok ugyanis szinte kivétel nélkül 5/8-os ritmusban mozognak, pontosabban egy olyan ritmusban, mely két 5/8-os taktusból tevődik össze, hol

szimetrikusan (No. 20), hol pedig asszimetrikusan (No. 21). A tánc tempója egyre fokozódik, az ostinato ritmus és dallam egyre inkább révületbe ragadja a részvevőket, egyre rövidebb dallamsorok váltakoznak, mintegy igazi Coda-hatást keltve.

Az izlane-tamediazt végül társadalmi funkciójában is különbözik az ah'idoustól: ez utóbbi nagy közösségi jellegével szemben, előbbi egy intim, családi, házon belüli szórakozást képvisel, melyre leginkább családi jellegű ünnepek (születés, házasság stb.) adnak alkalmat.

*

A Közép-Atlas vokális dallamvilágának legfőbb melodikai jellemvonása a kis hangterjedelem. E dallamok, néhány kivételtől eltekintve, nem lépik át a kvart terjedelmét, de a többség még ennél is kisebb: nagy- és kisterc-határokon belül mozog. Általában dúr-, illetve moll trichorddal találkozunk, példáink között azonban szerepel egy dallam, mely két szomszédos fok váltakozásából áll. (No. 1. Vö.: Bartók No. 6. itt: No. 22.) A trichord hangsorú dallamok között előfordul a bizonytalan intonációjú semleges terc is (No. 2.), továbbá más, egyéb — a diatonikus, illetve kromatikus hangrendszertől eltérő — hangmagasság.[5] Példáink másik csoportját tetrachord-skála jellemzi, dúr- és moll-terccel egyaránt, továbbá egy sajátos, szűkített kvartba tömörített formában. (No. 13, 15.) Van példa a tetratónia esetére is, amikor a dallamot képező négy hang nem szomszédos fok, hanem például moll trichord + alá épített kisterc; itt az ambitus természetszerűen szűkített kvintté tágul. (No. 21.) Előfordul továbbá olyan sajátos tetrachord-típus is, melyben dúr- és moll-terc egymás mellett szerepel. (No. 18.) Ez utóbbi jelenség más helyen is előfordul: nem egy dallamban a kezdő, hangismétléses recitálás egy árnyalattal magasabb, mint a később állandósuló dúr vagy moll harmadik fok. (Az eltérés kb. 30—50 Cent.)

A kis ambitus azonban még csak részleges melodikai karakterizálás; további kérdés, hogy miképpen tölti ki a dallam ezeket az adott kereteket? — A Közép-Atlas vidékének vokális népzenéjét szinte egyértelműen és kizárólagosan recitáló, szillabikus stílus jellemzi. Ezen belül azonban kétféle formával találkozunk, éspedig szabad parlando-rubato előadással (serraba, taiffert) és giusto előadással (izlane-tamediazt). A parlando-rubato és giusto dallamok között azonban nemcsak előadásbeli különbség rejlik, hanem *lényegi eltérés,* mely kulcsául szolgálhat a közép-marokkói népzene egész problematikájának.

A kis hangterjedelem és a recitáló jelleg ugyanis két legalapvetőbb jellemvonása az észak-afrikai arab-beduin zenének. Ezek alapján tehát arra a következtetésre kellene jutnunk, hogy a Közép-Atlas berbér-imazighen népessége teljes egészében behódolt az arab-beduin zenekultúrának. Ez a tétel korántsem meglepő, sőt, igen ismert és részben bizonyított problémája az észak-afrikai népzenekutatásnak. Hornbostel és Lachmann egyik legérdekesebb megállapítása az „Asiatische Parallelen zur Berbermusik" című

[5] E kérdésnek ezúttal nem tudunk több teret szentelni. A felvételek további tanulmányozása azonban lehetővé teszi, hogy egy következő, bővebb tanulmányban mindezt pontos Cent-adatokkal támasszuk alá.

cikkben épp a beduin-berber kérdésre vonatkozik.[6] Az összehasonlító népzenetudomány e két nagy úttörője ugyanis dél-tuniszi és djerba-szigeti tapasztalatok alapján arra a következtetésre jutott, hogy egyes csoportok nyelvük megtartásával — zenei, melodikus tekintetben is — úgyszólván teljesen „elbeduinosodtak".

Igaz, mindezideig kevés forrásunk van a beduin zene megismerésére. Hornbostel és Lachmann melodikai jellemzésén túl, konkrét dallampéldákkal egyedül Bartók tanulmánya szolgál.[7] A Bartók által gyűjtött Biskra-környéki arab énekes dallamok egy része („knéják" és „qsédák") határozottan ezt a stílust képviseli; erről tanúskodik továbbá egy Marius Schneider által idézett egyiptomi paraszt-dallam is — spanyol (!) megfelelőjével,[8] továbbá az 1948. évi Henry Lhote által vezetett francia néprajzi Szahara-expedíció néhány, Hoggar vidékéről való felvétele. (No. 23—27.)[9]

Ezzel a beduin-dallamossággal rokon a Közép-Atlas vidékének egyik dallamtípusa is, nevezetesen a parlando-rubato előadású serraba-taiffert stílus. A mellékelt dallamok között erre leginkább a No. 1, 2, 3 dallamok szolgáltatnak példát. Különösen a No. 2 és 3 képvisel jellegzetes recitáló stílust: a dallam teljesen alá van vetve a strófikusan tagolódó szövegnek. Az ilyesféle dallamok leplezetlenül mutatják arab-beduin eredetüket; műfajukat tekintve a régi arab hagyomány, a qasidák és serrabák kategóriájába tartoznak, szövegük is többnyire arab, de ha tamazight, még az sem bizonyítja az ellenkezőt.

A Közép-Atlas zenevilágának legjellegzetesebb és számszerűen is uralkodó dallamtípusát azonban nem a serraba-taiffert dallamok képviselik, hanem egy ritmikailag és verstanilag összetettebb típushoz tartozó. A különbség mindenekelőtt az előadásmódban és a dallamvonalban mutatkozik meg. A serraba-taiffert dallamok és velük együtt a fentebb említett beduin melódiák kifejezetten parlando-recitáló dallamok, bizonyos szabálytalanul ereszkedő-emelkedő hullámvonallal. A szóban forgó másik dallamtípus ezzel szemben, noha ugyancsak recitáló-szillabikus jellegű, feszes-ritmikus elemeinél fogva, inkább táncszerű karraktert mutat. Dallamvonalát pedig nem egy síkban mozgó hullámgörbe ábrázolhatja, hanem határozottan ereszkedő egyenes. A Közép-Atlas vidékének e legjellegzetesebb dallamtípusánál a kezdőhang — szinte kivétel nélkül — a legfelső fok: a sor legmagasabb fokon való hosszabb recitálással kezdődik, majd a sor végén egyenesen hajlik le az alaphangra. Ez utóbbi látszólag primitívebb, s ez talán — puszta dallamesztétikai szempontból nézve — így is van. Másfelől azonban a sorvégi kadenciák, illetve kadenciafigurák nagyobb formai tagoló szerepe, állandósultabb tipizáltsága egy magasabb rendű zenei koncepció jelenlétéről tanúskodik.

[6] *Zeitschrift für Vergleichende Musikwissenschaft* 1933. No. 1. l. m. R. Lachmann *Jewish Cantillation and Song in the Isle of Djerba* Jerusalem, 1940.

[7] H. Stumme „Tripolitanisch-tunesische Beduinenlieder" című munkájához nem tudtam hozzájutni.

[8] *The New Oxford History of Music* (Egon Wellesz) Oxford Univ. Press 1957. I. fejezet.

[9] Saját lejegyzés.

A legfőbb kérdés azonban nem abban rejlik, hogy a két stílus közül melyik a magasabb rendű, hanem abban: miben áll a két stílus különbözősége, s ebből a különbözőségből milyen távolabbi következtetéseket vonhatunk le?

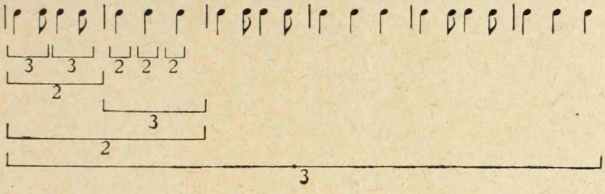
Mint már említettük, a giusto-típushoz tartozó izlane és tamediazt előadásánál nélkülözhetetlen az ütőhangszer. A stílus ritmikus karakterét azonban nem kizárólag és nem elsősorban az ütőhangszer-kíséret adja meg. A recitáló dallamstílust itt bizonyos állandó ritmusfigurák és metrikus jelenségek kísérik, sőt, határozzák meg, és épp ebben a határozott ritmikus koncepcióban rejlik a stílus inkább táncszerű, mint recitáló jellege.

Első, talán legszembetűnőbb vonásként a páros és páratlan metrumok egyidejűségét kell megemlíteni. Egyidejűségen ezúttal időbeli egyidejűséget és egymásmellettiséget egyaránt kell érteni. Az első kérdés elemzésébe itt nem bocsátkozhatunk mélyebben: az énekhang, ütőhangszerkíséret és testmozgás poliritmikája külön vizsgálatot érdemel. Így kénytelenek vagyunk csupán a másodikkal, a különböző metrumok egymásmellettiségének jelenségével foglalkozni.

A Közép-Atlas vidékének sajátos metrum-váltakozása tipikus „hemiola-jelenség": azonos időmértékű egységeken belül páros és páratlan osztás váltakozik — mégpedig szigorúan periódikusan. Az ó-görög műzenében mint rendhagyó jelenség támadt fel, és kapott új értelmet.

E metrikai jelenség — érdekes módon — mind ókori, mind pedig újkori formájában fontos szerepet játszik a Közép-Atlas izlane-tamediazt-ah'idous stílusában. A tipikus ah'idous 5/8-os metrikai alapegysége ugyanis nem egyéb, mint az ó-görög metrum-elmélet egyik „hemiólája", a „paion diágyros", az izlane-tamediazt stílus következetesen váltakozó 6/8—3/4 ütemei pedig az újkori hemióla-jelenséget példázzák — következetesebb és állandósultabb formában. (Azért választottuk a lejegyzésnél a 6/8-os és 3/4-es ütemfajokat, mert azokban a nyolcad mint közös alapegység szerepel. Megjegyezzük, hogy ez a metrum-váltakozás kifejezhető csupán 6/8-ban is, de akkor kevésbé nyilvánvalóan mutatkozik meg a taktus belső struktúrájának változása. Példáink között szerepel néhány dallam — No. 5, 6 —, mely 2/4-ben egyszerűbb kottaképet nyújtana, lejegyzésnél azonban mégis figyelembevettük a többség törvényszerűségeit.)

A hármas és kettes osztás periodikus váltakozása — az esetek egy jelentős részénél — szigorúan következetes, és még a dallamsorok közötti szüneteken keresztül is érvényben marad. Sőt, ezekben a dallamokban nemcsak a páros és páratlan metrum-faj periodikus váltakozásával találkozunk, hanem e két ellentétes elem finom belső játékával is. A periodikus váltakozás alapegysége (periódusa) két ütemből áll; az egyik a 6/8-os páros osztású, de azon belül a legkisebb egység (nyolcad) hármas formában csoportosul, vagyis: $6/8 = 2 \times 3/8$. A periódus másik fázisa 3/4-es ütem, páratlan, melyben az alapegység páros formában csoportosul, vagyis $3/4 = 3 \times 2/8$. Hasonló rendet találunk akkor is, ha a periódust a teljes sor viszonylatában nézzük. A szóban forgó dallamok *teljes* sora általában hat taktusból tevődik össze; így a páros-páratlan játéknak egy további megnyilvánulása az, hogy a páros, belső tagolású periódus (két taktus) háromszor hangzik el egy dallamsorban.

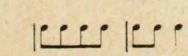


Mindez nem műzenei spekuláció terméke, hanem a népi alkotás ösztönös rendje, mely egy különös poliritmikus érzékből fakad, s miként már említettük, az előadás minden mozzanatában — hangszer kíséretben és testmozgásban is — megnyilvánul. Ez a gazdag, sőt, bonyolult ritmus-játék adja meg e melódiai szempontból egyszerű, sőt, primitív dallamok belső feszültségét. Ez teszi lehetővé, hogy a strófa szinte végtelen hosszú ismételgetése, az egyszerű, kisterjedelmű dallamvonal ellenére, nem válik unalmassá, hanem ellenkezőleg, az immár familiáris fül számára határozottan pezsdítő hatást tartogat. És végül: ez adja a magyarázatát annak, hogy ez a műfaj, illetve dallamstílus olyannyira magában hordja a táncszerűség elemeit.

A táncszerűség azonban korántsem fedi el e dallamstílus elsődleges recitáló-szöveghordozó jellegét. Erre vall mindenekelőtt sorainak következetesen szillabikus volta. Kíséreljük meg épp ezért rendszerbe szedni a különböző sortípusokat!

A fent kifejtett periodikus metrumváltakozás alapegysége (periódusa) önmagában is sort alkothat. Állítsuk egymás mellé alaptípusát, és különböző variánsait! (A következő metrikai táblázatokban leegyszerűsített ritmusképleteket alkalmazunk, mintegy a különböző konkrét ritmusfajták általánosítása, „közös nevezőre hozása" céljából. Így négyféle sztereotip ritmusképletet használunk, annak megfelelően, hogy hány szótag esik egy ütemre, azaz: egy súlyra.)

Dipodikus sor:

Megnevezés	Ritmusképlet	Szótag
Alaptípus		7
Auftaktos var. 1.		8
2.		9
3.		7

Az ilyesféle dipodikus sor önmagában még alig tekinthető sornak. Felfogás kérdése, hogy a No. 3. alatti dallam 4 ilyen izoritmikus sorból áll-e, vagy 2—2 dipodikus sor áll össze egy-egy igazi tetrapodikus sorrá. A dipodikus sor igazi jelentőségét csak a későbbiek folyamán érthetjük meg, amikor a strófaszerkezet kérdéseit tárgyaljuk.

A tetrapodikus sor már teljes önállóságot, életképességet mutat. Gyakoriságát variánsainak száma is mutatja.

Tetrapodikus sorok:

Megnevezés	Ritmusképlet	Szót.
Alaptípus		13
Variánsok 1.		13
2.		13
3.		11
4.		11
5.		12
Auftaktos, masculin zárl.		13
		11
		11

A tetrapodikus sor alaptípusa egyébként klasszikus példája a nálunk kanásznóta-kolomejka, Nyugat-Európában vagáns-nóta néven ismert sorképletnek. Az arab klasszikus verstan is ismeri ezt a formát, „ramal" néven.[10] Hogy honnan, miképpen jutott ide, Észak-Nyugat-Afrikába, egyelőre még eldönthetetlen — annyi azonban tény, hogy ezen a vidéken is —, tágabb értelemben: egész Észak-Afrikában — jelentős szerepet játszik. Fenti összehasonlító táblázatunk ugyanis a variánsokat is feltünteti, tehát még egy sor hasonló ritmusképletet, mely mind egyazon elvből, egyazon verskép ző érzékből fakad. A Középső-Atlasból való példák mellett csak néhány, ugyancsak észak-afrikai példáját idézzük:

Nagy-Atlas (Marokkó, selha népesség):

Hoggar-hegység (Szahara, tuareg népesség):

Biskra (Algéria, arab-beduin népesség):

[10] Szabolcsi Bence „Adatok az új magyar népdalstílus történetéhez" *Népzene és történelem* Budapest, 1954.

A vagáns-kolomejka sorképlete igen rugalmas, s mint ilyen, variánsok számtalan lehetőségét rejti magában. A változatok, persze, elsősorban nem az alapvető tetrapodikus szerkezetet bontják meg (noha erre is akad példa), hanem a sor szótagszámát alakítják igen gyakran szabadon. Így például az egy súlyra eső négy helyett ugyanolyan értelemben három, sőt, kettő is szerepelhet. Továbbá a zárlati figurában is nagyjából azonos értékű és értelmű a maszkulin egy szótag a feminin két- és három szótaggal.[11] Sőt, magyar dallamokban augmentációk, ill. diminuciók is előfordulnak, ami által a sor pentapodikussá válhat. Ilyesmire az idézett berber dallamok esetében nincs példa, annál gyakoribb azonban a szótagszám szabadsága. A táblázatban feltüntetett variánsok szótagszáma 11, 12, 13 között váltakozik. Feltűnő a páratlan szótagszámú sorok uralma — párossal viszonylag ritkán találkozunk. A sorképlet változása nemcsak különböző dallamok között érvényes, hanem az egyes dallamokon belül is. Kottamellékletünkben minden szám csak egyetlen strófát tartalmaz, többnyire a sor legjellegzetesebb, legtöbbször ismétlődő formájában. A szótagszám változása azonban igen gyakori. Néhány tamazight vers-idézeten keresztül könnyen meggyőződhetünk az egyenlőtlen szótagszámú sorok mindennapos, sőt, szinte törvényszerű előfordulásáról.

A-iargaz ur illi udi tettat awa (12)
gs ahbib ami nya sa y-uqellal awa! (12)
A-mais umeddakul anebgi n-rebbi awa, (13)
ms-i-trid, ur i-trid ad-auwih awa, (11)
A-tagzut enna ikerraz bu-tgial awa, (12)
awa id am igan tayuga n-issan awa! (13) stb.

Más helyen még szélsőségesebb egyenlőtlenségekkel találkozunk:

Adur s'awan tamara s-uqejdim, (10)
Ddu s-ttawil, tsiwid i-tnbat, (7)
Adur-kun isiwed udar-ines i-lbla! (12) stb.

Az ilyesféle váltakozó szótagszámú sorokat a súlyozás hozza „közös nevezőre", vagyis: teszi énekelhetővé giusto tempóban.

A hangsúlyos tagolással függ össze a sorfelező cezura gyakorisága is. Az Európában ismert rokonritmusoknál is egyaránt találkozunk cezuranélküli típussal, és sorfelező, szimmetrikus típussal. A sorfelező típus esetében természetesen igen gyakori a két félsor szótagszámának egyenlőtlensége, minthogy a második erőteljesebb záróhatást igényel. Így alakult ki az a — szinte klasszikus — sorfelező képlet, amely vagánsnótában éppúgy előfordul („Meum est propositum — in taberna mori"), mint kanásznótában („Csóri kanász, mit főztél — tüdőt káposztával"), és marokkói imazighen dallamban („Ad-smuttih awal-inu — am uganim g-waman"). A sorfelezésnek ez nem az egyetlen formája; számtalan variánsának azonban közös vonása, hogy a két félsor csak súlyozásban, tehát mintegy zeneileg egyenlő, míg szótagszáma — egy-két szótagnyi különbséggel — egyenlőtlen. A fenti 13 szótagos alaptípus

[11] A három szótagos zárlat feminin jellege abból adódik, hogy a három szótag ritmusérték tekintetében egyenlő (triola).

mellett igen gyakori az 5+6 szótagra tagolódó 11-es sor, melynek prototípusát egy Ba Heddáról szóló költemény állandóan visszatérő sora szolgáltathatja:

Rahmat Ba Hedda, anessad inna-iaš:
Sin addai tmekzun l'ib agga mes iqim
Wis krad gifsen is ijujad i-tnemnamt.

Mindez a verstani jelenség egyben némi magyarázatot is nyújthat a berber-imazighen dallamok már ismertetett sajátos ritmikájára is, amenynyiben páros és páratlan metrumok hemiolaszerűen váltakoznak egymással. Az imént vázolt hangsúlyos tagolásból következik, hogy azonos súly-, ill. időegységekre két, három és négy szótag kerülhet. Tekintve, hogy a nyelv a gyakori mássalhangzónyújtás miatt jobbára csak hosszú szótagokkal rendelkezik (és ha van is viszonylag rövid, az nem 1 : 2-es „Diplasia" arányban viszonylik a hosszúhoz, hanem 2 : 3-os „Hemiolia" arányban), az egy súlyegységre eső három szótag inkább ritmizálódik egyenlő értékekben, mint egyenlőtlenekben.

Hátra van még annak a kérdésnek a vizsgálata, hogy miképpen viszonylik ez a sortípus a klasszikus arab verstan „ramal" ritmusához? Az eredményes elemzést megnehezíti, hogy a ramalt mind ez ideig csak elméleti forrásokból volt alkalmam megismerni, s így annak *gyakorlati* érvényesülését nem ismerem. Két feltevést azonban máris előlegezhetünk. Nincs kizárva, hogy ez a ritmustípus valóban az arab műzenéből került át az északafrikai primitív népzenékbe. Ez azonban az arab zeneelmélet és műzenei gyakorlat arisztokratikus, monopolizált jellege miatt kevéssé valószínű. Inkább tartunk elfogadhatónak egy olyan magyarázatot, mely szerint ez a ritmustípus keletről jött ugyan, de népi-paraszti síkon, tömegzenei közvetítéssel. És ez utóbbi kiegészítéseképp még azt is fel kell vetnünk, hogy talán valami ősi mediterrán hagyománnyal van dolgunk, amely a középkorban szivárgott fel Nyugat- és Közép-Európába. Hangsúlyozzuk, hogy mindez feltevés, mely érdemben mindaddig nem tárgyalható, amíg erre vonatkozólag több és pontosabb adattal nem rendelkezünk.

A berber-imazighen népzenében korántsem egyeduralkodó a tetrapodikus sortípus. Mellette hasonló fontossággal és gyakorisággal egy hexapodikus típus is szerepel, mely miként a tetrapodikus, szintén visszavezethető a dipodikus alapegységhez. Vagyis: a dipodikus „sejt" ezúttal nem kétszer, hanem háromszor ismétlődik, illetőleg összegződik. Ha alaptípusnak mégsem ezt a három szabályos, dipodikus képletből összetett sort tekintjük (var. No. 1.), annak oka abban rejlik, hogy a sor 19-es formájában erősebben zárul. Következzék most a hexapodikus sorok összehasonlító táblázata:

(Lásd 181. oldalon!)

A fenti hexapodikus sorképletek alkotják a Közép-Atlas vidékének leghosszabb sorait. Egyébként ugyanaz a variációs törvény vonatkozik rájuk, mint a tetrapodikus sorokra, vagyis: a szótagszám szabadon alakul bennük. A sor belső tagolása általában az eddig tárgyalt kisebb egységek, sortípusok elvét és méreteit követi, sőt, végeredményben felbontható egy tetrapodikus és egy dipodikus sorra. Két tripodikus sorra való felbontása azonban elképzelhetetlen, ami ugyancsak a fent vázolt törvényszerűségeket igazolja.

Megnevezés	Ritmusképlet	Szót.
Alaptípus	♩♩♩♩ | ♩♪ | ♩♩♩♩ | ♩♪ | ♩♩♩♩ | ♩	19
Variánsok 1.	♩♩♩♩ | ♩♪ | ♩♩♩♩ | ♩♪ | ♩♩♩♩ | ♩♪	21
2.	♩♩♩♩ | ♩♪ | ♩♩♩♩ | ♩♪ | ♩ ♩ | ♩	17
3.	♩♩♩♩ | ♩♪ | ♩♩♩♩ | ♩♩♩♩ | ♩♩♩♩ | ♩	20
4.	♩♪ | ♩♪ | ♩♪ | ♩♪ | ♩♩♩♩ | ♩	17
fem. zárl. 5.	♩♪ | ♩♪ | ♩♪ | ♩♪ | ♩♪ | ♩ ♩	17
Auftaktos 6.	♪ | ♩♩♩♩ | ♩♪ | ♩♩♩♩ | ♩♪ | ♩♩♩♩ | ♩	21
Ál-pentapod. 7.	♪ | ♩♩♩♩ | ♩♪ | ♩♩♩♩ | ♩♪ | ♩♩♩♩ |	20
8.	♩ | ♪♩ | ♩♩♩♩ | ♩♪ | ♩♩♩♩ | ♩♪ | ♪	20
9.	♩ | ♪♩ | ♩♩♩♩ | ♩♩♩♩ | ♩♪ | ♩♩♩♩ | ♪	21

A hexapodikus sor belső tagolásának kérdése szinte magától értetődően vezet át elemzésünk következő tárgyához: a *strófaszerkezet* kérdéséhez. A hexapodikus sor belső osztódása által alakul ki ugyanis e stílus jellegzetes, háromsoros strófája. Példáink egy jelentős csoportja (No. 14—18.) világosan mutatja ezt a csökkenő hosszúságú sorokból álló sajátos strófaszerkezetet. (A lejegyzés kottaképét is ennek szemléltetésére alakítottuk.) E dallamok közös sajátossága. hogy a teljes strófát az első, hattaktusos sor anyagából képezik, oly módon, hogy a második sor annak négy-, a harmadik sor pedig annak utolsó két taktusa. Az alapanyagot adó első sor ugyanis melodikai szempontból két részre tagolódik: 1. hangismétléses recitálás; 2. kadenciafigura. A három soros strófa fokozatosan bontja le a kezdő sort (4 ütem recitálás + 2 ütem kadencia) rövidebb recitálásra (2 ütem) és kadenciára, végül pedig: csupán kadenciára. Mindebből egyértelműen következik, hogy az utolsó két taktus, vagyis: a kadencia képezi a dallam állandó s egyben leginkább zenei pillanatát. A különböző ritmusváltozatok és szótagszámingadozások ennek megfelelően az első, recitáló jellegű sor-szakaszban kapnak helyet.

Hasonló, de nem teljesen azonos felépítésű a No. 19. példánk. Itt látszólag mind a három sor teljes hat taktusból áll. Valójában azonban itt is a csökkenő-elvvel találkozunk, azzal a különbséggel, hogy a második és harmadik sor egyaránt négy taktus — két-két taktus kórus által énekelt toldalékkal. Hasonló szerkezet a No. 11. is. Továbbá: ugyanezt a csökkenő elvet képviseli a No. 13/a dallam is, csak itt három sor helyett mindössze kettő szerepel.

Érdekes és jellemző jelenség, hogy a három sor azonos tartalmú kadenciái mégis néha eltérést mutatnak, pontosabban: a harmadik más, mint az első kettő. Az eltérés csak ritmikai: amíg az első és második sor zárlata maszkulin, addig a harmadiké femininné válik. Noha a mai európai hagyo-

mányunk szerint a maszkulin zárlat az erősebb, könnyen megérthetjük, hogy két maszkulin zárlat után — „újdonsága" révén — a feminin is erősnek, véglegesen zárónak hat. Nem találunk ilyen elváltozást abban az esetben, amikor az első két zárlat is feminin; mindez tehát arra a következtetésre jogosít, hogy ebben a stílusban — talán épp a tamazight nyelv már említett sajátosságaiból kifolyólag — a feminin zárlat az erősebb.

A csökkenő sorhosszúságú strófa-típus mellett jelentős szerepet játszik, egy ugyancsak három sorból álló izometrikus-izoritmikus típus is. Végül: nem ritka jelenség, amikor csak egyetlen dallamsor ismétlődik hosszú időn át — természetesen különböző vagy variált szöveggel (No. 7, 8, 9, 10). Az egyetlen sorból álló strófák kategóriájába tartozik a két tipikus ah' idous dallam is. A sorok itt nem alkotnak strófát, hanem szervetlenül kapcsolódnak egymáshoz.

Mindezek után arra a végső következtetésre juthatunk, hogy a Közép-Atlas vidékének énekelt dallamstílusa — bizonyos kétségtelen beduin hatások mellett — számos eredeti, sajátos és a beduin zenével össze nem egyeztethető elemet tartalmaz. Ilyen elem mindenekelőtt a gazdag, differenciált ritmika-metrika, és az ennek megfelelő strófaszerkezet. Korántsem akarjuk azt állítani, hogy a beduinok ritmikája szegényes, hiszen csaknem minden erre vonatkozó forrás épp az ütőhangszerek gazdag kiaknázásáról tanúskodik. A ritmuskíséret azonban lényegesen különbözik a dallam saját ritmizáltságától. A legvontatottabb és legszürkébb ritmusú dallamot is lehet fantáziadús ritmuskísérettel ellátni, és megfordítva; találkozhatunk olyan ritmikailag gazdag dallammal, mely mindenféle ritmuskíséretet túlszárnyal. Talán meg sem kell jegyezni, hogy magának a dallamnak a ritmizáltsága magasabb fejlődéstörténeti fokot képvisel, összetettebb és tudatosabb muzikalítást feltételez.

A közép-marokkói izlane-ah'idous stílus metrikai változatosságával kelti a ritmikai gazdagság érzetét. Ha a metrum-váltakozás feltehetően nyelvi-prozódiai szükséglet is, annak szigorú periodicitása már zenei — és hozzátehetjük: viszonylag magasrendű zenei — jelenség. De függetlenül minden ilyesféle qualitatív ítélettől, megállapíthatjuk, hogy ezzel a jelenséggel az észak-afrikai beduin zenében mind ez ideig nem találkoztunk. Sőt, városi, műzenei hatásra sem gyanakodhatunk, hiszen a Maghrib legkifinomultabb, klasszikus hagyományú műzenéje, az andaluziai zene sem ismer ilyesféle ritmikai-metrikai alakzatokat. Ez utóbbira épp a legegyszerűbb páros metrumok túlsúlya jellemző.

Mindezt egybevetve: arra a végső következtetésre jutunk, hogy a szóban forgó vidék berber népességének zenéje sok különleges vonást mutat, melyet arab-beduin hatással csak részben lehet magyarázni. A következetes hemiola-stílus valamely magasabbrendű zenekultúra hatására vall, melyet a jelen pillanatban — megfelelő összehasonlító anyag hiányában — még nem tudunk teljes egészében feltárni. Bizonyos lehetőségekkel máris számolni tudunk: A Közép-Atlas imazighen törzsei, ha sok tekintetben beduin hatás alá kerültek is, zenéjük ritmikájában még egy autochton kultúra nyomait hordozzák. Igaz ugyan, hogy ezt a zenei stílust nem lehet beleilleszteni az általunk ismert délibb berber-šelha zenekultúrába, hisz azt melodikai

szempontból tágas ambitus és következetes pentatónia jellemzi. Néhány elem azonban mégis bizonyos összefüggésre mutat: mindenekelőtt a nagy közösségi szertartás-táncok zenei felépítése, és ezen túl a hemiola-metrika. Bár a délibb vidékeken korántsem uralkodik oly egyértelműen a fent vázolt hemiola-stílus, ott is találunk hasonló jelenséget: Hornbostel és Lachmann idézi is egyik legjellemzőbb példáját. (No. 28.)[12] Bármennyire is szórványos tehát az északabbi imazighen és délibb šelha zene találkozása, nem tűnik véletlennek. A metrumváltó, hemiolás metrum mindkét helyen való felbukkanása — a melodikai eltérés ellenére is — fontos nyomot kell jelentsen, különösen, ha azt egy sor más néprajzi összefüggés erősíti. Közvetlen hatás, stílusközösség kimutatására ez persze kevés, annál inkább lehet azonban bizonyíték a *közös eredetre.*

A közös eredet kérdése két további nyomozási irányt tesz szükségessé. A délvidéki šelha berberek zenéjének ázsiai kapcsolataira először 1933-ban hívta fel a figyelmet Hornbostel és Lachmann. Az imazighen-berberek zenéjével azonban mind ez ideig keveset foglalkozott az irodalom, s ha igen, csupán a beduin hatást hangsúlyozta. Pedig a hemiola-ritmus jelenléte itt is alkalmat nyújt bizonyos ázsiai összefüggések felvetésére. A hemiolás metrumváltakozás egyik őshazájának Perzsiát kell tekintenünk. Erre mutat három utóbbi időben napvilágot látott iráni népdalkiadvány, mely 1953-ban jutott el hozzánk. Noha e kiadvány nem tudományos hitelű, tanulsága mégis elfogadható, hiszen élő zenei gyakorlatból meríti.[13] Elsődleges magyarázatként önmagától adódna, hogy az ázsiai — és különösen perzsa — hatás arab műzenén keresztül jutott el ide. Ismeretes történeti tény, hogy az arab művészet, különösen a virágzó abbaszida kalifátus idején, elsősorban perzsa elemekből gazdagodott. Az arab műzenei közvetítés azonban mégis elfogadható magyarázat, hisz maga a nyugati arabság műzenéje is, mely az andaluziai és maghribi központban bontakozott ki, vajmi keveset vett át gyakorlatilag a perzsa-arab zenekultúrából. Az ázsiai eredetű elemek tehát, amennyiben egyáltalán ilyesmiről beszélhetünk, csakis közvetlenül juthattak el az észak-afrikai berber népekhez, akár úgy, hogy magukkal hozták onnan (ez a történelmi kérdés még tisztázatlan), akár pedig valamely — az arabságot elkerülő —, hatás-láncolaton keresztül.

Az ázsiai eredetnél sokkal meggyőzőbb és elfogadhatóbb magyarázatot találhatunk azonban akkor, ha a nyomozást az afrikai kontinensen folytatjuk. A legújabb afrikai kutatások alapján ma már ismeretes, hogy az európai zene rendhagyó metrum-fordulata, a hemiola, kiszélesedett értelmében és megnövekedett jelentőséggel szerepel Néger-Afrika népeinek zenéjében.[14] Kézenfekvő tehát az a feltevés is, hogy a berber zene bizonyos elemei — így a hemiola-stílus — délről Szudán, illetve Guinea felől érkező hatás következtében alakultak ki. Ez egyben némi magyarázatot nyújtana a šelha és imazighen berberség zenei különbözőségére is; mert, míg az északabbra élő imazighen csoportnál az eredeti hagyományra bizonyos

[12] Hornbostel–Lachmann „Asiatische Parallelen stb.".

[13] Lásd e sorok írójának ismertetését az *Új Zenei Szemle*, 1953. 2. számában.

[14] Rose Brandel „The African Hemiola-Style" *Ethnomusicology*, 1959. No. 3.

konkrét *beduin-* és egyelőre meghatározhatatlan *mediterrán*-réteg rakódott, addig a déli šelhák továbbra is megtartották kapcsolatukat a *szudáni-négerafrikai* zenekultúrákkal.

A Marokkóban élő arab és berber népek zenéje, megfelelő összehasonlító anyag hiányában, egyelőre még sok megoldatlan kérdést tartogat. Az ország — földrajzi helyzeténél fogva — fontos és jelentős kutató-területe lehetne az összehasonlító népzenetudománynak. Különös helyzete abból adódik, hogy földrajzi-etnikai találkozópontja több délről, keletről és északról jövő kulturális áramlatnak. Az imént tárgyalt kérdés e nagyobb kérdés-komplexumnak csak kis részlete. Nem egyéb, mint kísérlet; kísérlet arra, hogy egy műfaj tüzetesebb vizsgálata milyen újabb feltevésekre ad lehetőséget? Végérvényes megoldást azonban csak a jövő hozhat, amikor majd több és pontosabb összehasonlító anyaggal rendelkezünk a szomszédos területekről is.

No. 1. Aïn Leuh

No. 2. Sefrou

Szólo

Kar

No. 3. Sefrou

Szólo

Kar

No. 4. Sefrou

Bandir:

No. 5. Sefrou

Bandir:

No. 6. Sefrou

Bandir:

No. 7. Imouzzer du Kandar

No. 8. Imouzzer du Kandar

No. 9. Ain Leuh

No. 10. Khenifra

No. 11. El Kbab

No. 12. Azrou

No. 13. Aïn Leuh

3 × = 1 strófa

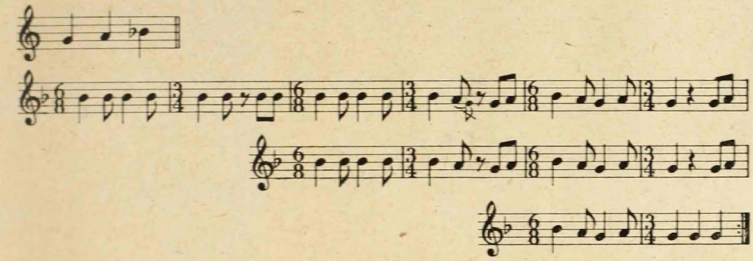
No. 13/a. Imouzzer du Kandar

No. 14. El Kbab

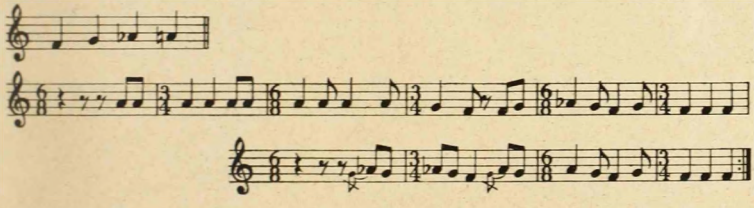
No. 15. Aïn Leuh

No. 16. Khenifra

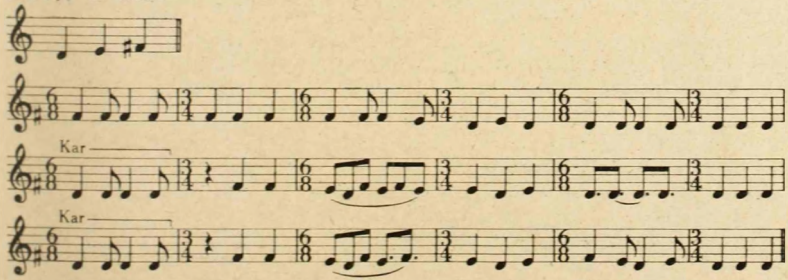
No. 17. Khenifra



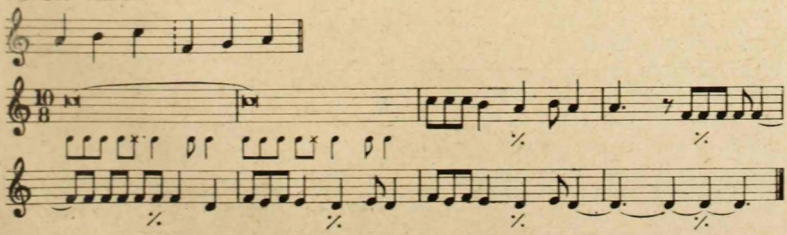
No. 18. El Kbab



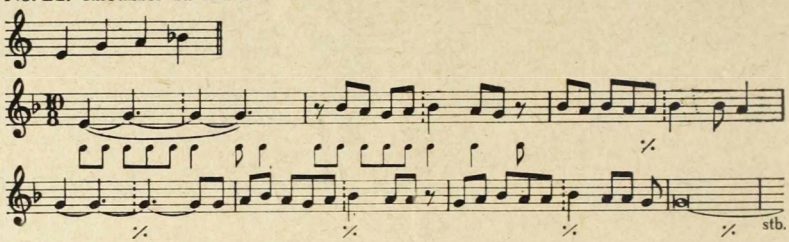
No. 19. El Kbab



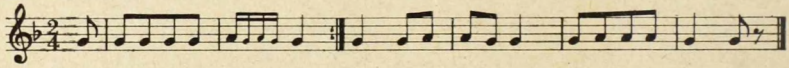
No. 20. Azrou



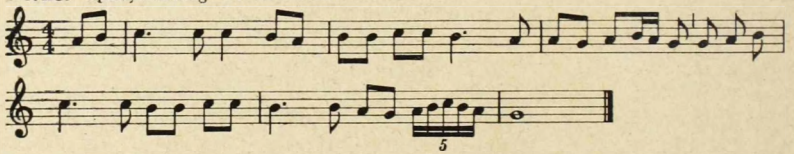
No. 21. Imouzzer du Kandar



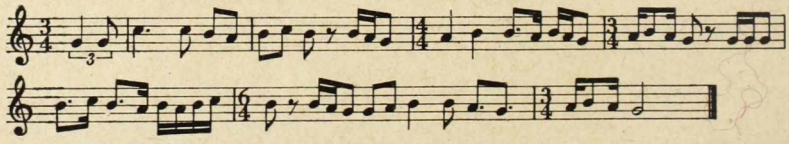
No. 22. Biskra. Bartók No. 6.



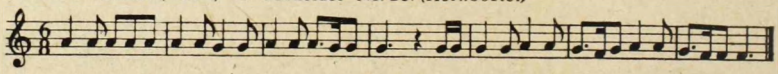
No. 23. Spanyolország. M. Schneider No. 93.



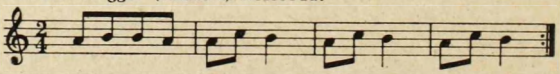
No. 24. Egyiptom. M. Schneider No. 92.



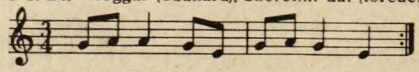
No. 25. Malabar (Ázsia) M. Schneider No. 28. (Hornbostel)



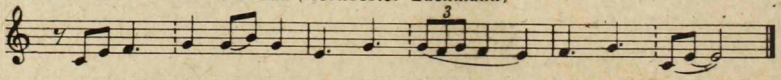
No. 26. Hoggar (Szahara). Bölcsődal



No. 27. Hoggar (Szahara). Szerelmi dal (töredék)



No. 28. Marokkó Šelha-dallam (Hornbostel-Lachmann)



SÓLYOM GYÖRGY:

ELŐSZÓ EGY WAGNER-KÖNYVHÖZ

„Még egy Wagner-életrajz, minek? — kérdezi a Wagner-rajongó fejcsóválva; nem hiszi, hogy a már-már félelmetes terjedelem mellett, amelyet a Wagner-irodalom az utolsó évtizedben elért, erre még hely vagy különösen igény volna..."

Így kezdődik egy jelentős és szép Wagner-könyv bevezetője — 1910-ben. Amikor egy újabb Wagner-könyv írója, fél évszázad múltán, ezt a gondterhelt bevezető mondatot idézi, nyilván azt jelzi vele, hogy ez az aggodalom őt is bántja. Ez több mint természetes: az eltelt idő alatt a Wagner-irodalom termékenysége nem csökkent, a „Wagner-kérdés", úgy látszik, annyi s oly különböző tartalmú állásfoglalás, ítélet után sem jut „nyugvópontra". Pedig, ha van kiemelkedő, nagy alakja a zenei alkotásnak, akiről „mindent" elmondtak már, s mint mondani szokás, „mindennek az ellenkezőjét is" — Wagner az. Ezért járul nyugtalanító felelősségérzés egy új Wagner-könyv vállalkozásához — csak a számukat szaporítani felesleges volna, ami az írás dolgaiban gyakran közel jár a károshoz. S Wagnert illetően — látni fogjuk — különösen közel jár.

Aki tehát belefog, újat kell mondania, mást, mint amit eddig annyian elmondtak, s ha Wagner élete dolgaiban, adatokban ez szinte lehetetlen már (legalábbis a fontos mozzanatokban), a művészetéről, jelentőségéről alkotott képnek mindenképpen új vonásokat kell tartalmaznia. Ezt a felelősséget már a század elején érezték a Wagner-irodalom leglelkiismeretesebb művelői — az idézett könyv írója, Julius Kapp különösen erősen —, s legtöbbjük nem győzte hangsúlyozni: a könyv, amelyet éppen kezébe vesz az olvasó, sok elfogultság és torzítás után, ez egyszer „az igazi Wagnert" ábrázolja, „amilyen a valóságban volt"...

Ezt ujra, hangsúlyozottan megígérni nem mondana sokat. Természetes, hogy „az igazi Wagner" — annyiféle volt már, ahány jelentős, igazi író és zenetudós megformálta emberi és művészi képét. Közhely, hogy az ilyen szívós utókorbeli irodalmi hatás az életmű jelentőségét bizonyítja: minden nemzedéknek van mondanivalója róla, minden nemzedék mintegy újra „megbirkózik" vele. S hogy tisztázódás, „végleges" álláspont ilyen bőséges és sokoldalú irodalom nyomában sem jön létre, az is szükségszerű, s nemcsak a Wagner-problémák köztudomású szövevényessége, számos és súlyos ellentmondása az oka. Minden kornak — s a Wagner-mű lezárulása óta eltelt nyolcvan esztendő jó néhány „kort" foglal magában — joga és kötelessége, hogy a teljes problematikát új módon vesse fel: a maga módján; hogy olyan válaszokat keressen, amelyek rá, a korra legalább olyan jellem-

zők, mint a kérdésre, legalább annyira belőle, a korból fakadnak, mint a tárgyból, amelyhez újra és újra hozzányúl.

„Az igazi Wagnert" ígérni tehát minden eddigi képeivel, ábrázolásaival szemben: tartalmatlan és hamis absztrakció volna, nemcsak ízetlen önteltség. Reálisabb célkitűzés: megkísérelni *a mi korunk* Wagner-képének felvázolását, ahogyan a mi világunk látja. De ez nem lehet merev, mindenáron való „aktualizálás", nem igyekszünk mindenáron rámérni egy más élet- és művész-szemlélet mércéjét, számonkérni könyvünk hősétől egy-fajta művészi alkatot és magatartást, amely nem volt, nem lehetett az övé. Ugyanakkor ez nem tarthat vissza attól, hogy felmérjük a mi korunk és a mi világunk *viszonyát* az övéhez; ezt, persze, szükségszerűen megtette minden korábbi, jelentősebb Wagner-könyv is ösztönösen, — mi megpróbáljuk megtenni tudatosan.

Ebből elkerülhetetlenül következik még valami, könyvünk egész jellegét, habitusát illetően. *Polémikus* írás lesz ez is, mint úgyszólván minden könyv, minden mondat, amit Wagnerről valaha leírtak.

Meg kell előbb néznünk, persze, kivel, milyen nézetekkel kell és érdemes polemizálnunk ma, Wagner születése után másfél évszázaddal, halála után nyolcvan évvel? A kortársak értetlen, konzervatív támadásaival már nyilván nem; nem azért, mert nevetségesek vagy képtelenek, vagy mert az idő annyira rájuk cáfolt — egyszerűen csak azért, mert ma nem hatnak már az emberek, a hallgatók Wagnerhez való viszonyára. A „pozitív" elfogultság, a *hívők* Wagner-mítosza, a „wagnerianizmus" — sokkal szívósabbnak bizonyult életerejében, hatékonyságában, pedig ez is a Mester életének idejéből ered még! Ezzel behatóan, alaposan szembe kell néznünk. Művészete maradandó, nagy értékeinek többet árt, mint valaha a legádázabb és legostobább támadások. Milyen sokat ártott a wagneri örökség eddigi pályafutásán, aligha kell különösebben részleteznünk: köztudomású, hogy a fasiszta német „kultúrpolitika" a maga legsajátabb szellemi kincsének, eszmei előkészítésének tekintette Wagner művészetét, s ehhez e művészet egyoldalú, mitikus-nacionalista értelmezése a legnagyobb művek keletkezésének ideje óta egyengette már az utat. Szembe kell néznünk természetesen azzal is: mennyiben „felelős" ezért a dicstelen dicsőségért a Wagner-művészet maga, s mennyiben a *kultusz,* az a hitvallás-szerű imádat, amelyben a korai-imperialista Németország polgárságának egy jellegzetes rétege részesítette? Mennyiben felelt meg ez az imádat e művészet valóságos tartalmának, tendenciáinak — és mennyiben hamisította meg?

Szembe kell fordulnunk azzal a Wagner-szemlélettel, amely a zenedrámai alkotások zenéjének-szövegének minden egyes passzusát valamiféle bibliamagyarázó, szent hódolattal fonja körül, s rajtuk túl, a Mester írásainak, esztétikai és világnézeti, politikai fejtegetéseinek minden megállapítását örökérvényű igazságokként tiszteli, „tanításokként", művészetbölcseleti normákként fogadja el. (Ahelyett, hogy *egy sajátos kor,* egy történelmi sorsforduló világképének egyik oldalát, tartalmas és tanulságos tanúságát látná benne!)

Nem tudjuk, összefonódik-e hazájában ez a wagneriánus kultusz ma is még konkrét-politikai, soviniszta-nagynémet törekvésekkel, mint keletkezése

idején? Ha nem is válik talán már egyenesen-nyíltan fasiszta eszmevilág táptalajává, de segíthet egy ködös, történelmietlen s ezért mélységesen korszerűtlen, visszahúzó „németség-eszme" kialakításában. Ha e kultuszban Wagner művészetének igaz képe tükröződnék, úgy Wagner hatása, öröksége ellen *egyáltalán* kellene küzdenünk. De ez a kultusz egyoldalú torzítás, hamisítás; ezért *ellene* küzdünk, tőle segítünk megtisztítani a Wagner-művészet maradandó, sokoldalú arcát.

A wagneriánus mítosszal kell megküzdenünk először, ahhoz is, hogy jó fegyverzettel vehessük fel a harcot azzal a túlzó elzárkózással, sőt, elutasítással, amely Wagner örökségével szemben — hazájában és nálunk egyaránt — a dialektikus-materialista világnézet, a marxista művészetszemlélet nevében gyakran jelentkezik. Mert valójában nem kétféle, nem kétirányú eltolódása, félreértése ez Wagner eszmevilágának és művészi világképének, hanem *egy*. *Azt* a Wagnert támadja, utasítja el a marxista bírálók egy része — amelyet a polgári rajongók egy csoportja mitizál és istenít. De kell-e hát bizonygatnunk, hogy egy művészet maradandó értékelésében, hozzá való viszonyunk meggyőző kialakításában nem a róla alkotott chimaerát, sötét osztály-célokkal vagy legalábbis illúziókkal teli ködképet kell valóságos alapul vennünk —, hanem nekünk, magunknak kell elöl járnunk e művészet teljes arcának, tartalmának minden-oldalú s a végsőkig lelkiismeretes feltárásában?!

S annál felelősségteljesebb, nehezebb feladat ez, mert néha a feltárás, a mélyére-nézés őszinte szándéka is vezethet félreértésekre. Meggondolkodtató például, nem lehet-e helyes válasz, értetlen elutasításra és kritikátlan tömjénezésre egyaránt, Wagner úgynevezett „szelektáló" értékelése? Az a szándék, amely legalább igyekszik „két oldalról" látni hősét, és művészi örökségét őszintén megvizsgálni nagyságának, elementáris hatásának tényezőit, s ugyanakkor, ugyanolyan őszintén szembenézni korlátaival, ellentmondásaival is? Igen, ha valóban *tényezők* között disztingválunk, ha a műalkotásban eggyéolvadt összetevőket igyekszünk elemezni: milyen *vonásokban* rejlik ellenállhatatlan szuggesztiója, bátor és erős művészi igazmondása — s milyen tendenciákban ismerünk fel önáltató illúziókat, vagy éppen retrográd, nyomasztó eszmei-művészi tehertételeket... Csakhogy ez a szelekció gyakran egyszerűsödik *egyes művek* egymással való merev szembeállításává (a Trisztán „pesszimista, világgyűlő szenvedélye", a Mesterdalnokok „emelkedett humánuma" és hasonló szimplifikálások!), amely tehát a Wagner-művészet vonzó vagy haladó vonásait bizonyos művekben látja összpontosulni, az ellenszenves vagy túlhaladott elemeket megint más művekben. Az ilyenfajta, egyes művek poláris ellentétére épülő „szelekciót" nem érezhetjük kielégítőnek; a wagneri ellentmondások egyes összetevői nem csúcsosodnak ki külön-külön alkotásokban, jelen vannak mindegyikben, együtt hatják át a műveknek úgyszólván minden legkisebb ízét — legföljebb más és más módon ütköznek meg, találkoznak vagy egyesülnek minden egyes mű sajátos megoldásában.

Még az a differenciáltabb, elmélyültebb szándékú kritika sem a teljes, bonyolultságában összefüggő Wagner-világot látja, amely felosztja pályáját a forradalmár, materialista, „Jungdeutsch" elindulás és a kései, misztikus,

nacionalista megnyilatkozások szakaszaira. Egy kissé sommás, leegyszerűsített ez az értékelés is; a választóvonal távolról sem ilyen egyszerűen húzódik Wagner életművének részletei között. A tudatosan vallott, *szóban fogalmazott* társadalmi, esztétikai, eszmei állásfoglalás súlyos tévedéseinek ott vannak a csírái már fiatal korban is, — s *a művészi ábrázolás* kérlelhetetlen, szenvedélyes igazságkereső szava nem csitul el a kései alkotásokban sem. De ha ebből azt a következtetést vonnók le, hogy a „szelekció" határvonala egyszerűen az „ideológus", az esztéta, a zene-publicista Wagner s az alkotó művész, a zenedrámák költője-zeneszerzője közt vonható meg: egészen pontos eredményekre még ez a felosztás sem vezetne. Mert nagyszerű vívmányok, egész mélységükben meglátott igazságok és ködös, illúzórikus, vagy éppen egyértelműen reakciós elképzelések tevékenységének mindkét ágában (és minden időszakában) a maguk teljes szövevényességében fonódnak össze.

Azért, ezzel a felosztással, úgy tűnik, egy lépéssel mégis előbbre jutunk. A wagneri műalkotás és az eszmei, esztétikai kommentár, a publicisztika között ugyanis gyakran tagadhatatlan űr tátong, lényeges tartalmi ellentét — s úgyszólván mindig Wagner, *a zenei alkotóművész* javára, az ideológussal, szociológussal, gondolkodóval szemben. Igaz: ez az utóbbi tevékenység sokszor szerves és fontos, meghatározó része a teljes műnek; a zenei megvalósítás nemegyszer valóban egybevág az eszmeileg, esztétikailag kitűzött céllal — győzelmeiben és egyoldalúságaiban, tévedéseiben egyaránt. De legalább ugyanilyen gyakran válik a Wagner-írásmű másodlagos, alkalmi munkává, nemegyszer terheli a zenedrámai alkotást, félremagyarázó, zavaró ballasztként. A zene pedig számos esetben, páratlan belső energiával leveti magáról ezt a ballasztot, *mást és többet* mond, mint saját esztétikája és filozófiája, mást és többet, mint amit „akart". „Wagnernál mindig, minden összefügg" — így szól az egyik, eléggé meggyökeresedett és az irodalomban bőségesen képviselt nézet; a másik, újabb, s látszólag tárgyilagosabb, így: „A zenedráma nagyszerű zsenije és a tévelygő, egocentrikus művészetfilozófus: szigorúan elválasztandó; az utóbbinak értékelése nem befolyásolhatja az elsőét!" Nyilván mindkét álláspontban van az igazságnak egy része, de teljes megértéshez egyik sem vezethet. Mert Wagner, a filozofáló író szerepe, e szerep fontossága a teljes műben, úgyszólván minden esetben *más és más*, tehát minden esetben külön elemzést igényel. De bizonyos: a legkevésbé vezet Wagnerhez az a harmadik álláspont, amely a zenedrámákhoz is, mindenestül, az írások ideológiai homálya felől közelít, azt „húzza rájuk", és ebben a homályban, irracionalizmusban és misztikumban látja az életmű egész tartalmát és hatását...

Elriasztóan hat talán, hogy rövidre szabott bevezetőnkben ennyi teret szentelünk egyetlen kérdésnek. Ez volna tehát, ez lesz az egész életmű, az egész, új igényekkel megformált Wagner-kép fő kérdése ebben a könyvben, a Wagner-*írásművek* problémája, vagy viszonyuk a zenei alkotásokhoz? Az ilyen célkitűzés tagadhatatlanul száraz, filológikus, a szak-búvároknak is csak kis körét érdeklő elmélkedést ígérne! Nem; ez a kérdés csak a könyv vitatkozó, agitáló szándékainak állhat a középpontjában —, mert ennek a kérdésnek rossz feltevésében sejtjük a félreértések, elfogultságok gyökerét.

De polémiánk, agitációnk épp e kérdés túlzott fontossága, minden mást háttérbe szorító wagneriánus hangsúlyozottsága ellen irányul! Épp az eddigiekből, épp e probléma hosszas és makacs feszegetéséből az is kiderülhetett, hogy megoldását a Wagner-*zene* önálló, szuverén megnyilatkozásában fogjuk keresni elsősorban, a zenében, amely nem „független" a tudatos, eszmei megalapozástól és szándéktól —, de túl mutat rajta. Mert a híres „összművészetben", „a jövő műalkotásában", az új drámában, amelyben költészetnek, színpadnak és zenének egyenrangúan, elválaszthatatlanul kellett egyesülnie —, végső soron vitathatatlanul a zene lett a vezető és összefogó, művészileg igazán *megvalósító* erő. Akár így akarta Wagner, akár nem — így alkotta meg. Nyilván nem lehet véletlen vagy elfogultság, hogy alakját, művét elsősorban a zene története tartja számon, nem az irodalomé, a színházé vagy az esztétikáé.

Úgy sejtjük, korunk és a következő nemzedékek őszinte, értő Wagner-kedvelőjének nem kell s egyre kevésbé kell az összművészeti doktrinák feltétlen érvényében, a „jövő műalkotása" wagneri elképzeléseinek elkerülhetetlen szükségszerűségében hinnie. A Wagner-művészet korabeli életfeltételeinek, fejlődése törvényszerűségeinek *megismerésétől*, a Wagner-mű *tanulmányozásától* valóban nem választhatja el senki ezeket az elképzeléseket, célkitűzéseket; e tekintetben valóban „minden mindennel összefügg" Wagner világában. De a maradandó hatásnak, művészi öröksége igazi továbbélésének rostján sok minden kihull már ezekből a járulékokból. Ami megmarad, mégis gazdag, bonyolult és töretlen egész.

Nem arról van szó — hiszen ismerős, tarthatatlan és veszélyes nézet az is! —, hogy fogadjuk be, játsszuk és élvezzük Wagnert, minden eszmei, világnézeti megítélés nélkül, vagy annak ellenére, mert hiszen zenéje mindezek fölött és mindezeken túl, „mégiscsak szép"! A „művészi szép" ilyenfajta elképzelésének nem csak *az övé* mond ellent éles tiltakozással — ilyenfajta művészi szép egyáltalán nincsen. Aki naivul vallja a „de azért a zenéje szép" furcsa elvét Wagnerről, az is azt fejezi ki öntudatlan: zenéjéből más és több szól hozzánk, mint szóban-írásban nyilvánított, tudatos világnézetéből. Ezt a mást és többet akarjuk keresni: az ő művészetét is a legmagasabb és legigazabb világnézeti mércén kell megmérnünk. De *ott, abban* mérjük meg, ahol élete, szándékai, mondanivalói csorbítatlan egészét és mélyét adta. Ott, ahol minden filozófiai, esztétikai elvén túl, százada sorsának nagy tanújává, törekvéseinek aktív és személyes képviselőjévé, de egyben szembenéző, komor lelkiismeretévé is vált. Ott, ahol a művész világképe, hite annyiszor áttöri a gondolkodó merev korlátait; ahol teljesebb és igazabb célok, perspektívák erejével — hogy az ő fogalomkörében maradjunk — „megváltja" a vívódót és tévelygőt: zenéjében.

DOCUMENTA

A ZENÉSZETI LAPOK SZÁZADIK SZÜLETÉSNAPJÁRA

A tizenkilencedik század középső évtizedei már teljes vértezetben találják az önálló törekvésű magyar zenekultúrát. Van már operát is játszó Nemzeti Színházunk és Nemzeti Zenedénk, létrejött Filharmóniai Társaságunk, működik a magyar kottakiadás, és mindenekelőtt, mindezek alapjaként: teljesen kibontakozott, mondhatni fénykorába lépett a század eleje óta szárnyait próbálgató magyar műzene, amely már magáénak tudhatja Erkel első történelmi operáit, Liszt első rapszódiáit, s magyar programú szimfónikus költeményeit és Mosonyi első történelmi-irodalmi vonatkozású hangszeres műveit. Megérett tehát az idő arra, hogy ennek a zenekultúrának sajtója is legyen, mely védje s szilárdítsa, folytatásra serkentse és világgá röpítse annak zsenge eredményeit, s mozgalmat indítson ezeknek az eredményeknek elfogadtatására, széleskörű tudatosítására. 1860. október 3-án el is indul id. Ábrányi Kornél „tulajdonos felelős szerkesztő" kiadásában a Zenészeti Lapok, mint heti „közlöny a zeneművészet összes ágai köréből". Első programja szerint. „... Sok, véghetetlen sok az, amit a zeneművészet terén szükségesnek tartunk tenni, elmondani, megvitatni, javaslatba hozni s földeríteni, mielőtt elmondhassuk, hogy a mívelődés ezen fontos tényezője hazánkban is már olyan alapokon nyugszik, melyre végre sikerrel fölépíthetjük magyar zenénk önálló, pompás alakzatú s színezetű műépületét is... Ugyanazért egy alkalmat sem fogunk elmulasztani — oly elméleti állítások s gyakorlati kísérletek ellenében, melyek, — meggyőződésünk szerint, — a zeneművészet nemesebb ízlése kifejlődésének gátfalai — egész erőnkből föllépni, s azok kiirtására az alapos okoskodások minden érvét latba vetni, valamint ellenben minden legcsekélyebb jelenséget, zeneirányt s körülményt is, melyek magukon hordják a tisztultabb ízlés, s valódi előrehaladás jellegét, folytonos figyelem s kitüntető részvéttel kísérendünk."

Hogy egy magyar világzene „pompás alakzatú s színezetű műépülete" a lap másfél évtizedes fennállása és küzdelme során egyre távolabbra tűnő délibáb csupán, azt ennek az első, nagy romantikus koncepciónak felvázolói még nem láthatták. A kitűzött feladatok mégis reálisaknak tüntek. Maga Mosonyi Mihály, Ábrányi legfőbb munkatársa (mellette Bartalus István és Rózsavölgyi Gyula volt Ábrányi segítőtársa), épp az újságalapítás évében valósággal egymás nyomában bocsájtja nyilvánosságra jelentős magyartárgyú műveit, s ezek nem véletlenül utaltak, Kazinczy és Széchenyi személyén át, a magyar nyelv és a hazai történelem nagy reformkoraira. Most ő lép föl reformerként, a toll fegyverével, nemegyszer egész újságszámokat csaknem egyedül írva végig, mint Schumann tette

— negyedszázaddal korábban — harcos lipcsei lapjában. Mosonyi is sokoldalú publicista: egyforma lelkesedéssel ír program-nyilatkozatot és zenetörténetet, dialógusba oldott oktató-tárcát, és esztétikai analízist, zeneelméleti tanulmányt és hangversenybírálatot. Mint zeneszerző, önvallomásban számol be „A Tisztulás ünnepe..." keletkezéséről („Egy szép álom"), mint kritikus, elsőnek méltatja terjedelmes cikkben a Bánk bán-t, és „Gyakorlati bírálat"-ban részesít népies dal-feldolgozásokat, mint zenepolitikus, már első megnyilatkozásainak egyikében „Hazánk ifjú zenészeihez" fordul, mint esztéta, „A zenészeti naturalizmusról" értekezik, mint pedagógus, „Összhangzat s hangzatjelzés-tan"-t szerkeszt „önképzési célból", és az elsők között van, akik Wagner és Liszt itthoni meg- és elismertetéséért harcolnak. Mosonyi intenzív részvétele a lap szerkesztésében és írásában gyakorlatilag már a kiegyezés előtti években erősen csökken, illetve megszűnik; letűnő szereplése egyben a Zenészeti Lapok első, fölfelé ívelő korszakának végét is jelzi.

A mai olvasó a Zenészeti Lapokban a hatvanas-hetvenes évek magyar zeneéletének szenvedélyes krónikását láthatja. Ez a mindig állástfoglaló, mindig szubjektív hang talán csak (a többnyire idegen forrásokból táplálkozó) zenetörténeti és zeneelméleti közléseket hagyta érintetlenül, de ott érezhetjük erejét bontakozó önálló zenekultúránk minden megnyilvánulásának interpretációjában, — a nemzeti színházi operaelőadások és philharmoniai hangversenyek kritikai rovataiban éppúgy, mint a magyar kottatermést rendszeresen figyelő Kompozitori szemlé-ben, a vegyes tartalmú tárcákban éppúgy, mint a Művészeti újdonságok vagy a Naptár-rovat soraiban. A csak-magyar szempontú állásfoglalás mai szemmel már gyakran hat torznak, hamisnak: a mai távlatú kritikus már nem marasztalná el Verdit Erkel ellenében, ahogyan elődje tette nyilván azért, mert a nagymultú olasz opera könnyű terjedésében vélte a magyar operaügy előrehaladásának egyik nagy kerékkötőjét.

A Zenészeti Lapok írói gárdája, mindvégig id. Ábrányi Kornéllal az élén, csak későn eszmélt az egyoldalúság veszélyeire. Akkorra már elfáradt a mozgalom: „a zeneművészet összes ágai köréből" merítő lapból „az Orsz. Magyar Daláregyesület hivatalos közlönye" lett, mely olykor megtelt a vidéki dalárdák és karnagyaik listájának és daláregyesületi híreknek közlésével. A lap már-már a közönség közönyébe fúl: Ábrányi rezignáltan emlékszik vissza a bár nehezebb, de reménytkeltőbb időkre.

A régi nagy témák: a magyar opera nemzeti irányú fejlődésének problémája, „a magyar népdalok egy összegyűjteménye érdekében" folytatott cikkezés, a Rákóczi-induló és a Marseillaise eredete körüli viták — már nem merülnek föl ismét; elsikkadt még a dalármozgalom elé az 1870. augusztus 20-i nagy dalárünnepély kapcsán kitűzött hármas feladat is: „1. Demonstrálni a haladás és a béke mellett, szemben a porosz—francia mészárlással, mely az emberiség érdekeit lábbal tiporja; 2.... a velünk együtt élő nemzetiségek közt testvéries egyetértést eszközölni,... 3. A hazai műviszonyokat egy nagy lépéssel előbbre vinni..." Vajda Viktor, a lap egyik főmunkatársa, már 1868-ban az „Elfeledett magyar dalművek" között kéri számon Mosonyi operáit, a következő évfolyam egyik szerkesztőségi cikke szerint pedig — magának Mosonyinak kezdeményező közreműködésétől sem függetlenül — „a magyar nemzeti zene fejlesztésében a Wagner-irányt tűztük ki vezéroszlopul." Az utolsó évfolyamokban azután el-

hatalmasodik, polgárjogot nyer ez a szemlélet, és Ábrányi Kornél rövidesen kénytelen az alig néhányadmagával vezetett mozgalmat feladni, s a lapot megszüntetni. Mégis, egy évek óta kitűzött és megharcolt cél, az országos zeneakadémia, szinte végszóra megvalósul, és Ábrányi — lapjának és a század magyar zenéjének főhőseivel, Liszttel és Erkellel — bevonulhat az új intézmény falai közé. — A lap pedig, amelyet odahagyott, tévedései és kudarcai ellenére is, nélkülözhetetlen, magábanálló szerepet töltött be és szerves részévé, forrásává lett a magyar zenetörténetnek.

KECSKEMÉTI ISTVÁN

*

SZEMELVÉNYEK A ZENÉSZETI LAPOKBÓL

VISSZAPILLANTÁS

VI. évfolyam, 1. szám. (Pest, 1865. október 5.)

Öt év mult el a „Zenészeti Lapok" megindulása óta. Ez idő alatt, ha voltak is sokszor küzdelemteljes napjai: de sikert hirdető, s örömöt okozó mozzanatokat is jegyezhetett fel...

Küzdelem nélkül nincsen is valódi győzelem!

A bekövetkezett uj évfolyam alatt is e lap mitsem fog változtatni sem irányán, sem alapelvein a müvészeti dolgok megitélését, s a hazai zeneügyek előmozdítását célzó reformkérdések megvitatását illetőleg. Valamint eddig, úgy ezentúl is előharcosa lesz minden üdvös, s előhaladást jelző eszmének; támogatni, előmozdítani fogja a jót, valamint megtámadni s üldözni a rosszat, az elavultat, a tétlenséget és a roszakaratot bárhonnan jöjjön is az.

.....

Nemzetünk előszeretete a zene iránt, eléggé ismeretes; ma már nem is éri az be pusztán csak a hallgatás élvezetével, s nemcsak a fiatalság igyekszik vele gyakorlatilag foglalkozni, hanem örömmel tapasztaljuk, hogy a hajlottabb korú férfiak közül is számosan vesznek részt a mindenfelé alakuló dalárdák gyakorlatai és előadásaiban. — S e körülmény nem csekély horderővel bír honi zeneügyeink fejlesztésére. — De sok évi zenészeti tapasztalataim s élményeim között nem is emlékszem, hogy valaha ünnepélyesebb s meghatóbb jelenetnek lettem volna tanuja, mint a közel lefolyt augusztusi zeneünnepélyek alatt, ama közös dalárpróba alkalmával, mely a vigadó nagy termében tartatott. Igazán lelketemelő ünnepélyes jelenet volt az, melyre a magyar múzsa méltán büszke lehet, mint legelső nagyobbszerű müvészeti mozzanatra hazánkban...

(Mosonyi Mihály bevezető cikkéből.)

MÁS IDŐK, MÁS ERKÖLCSÖK

VIII. évfolyam, 24-ik szám. (Pest, 1868. március 15.)

E közmondás igazságát talán egy időszak sem igazolta annyira, mint ép a mienk. Ahová csak tekintünk, óriás falakat látunk, melyek elválasztják a multat a mától.

.....

Hogy mennyire megváltoztak az erkölcsök a politikai hitvallás s a társadalmi érzületek mezején: nem tartozik körünkhöz erről fotografiákat nyújtani. Akinek kedve tartja, álljon ki az utca szögletére, haladjon az országuton, tegyen látogatásokat falun és városban, földszint és az emeleteken, s találni fog mindenütt elég camara obscurát, melyek segítségével árnyképezhet aztán amennyit csak tetszik.

Maradjunk csak szakmánknál a zenénél, s főleg a magyar zenénél. Amit s amennyit itt észlelhetünk, az is elég a kimutatására annak, hogy tótágast állunk nemzeti érzület és ízlés dolgában, amióta a Lánchíd téren négy világrész felé vágott a magyar király szent István kardjával. S itt ismét eszünkbe jut 861 az ő egetverő éljeneivel, szózat és hymnusaival, tányértalpas sarkantyútaréjaival, és magyar zenészeti kultuszával. A magyar nyelv és zenének oltárt emelt akkor, aki csak átlépte a haza határát. Nemzeti divat lett a nyelvvel és zenével való hazafiaskodás. Ki ne hitte volna, hogy ez legalábbis el fog tartani addig, míg az unokáknak elmondhatjuk, hogy ők se maradjanak hátrább 61-es nagyatyjuknál. Pedig dehogy tartott! — A gőzerővel kihajtott nemzeti virág addig sem mosolygott, ameddig csak magvát vehettük volna.

Nem az idegen, nem a külföldi húzta fel újra a frakkot s tett cilindert a fejére, hanem a magyar maga. — Szájas hazafiak, pruszlikos és magyar kontyos delnők, demokrata (?) mágnás sarjadékok mentek, s mennek jó példával (?) elöl.

A magyar zenét is nem az idegen művészek hangversenyei kezdték ismét ignorálni, s kizárni a teremből, hanem édes magunk s oda jutottunk, hogy ma már mint fehér hollót keressük a magyar fővárosban azt a hangversenyt, melybe egy árva magyar dal vagy darab csak úgy véletlenül beletéved!

.....

Nem jól van ez így hazánk művészei, ifjai és hölgyei! — Mert ha ti nem fogjátok kebeletekre a csecsemőt s nem tápláljátok lelkesedéstek édes tejével, el fog az száradni s elvész a közöstársak drei-schrittes ölelései közt, melybe számtalan kiegyezett barátja részesíti — de aként, mint a boa constrictor, midőn elnyelendő áldozatát karolja át.

Magyarország fővárosa megvárhatná és meg is várja, hogy minden müvész vagy egylet, mely hangversenybe gyűjti a magyar közönséget, ne feledkezzék meg annak nyelvéről és zenéjéről sem, kitől anyagi támogatást kér. A koldusnak is szívesebben adunk, ha nyelvünkön kér alamizsnát.

A hazai müvészek és zenészek pedig kétszeresen kötelesek ezt szem előtt tartani. Mert a nemzeti érzület megbotránkozás nélkül nem nézheti azt, midőn magyar müvészek és müvésznők még annyira sem méltatják saját nemzetiségüket, hogy a haza szívében, ha közönség elébe lépnek, legalább magyarul énekeljenek, vagy legalább egy magyar számmal mutassák ki, hogy kegyelettel viseltetnek a magyar zeneművészet iránt.

(Radamanthos* vezércikkéből.)

* id. Ábrányi Kornél.

MAGYAR BEMUTATÓK

HUZELLA ELEK: EMLÉNYEK (DALCIKLUS)

A Magyar Rádióban hangzott el Huzella Elek Arany János verseire komponált „Emlények" c. dalciklusa. Huzella kompozíciói közül az 1957-ben, Vercelliben második díjat nyert Epilógus c. orgonadarab, a Meditáció c. zenekari mű, valamint az elmúlt évben a Ricordi kiadónál megjelent két dal keltett feltűnést. Eddig bemutatott műveiből kultúrált, őszinte lírájú és invenciójú zeneszerző képe bontakozott ki előttünk, erős vonzódással a magyar költészet, a magyar történelmi múlt nagy hagyományai felé. (Ezt a vonzódást példázza még bemutatásra váró oratóriuma, a „Patak vára" is.)

Az „Emlények" három versből álló sorozatában Arany János nagy költőbarátja, Petőfi Sándor emlékét idézi vizionárius erővel. A sorozat első két verse 1851-ben íródott, míg a befejező költemény keletkezési dátuma 1855. A három vers hangulati és tematikus összefüggése minden krónikánál vagy életrajzi adatnál beszédesebben szól Arany őszinte rajongásáról. Ezek a költemények önvallomásba burkolt hitvallások Petőfi lángelméje előtt. A sorozat már a késői Arany-stílust előlegezi.

Ilyen remekmívű költemények megzenésítése csak a gondolati tartalom teljes előtérbe helyezése, a vers világába való teljes elmerülés, feloldódás útját követheti. Merész vállalkozás ez — és csak a teljes alázat útján foghat hozzá a komponista. Huzella több mint egy évig foglalkozott a megzenésítés gondolatával, és 1959 nyarán fejezte be a baritonhangra és zenekarra írt kompozíciót. A zenekar dupla fafúvókból, négy kürtből, timpaniból, hárfából és vonósokból áll.

Amit elöljáróban talán legfontosabbnak érzünk: a zeneszerző meg tudta őrizni a versek deklamatórikus hangvételét — az ariózus megoldásokon belül. A zenekar és az énekes egyenlő fontosságú szerepet kap — a zenekar nem elégszik meg a kíséret szerepével —, sőt, a legfontosabb tematikus anyag legtöbbször éppen a zenekarban jelenik meg. A sorozat ciklikus jellegét visszatérő témák, hangulati értelmű motívum-ismétlések biztosítják. A harmadik dal anyaga jórészt az előző kettő gondolataiból épül fel. Ez a motivikus egység a kompozíció hangulati egységét is biztosítja.

A hangvételen tagadhatatlanul érezni, hogy a magyar vers és magyar prozódia biztos ismerője munkálta ki. A zenei nyelv alapjaiban magyaros jelleget mutat, anélkül, hogy a szokványos és szerzőinktől kissé már unásig ismert harmóniai fordulatokat használná fel. A harmóniai apparátus általában egyszerűnek mondható, szinte végig biztos tonalitáson nyugszik, csupán két jellegzetes, visszatérő témában találunk bitonális törekvéseket.

Széles vonóshangzatok után a harmadik taktusban idézi fel a baritonszóló a halott Petőfi szellemét. Ritmusváltás után szólal meg a tétel tulajdonképeni főgondolata. Újabb téma jelenik meg a zenekarban, majd a „Hány bús alakban látom éjente képedet"-szövegkezdetű soroknál a kezdőtaktusok hangulata és hangneme tér vissza. Pianissimo vonósakkordok felett a hárfa és fuvola emelkedő dallamvonala zárja az első tételt. A második dal fájdalmasan borongó hangulatban indul, rövid zenekari bevezetéssel. A baritonszóló belépésénél az f-moll tonalitású gondolat továbbfejlődik, — a harmóniai feszültség a Lento tempóelőírású részben kulminál, a „S hazám lányi közt nincs egy Antigoné'" kezdetű sorok bitonális (B- és Esz-dúr, majd moll)

fájdalmas kitörésében. Megnyugvás hangulata árad a következő ütemek (molto tranquillo), fafúvókon és kürtökön árnyalva felcsendülő gondolatából.

Attacca következik ezután a harmadik tétel. Ezt a harmadik dalt érezzük a kompozíció legerősebb pontjának. A zeneszerzőre háruló feladat itt volt a legnehezebb ,a költemény hangulata állandó emelkedést kíván, hogy az utolsó sorokban azután a mindent feloldó emlékezet rezignációja zárja a művet. A 3/4-es ritmusban megszólaló kezdőtaktusok után a fafúvók augmentált 9/8-ban folytatják a motívum bemutatását. A zenekari apparátus és a harmóniai bázis emelkedése vezet a tétel első csúcspontjához. „De jól van így. Ő nem közénk való . . . . " sorokban a tétel kezdő témája tér vissza. Érdekes kontrasztként 4/4-es berceuse-karakterű átvezetőrész készíti elő a témakör második gondolati szakaszát: a halott költő alakja jelenik meg Arany János képzeletében. Szép zenekari effektusra találunk a „Hallom suhogni könnyű lépteit" soroknál. „És önfeledten ajkam szól: te itt?"-sorok hangulati tartalma szükségessé tette a megerősítő ismétlést. Újabb dinamikai fokozás után 3/8-os ritmusú allegro következik, mely a drámai mondanivaló értelmében szinkopált ritmusokkal élénkít. Ez a hangulati fokozás vezet az utolsó dinamikai csúcsponthoz. Asz-dúr Largo szívdobogás-ritmusa vezet a költemény záró soraihoz, melynek tematikus anyaga a második tétel „Antigone" sorának bitonalitását idézi vissza. Magasba emelkedő vonósharmóniák elhaló hangjai zárják Huzella művét.

Természetes az itt nyujtott rövid és teljességre egyáltalán nem igényt tartó analízis elsősorban a költemény és zene találkozását igyekezett megvilágítani. Elsődlegesen tehát ebből a szempontból üdvözöljük örömmel a dalciklust. A szerzőnek sikerült megközelítenie a versek hangulatát, és emellett jólhangzó hatásos kompozíciót alkotott.

Meixner Mihály

*

SOPRONI JÓZSEF: I. VONÓSNÉGYES

Fiatal zeneszerzőgárdánk egyik ígéretes tehetsége az alig harminc esztendős Soproni József. Eddigi munkásságából Balassi Bálint és Csokonai Vitéz Mihály verseire készült kórusai arattak sikert. I. vonósnégyese 1958—59 telén készült. Elsőnek a harmadik tétel nyerte el végleges formáját, míg az első tétel a végső formálásig még egy alapos átalakításon ment át.

A kompozíció zenei nyelve, mondanivalója, valóban mai gondolatai korunk zenei fegyvertárából merítik anyagukat. Emellett őszinte muzsika. Nem találjuk meg benne az annyi fiatalra jellemző, papírízű görcsösséget. Soproni nem akar mindenáron újat mondani, de hangja, mondanivalója mégis világosan elárulja, hogy ez a kompozíció a XX. század derekán túl készült. A vonósnégyes tematikája helyenként a tizenkétfokúság alapján áll. Mégsem mondhatjuk, hogy szigorú szeriális technikával készült. Helyenként (így az első tételben) dodekafón témák bukkannak fel, de a kidolgozási részekben ez a szerkesztési technika csak hellyel-közzel érvényesül. A tonalitás általában lebegő: egyes kiemelt fontosságú hangok köré épül. A szerző előszeretettel használja a kvartharmóniákat, valamint a bővített kvartlépést a melódikus vonalvezetésben. A szeptím és szekund hangközök is jellegzetesek a kompozícióban — elsősorban vertikális irányban. A weberni „szeptím-stílus" kevésbé jellemző.

Az I. vonósnégyes anélkül, hogy a húszas évek neobarokk szerkesztési elemeit használná fel, építkezésében, szerkezetében a polifón stílust helyezi előtérbe. A szerző a szólamok egyenjogúságára törekedett, általában sikerrel. Ezáltal az előadó együttest nehéz, de hálás feladat elé állítja.

Lassú bevezetés indítja az első tételt (Allegro). A gyors rész nem a főtémával indul, csak néhány ütemnyi hangulati előkészítés után szólal meg a tizenkétfokú, unisono téma.

Átvezető rész után ismét a főtéma szólal meg, majd a kissé Sztravinszkijra emlékeztető, gúnyoros-keserű hangulatú melléktéma következik. A kidolgozási

rész izgatott hangulata után a hegedű zaklatott, tizenhatodos mozgása alatt brácsa és cselló kvint- majd szeptím párhuzamban haladva intonálja a visszatérő főtémát. A szerző érdekes hatást ér el a repríz rövidítésével. A melléktéma szinte a főtémával együtt ölt ezúttal más, karakterisztikus arcot. A kódában komplementer-ritmusú fokozás után megnyugvó hangulatban zárul a tétel.

A második tétel (Allegro vivace), szabályos scherzo. Ostinato ritmusképlet kíséri végig az egész tételt.

Az egyes hangszerek virtuóz készségét erősen próbára tevő scherzo rész után erős kontraszt a trió egyszerűen, átlátszóan harmonizált muzsikája. Először akadozva, majd egyre határozottabban jelentkezik az ostinato figuráció a basszusban, visszatér a scherzo.

A lassú tétel (Lento) a mű súlypontja. Recitáló karakterű bevezető ütemek után jelenik meg a tulajdonképpeni főgondolat, mely burkoltan B-A-C-H gondolatot idéz a cselló szólójában.

A témát átveszi a többi hangszer is, így emelkedik, kontrapunktikus köntösben, egyre gazdagabban árnyalva. A triószerű középrész gyászinduló-karakterű; szaggatott ritmusa, fájdalmasan kitárulkozó melódiavonala után visszatér a kezdőtéma. Ezúttal a szordinók használata fokozza a hangulat visszafojtott, misztikus tónusát. Dinamikai és harmóniai fokozás után elhaló pizzicato harmóniák zárják a helyenként bartóki reminiszcenciákat (Zene húros és ütőhangszerekre, I. tétel) felidéző (tudatosan felidéző, nem másoló!) tételt.

A rövid, lendületes finale (Vivace) energikus unisono témával indul. A tétel formája leegyszerűsített ívforma. A főgondolat csak a tétel elején és végén jelenik meg, mintegy összekötvén a gondolatokat. Száguldó, tizenhatodos és triolás mozgás sodrásában megjelenik a scherzo jellegzetes ostinato-ritmusa, majd az első tétel főtémája. Pillanatra megtorpan az izgalom, majd a hangulat tovább emelkedik. A főtéma visszatér, majd viharzó kóda zárja a vonósnégyest.

Soproni I. vonósnégyese figyelmet fordíthat a komponista további munkássága felé. Érdeklődéssel várjuk készülő Radnóti oratóriumát.

Meixner Mihály

*

SZERVÁNSZKY ENDRE: II. FÚVÓSÖTÖS

Amikor egyszer Joseph Haydn-t megkérdezték, számos vonósnégyese mellett miért nem ír vonósötöst is, így felelt: „Sohasem rendeltek nálam ilyenféle művet!" Ez a megfogalmazás az első pillantásra cinikusnak látszik, de ha a haydni életmű reflektorfényénél vizsgáljuk, nem jelent mást, mint a *kifejezés igénye* és az *adott lehetőségek* összeegyeztetését, a korlátozások önkéntes vállalását. És a korlátok — éppen mivel nagy egyéniség vállalta őket — ezáltal „felemelve megsemmisülnek", illetve: „magasabb fokú léthez jutnak."

Ha zenetörténetileg vizsgáljuk ezeket a „korlátokat", azok mint *zenei műfajok* lépnek elénk és ebben a vonatkozásban megmutatkozik a megrendelő réteg illetve osztály szerepe a zenei műfajok alakulásában, fejlődésében. Ha ehhez hozzávesszük azt, hogy az egyes korokban *miként* vállalták a mesterek az adott lehetőségeket, akkor az *egyedi* és *általános* dialektikájának fényében tisztán áll előttünk a kor-stilus problematikája. Az adott lehetőségek vállalása ugyanis csak első pillantásra látszik formálisnak, valóban olyan zeneszerzői „tett", amelyben már a tartalom bizonyos vonásai is megmutatkoznak.

A romantikus illetve posztromantikus alkotóművészek (Chopin, Liszt, Wagner, majd később Bruckner, Mahler, Richard Strauss) gyakorlatilag felszámolták a kamaramuzsika műfaját, csupán a „megőrző" vonal (Schubert-Schumann-Brahms) komponistái gazdagították irodalmát. Századunkban a kamaramuzsika viszont valóságos virágkorát éli.

A műfaj jelenleg sokkal többoldalú társadalmi meghatározottságok közepette jelentkezik, mint a bécsi klasszikusok korában: bonyolult összetevők játszanak közre kialakulásában és általában csupán a komponista-közönség

viszony sokszoros áttételeinek részletes kibogozásával juthatunk a lényeg ismeretéhez. Egyet azonban leszögezhetünk: a művészetek összes ágaiban megfigyelhető folyamat, hogy *ami eddig specifikus volt, most uralkodóvá válik.* Vonatkozik ez a melodrámára éppúgy, mint az iparművészetre. És nem utolsó sorban a zenére.

Mozart, Haydn és Beethoven — egy-két kivételes remekműtől eltekintve — meglehetősen perifériküs területnek tekintette a fúvós-együttes műfaját. Bár Mozart grandiózus c-moll, illetve Es-dúr Oktettje, valamint Es-dúr zongora-fúvós-kvintettje halhatatlan alkotás — fúvós-szextettjei és különösen Beethoven fúvós-szextett- illetve oktettjei nem mondhatók remekműveknek a szó legmagasabb értelmében és főként Beethoven mértékével mérve.

Vajon minek köszönhető a fúvós-irodalom hazánkbeli fellendülése? Mindenekelőtt annak, hogy könnyen előadhatóak. Közönségigényről azt hiszem túlzás lenne beszélni, mivel az még az előbb említett remekművekkel kapcsolatosan sem nyilatkozik meg valami elementáris erővel.

A terület tehát specifikus — az alkotók azonban ezt nem minden esetben veszik tudomásul .Nemrégiben hallottuk Rudi Jettel posztromantikus bécsi komponista fúvós-kamaraművét, amely meglepett azzal, hogy a szerző milyen, általa súlyosnak vélt gondolatok, problémák „megoldását" bízza a fúvósokra. Holott az együttes már hangszerössze-állítása folytán is általában a „könnyű múzsa" szolgálatában áll és ennélfogva inkább a „sima gyönyörködtetés", mint a „világmegváltó gondolatok" eszköze. Ugyanakkor kísérleti területnek sem tekinthető, mivel ezernyi technikai kötöttséggel rendelkezik, amelyek meggátolják azt, hogy a zeneszerző „szabadon kisérletezhessen".

Szervánszky fúvósötöse érdekes, kétarcú alkotás. Egyfelől rendkívül újszerű hatást kelt, másfelől viszont a részletesebb vizsgálat arról győz meg bennünket, hogy nagyon is kitaposott utakon halad. Az előző tulajdonsága ugyanis onnan ered, hogy az együttesre ercjét és technikai lehetőségeit messze meghaladó feladatot bíz — és itt nem elsősorban hangszertechnikára, hanem a lehetőségek magasabb formájára gondolunk.

(Tekintettel arra, hogy a mű még a bemutató előtt nyomtatásban is megjelent a Zeneműkiadó Vállalat Kispartitura-sorozatában 77-es számmal, így mindenki számára elérhető. A további analizis során tehát csupán utalunk a megfelelő részletekre. Arab számmal jelezzük az oldalt, rómaival a vonalrendszert és újból arab számmal az azon belüli ütem számát.)

Szigorú szerkesztés jellemzi az első tételt: tapogatódzások a dodekafónia felé, monotematikus szerkesztésre való törekvés, komplementer-ritmusok és komplementer-disszonanciák alkalmazása. Emellett az az érzésünk, hogy az alkotó valami előttünk ismeretlen, meglehetősen elvont elvi programot kiván kifejezni az erre kevéssé alkalmas fúvósegyüttesen.

Mint valami határozott kijelentés, a „tétel" leszögezéseként hangzik fel a kürt megnyitó-szignálja. Tiszta triton motivum ez, melyre három, „függönyként" alkalmazott akkord válaszol (1. I. 4—5.), komplementer-hangokkal tizenegyre egészítve ki a felhasznált hangok számát. Ez tehát a tézis és az antitézis: a melódia világosságával szemben fellépő, azt mintegy megsemmisíteni akaró sötétség. (Sajnálatos, hogy ezt a jól megragadott konfliktust utóbb nem aknázza ki a szerző.) A főtéma a maga teljességében csak a 1. I. 6-ban kezdődik és az 1. II. 2-ben nyilvánvaló lesz, hogy voltaképpen a szignál-témát fejleszti tovább, amely az 1. II. 4-ben a fuvolán cinikus vigyorrá torzul, miközben a klarinét rotációval kisér. A második oldalon található minden ütem levezethető a főtémából és a rotációból. Már-már azt hisszük, hogy a három magas fafúvós hisztérikusan felcsapó kacagása végképp elfedte a főtéma eredeti formáját, amikor a 3. I. 1-ben újra unisono hangzik fel *asz*-alaphanggal. Már a főtéma expoziciójában érezhető, hogy a szerző különös súlyt helyez a kisterc hangközre és azt mind az összecsengésnél, mind a „flittereknél" gyakorta alkalmazza (2. III. 1—2. két felső szólam). A szerkesztés hallatlan logikája azonban csupán a kótakép vizuális élményének hatására revelálódik, bár a fanfár-melódia tematikus súlya tagadhatatlan .Annál kevésbé mondhatjuk el ezt a melléktémacsoportról. A kürtön megszólaló, dodekafóniával „kacérkodó" téma (3. II. 2. — III. 1.), ha

etoszában különbözik is, anyagában szintúgy a kürt-szignálra emlékeztet, míg a zárótéma (4. I. 1. oboa-fuvolaszólam) mégoly áttört szerkesztése és virtuóz forgatása ellenére sem kelt tematikus benyomást. Szintúgy szerkesztési érdekesség a 8. I. 4.-ben fellépő főtéma a klarinéton ,amely utómondatában magába fogadja a rotációt és ezzel együtt a teljes dodekafón hangkészletet.

A tétel nyitott kérdésként végződik. Stilusa „majdnem dodekafón", kisértetiesen emlékeztet Schönberg úgynevezett „Vorversuche"-korszakára, különösen ami fülledt légkörét illeti.

Már itt felvetődik a kérdés: feltétlenül szükséges-e az 1915—20-as évek nyugati avantgardista köreinek stílusát 1960-ban megismételni? Hiszen ez manapság már „vieux jeu"!

A második tétel lelkivilága azonban gyökeresen különbözik az elsőétől. Richard Strauss és Prokofjev nyugati periódusának hatása érvényesül itt. Ennek megfelelően: nagyszeptim-konstrukció, dúr-moll-akkordok és hármashangzat-melódika. Érdekes, fűszeres ízű játék a *fisz*-moll-Fisz-dúr hangnemmel, majd (9. I. 4. — II. 1. és 9. II. 5. — III. 1.) a *c*-dúr-mollal. E két hangnem tehát a tritonusz mint feltámasztási pont a distancia-elvű akkordika hatásáról tanuskodik. A Trióban egészségesebb melódiát hallhatunk a klasszikus ellentét törvényeinek megfelelően.

Az Adagio nem más, mint variációsorozat egy kis-terc-szekvencia felett.

A rendelkezésünkre álló 12 hangból három szűkített szeptim-akkordot képezhetünk *(c-esz-fisz-a, cisz-e-g-b* és *d-f-asz-h)*. A további lehetőségek csupán az előbbi három fordításai, illetve enharmónikus változatai. Ezeket nevezte Lendvai Ernő: „Bartók stílusa" című dolgozatában „tengely"-eknek. Lendvai ott részletesen kifejti a „dúrmoll"-akkord szerepét Bartóknál, valamint a „tengely"-ből, azaz két tengely egymásba tolásából származó bartóki akkordokat. Az előbbi tiszta alkalmazását figyelhettük meg a Scherzo-tételben — az utóbbi jellemzi az Adagio akkordikáját.

Az első négy ütemben (14. I. 1—4.) exponálást nyer mindhárom tengely — és azon keresztül a tizenkét fokú hangrendszer teljes hang-készlete. (A tengelyek egymásba tolása a már említett schönbergi „Vorversuche" komplementer-disszonancia-használat elvei szerint történik.) De amig Bartóknál ez a tengelyrendszer csupán eszköz és „öltözet", amelyben zeneszerzői gondolatai tematikus súllyal nyilvánulnak meg — addig Szervánszkynál nyilvánvaló a tengely-rendszer „magánvalósága". Az Adagio-ban kísérlet sem történik arra, hogy akár mégoly tág értelemben vett téma jelenjék meg, a variációkban csupán a tengely-rendszer adta — elsősorban lineáris — energiák nyernek kifuttatást. Ebből ered, hogy a hallgató meglehetősen talajtalanul, fogódzópontok nélkül áll szemben e „musica pura"-val.

Megint más előjelű — bár szerkesztési elveiben az előbbiekkel azonos — a negyedik tétel. A tengelyek egymásbatolása mindjárt az első ütemben észrevehető ,amikor a *fisz-a-c-esz*-tengelybe beleszól a klarinét *g-e*-hangja. A továbbiakban a különböző tengelyek finom akkord törés játékát figyelhetjük meg (elég ha itt csupán a 17. III. 2—5.-re utalunk, vagy még tisztábban látható ezen elv lineáris érvényesülése a 18. I. 3—4. fagót-szólamában). Az epizód (18. I. 5.) már valódi tematikus súllyal jelenik meg és a tétel játékos jellegét nagyban emeli még a mozgási energiákat kifuttató fuvolaszólam (18. III. 1. — 19. II. 1.). Úgy érezzük, hogy Szervánszky csak a Scherzo-ban és itt találta meg egyrészt a fúvós-együttes valódi hangját, másrészt az adott hangrendszer és a zeneszerzői mondanivaló ekvivalenciáját. Így érezhette ezt a közönség is, amikor nagy tetszéssel fogadta a művet.

Mit mutat Szervánszky meglehetősen eklektikus II. fúvósötöse?

Mindenekelőtt azt, hogy a szerző szabadulni kíván a kiagyalt hangrendszerek béklyóiból és szinte szenvedve küzd zeneszerzői mondanivalójának kinyilvánításáért. Nem mindenütt jár sikerrel az a törekvése, hogy a már említett módon „vállalja" az előadóapparátus kötöttségeit, helyenkint „öncsonkító aszkézis" bénítja gondolatainak szárnycsapásait. Ezért a II. fúvósötöst valóban műhelymunkaként értékelhetjük, amelyben remélhetően „kiírta" magából zeneszerzői gátlásait.

Pernye András

KÖNYVSZEMLE

Szelényi István: A MAGYAR ZENE TÖRTÉNETE. I—II. (Zeneműkiadó V. Budapest, 1959)

A „Bibliotheca musica"-sorozat nemzetenként veszi sorra a zene történetét. Első két kötete a magyar zenéét. Így illik. — Szelényi István munkáját azonban nemcsak a sorozat illő indítása igényelte. Mindenképpen szükség volt már egy efféle összefoglalóra. A magyar zene homályba vesző múltjának feltárásán, az ismert adat- és anyagkészlet hasznos rendszerezésén sokan fáradoztak az utóbbi évtizedekben, gondos, alapos kutató munkával hámozva ki apró, önmagukban olykor keveset sejtető, de összefüggéseikben fontos jelekből az egykori valóság tisztuló képét. Amit a tudós kutatás részenként kimentett a feledésből, azt bocsátja most summázva a zenei közműveltség rendelkezésére e két kötet.

A zene múltjának feltárása bonyolult következtetéseket igénylő, cseppet sem könnyű feladat. Lényegesen különbözik ez a munka a társadalmi fejlődés, a tudományok, sőt, egyes más művészetek (képzőművészet, irodalom) történetének számbavételétől. Mert amíg azok túlnyomórészt konkrét, és a kutatók számára bármikor hozzáférhető tárgyi adatokra, véglegesen rögzített alkotásokra alapozhatják vizsgálódásukat, addig a zene történetében felmerülő hasonló adatok csak részleges eredményre vezetnek. A zene: hangzásélmény. Azt, ami leírható belőle: a kompozíciót tekinthetjük magvának, témájának, tárgyának vagy forrásának, de önmagában ez még nem a muzsika. Csak a *megszólaló* dallam, az eleven ritmus, a maga árnyalt és esetleges hangsúlyaival, csak az énekelt, játszott, hallgatott: *az átélt* hangzás élménye jelenti a kiteljesedett zenét. Az élmény, melyben a szerző alkotásán kívül jelen van a maga önálló művészi törvényeivel és hatóerejével *az előadó* és a befogadó, a művész közlés-vágyát feloldó *közönség.* (Régen e három azonos volt: a rögtönző és újjáteremtő, énekes-táncos népközösség.) Ez az élmény viszont csupán egyszeri és reprodukálhatatlan. A születés pillanatával, a tovaröppenő, elhangzó dallammal megszűnik és lényegében többé felidézhetetlen. (Gyökeresen a modern technikai rögzítőkészülékek sem változtattak, csupán — a lényeg érintetlenül hagyásával — enyhítettek ezen a helyzeten.) Így a gazdag kottaarchívummal rendelkező, nálunk e téren szerencsésebb népek is csak *a komponálás történetének* halvány mozaikjait őrzik, minden egyébre épphogy következtetni lehet a leírásokból, a rajzok, festmények szobrok tanúságából és maguknak a fennmaradt kompozícióknak megszólaltatási lehetőségeiből.

A magyar kultúra, s benne a zene elsősorban, olyan Janus-fejhez hasonlított a lezajlott évszázadok alatt, amelynek egyik — s éppen a szebb, értékesebbik — arcát árnyékban hagyták a szellemi javakat megvilágító írásos és tárgyi emlékek. Az utolsó félszázadban viszont sok értéket tárt fel és saját önértékein túl is sok hasznos következtetésre nyújtott lehetőséget az élő népzenei hagyomány napfényre hozása. Kodály megtanította az új zenetörténészeket arra, hogy a népzene élő világának ismeretében egyes írott emlékek jelzéseinek eredetére, a bennük vázlatosan rögzített valóságos zenére is következtethetnek. „A zenetörténésznek — írja — nem azért kell megismernie a népzenét, hogy variánsokat gyűjtsön és regisztráljon, hanem hogy életre keljen benne is a hagyomány élete — ne csak kívülről nézze, hanem ő maga is aktív részesévé váljék. A nemzet lelki életét a maga teljességében kell átélnie, csak így remélheti, hogy megtalálja annak

zenei vetületét, megérti benne a zene funkcióját." Zenetörténészeink ennek a feladatnak még az elején tartanak. A végzett munka első olyan összefoglalását adja közre Szelényi könyve, amelyet szakember és művelődni kívánó laikus egyforma haszonnal forgathat.

„A magyar zene története"-nek első erénye a gondos rendszerezés. Szinte minden eredményt számbavesz az ismeretlenebb régmúltra vonatkozó adatgyűjtésből, és jól ideillő tömörítésben foglalja össze az ismertebb késői anyagot. A legtöbbet Szabolcsi alapozó, gazdag életművéből merített; aztán a régebbiekre vonatkozó Gombosi, Haraszti, Rajeczky munkákból; a XVIII—XIX. századra vonatkozóan Bartha Dénes, Major Ervin és Molnár Antal publikációiból. Kodályra hivatkozik a szerzői előszó a magyar népzenét érintő források megjelölésénél és Vargyasra, mint a rokonnépek zenéjére vonatkozó utalások adatszolgáltatójára.

Az emlékek és hagyományok, tárgyi adatok és forrásmunkák felhasználásánál ma már a történelmi materializmus számos, közkinccsé lett tanításából meríthet az, aki a múlt valóságát és annak esztétikai tükrözését kutatja. Szelényi zenetörténeti összefoglalója az első népszerű publikáció, amely a népzenei hagyományok és a történelmi materializmus ismereteinek kettős reflektorfényénél vizsgálja anyagát. A munka jellege és kötött terjedelme nem engedte meg, hogy a magyar zene történetének az utolsó évszázadra eső közismert szakaszát ebben a megvilágításban *részletesen* elemezze (pedig itt sok érdekes, új vonatkozásra derülhetett volna fény a szerző ismert Liszt-kutatásai nyomán stb.). A vázlatos leszűkítés viszont olyan feladat, amelynek lehetséges változatairól a szubjektív véleménykülönbségek akár végnélküli vitákba kezdhetnének. Ennek sem szükségét, sem célját nem érezzük. De elkerülhetetlen a vita, ha a jelen vagy az egész közeli múlt felvázolása olyan leszűkítetté és annyira az író-komponista személyes törekvéseinek állomásaihoz kötötté válik, mint a mostani esetben. Szelényinek ebben a magatartásában is van azonban valami nagyon becsületes és becsülendő: az ál-objektivitás kerülése.

Fodor Lajos

*

Darvas Gábor: A ZENEKARI MUZSIKA MŰHELYTITKAI. (Zeneműkiadó V. Budapest, 1960.)

A hangszerelés művészetének érdekességeiről, különféle mesterfogásairól, törvényszerűségeiről lebbenti fel a fátylat Darvas Gábor könyve. Egységes koncepcióval vezet végig azon a hatalmas labirintuson, melyet a hangszerelés problémái jelentenek, s ezúton kívánja az olvasót beavatni a zenekari muzsika műhelytitkaiba. Darvas rondószerű vezérmotívuma — mely minden fejezet kezdetén jelen van —, így foglalható össze: ha egy zenekari mű nem hangzik kielégítően, a komponista *zongoraszerű* gondolkodásában kell keresni a magyarázatot, a hibát. A zongora-technika és a zenekari-technika különbözőségéből, a két „manir" eltéréséből; e két különböző „világ" más és más törvényszerűségeinek vizsgálatából kiindulva kell megtenni az utat a hangszerelés sajátos, magasrendű művészetének szépségekben gazdag birodalma felé. Darvas műve nem alapvetése a hangszerelés mesterségének, már fejlett zenei tudást feltételez az olvasó részéről. „A zenekari muzsika műhelytitkai", címének megfelelően, a zenekari logika premier-planban való érzékeltetését, a különféle hangszerek színeinek kombinációit, a ritmikai építkezések sokrétűségét, a zenekari hangszerelés magasabbfokú technikai megoldásait kívánja bemutatni.

A hangszereléstani szakkönyvek elsősorban a különféle hangszerek bő ismertetésével foglalkoznak. Ez a mű — mint már említettük — más úton közelíti meg a hangszerelés problémáit. De hogy az alapfogalmak se maradjanak tisztázatlanok, különféle *táblázatokat* bocsájt Darvas az olvasó rendelkezésére, s ez a 15 szellemesen megszerkesztett táblázat magában foglalja a zenekari technika nyers adatait. (A szimfonikus zenekar instrumentumainak hangterjedelmét, a transzponáló hangszerek írásmódját, a vonósok fekvéseit, üveghangjait, trillák, tremolók, különleges jelzések táblázatát stb.)

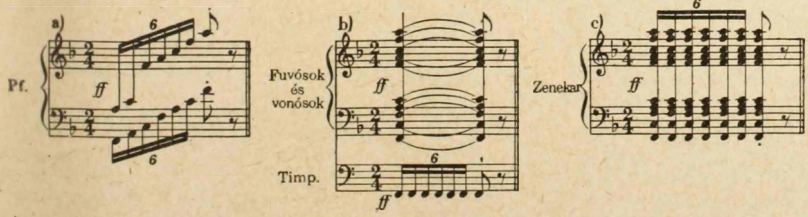
Ezen ismertetések után következik az a 22 fejezet, mely mindjárt in medias res tárgyalja a hangszerelés, a zenekari muzsika „műhelytitkait" magas színvonalon, mintegy „felső" fokon.

A zenekari hangszerek óvatosságot igénylő *kényes regisztereivel* ismerkedünk meg először. Debussy, Muszorgszkij, Rossini, Dukas, Borogyin, Ljadov, Bartók, Wagner, valamint Sztravinszkij műveiből közölt partitúra-részletek mindennél meggyőzőbben magyarázzák a különböző hangszerek előnytelen, kényes regisztereinek izgalmas problematikáját. (A Muszorgszkij-idézettel kapcsolatban meg kellene említeni Rimszkij-Korszakov nevét, hiszen az ő elgondolása szerint szólalnak meg a hangszerek különféle regiszterei.)

A *trilla és tremoló*-ról szóló fejezet felvilágosítja az olvasót e kérdés zongora és zenekar közötti alapvető különbségeiről. A *hangismétlés* technikájának tárgyalásakor megismerkedünk azokkal az instrumentumokkal, melyeknek karakteréhez *nem* illik a hangismétlés (basszus-klarinét, kontrafagott, tuba, cseleszta stb.), majd azokkal, melyek a zongora ismétlőtechnikájával *azonosak* (oboa, angolkürt, klarinét, fagott), továbbá a zongora ismétlődő képességét *felülmúló* hangszerekkel (fuvola, pikkoló, kürt, trombita.) A vonósok a hangismétlő technika legmagasabb fokán állanak. A zenekari *staccato* különböző módozatairól tájékoztat a következő fejezet. Kitűnő példa a harsona és tuba maximális sebességű staccatójára a Berlioz feldolgozású Rákóczi-induló. Ha a karmester nincs tisztában azzal, hogy mi a staccato-képzés teljesítőképességének végső határa és olyan gyors tempóban vezényli e művet, amit képtelenség kijátszani: ílyenkor lesznek a legnagyobb bajok! Íme, nemcsak a hangszerelőnek nyújt segítséget e könyv, de — többek között — a karmestereknek is.

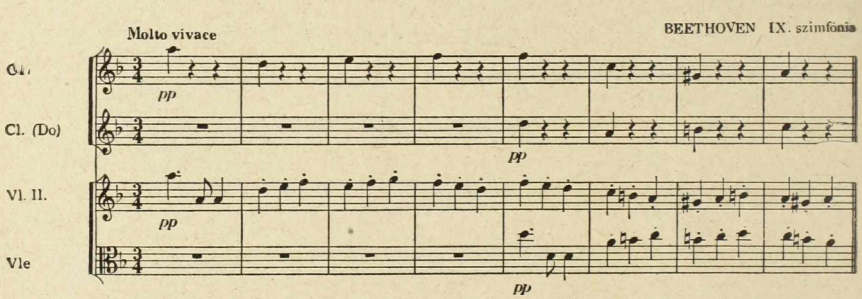
A zenekari hangszerek *legato*-ja mennyiben felel meg a zongora hasonló billentésének, mennyiben nem? A vonósoknál előforduló kötőíveket hányféleképpen értelmezhetjük? Milyen átmeneti formák képezhetők staccato és legato között? Ezekre a kérdésekre kapunk feleletet a 6. fejezetben. A felvetett problémák mindegyikére meggyőző választ kapunk, de az artikuláció (szótagolás) és a frazeálás (értelmi tagolás) tárgyalását hiányosnak, homályosnak érezzük. Ezt olvassuk: „... kár lenne a zeneszerzőnek a vonás-ívek jelölésével bíbelődnie". Ezt az állítást kétségbe kell vonnunk, mert egyik lényeges problémája az alkotónak, (vagy hangszerelőnek) az artikuláció és frazeálás következetes, minden kétséget kizáró megoldása, hogy a zenekari muzsikust egy pillanatra se hagyja magára szólamának előadásakor. Az *akkordok* c. fejezet a cseleszta és a hárfa műhelytitkait tárja elénk. Igen meggyőzőek az idézett kottapéldák, melyek e két hangszer akkordjellegű szerepét ismertetik. Megtudjuk azt is, hogy a hárfás hány ujjal játszik, mikor telt a hangzása, mikor szól erőtlenül. A továbbiakban a vonósok kettős-, hármas-, négyes-fogásairól, a divisi, non divisi jelzésekről kapunk tájékoztatást.

Mi a zenekari megfelelője a zongora erőteljes akkord-felbontó képességének, ennek a sajátos zongora-effektusnak? Egy zongora-futam szolgai lemásolása vérszegény, erőtlen zenekari hangzást eredményezne. A *hangzatfelbontást* Darvas két megoldással érzékelteti:



A zenekarban a cseleszta és cimbalom mellett a hárfa érzi magát a legotthonosabban az akkordfelbontások, futamok világában. Kár, hogy ez az artisztikus hangszer csak a zenei romantika óta szerepel a zenekarban.

A zongora *tartott hangjai* megütésük után fokozatosan elhalkulnak, a zenekari hangszerek erősödni is tudnak, különféle dinamikai árnyalatra képesek, tehát sokkal differenciáltabbak. A tartott hangokkal óvatosan kell bánni a fúvósoknál: időt kell hagyni a lélegzetvételre. Igen nagy a különbözőség a jó hangszerelési készség, ha a hangszerek természetes dinamikai adottságait figyelembe vesszük. A *hangsúly* szerepe és megoldása a zongorán egyszerűbb, a zenekarban ugyancsak körülményesebb. Figyeljük meg a zenekari hangsúlytechnikát Beethoven IX. szimfóniájának 2. tételében:



zongora és zenekar *pedálhatásai* között, hiszen a zongorán a pedál segítségével fekve tartott hangokat, harmóniákat a zenekarban önálló szólamokkal kell megoldani. A zenekari pedál érzékeltetése Beethoven és Muszorgszkij műveiből rendkívül meggyőző erejű. A zongorajáték technikája 10 ujj teljesítőképességének függvénye. A zenekari paletta lehetőségei szinte korlátlanok. Nagy hibát követ el a hangszerelő, ha a zongoraszerű kétkezes strukturát szolgaian ülteti át a partitúrába. A zenekarban a *dimenziók* sokkal gazdagabbak: akár 5 oktávában is mozoghat egyszerre ugyanaz a dallam, és ugyanakkor bőven marad lehetőség a harmóniákat megszólaltató hangszerek megfelelő felrakására. A zongora hangjai mélységből a magasság felé egyre világosabb színezetűek. A zenekar hangszereinél — kisebb hangterjedelmük miatt — a *magasság-mélység* folyamata igen sokrétű és ezért nem szabad zongoraszerűen gondolkodni.

A 13. fejezet a *kettőzés* problémáját tárgyalja. *A dinamikai* fokozatoknak, a hangerő váltakozásainak megoldása a zenekari palettán sokkal bonyolultabb, mint a zongorán. Jó példák segítségével megtudjuk, hogy a zenekari dinamika *nem* a hangszerek számától függ. Teljes zenekar — vagyis: ha a nagyzenekar minden hangszere játszik — is megvalósíthat *pp* hangzást. Akkor fejlődik ki Itt az egyik zenekari egység mondanivalóját egy másik hangszer, ill. hangszercsoport látja el akcentussal.

A *zenekar ritmusa* a klasszikus alkotásokban sokrétű, differenciált. A zenekari gondolkodásmód minden stílusban a ritmus változatosságára törekszik. Az *egy- és többszólamúság* tárgyalásánál igazolódik az a tétel, miszerint „minél nagyobb a zenekar, annál inkább helyénvaló a homofón szerkesztési elv; minél kisebb és egységesebb összetételű, annál indokoltabbá válik a polifónia." A *disszonanciák* keménységét az egynemű hangszerek (csoportok) szólamai biztosítják. Tompul a disszonancia, ha rokon hangszínek között tagolódik s elsimul, ha az ütköző szólamok különböző hangszercsoportokba kerülnek.

Tömör megfogalmazásban tájékoztat minket Darvas a *zenekari harmonizálás*ról. Igen jó a két idézet: R. Strauss és Wagner mesteri akkord „felrakása".

A *szólamvezetés* szépsége a jó hangszerelés próbaköve. Ha megtekintünk valamilyen klasszikus partitúrát: még véletlenül sem találunk következetlen, megoldatlan, össze-vissza ugráló, szakadozó szólamokat. Ezért a ma hangszerelőjének rendkívüli biztonsággal kell a szólamok vonalvezetésére ügyelnie. A következő fejezet a hangszerek *szerepkörét* tárgyalja. Vannak sokoldalú hangszerek, s ezek megváltoztathatják szerepüket: ilyenkor úgy tűnik, mintha

más és más hangszer szólalna meg. A sokoldalú hangszerek között a vonósoké az elsőség. A vonóskvintett majdnem mindig szól, alig szünetel. A fafúvóknál az önálló szereplés nem nagyon haladhatja meg a zenei periódus terjedelmét — a fenyegető egyhangúság veszélye miatt. A rézfúvók közül a kürt az a különlegesen hasznos hangszer, mely sokoldalúan kiaknázható s ragyogóan keveredik bármilyen más hangszercsoporttal. Az ütőhangszerek szereplése annál hatásosabb, minél rövidebb ideig foglalkoztatják.

A zenei mondanivaló *tagolása:* a gondolatok elhatárolása és egybekapcsolása plasztikusabban érvényesül a zenekarban, mint a zongoraműben. Darvas azonban óvatosságra inti a fiatal hangszerelőket: a „kifejezés technikáját minden esetben a forma és a mondanivaló követelményeinek kell alárendelni." A hangszerváltások folyamatosságának tárgyalása után az utolsó fejezet a *formálás* módozataival a kontraszthatásokkal, az egyhangúság elkerülésének lehetőségeivel, a zenekari ökonómia, a gazdaságos, helyes — sokszor takarékos — hangszerelés módjaival foglalkozik.

Nagy Olivér

LAPSZEMLE

Советская музыка

A *Szovjetszkaja Muzika* 1960. 8. augusztusi számát *Mjaszkovszkij* tizennégy, eddig még nem publikált levele nyitja meg, melyek közül tizet 1909 és 1917 között Aszafjevnek, négyet pedig 1942-ben másik barátjának, Melkih zeneszerzőnek írt. Halálának tizedik évfordulója alkalmából így emlékezik meg róla a Szovjetszkaja Muzika. A kiváló zeneszerző és tanítómester gondolatvilágát, zeneszerzői törekvéseit megvilágító levelek után nyomban két olyan cikket olvashatunk, amely a legifjabb nemzedék szárnypróbálgatásairól tudósít. Az elsőben *Tyulin,* a moszkvai konzervatórium zeneszerzés-tanszékének diplomahangversenyéről szólva leginkább Artyemevet dícséri meg gazdag fantáziájáért, s inkább csak zenéjének expresszionista irányát kifogásolja; igen tehetségesnek találja Nyemtyint is és a bolgár Ikonomovt, aki kitűnően hangszerel, némi impresszionista tónussal és zongoraművészként ugyancsak megállja helyét; a többiekről (Csicskov, a csuvas Aszlamasz, a türkmén Kurban-Nyijazov, a kínai Cszsu Czian-er és Czou Lu) is bizonyos elismeréssel nyilatkozik és lényegileg csupán Kuprevicset veti el szűk és elzárkózott gondolatvilágáért. Tyulin igen helyesnek találja, hogy az ifjú komponisták jórésze kiválóan megtanult zongorázni, amire a moszkvai konzervatórium zeneszerzési tanszakán már a forradalom előtt nagy súlyt fektettek. A másik cikkben *Taranov* a leningrádi konzervatóriumot végzett ifjú zeneszerzőkről ír, s háromtételes szimfóniája alapján különösen a bolgár Hlebarovt tartja értékes és sodró temperamentumú zeneszerzőnek. Hlebarov tavaly a zenetudományi tanszakon is diplomát nyert, szintén kiváló eredménnyel. Ez utóbbi tanszakról idén néhány komoly felkészültségű fiatal zenetudós lépett ki az életbe, akiknek diplomamunkái széles látókört (Sztratyijevszkij: „Mozart zenekari műveinek típusai"), elmélyült és tartalmas kutatásokat (Reltova: „Sosztakovics hegedűversenye"; Tairova: „A szonátaforma sajátságai Prokofjev korai szonátáiban"; Juzsak: „A stretta a Wohltemperiertes Klavierban"; Kugyinova: „Csajkovszkij Manfred szimfóniája") és megbízható szakmai ismereteket árultak el (Serman: „Brahms versenyművei"; Cesz: „A Kalevala Sibelius négy legendájában").

A júliusi számban kezdeményezett operadramaturgiai vitához itt Rüzskin szól hozzá: „A korszerűség a szovjet operában" címmel s elsősorban nem a

megzenésítés, hanem a témakör korszerűségét vizsgálja. A szovjet zeneszerzők a mi korunk nagyméretű szociális mozgalmait, saját népük mai életét mutatják be világtörténelmi jelentőségű konfliktusok között (Dzerzsinszkij: „Csendes Don"; Hrennyikov: „Viharban"; Prokofjev: „Szemjon Kotko"; Kabalevszkij: „Tarasz családja"), „szűzföldet" törnek fel, míg korábban a zeneszerzők csak a múlt nagy tömegmozgalmainak szentelték figyelmüket, s megkívánták, hogy attól a szerzőt megfelelő „időbeli távlat" válassza el. A hősi témák mellett Dzerzsinszkij arra is kísérletet tett, hogy időbelileg még közelebbi témakört érintsen és operát írt a kollektívizálásról („Új barázdát szánt az eke"). Minthogy az újabb kor az októberi forradalommal vette kezdetét, Rüzskin azon a nézeten van, hogy minden szovjet téma egyúttal korszerű is. Ami a témakör feldolgozását illeti, a cikkíró a pszichológiai elmélyítést, a tipikus szereplő megrajzolását és a szimfonikus szerkesztésmódot tartja követendő irányelvnek. Fájlalja, hogy az egyszerű, hétköznapi ember életéről szóló lírai és lélektani opera műfajában eddig csupán egy életképes alkotás született, az azerbajdzsán Amirov „Szevil" című operája.

Golovascsenko „A szovjet balett jellemvonásai"-ról írt cikkében szintén nem a zene, hanem a cselekmény és annak táncban történő megjelenítése felől közelíti meg témakörét. A szovjet balett nem éri be azzal a régi elképzeléssel, hogy csupán az „érzelmek világát" vigye színre, hanem elsősorban cselekményt kíván meg, s még ahol az egyébként kedvelt legendák és mesék világából merít is (Jarullin: „Surale", Prokofjev: „Kővirág", Jefimov: „Erdei tündér"), a realista elemeket azokban sem tagadja meg, mert mindenek előtt rájuk kíván támaszkodni. A realizmus igényével leginkább a világirodalomban keresik a szerzők balettjük témáját (Puskinnál, Shakespeare-nél, Ibsennél stb.) vagy a szociális hátterű történelmi eseményekben (Aszafjev: „Párizs lángjai", Hacsaturján: „Spartacus", Csulaki: „Ifjúság"), s e forrásokból merítve jellemeket formálnak színpadra, mert a realizmus a balettben a jellemek realizmusát jelenti. Ezt a célt szolgálja a zeneszerzők szimfonikus komponálási módja (vezérmotívumok), mellyel az egyes szereplők egyéni vonásait kiélezik. A legfőbb gond az, miként olvasszák össze a pantomimot a tánccal, miközben leginkább a tánc elemét kívánják megőrizni, főként a klasszikus tánc pompás technikájának továbbfejlesztésével.

Az új zeneműveket ismertető méltatások közül (Macsavariani első szimfóniája, Balaszanjan „Afgán szvit"-je) témájánál fogva leginkább *Bobrovszkij írása* kelthet érdeklődést Sosztakovics hetedik vonósnégyeséről: melyet ez év márciusában fejezett be a szerző. Finom, némileg kisértetiesen titokzatos lírájával úgy hat ez a vonósnégyes, mint meghitt beszélgetés a legjobb barátokkal, mint visszaemlékezés, melyet az ősz szép, de szomorú bánata ragyog körül. A máskor nagy méretekben komponáló Sosztakovics itt rendkívül lakonikus: a három attacca játszott tétel összesen tizenegy percig tart. Ez új vonás a zeneszerzőnél, ahogyan új vonás az utóbbi években az is, hogy a ciklikus forma széttagolása ellen a valamennyi tételt egyesítő vezértéma eszközéhez nyúl: új vonósnégyese előtt már a 11. szimfóniában és a gordonka-versenyben is így járt el. A három tétel közül az első kidolgozás nélküli, két témás szonátaforma, a végén kódával, melyet ugyancsak két témával követ a csöndes nyári est hangulatát felidéző második tétel, míg annak témáiból ki nem alakul a finálé dühödt (*fisz*-moll) fugatémája. A fuga kulminációján újra előbukkan az első tétel kecses főtémája, melyhez bensőleg hasonló lesz a „felékesített" fugatéma. Kettejük váltakozása végül is az első tétel kódájára emlékeztető lezárásban csendül ki.

A folyóirat további cikkei és publikációi közül jelentős még *Keldis* tanulmánya Sztravinszkij „Agon" című balettjéről és legújabb korszakáról. *Krejn* Respighi-életrajza, *Berkov* cikke Rahmanyinovnak egy sajátos harmóniájáról és *Pauline Viardot* levelei, melyeket egykor orosz ismerőseinek írt. Két további érdekes cikket a nyugati sajtóból közöl a lap. Az egyikben *Chotzinoff* amerikai zongoraművész és kritikus „Toscanini. An Intimate Portrait" (London, 1956) című könyvének egyes részleteivel eleveníti fel a nagy olasz karmester emlékét, a másikban egy *Horowitz-interjút* közöl az amerikai „Saturday Review" májusi számából.

A tavaszi és nyáreleji hangversenyévadról szólva Milstejn lelkes szavakkal számol be Richterről, „akihez fogható zongoraművész kevés akad korunkban". Egy évi szünet után két tavaszi hónapon át tartottak Richter koncertjei Moszkvában Haydn, Schubert, Schumann, Chopin, Rahmanyinov, Prokofjev, Reger műveiből és csúcspontjukat öt felejthetetlen Beethoven-szonátaest jelentette. (Ezeken az op. 10, No. 2, az op. 54 és 57 kétszer is felhangzott.)

Egy másik bíráló „Florestan" álnévvel terjedelmes cikket szentel az 1958 évi Csajkovszkij-versenyen győztes Cliburn, amerikai zongoraművész két, júniusi koncertjének. Ezeken Prokofjev harmadik, Brahms második zongoraversenyét játszotta és Chopin műveket adott elő. A helyenkint elragadtatott hangú bíráló emlékeztet arra, hogy már a versenyen is előadásának meleg tónusával és a hajmeresztő technikai nehézségek könnyed megoldásával nyügözte le Cliburn a szakembereket és a közönséget egyaránt ;most még tovább fejlődve, ezen értékeinek is fölébe magaslott felfogásának nemes etikai tisztaságával. Birodalma a romantika világára terjed ki leginkább.

*

A *The Music Review* 1960. 3. augusztusi számában *Jan La Rue* rövid cikkben és egy mellékelt kis kompozicióval némileg alátámasztja azt a nemrégi feltevést (l. „Galpin Society Journal", 1950), mely szerint Händel már használt klarinétot. Maga a kis mű nem származhat közvetlenül Händeltől, de címűkben és tematikájukban a nagy zeneszerzőre utaló kompoziciók társaságában fordul elő egy 1800 körüli amerikai kéziratgyűjteményben, mely népszerű dallamokat tartalmaz. A mű környezetén és címén kívül („Händel klarinétja") az is meggondolkoztat, hogy a föltehetően klarinétra írt két szólamban ugyanolyan trombitaszerű figurákat találunk, mint abban a kompozicióban, amelyet Händeltől Coopersmith és Jan La Rue 1950-ben „Sonata for Two Clarinets and Horn" címmel adott ki.

Az angol zenetudósok az utóbbi időben elég sokat foglalkoznak Joseph Lanner, híres bécsi tánckomponista (1801—43) stílusával és művészetének jelentőségével, aki szerintük a tánczene történetében méltatlanul szorult háttérbe. A Music Review-nak ebben a számában *Bartford* azt állítja, hogy Lanner nem kisebb értékű az idősebb Straussnál, akinek viharos egyéniségétől inkább finoman romantikus szemléletében különbözött. Lannernél is megtalálható az, amit eddig csak az idősebb Strauss kezdeményezésének tulajdonítottak, hogy a tánczenét egy hosszú bevezető rész és egy rekapituláció jellegű ,némileg kidolgozásszerű kóda hozzákomponálásával a szimfonikus zene irányában fejlesztette tovább (l. Lanner: „Hexen—Tänze", op. 203). A két zeneszerző erősen hatott egymásra. Ezen túlmenően Lanner művészetének hatása úgyszólván mindenkihez eljutott, akit megérintett a bécsi valcer hangulata; a híres „Die Schönbrunner" valcer (op. 200) kezdete rányomta bélyegét az ifjabb Strauss „Kék Duna keringő"-jének első valceréra, s hatása (az op. 165. „Stájer-táncok"-kal együtt) Sztravinszkij „Petruská"-ján is megmutatkozik, éppúgy mint a „Die Weber" valcer (op. 103.) motivikája Mahler 9. szimfóniájának lassú tételében. Szerzeményei eredetileg az idősebb Strauss, Adolf Müller és Schubert táncaival közös gyűjteményekben jelentek meg. Közismert ,hogy Schubert nagyra értékelte őt.

Ljapunov orosz zeneszerző (1859—1924) születésének századik évfordulója alkalmából Davis — kissé megkésve — részletes tanulmányban foglalkozik az orosz komponista zongoraműveivel, amelyek egész művészi termésének felét alkotják és tuajdonképpen stílusának és fejlődésének minden lényeges elemét felölelik. E 35 ,opus számmal ellátott szóló zongoradarab, melyhez még néhány opus szám nélkülit is hozzá kell sorolni, nem nagyon mutatja a napjainkban elfelejtett zeneszerzőt önálló egyéniségnek. Schumann, Henselt és Chopin hatása alatt állt (lásd pl. az op. 55, „Grande Polonaise de Concert"-t összevetve Chopin op. 44, *fisz*-moll polonezével stb), még kevésbé szabadul meg Liszt lenyűgöző egyéniségétől az op. 11, „Douze Études d' Exécution Transcendante"-ban, melyet Liszt emlékének ajánl és az op. 27. szonátában, ahol a formálást és a témák metamorfózisát Liszt *h*-moll szonátája ihleti; de

mindezeknél döntőbb lelkesedése Balakirevért, aki főleg hangnemi és harmóniai vonatkozásban befolyásolta stílusát. Csak az op. 35, „Divertissements"-ben kezd önmagára lelni, hogy utána legtökéletesebb nagyméretű művében, a „Variations sur un thème russe"-ben (op. 49.) viszont Beethovenhez és Brahmshoz (Händel variációk) közeledjék. Kár, hogy műveiben fölöttébb terjengős volt, általában arányérzék nélküli, s túlságosan szemlélődő. Végül két jelentős zongoraművében, az op. 65. szonatinában (némi raveles hatással) és az op. 70, harmadik „Valse-Impromptu"-ben a maga hangjára talált.

A következő cikkben *Temperley* Beethoven művészetének térhódítását mutatja be a londoni hangversenyéletben 1800 és 1850 között. Érdekes, hogy Bécs után, minden más várost megelőzve, Londonban kerültek leghamarabb bemutatásra Beethoven szimfóniái, ahol a 20-as évektől kezdve azokat jóval gyakrabban játszották, mint akár Haydn és Mozart szimfóniáit. Beethoven nyitányai azonban nem érték el Cherubini és Weber nyitányainak népszerűségét és még kisebb volt az érdeklődés Mozart, utána Spohr, Mendelssohn és Rossini nyitányai iránt.

Klein cikke megbízható tájékoztatást nyújt arról, miért fordult Nietzsche a Wagner-ellenes, gonoszkodó tréfa szándéka nélkül, Wagner művészetétől Bizet-hez, akinek szemlélete irodalmi tevékenységében hét éven át ugyanolyan szenvedéllyel ösztönözte, mint korábban Wagner.

A hangversenyek és operaelőadások híranyagából legelőször is *Helm* színes amerikai levelét említjük meg, amelynek legfőbb érdekessége, hogy a Webern különböző műveiből összeállított „Episodes" balett milyen váratlan, s nagy sikert aratott a világ egyik legkiválóbb balettjének, a New York City Balletnek előadásában. Az első rész koreográfiáját Martha Graham készítette, mintegy az Erzsébet-kor stílusában, de „expressziv" táncmodorral, bár groteszk elemek nélkül, míg a balett második felének teljesen absztrakt jellegét a világhírű George Balanchine koreográfiája szabta meg, aki a klaszszikus balett és a tipikusan amerikai táncstílus elemeinek összeolvasztásával egy sajátosan a huszadik századra valló balettstílust teremtett.

A Modern Zene Nemzetközi Társaságának 34., kölni fesztiváljáról (június 10—19) is *Helm* írta a beszámolót. A 3 zenekari és 3 kamarazenei koncert, s a változatos operaműsor révén ez volt a legnagyobb seregszemle a Társaság fennállása óta. A műsorból Helm először is Stockhausen „Kontakte" című művét emeli ki, amelyben a szerző reális hangszerek (zongora és ütőhangszerek) és elektronikus hangzások zenei szintézisére törekedett. Igazi sikert azonban — ha a siker ovációkkal mérhető — nem Stockhausen, hanem Dallapiccola aratott a dodekafon „Canti di Liberazione" c. igen nehéz énekkari és zenekari művével; Helm még érdemesnek tartja megemlíteni a fiatal Castiglioni elbűvölő zenekari „Apreslude"-jét, három amerikai zeneszerző művét, Ligeti György zenekari „Apparitions"-ját, de Boulez „Pli selon pli" (Portrait de Mallarmé) c. művéhez a rossz előadás miatt nem tud hozzászólni. — A fesztivál alkalmából a kölni opera modern alkotásokat vitt a nagyközönség elé, amely szinültig megtöltötte a házat Alban Berg immár klasszikussá vált „Wozzeck"-jének előadásakor. Prokofjev fiatalkori műve, a „Tüzes angyal" egy francia rádióelőadás (1954) és a velencei biennale (1958) óta most került harmadszor a nyilvánosság elé, s Helmre a 20. század egyik legkiválóbb operaalkotásának erejével hatott, amiben Fritz Schuh kiváló dirigálásának is volt szerepe. Fortnert legjobb műve, a „Vérnász" képviselte, Sztravinszkijtől a „Csalogány" „lírai tündérmesét", Raveltől a „L' Enfant et les Sortilèges"-t adták szívet gyönyörködtető előadásban. De Helm szerint Millos Aurél célt tévesztett, amikor „La Sonate de L' Angoisse" címmel baletté gyúrta át Bartók kétzongorás szonátáját, olyan koreográfiával, ami nem illik e mesterműhöz. A kritikus ugyanígy elhibázott kísérletnek tartja a „Tides" című balettet, melyet viszont Sztravinszkij háromtételes szimfóniájából írtak át.

A manchesteri „Hallé Társaság" (híres zenekarát Charles Hallé alapította 1857-ben és 1900—1910-ig Richter János dirigálása alatt világhírű együttessé fejlődött) az elmúlt hangversenyévadban sok kiváló vendégművészt léptetett fel. Boulton a bírálatában főleg Beethoven Missa Solemnisének felejthetetlen előadásáért mond köszönetet Adrian

Boultnak és Mahler 9. szimfóniájáért Barbirollinak, aki minden évben műsorra tűzi Bartók zenekari Concertoját, s mindig viharos tetszésnyilvánításokat ér el. Rudolf Kempe karmesteri erényeit azonban — úgy látszik — Manchesterben nem ismerik el: hangversenyét gyéren látogatták, s bizonyára ezen múlott, hogy Bartók „Csodálatos mandarin" szvitje különösebb visszhang nélkül maradt.

A Glyndebourne-i nemzetközi hírnevű nyári operaelőadások közül Bellini „Puritánok" c. operájának kiváló felújítását itt azért említjük meg, mert *Pirie* birálatában nyomatékosan felhívja a figyelmet *Joan Sutherlandra*, akihez fogható énekesnőt a technikai tökély és a hang szépsége tekintetében Toti dal Monte óta nem hallott. Őt tartja korunk legnagyobb élő énekesnőjének, Bellini stilusába csodálatosan beleélte magát. Nincs meg ugyan benne Callas drámai tüze, de hangjából és előadásából valami egészen rendkivüli szépség szól.

Legány Dezső

*

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R P R
ŞI A MINISTERULUI ÎNVĂŢĂMÎNTULUI ŞI CULTURII

A Román Zeneszerző Szövetség és a Román Oktatási és Művelődésügyi Minisztérium folyóiratának, a tízéves bukaresti *MUZICA-nak* 1960. évi 7. számában *Dumitru BUGHICI* „Időszerűség és művészi tökély" címen, tanulmánynak is beillő vezércikkben boncolgatja a román zeneszerzők újabb műveit, abból a szempontból: mennyiben tükrözik a mai életet, és mennyiben érthetőek a szélesebb hallgatóréteg számára is. Kielégítőnek tartja ugyan az irányvonalat, amelyen a zeneszerzők munkássága halad, a sorok között azonban érezteti, hogy szerinte a formai, kifejezésbeli elemeknek is jobban lépést kellene tartaniuk az új tartalommal.

Öt zeneszerző új szerzeményeivel öt zeneesztéta is foglalkozik. *Vieru* és *Varga* kantátái, *Vescan* balladája, *Socor* oratóriuma mellett legmelegebb méltatásban a zeneesztétának is kiváló Zeno *Vancea*-nak Jiri Nezval költeményére írt Békedala részesül.

Hosszú cikk ismerteti a Román Munkáspárt III. kongresszusa alkalmából a bukaresti operaházban rendezett magasszinvonalú ünnepi előadást.

A szám legérdekesebb és legértékesebb tanulmányát a Claude Romano néven mint zeneszerző is ismert *George Sbircea* írta. *Tudor Jarda* új történelmi tárgyú operájának, a *Neamul Soimarestilor*-nak kolozsvári bemutató előadásáról. Az opera szövegkönyve a nyolcvanadik születésnapját ünneplő *Mihail Sadoveanu*, a legnagyobb élő román író regényéből készült. — A teljes egészében román népzenei motívumokra felépített Jarda-opera elemzése során a vezérmotívumokkal is megismerkedünk a leközölt kottapéldákból. (Nagy előnye a *Muzica*nak, hogy minden tanulmányát bőséges kottapéldaanyag illusztrálja.)

Az újabb román gyermekdarabokat, majd a tömegdalszerző *Vasile Popovici* műveit ismerteti egy-egy hosszabb cikk.

Ghertovici A. hosszú tanulmánya indítja el az előadóművészet fontosabb kérdéseivel foglalkozó vitacikk-sorozatot. A vitaindító cikk lényegében *H. G. Neuhaus* „A zongoraművészetről" szóló ismert művéhez közöl — a tanulmány szerzőjének szavaival élve — „lektori széljegyzeteket". — *Alexandru Radulescu tanulmánya Enescu* kamarazeneinterpretálási felfogását elemzi behatóan.

Bruno Walter-nek „A modernizmus filiszterei" c. írását fordításban közli a lap, *Edgar Elian* pedig szép méltatást írt *Bruno Walter*-ről.

Hosszabban foglalkoznak a Muzica cikkírói *Iosif Conta* ismert karmester munkásságával, Az *„Ifjú Gárda"* konzervatóriumi előadásával, valamint a zeneszerzőszakos konzervatoristák szerzeményeivel és a fiatal előadóművészekkel.

Hanglemezismertetések, a román előadóművészek külföldi hangversenyeiről szóló kritikák egészítik ki a tanulmányanyagot.

Valószínűleg a nyári holtszezonnak tudható be, hogy a MUZICA 8. száma szürkébb a megszokottnál. — Ebben a számban *N. Parocescu* a zenei tömegnevelés kérdéseit és az ezzel kapcsolatos tennivalókat fejtegeti. —

Theodor Balan a zongorajáték művészetéről írt hosszabb tanulmányt, ennek első részét közli a folyóirat.

Az utóbbi időben határozottan erősödött a romániai Enescu-kultusz. Ezúttal *Gh. Firca* elemzi a Muzica-ban részletesen és hozzáértően az elhunyt nagy hegedűművész és zeneszerző szvitjét, a *Gyermekkori benyomásokat. R. Moissiu* azokról a hangversenyekről számol be, amelyek az utóbbi hetek folyamán igyekeztek az Enescu-szerzeményeket népszerűsíteni. *C. Constantinide* érdekes cikkben foglalkozik az Enescu-hegedűk ismertetésével, történetével és sorsával.

A Csajkovszkij-évforduló alkalmából *Emil Riegler-Dinu* írt összefoglaló jellegű tanulmányt. — A lengyel származású *Zaleschi* volt a két világháború közötti években a román operaszínpadok egyik legtöbb sikert aratott basszistája. Róla emlékezik meg *N. Secareanu.*

Romániában nagy múltjuk és jelentőségük van a revűszínházaknak. Ebben a műfajban nagy művész volt *C. Tanase.* Az ő nevét viseli Bukarest legnagyobb revű- (ahogyan a cikkíró *Edgar Elian* nevezi, esztrád-) színpada. A színház három bemutató előadását hosszú cikk méltatja.

Hangversenybeszámolók, könyvismertetések, a Prágai Tavaszról és Suchon Szvatoplukjáról szóló írások egészítik ki a folyóirat tartalmát. — A képanyagból ezúttal a bukaresti képzőművészeti kiállítás anyagának zenei tárgyú képeiről közölt reprodukciók válnak ki.

Klumák István

*

A *Neue Zeitschrift für Musik* szeptemberi számának cikkanyaga két téma köré csoportosul. Három írás foglalkozik a technika és a zene összefüggéseivel. Alfred *Baresel* „Menekülés a tökéletesség elől" címmel írt rövid vezércikket, mintegy exponálva a következő cikkek mondanivalóját. A gépek, a hihetetlenül gyors ütemű és lassan mindenre kiterjedő technicizálódás a cikkíró szerint helyenként alapjában támadja meg a zenei élményt. Amikor a stúdiók technikai berendezései, a mikrofon, a magnetofon, a szalagok korlátlan vágási-manipulációs lehetőségei módot adnak arra, hogy egy gyerekhangból Callas orgánumát varázsolják elő vagy, hogy Kirsten Flagstad hiányzó magas hangjait Elisabeth Schwarzkopf szalagjairól „kölcsönözzék ki", — ez megtörtént eset! — szinte természetes, hogy a zeneszerető közönség áhitozik a természetes koncertélmény, az élő zenei hangzás után. Baresel szerint talán ez is egyik oka annak, hogy a fiatalság egy Armstrong vagy éppen Elvis Priesley semmiképpen sem tökéletes hangjáért rajong. Eljöhet még az idő, amikor az elektroakusztikus tökéletesség teljesen hidegen hagyja az embereket.

Ugyanennek a kérdésnek egy másik vetületét vizsgálja az egyik leghíresebb nyugatnémet színházi kritikus, Siegfried *Melchinger.* Cikkének címe: „A tehetség és a tehetséggel való visszaélés". Ez az eszmefuttatás a tökéletesség, a blöff ,az imitáció és a rutin viszonyát vizsgálja. Az író szerint imitáció, azaz a nagy művek, nagy mesterek, nagy stílusok utánzása mindig volt és mindig lesz, szinte szükségszerűség. Példaként a renaissance antik-utánzására, a weimari klasszicizmusra, valamint arra a felmérhetetlen hatásra utal, amelyet a századforduló idején felfedezett távolkeleti képzőművészet és színpadi irodalom gyakorolt a mai festészetre és drámára. Amikor tehát a tehetséges művész ilyen hatások alá kerül, az még nem baj. A veszély akkor merül fel, amikor a tehetséggel *visszaél* a művész és a tökéletességig vitt imitáció folytán a blöffhöz és a rutinhoz jut el. Itt kapcsolódik be az „eredetiség" kérdése. Blöffölni lehet a hamis eredetiséget, tehát a meggyőződés nélküli szemfényvesztést, más oldalról pedig a tökéletes imitációt. Ezeknek a végeredményben csalásnak minősülő visszaéléseknek leleplezése a mai kritika egyik legfőbb feladata. A talmi, a blöff hamar leleplezhető, hiszen a cinikus tehetség mindig gyors érvényesülésre, rögtöni sikerre tör. A tökéletességig vitt imitáció pellengérre állítása és az igazi művészettől való megkülönböztetése már nehezebb feladat.

A harmadik cikket Ekkehard *Randebrock* írta, „Interpretáció és mechanikus megszólaltatás" címmel; tárgya a technikai sokszorosítás lehetőségei, határai és veszélyei. A cikk csak kísérlet a fogalmak megvilágítására és a helyzet felismerésére. Ez utóbbiban azonban már a veszély legyűrésének lehetősége is megvan. A szerző először a lemez és

a magnetofonszalag előnyeit és hátrányait állítja szembe. Az előnyökről talán nem kell referálnunk, a hátrányok közt igen érdekes és megszívlelendő az a megállapítás, miszerint a művész maga kerül bele a verseny fatális forgatagába és ugyanakkor megzavarodnak a zenebarát fogalmai is, hiszen állandóan a legmagasabb színvonalú produkciókat hallja. És ha a zenebarát ráadásul még amatőr muzsikus is, minden bátorsága elvész az aktív zenéléshez. A cikk következő része az előadóművész és a komponista viszonyával foglalkozik. Vázolja azt a történelmi folyamatot, amelynek során a zeneszerző egyre több és több jellel rögzíti művének előadási gyakorlatát, egyre inkább megköti az előadó fantáziáját. E folyamat természetes végső állomásának tünteti fel a jelenlegi elektronikusok gyakorlatát, akik az előadóművészt teljesen kikapcsolják és a kompozíciót saját maguk állítják elő a magnetofonszalagon. Ennek a folyamatnak a másik oldala az, amikor az előadóművész válik egyre erőszakosabbá, veszi egyre kevésbé figyelembe az alkotó szándékait. (A cikkíró itt Sztravinszkijt idézi, akinek az előadóművész „chose que j'ai en horreur", „dolog, amelytől félek".) A gondolatmenetek végpontja az a ma már közhelyszámba menő megállapítás, hogy nem létezik „autentikus" előadás, hiszen az igazi előadóművész — még akkor is, ha az. alkotó saját maga mutatja be darabjait — minden alkalommal másként szólaltatja meg a darabot. Ezáltal lesz veszélyforrássá a mechanikai megszólaltatás, amely a tetszésszerinti ismételhetőség miatt mindig *egyetlen* produkciót ad vissza. Éppen ezért a technikai megszólaltatás nem tekinthető interpretációnak, a „hanglemezkoncert" fogalma nonszensz. Növeli a veszélyt, ha esetleg a felvételbe hiba csúszik, hiszen az ismételhetőség a hibát is ismétli, sőt, azt az elviselhetetlenségig, egyenesen az értelmetlenségig fokozza. A szabályszerűen és állandóan ismételt „véletlen hiba" paradoxon, amely először nevetséges, végülis azonban őrültség. Randebrock is hivatkozik Baresel gondolatmenetére, hozzáteszi azonban, hogy ez nem jelenti azt, mintha az élő előadáshoz okvetlenül hozzátartoznának a tökéletlenségek, a kisebb-nagyobb hibák. — A végső következtetés pedig az, hogy a technikai apparátus szerepét nem a technika, hanem a zene oldaláról kell megvizsgálni, megérteni és alkalmazni.

A szám másik kérdésköre Japánnal foglalkozik. Bernd *Müllmann* „Japán és a nyugati hagyomány" című cikke tömören összefoglalja a japán zenei élet fejlődését ,az ország Európa előtti megnyílásától (1853) napjainkig. A hagyományos japán muzsika vizsgálata arra az érdekes megállapításra vezet, hogy a sok téren absztrahálásra hajlamos japáni művészet mennyire rokonnak érezte és érzi ma is Webernt és követőit. A japánok Webernben azt a zeneszerzőt csodálják ,aki az ő hagyományukhoz hiven a legkisebb területen és a hangok minimumával tudja a legnagyobb feszültséget elérni. Japánban vált valójában igazzá Schönberg előszava Webern bagatelljeihez, amely szerint a szerzőnek sikerült „egy teljes regényt egyetlen gesztussal, a boldogságot egyetlen fellélegzéssel kifejezni". A cikk további része a mai japán zeneszerzőkkel, zenei élettel és együttesekkel, valamint a zenei oktatással foglalkozik.

A lap egyik szerkesztője, Ernst *Thomas* „A kölcsönhatás jegyében" című cikkében ugyancsak az új japán muzsikával foglalkozik. Ő is a történelmi folyamatot összegezi röviden és természetesnek tartja hogy a mai japán alkotóművészek egyrészt Debussy, másrészt Webern útját járják. Néhány új japán mű analízise világít rá a jelenlegi japán muzsika problémáira. Foglalkozik többek közt azzal a kérdéssel, hogyan egyezteti össze néhány fiatal japán zeneszerző a hagyományos japán muzsikát a szeriális szerkesztéssel.

A lap kritikai rovata első helyen az idei darmstadti hangversenyekről referál. A szintén Ernst *Thomas* tollából származó cikk csak Giselher Klebe kantátáját emeli ki, dicsérő szavakkal emlékezik meg Witold Szalonek darabjáról, a többi bemutatott művet elmarasztalja.

Werner *Oehlmann* cikke a darmstadti kurzus teoretikus kérdéseivel foglalkozik. Az idei előadások súlypontját Pierre Boulez előadássorozata képezte: „Hogyan gondolkozunk ma zenében?" A cikkíró nehézményezi, sőt elítéli Stockhausen előadását; szerinte ez a „konferansz" elérte azt a határt, amely a művészetet a sarlatánságtól elválaszt-

ja. Oehlmann szerint elmúlt az az idő, amikor a darmstadtihoz hasonló közös műhelymunka hasznos, hiszen az alkotói egyéniségek már erősen körülhatárolódtak. Szerinte az új zene költőiexpresszív erői Hans Werner Henzében, a logikus-konstruktivak pedig Boulez-testesültek meg. Kettejük irányzatának feszültsége alkotja majd a következő ben testesültek meg. Kettejük irányzatának feszültsége alkotja majd a következő évek küzdelmeit.

A kritikai rovat többi cikke az idei bayreuthi játékokkal, a müncheni balettfesztivállal, a göttingeni Händel-napokkal, a bécsi ünnepi hetekkel, a holland fesztivállal és a párizsi zenei élet eseményeivel foglalkozik.

A híranyagból értesülünk Dr. Werner Meyer-Eppler haláláról. Meyer-Eppler a bonni Fonetikai és Hiradástechnikai Kutató Intézet igazgatója volt, az elektronikus zene egyik elindítója és ösztőnzője.

*

Az *Österreichische Musikzeitung* szeptemberi számának első cikke a modern muzsika egyik jelentős mesterének, Ernst *Krenek*nek hatvanadik születésnapja alkalmával szentel igen szép, méltató sorokat H. H. Stuckenschmidt tollából.

A szám kétségtelenül legérdekesebb írása *Frank Martin* „A modern zene és a közönség" című cikke. A kis esszé első részében a hangversenyélet visszásságaival foglalkozik, az „árukapcsolás" problematikájával; igen találó az a megjegyzése, hogy elképzelhetetlen olyan kiállítás, amelyen modern képeket mutatnak be klasszikusok mellett. Elismeri az ilyenfajta programösszeállítások kommerciális jogosultságát és azt az igen okos tanácsot adja, hogy az ilyen műsorokat a modern művekkel kellene *elkezdeni*. Így a közönség frissen fogadhatja az új benyomásokat. Megállapítja, hogy a modern zene szempontjából sikeresebbek azok a hangversenyek, amelyeken *csak* ilyen művek hangzanak fel. Érdekes az a pszichológiai megfigyelés is, hogy éppen a kifinomult zenei érzékkel rendelkező közönség körében gyakoribb a modern zenével szembeni ellenállás. Ennek oka Martin szerint az, hogy az ilyen közönség gyorsabban és legtöbbször negativan reagál minden szokatlan zenére, mivel a benne levő muzikalitás szükségét érzi a fül, a hallás nevelésének, hiszen csak ezáltal lehet egy új zenei nyelvet teljesen megérteni és élvezni. A kevésbé finom zenei érzékű közönség viszont ösztönösen a sokk-hatást helyezi előtérbe. Martin szerint ez az apollonikus és a dionysosi elem állandó ellentétére vezethető vissza. Az első mindent meg akar érteni, a szellemi tisztaságra törekszik, a másiknak viszont a hatásra, a lelkesedésre van szüksége.

A modern zene terjedésének, népszerűségének másik gátja, hogy a zenei együttesek, koncertirodák, zenekarok, rádiók ritkán adnak elő *többször* egy-egy modern művet és inkább megelégednek az ősbemutató dicsőségével — írja Martin. A probléma gyökere azonban a szerző véleménye szerint az előadók magatartásában rejlik. Minden muzsikának és főleg minden újfajta zenének először az előadókat kell meggyőzni; csakis így lehet helyesen, átérezve és méltó módon előadni. A lehető legrosszabb szolgálatot teszi az új zenének az ,aki ezeket a műveket kötelességérzetből, sznobizmusból, patriotizmusból, vagy bármilyen más, *nem* meggyőződésből fakadó indítékból adja elő.

A cikk második részében Martin az atonális, szeriális-dodekafon zenéléssel vitázik. Mint írja: „teljes zenei érzékem tiltakozik ellene". Szenvedélyes szavaiban Martin azt is tagadja, hogy a szeriális módszer fejlesztette volna a hangszinek és ritmusok birodalmát. A cikk zárórészében Martin tanácsokat ad a zenekedvelő nagyközönségnek, mi módon kerülhet közelebb az új muzsikához. Első pontként jóakaratú semlegességet ajánl. Ne várjon a hallgató szenzációt, csodát. Ha az új mű véletlenül mégis az, köszöntse ezt kellemes meglepetésként. Martin második tanácsak így hangzik: „Ne mondjuk soha első hallásra: „Ebből nem értek semmit, ez őrültség!". Nagyon kevés őrült van a

komponisták között. Oly fáradságos munka árán születik egy mű, hogy csak nagyon kevesen vannak olyanok, akik ezt a munkát a közönség bolonddá tételének célkitűzésével végzik el." — Ha első hallásra erős ellenérzésünk támad az új művel szemben, ne erőszakoljuk magunkat — hangzik a következő tanács. Először is, a mai produkcióban valóban sok a rossz zene, aztán pedig, akaraterővel sosem tudjuk magunkat szeretetre kényszeríteni. Ha viszont tetszik egy új darab, igyekezzünk azt hanglemezről vagy más módon minél többször meghallgatni. Az ötödik tanács: vannak széles hallgatókörre számító mesterművek és vannak olyanok, amelyek soha nem lesznek azzá, mindig csak kis kör fogja értékelni ezeket. De ugyanezt mondhatjuk közepes művekről is. A hatodik pont szerint: „Pozitivan álljunk hozzá minden kísérletezéshez és bízzunk az úttörőkben. Értsük meg és kívánjuk a fejlődést, az evolutiót, hiszen ez természetes, történelmileg elkerülhetetlen jelenség. Óvakodjunk azonban a romboló és teremtésre képtelen forradalmaktól." (Az atonalitás Martin szerint az utóbbi kategóriába tartozik.) Óvakodjunk az absztrakt, embertelen művészettől. Ennek nincs jövője és Martin szerint jelene sincs. Az utolsó tanács végül így hangzik: „A művészet akkor szépíti meg igazán az életet, ha nem vesszük túl komolyan. Mindazok a nevetséges viták, amelyekben a fiatal zeneszerzők ma oly szorgalmasak, annak a komolyságnak a következményei, amely már a naivitással határos. A XVIII. században nem vették ilyen komolyan a művészetet és ezzel igen nagy szolgálatot tettek a művészeknek. A művészet játék — a legelőkelőbb mindegyik között: se vallást, se feladatot ne csináljunk belőle."

Két cikk foglalkozik Anton *Brucknerrel*. Hans Sittner „Anton Bruckner ma" című kis írása a nagy zeneszerző helyes értékelését, előítéletmentes ábrázolását kéri számon és le akarja hántani Bruckner egyéniségéről mindazokat a „beskatulyázó" cimkéket, amelyek működése óta rajta ragadtak. Ennek a tisztánlátásnak nagy segítsége a szerző szerint az a Bruckner-összkiadás, amely az ún. „Urfassung"-okat, a szimfóniák első, nem áthangszerelt verzióit bocsátja közre. — Leopold Nowak, Bruckner biográfusa az f-moll mise eredeti kéziratát és nyomtatott verzióját hasonlítja össze és ugyanarra az eredményre jut, mint Sittner: mindig az eredeti verziók tárják elénk Bruckner igazi szándékát. Az átírások minden esetben korhoz kötött és ma már elavult retusok, amelyek rendszerint vastaggá teszik, elhomályosítják az eredeti elképzeléseket.

Kurt Blaukopf „Zene, rádió és hallgató" címen referál arról az igen érdekes zeneszociológiai vizsgálatról, amelyet Alphons Silbermann végzett a francia rádiótársaság megbízásából. A vizsgálatok eredményét Silbermann könyvben tette közzé: a kötet megpróbál feleletet adni a rádióhallgatóság és a műsorpolitika kölcsönhatásainak kérdésére, tehát olyan problémára, amit eddig alig-alig vettek figyelembe. Silbermann elemzi a rádió különböző funkcióit, kitér elektroakusztikus kérdésekre, a rádióműsorok népszerűsítésének problémáira, stb. A referens szerint a könyv hiányossága az, hogy a vizsgálatokban technikusok nem vettek részt.

A kritikai rovat a salzburgi Ünnepi Játékokról ad rövid összefoglalást, külön cikket szentel Martin „Karácsonyi misztérium" című oratóriumának és ismerteti a várható jövő évi programot. Willi Reich írt kritikát az idei bayreuthi játékokról: Wieland és Wolfgang Wagner rendezéseit elemezve a kitűnő zenetudós megállapítja, hogy a Wagner-muzsika kifejező ereje igen gyakran elsöpörte a rendezők elméleti elképzeléseit és éppen ezek a pillanatok voltak az előadások legnagyobb élményei. A szereplők közül Birgit Nilsson Brünnhilde-jét állítja az első helyre. A müncheni és bregenzi fesztiválok, valamint a bécsi ünnepi hetek rövid kritikái között az osztrák IGNM-szekció elnöke, a neves Friedrich Wildgans ír lesújtó bírálatot az IGNM kölni zenei ünnepségéről.

Várnai Péter

*

A Német Zeneszerzők és Zenetudósok Szövetsége 1959 óta BEITRÄGE ZUR MUSIKWISSENSCHAFT címmel negyedéves zenetudományi folyóiratot ad ki. Az eddig megjelent hat számból most az első kettőt ismertetjük. *Georg Knepler* készülő romantikus zenetör-

ténetének egyik fejezetét teszi közzé, s a szimfonikus kidolgozási technikának a francia forradalmi operában betöltött szerepéről ír. A szimfonizmus kezdetét Knepler Gluck operáiban vizsgálja, majd főleg Cherubini és Méhul műveit elemzi. Knepler néhány fontos megállapításban foglalja össze a forradalmi opera előzményeinek és a forradalmi operának stílusjegyeit.

Tartalom:

A forr. opera előzményei:

Feszültség és konfliktus bizonyos határokon belüli kiélezése.

A konfliktus a társadalmon belül megoldható.

Konfliktus több szereplő között.

Elsősorban statikus állapotot ábrázol.

Forradalmi opera:

Feszültség és konfliktus nagymértékű kiélezése.

A konfliktus csak forradalom útján oldható meg.

A szociális konfliktusok az egyénben vezetnek összeütközéshez.

Gondolati-emocionális fejlődés az előtérben.

Technika:

A forr. opera előzményei:

Dal-melodika az áriákban és együttesekben.

Dalszerű továbbszövés.

Az énekszólam vezet.

Tiszta felépítésű zárt formák.

Stílusegység.

Forradalmi opera:

A hangszeres melodika hatása, bonyolult dallamosság.

A szonátaforma kidolgozásának továbbvezető technikája.

A zenekar részben, vagy teljesen átveszi a vezetés szerepét.

Átkomponált, gyakran bonyolult szerkezetű formák.

Különböző stíláris eszközök keverése a szociális kontraszt vagy konfliktus plasztikus ábrázolására.

Jaroslav Mark (Prága) az 1819-ben, morva területen gyűjtött német népdalanyagot ismerteti, a gyűjtésből több dallamot közöl. *Paul Michel* Pavlov kutatásainak alapján azt vizsgálja, menynyiben fejleszthető a zenei készség gyakorlás útján.

A könyvszemle-rovatban E. H. Meyer összegyűjtött tanulmányait Zofia Lissa, Hellmuth Christian Wolf „Die Händel-Oper auf der modernen Bühne" c. kötetét Martin Vogler, Eberhard Rebling balettről szóló könyvét „Ballett gestern und heute" Werner Hoerisch ismerteti. *Az 1959/2 számban Harry Goldschmidt* Schubert alkotókorszakainak kérdését tárgyalja. Schubert munkásságát általában három korszakra osztják (korai évek, a mesterművek kora és az utolsó évek). Goldschmidt stíláris vizsgálódások alapján a következő tagolást javasolja:

I. Ifjúkor:

1810—12. Autodidakta periódus. A tradícióhoz való asszimiláció. Az ifjúkori alkotótevékenység pszihológiája.

1812—14. Tanuló- vagy alkotóévek.

1814—16. Lírai kitörés a dalban.

1817—19. A lírai elemek behatolása a hangszeres zenébe. A szonátaforma lírai átalakulása. Tradíció és konfliktus.

II. Érett alkotókorszak:

1820—22. A „befejezetlen művek" kísérleti korszaka. Általános öntudat-krízis. A német romantika közvetlen befolyása. A konfliktus és a tradíció összeegyeztethetetlensége.

1823—24. A konfliktus rögzítése. Élet és művészet összeegyeztethetetlensége. Elhatárolás a romantikától. Új kapcsolat a ciklikus formákkal a dalban és a hangszeres zenében.

1825—26. A heroikus korszak. A nemzeti elemek hangsúlyozása intonációban és karakterben.

III. Az utolsó évek:

1826—27. A konfliktus kiéleződése. Átmenet az analitikus kompozíciós-eljáráshoz.

1828. Új minőség: a kritikai öntudat kialakulása.

Günther Kraft a Bach-geneológia néhány kérdésével foglalkozik. Bizonyítja, hogy Veit Bach, a Bach-család őse nem Magyarországról származik. J. G. Walther lexikonában és más 18. századi kiadványokban is írnak a Bach név dallamáról, zeneiségéről. Ezzel kapcsolatban Kraft kimutatja, hogy a Bach, Baach, Pach szó a türingiai vándormuzsikusoknál használatos kifejezés, garast jelent. A német vándorcigányok-

nál a Bach, Basch szótő különböző összetételekben a 15. századig követhetően a zenei tevékenység kifejezője. A Bach név a 13. században „Ulricus dictus Bach" formában jelenik meg, azóta is gyakori a „Heinrich *der Bach*", „Mr *Le* Bach", „Christian *der Bach*" stb. elnevezés. A Bach vezetéknév tehát a zenei foglalkozás megjelölése .A tanulmány további részében Kraft a Bach-család hivatásbeli tradícióival és településtörténetével foglalkozik. A befejezésként közölt kronológikus tabellában 948-ig vezeti vissza a Bach-okat. Joseph Haydn és a magyar zene címmel a folyóirat közli *Szabolcsi Bence* Haydnévet megnyitó ünnepi beszédét. A könyvszemle-rovatban Georg Knepler Karl Laux orosz és szovjet zenetörténetét, Martin Vogler Jarusztovszki klasszikus orosz operadramatúrgiával foglalkozó kötetét, Alfred Brockhaus Alphons Silbermann zeneszociológiáját (Wovon lebt die Musik), Horst Seeger Götz Friedrich Felsenstein Varázsfuvola rendezésével foglalkozó könyvét bírálja.

*

Musik
UND GESELLSCHAFT

A MUSIK UND GESELLSCHAFT szeptemberi számának mintegy fele a rádió és a televízió zenei adásának problémáival foglalkozik. A cikkeket az NDK rádió- és televíziómunkatársai írták. *Joachim Lucius* a műsorszerkesztő feladatairól ír. Röviden áttekinti a rádió fejlődését 1896-tól, az első adástól napjainkig. A rádió gyors fejlődését egyrészt a kapitalista profithajhászás, másrészt a kultúrára szomjas, de az egyre drágáló belépődíjakat megfizetni nem tudó, elszegényedő néprétegek igénye magyarázza. A Szovjetunió már fennállásának első éveiben felismerte a rádió jelentőségét a propagandában és a népművelésben. A kapitalista rádió napjainkban nem a kultúra ügyét, hanem a tömegek kulturális színvonalának alacsony szinten való tartását szolgálja. Az NDK műsorszerkesztőinek a marxizmus ismeretében, a szocialista kultúra terjesztésén kell munkálkodniok. *Fritz Henneberg*, a lap rádió- és TV-rovatának vezetője cikkében először arról szól, hogy kiszoríthatja-e a TV a rádiót. Megállapítja, hogy a TV még sokáig nem fogja kiszorítani a hangminőség tekintetében rohamosan fejlődő rádiót. A rádió ma már — a technika eredményeinek helyes alkalmazásával — a koncertterem hangzásánál jobbat is nyújthat, mert azt az optimális hangzást adja vissza, amelyet a teremben csak egy-két helyről élvezhetünk. — A műsorszerkesztők a legnépszerűbb, esti (19—22 óra) adásidőben mostohán kezelik a komoly zenét, különösen a modern szerzőket. Modern műveket rendszerint az éjjeli órákban sugároznak, amikor a hallgatók nagy része már alszik. Helytelen, hogy általában félnek a hosszabb műsoroktól, a 15—20 perces esti adások halmaza dekoncentrálja a hallgatókat. Az NDK-ban jelenleg öt önálló műsorú adó működik, de egyiknek sem alakult ki sajátos profilja, esténként valamennyi állomás hasonló típusú könnyű-, ill. szórakoztatózenei műsort ad. *Walter Mehler* a TV hangversenyközvetítéseinek jelentőségével foglalkozik. *Gerhard Schwalbe* a rádió zenei nevelőmunkáját ismerteti. Sürgeti, hogy az alacsony színvonalú tánc- és szórakoztatózenei adások helyébe minél több értékes, klasszikus művet, operarészleteket, és klasszikus operettrészleteket tartalmazó műsort iktassanak. Az ismeretterjesztő előadásokat Schwalbe a következő hat típusba sorolja: 1. Hangulatkeltő előadások, a zene élményanyagának ismertetése. Jó szolgálatot tesz itt a zenével rokon hangulatú versek felolvasása, levél- és naplórészletek bemutatása stb. 2. A zeneszerző és életműve ismertetése. Portré, életrajz, fiatal zeneszerzők bemutatása stb. 3. Műismertetés; egyes művek formai és tartalmi analízise. 4. Oktató adások: zenetörténet, formatan, hangszerek stb. 5. Aktuális problémák: Könyv-, kotta-hangversenykritika stb. 6. A hallgató bevonása az adásba: rejtvények, dupla vagy semmi játékok. Az előadásokat hangvételük szerint öt kategóriába osztja: 1. Felolvasás (objektív hang). 2. Csevegés (könnyed, szubjektív hang). 3. Beszélgetés, vita. 4. Interjú, riport. 5. Drámai forma, hangjáték. *Friedrich Mitlacher* a zene felvételének és leadásának problémáiról ír. A hangszeregyüttesek felvételi szempontból két nagy csoportra osztathatók; kiegyensúlyozottra és kiegyen-

súlyozatlanra. Az utóbbit a felvételtechnika fejlődése hozta létre. Ide tartoznak a különféle jazz-összeállítások, ahol viszonylag kis-számú vonóshangszerrel rezek egész sora játszik és a zenekarnak ráadásul egy vagy több szólóénekest kísérve, háttérbe kell húzódnia. Ez a feladat megoldhatatlan lenne sok mikrofon, keverőasztal, playback-technika stb. nélkül. A könnyűzenei felvételekhez annyi technikai segédeszközt használnak, hogy méltán nevezhetnők elektronikus zenének. Kiegyensúlyozott együttesnek tekinthetők az összes hangszerösszeállítások a múlt század végéig. Itt szín és hangerő tekintetében az egyes hangszercsoportok egyensúlyban vannak. De a technikai problémák sokkal nagyobbak, mivel (sztereofóniáról a cikkben nem esik szó, ez az eljárás a rádió számára még hasznavehetetlen) több mikrofon beállítása hamis hangzásképet ad. Az író javasolja, hogy komoly zenét lehetőleg egy mikrofonnal vegyenek fel.

Joachim Augustin az elektronikus hangszerek fejlődését ismerteti. *Werner Felix* Johann Cilensek V. szimfóniáját analizálja. Kottapéldákkal gazdagon illusztrált cikkének elején Cilensek fejlődésének fő vonásait rögzíti: 1. Cilensek mindjobban magáévá teszi korunk eszmei problémáit. Szimfonikus stílusa egyre fejlődik, s egyre eredményesebben egyezteti össze korunk kifejező-eszközeit a hagyománnyal. Az így létrejött új zenei nyelv kifejezi korunk humanista gondolatait; meglátszik ez tematikáján, formálásmódján egyaránt. Mesterségbeli, zeneszerzéstechnikai tudása is egyre tökéletesebb.

A könyvszemle rovatban. Horst Seeger Johanna Rudolph „Händel-renaissance" c. könyvét ismerteti. Barbara Kirchner Szabolcsi Bence „Liszt Ferenc estéje" c. kötetét bírálva kiemeli a mű általános európai jelentőségét. Liszt késői művei nemcsak zenetörténeti szempontból érdekesek, hanem a jelen számára is. A bírálat részletesen beszámol a kötet tartalmáról, majd néhány problémát vet fel. Kirchner elfogadja Liszt forradalmiságának tézisét, de véleménye szerint nem a zeneszerző két alkotóperiódusa közötti törést, hanem a forradalmiság összekötőkapcsát kellett volna kiemelni. Szerinte nincs eléggé pontosan megrajzolva Liszt két alkotóperiódusának társadalmi háttere, és a zeneszerző viszonya a társadalomhoz. Bizonyos tekintetben tisztázatlanok maradtak a kor társadalmának fő mozgatóerői. Az általános utalás a „forradalmát eláruló" társadalomra nem elegendő bizonyíték a német olvasó számára. Bármennyire áll is a tétel: Liszt maga alkotta és rombolta le törvényeit, kérdés, hogy Liszt késői művei társadalmi kapcsolatok nélkül, légüres térben készültek-e. Befejezésül Kirchner üdvözli a kötet megjelenését. — Horst Dietze a szocialista országokban újabban komponált pedagógiai jellegű hegedűdarabokkal foglalkozik. Meleg hangon ír Járdányi hegedűconcertino-járól, Országh öt kis előadási darabjáról és Szervánszky Duóiról.

A lap utolsó részében több tudósítást olvashatunk az NDK zenei életéről.

*

A *Musica* augusztusi számában *Erich Valentin* a 100 évvel ezelőtt meghalt Beethoven- és Schumann-kortársról Friedrich Silcherről emlékezik. A zeneszerző portréjának felvázolásán kívül a 19. század első felének széles körképét is adja. *Kurt Blaukopf* a teremakusztika és hangzásideál kapcsolatával foglalkozik. Cikkében a középkortól napjainkig vizsgálja a templomok, színházak és hangversenytermek akusztikai viszonyait és az akusztikai adottságok hatását az egyes korok zenei stílusára. *Heinrich Lindlar* Ravel táncköltészetéről ír. Megállapítja, hogy Ravel műveinek több mint fele nyíltan, vagy leplezetten a táncfolklór zenéjéből merít, stilizált módon. *Heinrich Grössel* a nyugatnémet iskolai zeneoktatás válságáról ír. A fiatalok nagy részének életét a jazz tölti be, hovatovább fölöslegessé válnak az iskolai zenekarok. Helyükbe iskolai jazz-zenekarokat kellene alakítani, mivel egyre nő a szakszofonon, gitáron játszó fiatalok száma. A 20-as években már elvesztette értelmét a népdalok iskolai tanítása, napjaink fiatalsága pedig nyiltan a jazz mellé áll. A jelenség magyarázatára különféle elméletek születtek. H. H. Muchow „A fiatalság szekszuális érettsége és szociális strukturája" c. könyvében felismeri a jazz veszélyeit, de mégis helyesli elterjedését, mert a fiatalok „a zene segítségével küzdenek a szellemi nyomor ellen". Mások szerint a klasszikus zene éppúgy elavult az iskolai

oktatásban, mint pl. a latin nyelv. A cikk elkeseredett segélykiáltás: állami- és társadalmi erők összefogásával fékezzék meg a jazz mérhetetlen befolyását. *Robert Münster* a Mannheimi iskola mestereivel foglalkozik. A szemle rovat több zenei fesztiválról tudósít. Heinrich Lindlar az IGNM kölni fesztiváljának eseményeiről ír, kiemeli Prokofjev „Tüzes angyal" c. operája előadásának jelentőségét. További írások a Nürnbergi Színházi Hetek, a Bécsi Ünnepi Hetek, a Salzburgi Zenés Tavasz, a Bergeni Ünnepi Játékok, a Firenzei Maggio Musicale, a Bordeauxi Zenés Május, a Prágai Tavasz, és a Bolgár Nemzeti Fesztivál előadásait méltatják. A beszámolók sorát számos német és külföldi város zenei életének ismertetése zárja le. Ernst Krenek-et Wolf-Eberhard von Lewinski, Erich Doflein professzort Gottfried Schweizer üdvözli 60. születésnapja alkalmával. Georg Feder az új Haydn-kiadásról szólva a magyar kutatók munkáját is méltatja. Fritz Bose a Bartók lejegyezte szlovák népdalok I. kötetének megjelenése kapcsán Bartók népzenekutató munkájával foglalkozik. Leszögezi, hogy Bartók rendszerező és analizáló módszere útmutató az európai népzenekutatás számára.

A szeptemberi számban Robert Stockhammer Cherubiniről emlékezik meg halálának 200. évfordulóján. *Keisei Sakka* a japán császári udvari zene, a „gagaku" történetét foglalja össze. *Hans Hartmann* Schopenhauer halálának centenáriuma alkalmával a filozófus zeneesztétikai nézeteit ismerteti.

Wolfgang Freitag Lorenzo da Ponte amerikai éveiről ír, *Hans Holländer* a késői Schubert művek halálváró hangulatának lélektani okait és konkrét zenei megnyilvánulásait vizsgálja.

A szemle nagyrészt a nyári ünnepi játékok eseményeit ismerteti. Hans Kloos keményen bírálja Wolfgang Wagner új, sivár bayreuthi „Ring"-rendezését, Rudolf Kempe karmesteri munkáját száraznak, és feszültségnélkülinek találja. Az előadások két nagy eseménye a 20 éves Anja Silja (finn) Sentaalakítása és Maazel Lohengrin-interpretációja, W. E. v. Lewinski az idei darmstadti eseményekről írva sajnálkozóan veszi tudomásul, hogy a modern előadóművészet kurzusai iránt igen csekély az érdeklődés. A koncertsorozat az elmúlt 50 év zenéjét ölelte fel Debussytől az elektronikus zenéig. Claus-Henning Bachmann salzburgi beszámolójának az „ellentmondásos ünnepség" címet adta. Az ünnepi játékok új színházépületét a frivolan rendezett Rózsalovaggal nyitották meg. Erre az ünnepélyes aktusra ez a szarkasztikus és lemondással teli mű nemigen alkalmas. Az új szinházépület modern ünnepi játékok lehetőségét csillantja meg. A legnagyobb érdeklődéssel várt bemutató, Frank Martin „Mystère de la Nativité" c. művének előadása a gyenge rendezés miatt nem felelt meg a várakozásnak. — Ismerteti a lap a Göttingeni Händel Napok, a drezdai Kreutz-Chor rendezte Schütz-Napok, a Nürnbergi Nemzetközi Orgonahét, a Konstanzi Zenei Napok, a Würzburgi Mozart-Ünnep, a Mainzi Guttenberg Ünnepi Játékok, a Passaui Ünnepi Zenenapok, a Lausanne-i Fesztivál, az Aix-en-Provence-i Fesztivál, a Holland Fesztivál, és a Dubrovniki Fesztivál eseményeit. A különböző német városok zenei eseményeiről hírt adó beszámolókból Claus Henning Bachmann berlini elektronikus balett-előadásról szóló írását emeljük ki. Stockhausen „Studie I" c. művére Jean Cébrons komponált absztrakt koreográfiát. A balettmester célja a mozgás kontrapunktikus kibontakoztatása volt. A kritikus az itt látott koreográfiát szeriális balettnek nevezi. W. E. von Lewinski a modern zene arányát vizsgálja 20 német város hangversenystatisztikájának birtokában. 30 százalék a klasszikus, ugyanannyi a modern, és 40 százalék a romantikus zene részesedése. A modernek közül az első hely Sztravinszkij-é utána Hindemith és Bartók következik. A bécsi iskola hangversenyen alig szerepel.

*

MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR NEUE MUSIK

A *Melos* szeptemberi száma elsőként a 60. születésnapját ünneplő neves kritikus *K. H. Ruppel* irását közli. A cikk címe: az opera mint rendező-színház. Ruppel véleménye szerint a nyugatnémet operaszínpadokon a zenéről a rendezésre került a főhangsúly. Az operák általában egy-egy neves rendezőt kötnek le egy-egy műhöz, míg a szólisták

és a karmesterek a színház törzsgárdájából kerülnek ki. Már a 30-as években megkezdődött ez a súlyeltolódás. Ez abban az időben karmester és rendező közt sok összeütközésre vezetett. Ma viszont (legalábbis a nyugatnémet színpadokon) a zenei apparátus engedelmes szolgája a rendező-diktátornak. *Josef Häusler* az 50 éves Rolf Liebermann zenéjének stiláris jellegzetességeit: a Reihe, a hármashangzat és a tritonusz szerepét vizsgálja. *Hans Curjel* Karlheinz Stockhausen művét a „Zeitmasse"-t ismerteti. A modern zene állandóan új problémák elé állítja a hallgatót és a szakembert egyaránt. A zene ismert, fülünkbe rögződött eszközei az új művek megértésében semmit sem segítenek. Ezt a zenét leginkább szakmai felkészülés, a művek beható elemzése útján közelíthetjük meg. A laikus hallgató ezt az utat természetesen nem követheti, legfeljebb a zeneszerző művészi és kifejezésbeli elképzelésével ismerkedhet meg. A „Zeitmasse" fafúvósötösre, fuvolára, oboára, angolkürtre, klarinétra és fagottra készült. Stockhausen különböző tempókat állít szembe egymással. 5 tempó: egy mérsékelt, egy igen gyors, egy igen lassú, egy gyorsuló és egy lassuló fogja át a művet. A hallgatónak a hirtelen tempóváltozásokat, az egyidejűleg hallható különféle tempókat kell a műben megfigyelnie. Nem szabad a figyelemnek a téma- vagy dallamkeresés útjára tévednie. Hangzásbeli változatosságot is hiába keresünk. A mű hangzásvilága egységes, tempói rendkívül változatosak. Egyszeri meghallgatás nem visz közel a műhöz, legjobb a hanglemez és Stockhausen kottája (nem partitura, egyéni lejegyzésmód) birtokában megközelíteni.

A könyvszemle rovatban Max Adam új akusztika-könyvéről, az Universal kiadásában megjelenő „Die Reihe" 4., fiatal zeneszerzőkkel foglalkozó kötetéről (Boulez, Pousseur, Nono, Maderna, Berio, Stockhausen, Zimmermann, Klebe, Henze műveiről) közöl cikket és Agatha Fassett nálunk is rövidesen megjelenő Bartók könyvéről találunk ismertetést. Wolfgang Steinecke Gerhard Wimberger új „La Battaglia oder Der rote Federbusch" c. operáját ismerteti. Az opera a béke ügyét támogatja. Arról szól, hogy apró félreértések, vélt sérelmek, vagy valódiak, az egész emberiség pusztulásához vezethetnek. Anselm Reiner a Siemens gyár elektrotechnikával foglalkozó műszaki filmjét méltatja. A film bemutatja az elektronikus zene létrehozásához használatos technikai eszközöket. H. H. Stuckenschmidt New York-i beszámolójához John Cage és Henry Cowell műveinek előadásáról tudósít. A kritikus dadaistának nevezi a két zeneszerzőt. Rob du Bois az avantgarde hollandiai sikereiről tájékoztat. További híradások a külföldi zenei intézmények kairói munkájával, a Koppenhágai Balett- és Zenei Héttel és a Vega lemezgyár (Párisi) modern felvételeivel foglalkoznak.

Breuer János

*

A HUDEBNI ROZHLEDY 1960. szeptemberi számának elvi jelentőségű cikkei közül figyelemre méltó *Eugen Simunek:* „A zeneszerzői technika kérdéséhez" c. írása. Abból a megállapításból indul ki, hogy az alkotáshoz általában a technika vagy az invenció felől közelednek a szerzők. Bármely oldal túlzott hangsúlyozása hibás álláspont. Elemzi a technikai ismeretek, a mesterségbeli tudás szerepét és arra a megállapításra jut, hogy a kompozíciós technika a mű élmény- és gondolati anyagának logikai nyelve. Ez a nyelv teszi lehetővé egyén és közösség összetalálkozását. De a zeneszerzőnek vigyáznia kell arra, hogy a technika nem azonos a tartalommal, de nem jelent valamiféle dualisztikus párhuzamot sem a műben. *Horkova:* „Hogyan szóljunk a zenéről a rádióban" c. cikkében a zene népszerűsítésének kérdésével és a népszerűsítő adások típusairól ír. Elemzi a rádióadta lehetőségeket és követelményeket és ennek ismeretében leírja azokat az adási típusokat, amelyek a legtöbbet tehetnek a zene népszerűsítése érdekében. E feladat sikeres megvalósítása több feltételtől függ. Kívánatos lenne zenetudósok és kritikusok bekapcsolása ilyen munkába, másrészt ki kell alakítani a zenei-prózai népszerűsítő előadások specifikus formáját.

Érdekes beszélgetést folytat a lap egyik munkatársa Vaclav Dobiással a kanadai Nemzetközi Kongresszusról. Dobias részletesen beszámol kanadai élményeiről és tapasztalatairól, értékeli az ottani zenei életet. Foglalkozik kanadai zeneszerzők munkáival és mél-

tatja a kanadai előadóművészetet. *B. Karasek:* „Zarándoklás Bayreuthba Richard Wagner nyomán" címen ír cikket. Részletesen leírja a wagneri színház technikai felépítését és berendezését, majd a wagneri művészet kialakulásának és jelentőségének kérdéseivel foglalkozik. Figyelemre méltó, hogyan mutatja meg a szerző a Ring alapján Wagner politikai-forradalmi magatartását, valamint művészetének realista vonásait. — A cikk végén méltatja a bayreuthi ünnepi játékokon bemutatott művek előadását, s rendezését és azt vizsgálja, milyen mértékben tudják kidomborítani Wagner műveiben a művészi mondanivalót, amely idestova egy évszázad múltával ugyanolyan lenyűgöző, mint saját korában volt.

Kassai képeslap címen *Igor Vajda* foglalkozik Kassa zenei életével. Megállapítja, hogy a kilátás távolról sem rózsás. Mutatja ezt a repertoár (operaés operett-előadások megoszlása), valamint a művészvándorlás kérdése. Kassa nem tölti be a zenében azt a szerepet, amely erre a nagymúltú városra várna.

A lap októberi számában *Jaroslav Jiranek:* „A művészi alkotások értékelésének kérdéséhez" c. cikkében ahhoz a vitához szól hozzá, amelyet a Cseh Zeneszerzők Szövetsége indított el és 1960 február óta folyik. A cikkíró abból indul ki, hogy a művek értékelésének két területe alakult ki: a tudomány és a kritika. A tudomány a társadalmitörténelmi törvényszerűségek ismeretében hozza meg az ítéletet, a kritika pedig esztétikai elvek (tehát szubjektív érvek) alapján foglal állást a művel szemben. Kérdés, nem lehet-, sőt, nem kell-e ezt a két területet egyesíteni? Arra a megállapításra jut, hogy a művészi alkotások kritikai értékelése kollektív folyamat, amelynek éppúgy megvannak a maga objektív törvényszerűségei, mint minden más alkotó jellegű tudományos és művészi folyamatnak. *M. Cerny,* M. Dolezil érdemes művész, karmester művészi pályafutását méltatja.

L. Zenkl: „Zenei nevelés és tudomány" c. cikkében a gyakorlat és a tudomány szerepét vizsgálja. Megállapítja: a cseh zenei nevelés nagyon hiányolja azt, hogy nem támaszkodhatik kellőképpen a pszichológiai, esztétikai tudományokra, mert sem olyan intézetek, sem olyan kutatási témák nincsenek, amelyek tekintettel lennének a zenei nevelés problémájára. *J. Macek:* „Vaclav Felix kórusművei" c. tanulmányában a fiatal cseh zeneszerző kórusműveinek jelentőségével foglalkozik. Megállapítja, hogy a cseh népdalból indult ki: a koledákból. Nagy gazdagodás volt számára a tömegdal és a modern oratórium. Zeneszerzői technikájában megőrzi a cseh dallamok törvényeit és deklamáló stílusát.

Figyelemre méltó cikket írt *Vl. Lébl:* „A huszas évek nyugati operája" címen. Abból indul ki, hogy az első világháború közeledése, majd kirobbanása felrázza a művészeket, kilendíti őket idilli nyugalmukból. Leszögezi, hogy a formabontó törekvésektől el kell határolni azt az időszakot, amely világosan mutatja a tartalmi értékek teljes felborulását és tagadását. Az első világháború idején és a 20-as években kivirágzó művészet hadat üzen mindennek, ami volt: formának és tartalomnak egyaránt. Kiemeli ennek a művészetnek polémikus, sőt, provokáló jellegét. Ezzel magyarázza az élet olyan jelenségeinek a zenébe való behatolását, amelyek eddig száműzve voltak nemcsak az operából, hanem egyáltalán a zenéből is. — Megállapítja, hogy két lényeges centrum alakult ki: Párizs és Németország. A franciaországi fejlődés leírásánál részletesebben elemzi a Hatok, elsősorban Satie és Milhaud munkásságát és esztétikai törekvéseit. A németországi fejlődés leírásánál azt taglalja, milyen átalakuláson ment keresztül a német expresszionizmus, hogy a huszas évek törekvéseinek kifejezője lehessen. (Hindemith, Krenek, Weill műveinek elemzése.) A cikkíró leszögezi, hogy a gazdag termés ellenére időtálló kevés akad. De hogy mennyire egységes korszak ez Európa életében, azt mutatja az is, hogy a Szovjetunióban is megvan ennek a visszhangja.

A többi cikk közül megemlíthetjük még Jirko beszámolóját a Salzburgi ünnepi játékokról és Pospišil beszámolóját a Besançoni Festiválról.

Említésre méltó az a beszélgetés, amelyet a folyóirat munkatársa folytat a Janacek vonósnégyessel. A kvartett tagjai beszámolnak arról, hogyan szándékoznak korszerűsíteni repertoárjukat és hogyan akarják kialakítani művészi előadóstílusukat.

Komár Pál

HANGLEMEZEKRŐL

A magyarországi hanglemez-piacot az utóbbi időben elsősorban a *szovjet hanglemezipar* látta el friss áruval. — Megjelent a szovjet hanglemez-katalógus, amely — nem a szerkesztők hibájából, hanem a szovjet lemezipar tevékenysége folytán — szinte már megjelenése pillanatában elavulttá vált. Amikor ugyanis a katalógus megjelent, már a raktárakban volt többszáz új, még nem katalogizált szovjet felvétel.

Ritkaságszámbamenő felvételek vannak a D 04680-1 számú lemezen: egyik oldalán a *R. Barsaj* vezetése alatt álló *Moszkvai Kamarazenekar* Albinoni két concerto grosso-ját és Vivaldi négyhegedűs versenyét játssza, a másikon pedig ugyanez az együttes Mozart D-dúr divertimentóját adja elő. (Köchel-számát a cimkén elfelejtették közölni; a 205-ösről van szó.) — A nemrég Budapesten járt együttes mindenkit meggyőzhetett elsőrendű kvalitásairól; a hallgató a lemezen felcsendülő szép hangzásokból, stílusos előadásokból tapasztalhatja, hogy igen komoly nívót képviselő kamarazenekar muzsikálását élvezheti.

A szovjet lemezipar egyik büszkesége az a hat lemez (D 5268—73 és 5106—11), amelyen *Sz. Fejnberg* Bach teljes Wohltemperiertes Klavier-jét adja elő. Kettős „csúcsteljesítmény" ez a 12 oldal; egyrészt azért, mert végre van egy hozzáférhető, teljes „Wohltemperiertes Klavier" forgalomban, másrészt az idős előadó művész kivételes teljesítménye miatt. — Szamuel Jevgenyevics Fejnberg, aki ez év májusában ünnepelte születésének 70. évfordulóját, 1922 óta a moszkvai konzervatórium neves zongoratanára, egy sor kiváló szovjet pianista mestere, s maga is az élvonalbeli szovjet zongoraművészek egyike. Az, hogy ebben a magas korban játszotta lemezre a zongorairodalom egyik legnagyobbszabású alkotását, csak növeli teljesítményének értékét. — Előadásmódja — koránál fogva érthetőleg — nem egészen vág egybe a modern, tárgyilagosság felé törekvő Bach-játékmóddal. A mi elképzeléseinkhez képest erősen elromantizálja nemcsak a lassú és eredetileg is az érzelmi szférához inkább kötött darabokat, de még a gyors, motorikus preludiumokat és a vidám jellegű fugákat is. Fejnberg interpretációjának jellegzetessége pl., hogy erős lassításokkal túlzottan kiemeli a darabok belső struktúráját (főleg az egyes fugaszakaszok zárlatait). A darabokon belüli tempóváltozások (főleg visszatartások) is gyakoriak. A romantikus felfogás ellenére is örömmel üdvözöljük ezt a szép születésnapi ajándékot, amelyet Sz. Fejnberg *adott* a zenekedvelő közönségnek!

A D 04932—3 sz. lemezen egy kanadai zongorista, *Glenn Gould* adja elő Bach Goldberg-variációit. Előadásmódja poláris ellentétben áll Fejnberg interpretációjával. E felvételen egy pompás manuális, készségű, virtuóz pianistát ismerhetünk meg, aki minuciózus pontossággal, csak kissé gépszerűen játssza el ezt a remekművet. Különösen etüdszerűek a gyors és amúgyis motorikus jellegű tételek; egyik-másik kánonban azonban rendkívül plasztikus szólamvezetésben gyönyörködhetünk. A felvétel technikailag szinte hibátlan: a szalagok összevágásánál azonban a montírozó figyelmét elkerülte, hogy az Aria utolsó (Da Capo) megismétlése előtt egy fölösleges G-hang került a lemezre.

D. Sosztákovicsot hazánkban főleg, mint jelentős szimfonikus és kamarazene művek szerzőjét ismerik. Pedig *Sosztákovics* jelentős műveket alkotott a dalirodalom területén is. Erről győz meg a D 03216—7 sz. lemez, amelyre Sosztákovics „A zsidó népköltészetből" c., szóló-dalokból, duettekből és tercettekből álló hangulatos ciklusát (Op. 79) és a Dolmatovszkij verseire írt öt ro-

máncát (Op. 98) vették fel .Előbbit *N. Doluhanova* és *Maszlenyikov* adja elő rendkívül szépen, *a szerző zongorakíséretével;* utóbbit *B. R. Gmirja* énekli nagyszerűen, zongorán *Osztrin* kíséri.

A D 0340—1 sz. lemezen *D. Ojsztrah* hangversenyét hallhatjuk. Műsorán Prokofjev ifjúkori, lírikus-játékos hangulatú első (D-dúr) hegedűversenye, Chausson Poème-je és Ravel Tziganeja szerepel; a Szovjet Rádió, illetve a Szovjetunió Állami Szimfonikus Zenekara *K. Kondrasin* vezénylete alatt kísér. — Ojsztrah művészetét fölösleges lenne e hasábokon méltatni —: hangzáskultúrája, szép tónusa és virtuóz technikája a viszonylag gyengébb minőségű lemezen is kiválóan érvényesül. — Valamennyi itt bírált szovjet lemez minősége jó, sőt, egyiké-másiké igen jó; kivéve ezt az Ojsztrah-lemezt, valamint a Sosztákovics dalciklusokét. Ennek az a magyarázata, hogy a szovjet művészlemezek közül a 04 és 05 számokkal kezdődőek újabb gyártmányok, s jobb minőségűek, mint a más sorszámúak.

*

A csehszlovák *Supraphon* lemezgyár lemezei közül néhány igen szép felvétel került a kezünkbe. Mindenekelőtt a SUF 20050 sz. lemezt szeretném kiemelni, amelyen a nálunk is nagy sikerrel vendégszerepelt *Pro Arte Antiqua* együttes (tagjai: B. Ludvik, J. Horák, J. Nekola, F. Sláma, J. Šimon és L. Vachulka) egy csokorravaló zenetörténeti érdekességű ,de egyúttal *élő* muzsikát játszik. Műsorukon a következő művek találhatók: Landino: Madrigál, Josquin: Kánon, Palestrina: 2 ricercar, Jarzebski: Tamburitta, Purcell: Fantasy upon one note, Valerius Otto: Renaissance táncok, Melzelius: Suite és Vejvanovsky: Baletti. — A különböző quintonokon és gambákon játszó együttes nagy műgonddal és fölényes stílusismerettel adja elő változatos és érdekes repertoárjának egy részét ezen a lemezen. Nehéz lenne a szebbnél-szebb interpretációk közül a legjobbakat kiválasztani, mégis: az az érzésünk, hogy Valerius Otto-nak, az 1607 táján Prágában működött karmesternek műve, valamint Purcell Fantáziája, talán a legszebben sikerült két előadás.

A SUF 20035 sz. lemezen a *Cseh Filharmonikus Zenekar Karel Ancerl* vezényletével Martinu 1946-ban, Amerikában írt V .szimfóniáját adja elő. A raffinált hangszerelésű (zongora, harangok, sok ütőhangszer stb.), tonális alapon álló, de igen gazdag hangzású, színes és hangulatos atmoszférájú mű érdekes keveréke a cseh-morva népzenének és a jazz-ritmusokban jelentkező amerikai folklórnak. A mű formailag is igen különös: három tétele lassú és gyors részek váltakozásából tevődik össze, semmiféle ismert zenei formára nem emlékeztető módon, de mégis rendkívül meggyőző erejű építkezéssel. — Ezt a lemezt éppoly melegen ajánlhatjuk, mint az LMP 361. sz. ugyancsak Supraphon-lemezt. Ez aztán igazán „nemzetközi" felvétel: a *csehszlovák* lemez egyik oldalán a *francia-svájci* Honegger 2. hegedű-zongora szonátáját a *Belgiumban* élő *magyar* Gertler Endre és A. Holeček adja elő ;a másik oldalon a *német* Hindemith I .brácsa-szólószonátáját halljuk, a *cseh* L. Černy előadásában. — Honegger műve 1919-ben, Hindemithé pedig 1922-ben keletkezett; — mindkettő erősen magán viseli korának bélyegét :komolyság, kiábrándultság, és új utak keresése jellemzi mindkét alkotást. A két kompozíció kitűnő előadásban hangzik fel: Gertler Endre kvalitásairól a hazai közönség több alkalommal személyesen is meggyőződhetett; A Holeček a Honegger-mű zongoraszólamának tolmácsolásában Gertlernek teljesen egyenrangú társa. — A Hindemith-kompozíció előadását többek között az fémjelezheti, hogy a szerző — aki maga is kiváló brácsaművész — ezt a helyenként akrobatikus mutatványszámba menő, technikai bravúrokat felsorakoztató művet az előadó L. Černynek dedikálta!

Érdekes, a SUF 20052. sz. lemez, amelyen Milan Šlechta Mozart három orgonaművét játssza: az f-moll Adagio és Allegro-t (K. 594), az F-dúr Andantet (K. 616) és az f-moll Fantáziát (K. 608). — Kétségtelen, hogy orgonaműveket lemezre felvenni a legnehezebb technikai feladatok közé tartozik. Az orgona hatalmas hangterjedelme az alacsony frekvenciájú 16-lábas óriás sípok hangjától a 4-es, sőt 2-lábas sípocskák magas frekvenciájú hangjaiig terjed. A felvétel technikai színvonala — a körülményekhez képest — igen jó, de természetszerűleg a középregiszterek hangszíne közelíti meg leginkább az eredetit. Így pl.: az Adagio és Allegro-ban — ahol Šlech-

ta nyilván a Mozart rendelkezésére álló géporgona hangszíneit akarta regisztrálásával megközelíteni, — a magas regiszteréknél néha valami lebegő, rezgő idegen hangszín kerül a hangzásba; ugyanakkor a közép és mély regiszterek egyáltalán nem természetellenesek. Šlechta előadása mindhárom műben stílusos és szép; az egyes kompozíciók hangulati tartalmát is kitűnően eltalálta, egyedül az f-moll Fantázia középrészét érezhetjük kissé elromantizáltnak.

*

A Magyar Hanglemezgyártó Vállalat későnyári-koraőszi termése főleg szórakoztató és tánczene-felvételekből állt. — Úgy tűnik, hogy a vállalatnál elfekvő számos felvételből készülő új lemezeket majd az év utolsó negyedében kívánják megjelentetni.

A néhány új lemez közül hadd szóljunk legelőször a HLP SZK 3515. számúról; ezen Bartók Béla román népzenei ihletésű zongoraműveiből ad elő egy csokorravalót *Antal István*. A lemezen az Op. 8-as Két román tánc, a hat „kis" román tánc, a Kolindák mindkét sorozata és a Szonatina hallható. Az Erdélyből származó Antal Istvánnak igen otthonosak a román dallamok; — Bartók zenéjéhez fűződő elmélyült kapcsolata ugyancsak közismert. Éppen ezért nem lehet meglepő, ha valamennyi interpretációját kiválónak tartjuk. A kitűnő előadás, a meglepően jó studió-technikával készített felvétel és a tisztességes préselés feletti örömünket egy végtelenül bosszantó hiba rontja le. A cimkéken ugyanis érthetetlen módon felcserélték a művek sorrendjét. A borító hátlapján levő ismertetőszövegben helyes sorrendben olvashatjuk a tudnivalókat, a két cimke azonban teljes összevisszaságban sorolja fel az előadott műveket. Az ilyesmi egyáltalán nem hozza közelebb Bartók művészetét az új zenére vágyó tömegekhez!

Új lemez az az olasz-magyar „koprodukció", (HLPX M 1030), amelyen a *L. Gardelli* vezette *Magyar Rádió Szimfonikus Zenekara Respighi:* Róma fenyői c. szimfonikus költeményét adja elő. Eleven, erőtől duzzadó, hiteles értelmezésben és igen jó zenekari teljesítményekkel hangzik fel ez a népszerű kompozíció a lemezen. Örvendetes az is, hogy a lemez technikai kivitelezése is jobb az átlagnál — az előző kritikában említett és igen jónak tartott szovjet felvétel mellett is megállja a helyét. Sőt, mintha túl is tenne azon! — A nagyalakú lemez másik oldalán a *Budapesti Kórus Forrai Miklós* vezényletével és az *Állami Hangversenyzenekar* kísérete mellett Farkas Ferenc egyik legszebb és legjobb művét, a Szent János kútja c. lírikus kantátát adja elő. Ennek a darabnak az előadása is igen jó, s a lemez előállításának technikai feltételei is alighanem jobbak lehettek a szokottnál.

Bartók- és Kodály-művek hangzanak fel a HLPM 1551. sz. lemezről: a 25 cm-es lemez egyik oldalán a Két kép, a másikon a Négy szlovák népdal és a Kállai kettős. A zenekari művet a *Magyar Rádió Szimfonikus Zenekara* adja elő *Lehel György* vezénylete alatt. Kitűnő interpretáció ;az impresszionista és rusztikus hangulatok nagyszerű érzékeltetésével. Kár, hogy a hangszerelés egyes finomságai a hiányos technikával szalagra rögzített felvételnél elsikkadtak. Így pl.: a hárfák hangját alig, a celestáét pedig egyáltalán nem lehet hallani! — A két kórusművet a másik oldalra préselték; ezeket az *Állami Népi Együttes Ének és Zenekara* adja elő, a Bartók-mű zongorakíséretét *Dévényi Lajos* szólaltatja meg. Mindkét mű olyan előadásban hangzik fel ezen a lemezen, amely után érthető az együttes immár világviszonylatban is elismert nagy híre! Az elsőrendű produkcióért dicséret illeti a kórus minden tagját, de legfőképpen az együttest irányító *Csenki Imrét*.

A tavalyi Haydn-ünnepségek szép emlékeit idézi fel két új magyar lemez. Ezeknek egyikén (HLP M 1554) a Haydn-versenyen díjnyertes *Komlósvonósnégyes* a Mester Op. 20/4 jelzésű D-dúr kvartettjét adja elő. A másikon (HLP SZ 3543) Haydn kedves hangszere, a baryton szólal meg. E lemez egyik oldalán *Liebner János* önmagával játszik egy baryton-duettet, a másikon *Németh Géza* és *Mező László* közreműködésével. az 53. számú G-dúr barytonbrácsa-gordonka trió-divertimentót, valamint egy D-dúr divertimento variációs tételét adja elő

Barna István

M. T. A.
Népzenekutató
Csoport

MAGYAR ZENE

1960 3

MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

évfolyam, 3. szám. * 1960. december

TARTALOM

KROÓ GYÖRGY

Három arckép. — Bartók színpadi művei 227

GÁRDONYI ZOLTÁN:

Néhány újabb Liszt-tanulmányról 238

MAJOR ERVIN:

A galantai cigányok 243

KESZI IMRE:

A délibáb zeneelmélete 249

MOLNÁR ANTAL:

Emlékezés Weiner Leóra 267

FÓNAGY IVÁN:

A zenei hang és a zene 271

BOHUMIL KARÁSEK:

A cseh nemzeti opera kialakulásáról 279

Fh5/1.3
44/3/1962

SZERGEJ PROKOFJEV:

Önéletrajzi vázlatok 289

DOCUMENTA

Gustav Mahler négy levele Erkel Ferenchez 299

SZEMLE

SZÖVETSÉGI ÉLET

Vita a Báthory Zsigmondról és a Ludas Matyiról 307

MAGYAR BEMUTATÓK (Geszler György: 24 preludium és fuga zongorára — Ránki György: Don Quijote és Dulcinea) 309

KÖNYVSZEMLE 312

LAPSZEMLE 320

HANGLEMEZEKRŐL 332

MAGYAR ZENE

Zenetudományi folyóirat

Megjelenik évente hatszor

A szerkesztő bizottság tagjai:

SZABOLCSI Bence, UJFALUSSY József és MARÓTHY János

Felelős szerkesztő: RAICS István

Kiadja a Magyar Zeneművészek Szövetsége és a Zeneműkiadó Vállalat

Szerkesztőség és kiadóhivatal: Budapest, V., Semmelweis u. 1/3. Telefon: 187—990.

A kiadásért felel: TARDOS Béla, a Zeneműkiadó Vállalat igazgatója

Készült a Zeneműkiadó Vállalat nyomdaüzemében.

Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető a Posta Központi Hírlapirodánál (Bp., V., József nádor tér 1.) és bármely postahivatalnál. Előfizetési díj félévre 45.— forint, egész évre 90.— forint, mely összeg egyéni előfizetésnél a 61.280. közületi előfizetésnél pedig a 61.066. sz. csekkszlra vagy MNB 8. sz. folyószámlára fizetendő be.

M. T. A.
Népzenekutató
Csoport

KROÓ GYÖRGY:

HÁROM ARCKÉP

BARTÓK SZÍNPADI MŰVEI

A három színpadi mű Bartók életének mintegy tizenöt esztendejét fogja át. „A kékszakállú herceg vára", Balázs misztériuma, Bartók Bélának és Kodály Zoltánnak ajánlva a Színjáték 1910. június 23-i számában jelent meg; a Lengyel Menyhért „groteszk pantomim"-jára komponált némajáték, „A csodálatos mandarin" hangszerelése 1924 végén, esetleg csak 1925 elején készült el. A három darab hasonló tematikája a művekkel való futó ismerkedéskor azonnal szembetűnik. A színpadi műveket szorosabban egymáshoz fűző szálakra azonban megfelelő súllyal csak Kodály Zoltán és Szabolcsi Bence hívta fel a figyelmet.

Kodály Zoltán Bartók operáját méltatva a Nyugat 1918. június 1-i számában írja többek között a következőket: „A zene konstruktív ereje még jobban érvényesül, ha utána »A fából faragott királyfi«-t halljuk. A táncjáték az opera vigasztalan adagioját egy játékos, mozgalmas allegro ellentétével egyensúlyozza. A kettő együtt mint egy óriás szimfónia két tétele simul egybe."

Szabolcsi Bence 1955 áprilisában a Csillag-ban, „A csodálatos mandarin"-ról írván, utal a némajáték és „A fából faragott királyfi" bizonyos zenei összefüggéseire: „... a leány dallamvilága. Nem nehéz felismernünk, hogy ez a melodika »A fából faragott királyfi« királyleányának mozdulatait folytatja; csak épphogy nem játékos, nem gyermekes többé, hanem zilálton kígyózó, fojtott és fojtogató..."

Ugyanebben a tanulmányában elsőnek veti fel Szabolcsi Bence a három mű összefüggésének kérdését Bartók világnézetének tükrében. „Két színpadi műve, melyek épp a Mandarint megelőző években, 1917-ben és 1918-ban kerültek a budapesti Operaházban bemutatásra: »A fából faragott királyfi« és »A kékszakállú herceg vára«, más-más oldaláról ragadták meg a szerelem problémáját. A keletkezésében korábbi, de bemutatása szerint későbbi opera, »A kékszakállú herceg vára« férfi és nő közeledésének reménytelenségét hangsúlyozta, a keletkezési idejében későbbi, de a másiknál korábban bemutatott »Fából faragott királyfi« a népmese optimista hangulatában oldotta meg a szerelmesek próbatételének és egymásratalálásának jelképes útját. »A fából faragott királyfi« szerelmesei, a királyfi és a királylány győzelmesen hárították félre a környező világnak azokat az ellenséges erőit, melyek szerelmüknek útjába álltak. A Mandarinban ez a kép sötétebb lett, minden

másnál sötétebb: itt az ellenséges környezet meggyilkolja a szerelmet s már maga ez a szerelem is mintha bemocskoltan születnék: egy utcalány és egy egzotikus rém találkozása ez, nem a népmese tiszta szerelmeseié. De ki okozta, hogy ez a szerelem beszennyeződött — ki okozta, hogy ily pokoli módon kell végződnie? A felelet nem kétséges: az a rablóvilág, mely ilyen szerelemre ítél férfit és nőt, mely így facsarja ki, így torzítja el egész lényüket s végül így végez velük. »A csodálatos mandarin«-ban teljesen sötétté vált a környezet, a külső világ koloritja, elkínzottá és majdnem beteggé maga az emberi szenvedély; ha »A fából faragott királyfi«-ban az emberi boldogság akadályai inkább ideiglenes, hamar megenyhülő megpróbáltatások voltak, mesebeli próbatételek: a Mandarinban a környezet teljesen átalakult egy embertelen, gyilkos világgá, magává az ellenséggé, amely minden életet elpusztít."

A három darab részletes zenei-drámai elemzése ahhoz a meggyőződéshez juttat, hogy az operát a táncjátékhoz, a táncjátékot a némajátékhoz fűző, zeneileg is meglevő kapcsolatokon túl valóban drámasorozatról van szó. A három színpadi mű ugyanazt a problémát veti fel, de más-más szemszögből, más-más világnézeti és hangulati beállításban. Ezeknek megfelelő a három válasz, a három darab kicsengése, amelyek egymásmellé rakva, egymásután olvasva Bartók másfél évtizedének, művészi kialakulása legjelentősebb időszakának a kulcsát adják a kutató kezébe. Ezt a meggyőződésünket természetesen csak a színpadi művek teljes és részletes elemzésével lehet maradéktalanul bizonyítani. Ám enélkül sem érdektelen talán, ha az elemzésekből leszűrt gondolatmenetet felvázoljuk. A három partitúra interpretálásából kell kiindulnunk, minthogy csak a zene dramaturgiáját választhatjuk vezetőnek.

Az operát népdalszerű pentaton dallam keretezi, ez utalja a jelképes történetet a mondavilágba, a mítoszba. A „misztériumjáték" színhelye a kékszakállú herceg vára, a férfi lelke. Ide hozza a kékszakállú Juditot, ide lép be az új asszony. A vár hét ajtaja a férfilélek, a férfiélet titkait rejti, mindegyiken a kékszakállú herceg múltjáról keringő „hír" jelképe, a „vér" nyomai. A kékszakállú herceg jól tudja, hogy Judit új világba lép be vele, hogy maga mögött hagyja otthonát, családját és ezzel az átlagemberek hétköznapiságát. Ezért a sok szűnni nem akaró férfikérdés, intés, óvás az opera első részében. Nem elégszik meg a lány romantikusan fellángoló odaadásával, csak azok a szavak nyugtatják meg, amelyekkel Judit a tragikus ember teljes életét vállalja a maga kínjaival, szenvedéseivel együtt. A lány a kékszakállú hercegben éppen a „más" embert, a különöset, az igazi, „végletes" férfit szerette meg. A két lélek egyesülésének illúzióját a nő teremti meg, az első két ajtó előtti jelenetben a kín és a vér árnyékát felderíti a remény.

Itt fordul egyet a történet. A férfi most már hisz Judit „megváltó" szerelmében, és élete, lelke nagyságának, gazdagságának jelképeit mind átadja asszonyának. A három nagy dúr-jelenetben, a harmadik, a negyedik és az ötödik ajtó előtt a kékszakállú herceg végleg kilép hagyományos mondabeli szerepéből és eszménnyé magasodik. Amint lelki gazdagságát egyre teljesebben tárja fel a nő előtt, úgy növekszik szerelme is egyre szenvedélyesebbé. Ám éppen akkor, amikor már-már diadalmasan ünnepelné a megtalált bol-

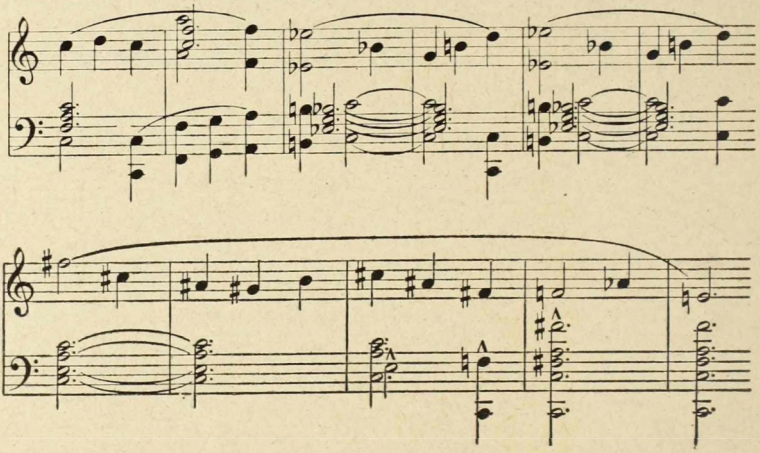
dogságot, Judit „idegenként" áll vele szemben, mert minden szépség és nagyság mögött csak a leplezettnek, titkoltnak vélt múltat keresi. A harmadik ajtó felnyílásáig a nő cselekedeteinek, szavainak indítéka a feltétlen szerelem volt. Ez ellensúlyozta a férfilélek sötét, kegyetlen — az átlagember számára érthetetlen és ellenszenves — vonásait, ez győzte le női iszonyatát. A férfi titkait, múltját, megoszthatatlan elhallgatnivalóit akkor kezdi nyomasztó tehernek érezni Judit, amikor a kékszakállú herceg minden megoszthatót örökre átad neki, a reményteljes dúr-képek hangulatában.

Eddig úgy látszott, hogy a közöttük húzódó szakadék áthidalható, hogy a férfi múltján pirosló, letörölhetetlen vérfoltot az asszony szerelme megszépítheti. De a vérfolt annak a jelképe, ami örökre elválasztja őket egymástól és az ötödik ajtó után a nő követelő mindent-tudni-akarásának, kételyeinek szimbóluma lesz. A szerelmes nő portréja elszíneződik, a zene csak a szenvedélyes kétely-kétség motívumát hangsúlyozza a leány alakjában. Igaz volt Judit fogadalma, fellángoló szerelmes odaadása, nem hazudtak a férfihez simuló szavai; őszintén akarta Judit is az egyesülést, önfeledten kergette a boldogság illúzióját. Ezt a szerelmet azonban egyre jobban beárnyékolja a „kíváncsiság", az Éva-természet ösztönös szenvedélye, és a hatodik ajtó keltette benyomások után Judit már nem egyéb, mint a férfi végtelen szerelmére méltatlan, elvakult s csak az ösztöneire hallgató nő. A férfi csodálatos szerelmi énekének varázsa érzéketlenül lepereg róla, hitelt ad a szóbeszédnek, vádol és rágalmaz. A vérfoltot illusztráló zenei motívumból nő ki Judit féltékenységének és vádaskodásának témája, amely elhallgattatja a férfi szerelmének dallamát. A feleség-gyilkos herceg mondabeli alakja eltűnik, a tragikus kibontakozás egyetlen mozgatója a nő elvakult szenvedélye lesz.

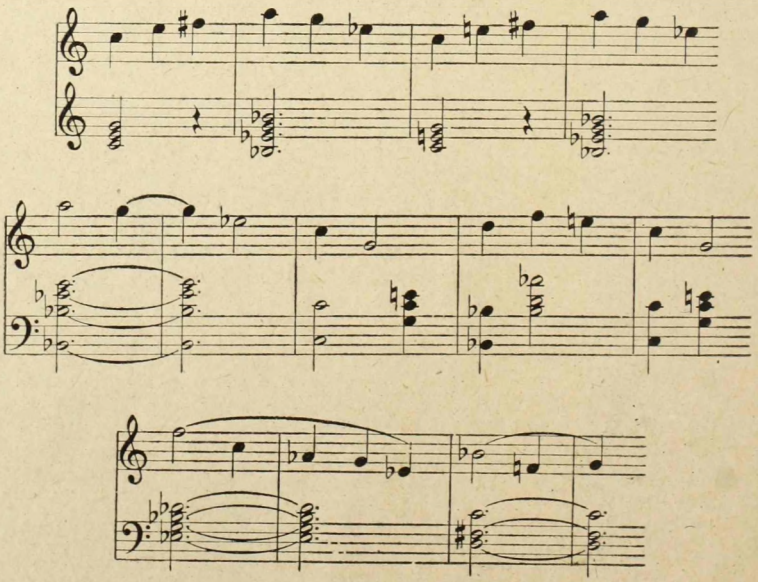
A konfliktus egyre mélyebben feltárul. A férfi-nő természetadta különbsége a tudás és ösztönösség ellentétévé fokozódik. Itt tárul fel a mondanivaló lényege: a teljes életet élő, eszményekkel bíró férfi és a csak ösztöneire hallgató, szenvedélyeiben élő asszony egyesülésének hiábavaló illúziója. A férfi idealizmusa, lelki nagysága egyre jobban felmagasztosul, a nő hétköznapi gyarlósága egyre nyilvánvalóbb. Amilyen nagyszerű és tiszta a férfi szerelme, hősi jelleme, olyan tragikus a beteljesületlenségre rádöbbentő felismerése. Az emlékezés órájában a kékszakállú herceg alakja a gyanú utolsó árnyékától is megszabadul. Ekkor már hiába roskad össze Judit, hiába látja be, hogy retteneteset tévedett. Eljátszotta mindkettőjük boldogságát, érdemtelennek bizonyult arra, hogy a férfi párja legyen, belőle is csak egy megálmodott szerelem emléke lehet. „És mindig is éjjel lesz már . . . éjjel . . . éjjel . . ."

A függöny lassan összehúzódik az éjszakába burkolódzó színpadi vár előtt, a ballada ötfokú dallama a semmibe vész. A természet örök törvényeit azonban senki sem kerülheti meg. Minden éjszakára reggel következik. A nagybőgők és timpanik sejtelmes mélységéből elődereng a hajnal, az ébredés zenéje. A ballada moll-pentaton témájának ideje lejárt. „A fából faragott királyfi" első, akusztikus harmóniája egyre magasabb régiókba kapaszkodva birtokába veszi az új napot. A természet megfürdik a napfényben, minden mozgásba lendül, a jelenet zenei csúcspontján belép a képbe az ember. Itt éri a hallgatót a nagy meglepetés. Egymásután hallja visszacsen-

dülni „A kékszakállú herceg vára" leglíraibb dallamfordulatait, s velük a boldogságra vágyakozó, szerelmes férfilélek áradó, daloló dallamát. A természetpoézis önfeledten csap át ember és természet egymásratalálásának boldog, harmonikus muzsikájába. Egyrészt az opera tündöklő C-dúr (ötödik ajtó) jelenetének fényét verik vissza ezek a partitúra-oldalak, másrészt, s főként a nagy szerelmi jelenet témáját, hangját visszhangozzák. Ez a hang



félreérthetetlenül az opera nagy boldogság-illúzióját álmodja vissza.



Ez az intonációs megfelelés egyszeriben megmagyarázza Kodály szavait a két mű összetartozó, egymást kiegészítő hangjára vonatkozóan. A vágy, amelyet az opera színpadán a könnytó sírám-habjaiba fojtott a művész, az a remény, amely mögött örökre becsukta a lélek hetedik kapuját, itt él tovább, itt születik új életre „A fából faragott királyfi" hajnalzenéjében.

Bartók a Kékszakállú problematikáját folytatja, de magát a kérdésfeltevést is a népmese keretei közé utalja. Ez teszi lehetővé, hogy belső törés nélkül válaszolhat rá diametrálisan ellenkezőleg, mint az operában. A mesekeret tehát nem arra való, hogy Bartók „elsüsse" benne a maga népdalstílusát, hanem szerves összefüggésben áll a táncjáték eszmei mondanivalójával; önmagában is hivatkozás arra a közösségre, amely a művész által felvetett kérdésekre pozitív választ tud adni.

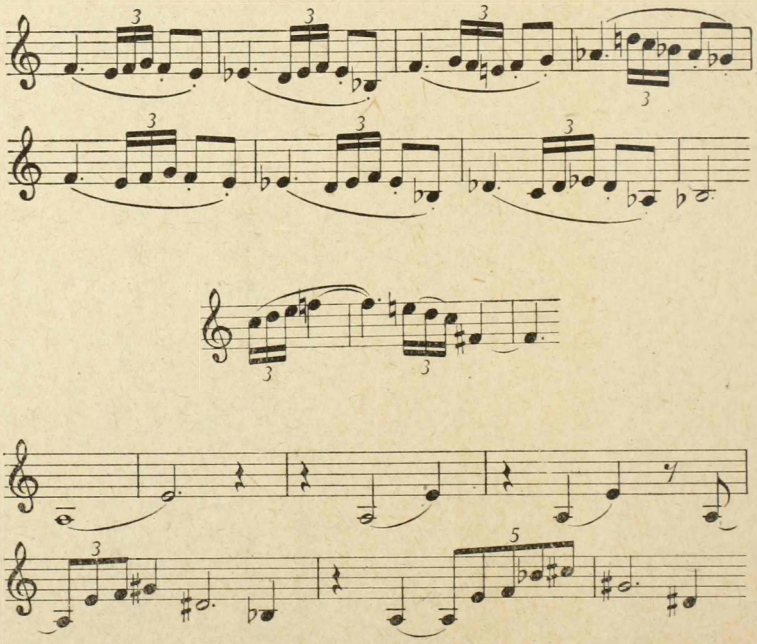
Balázs librettója csak külső formájában jut el ehhez a közösséghez; az író, mint szimbólumai mutatják, nem volt képes a maga sorsának megpróbáltatásait feltétel nélkül feloldani a közösség életében, tapasztalatában. Bartók itt túljut azon a lelki elszigeteltségen, amely „A kékszakállú herceg vára" keletkezése idején nehezedett rá. Éppen egyéni életének a háború és a társadalmi kiábrándulás miatt bekövetkező legmélyebb elszigeteltsége idején tudja felemelni a felvetett kérdést a legteljesebb népi általánosítás magaslatára. A mese az emberi élet társadalmakat túlélő nagy igazságát tárja fel számára, és a művészt ez a kapaszkodó vezeti ki a kékszakállú herceg éjszakájából a táncjáték hajnali derengésébe.

Vajon nem párosul-e nála is ez a közösségi hivatkozás Petőfi és Arany politikai hitvallásával? Vajon nem tanúsítja-e „A fából faragott királyfi" is e két szellemóriás költői-emberi meggyőződését? „Ha a nép uralkodni fog a költészetben, közel áll ahhoz, hogy a politikában is uralkodjék, s ez a század feladata." A táncjáték művészi és politikai tendenciája — valahol nagyon mélyen elrejtve — nem rokona-e Petőfi János Vitézének és Arany Toldijának? „A csodálatos mandarin" felől visszatekintve majd álomnak, illúziónak tűnik „A fából faragott királyfi" mese-tanulsága; egy János Vitéz nem lehetett válasz az 1919-es Magyarország és Európa problémáira. Ám „A fából faragott királyfi" nemcsak nyelvi, hanem tartalmi vonatkozásban is a néppel való találkozást jelképezi Bartók fejlődésében. Ez teszi lehetővé, hogy akkor se veszítse el lába alól a talajt, amikor a társadalom igazi arcát kell felismernie. A táncjáték mesevilágának szelíd, játékosan összebékülő ellentétei majd illúzióként foszlanak szét, de megmarad az a tudat, hogy kell lenni valahol egy közösségnek, amely ha ma még nem is érett arra, hogy mandarinokat küldjön a zsiványok ellen, ha ma még talán nem is érti a nagy magányosok harcát, majd vállalja azt és igazolja a történelem előtt. Csak „A fából faragott királyfi" költője érezhet önmagában elég erőt, hogy „A csodálatos mandarin" színpadán olyan égbekiáltó nemet mondjon az embertelenségnek.

Ebben a mesevilágban, a könnyen összebékülő ellentétek világában is van azonban sok minden, amit Bartók nagyon komolyan vett. Az erőpróba kemény és sorsszerű akadály; a megelevenedő erdő — a zene stílusa utal erre — úgy áll a királyfi útjába, mint ahogy a 19. századi romantika talán legsötétebb színpadi alakja: Hagen lép az ifjú Siegfried életébe. A fából

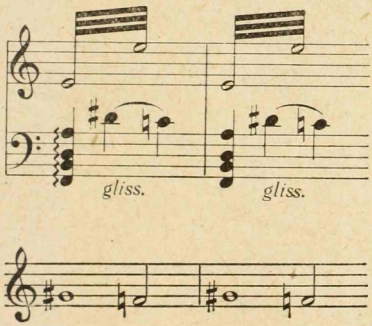
faragott királyfi sem üres cifraság, lélektelen, groteszkül táncoló játékszer csupán, hanem sivár és embertelen vetélytárs, aki az egész életet tönkreteheti, aki mögött, vagy akiben — így látta Bartók — Hagen árnyéka sötétlik. Az erdei álomjelenetnek is mélyebb jelképére utal a zenei kifejezés: a királyfi szenvedését, magányát és csalódását trisztáni szenvedély emberiesíti át, és ettől a szenvedéstől csak a romantikus álomtercek váltják meg. Bartók akarata, hogy a királyfi elérje a boldogságot, de csak az álmodozás boldogságát juttathatta osztályrészéül. A 19. század meg nem oldott problémái beárnyékolják Bartók 20. században életre álmodott János Vitézének útját.

„A fából faragott királyfi" zenéjében átértelmeződik a nő alakja is. A táncjáték első részében Bartók ballerinát formál belőle a Petruska értelmében, és ez a leányalak lép át „A csodálatos mandarin" színpadára is, hogy azután majd ott más körülmények között folytassa útját. Erre az azonosságra hívja föl a figyelmet Szabolcsi Bence, idézett tanulmányában.



A táncjáték második felében azonban teljesen megváltozik a királykisasszony alakja. Amint másodszor indul el a férfi felé, most már az igazi királyfi és nem a bábu felé, új téma szegődik melléje, a zene viharosan hullámzik, lázad: valami nagyot akar, mint a királykisasszony szíve is. Át kell mennie a nőnek is a megelevenedő erdőn, meg kell állania ugyanazt a próbát, amit a férfi megállt. A királykisasszony azonban egyedül nem elég erős. Ebben a helyzetben, amikor megtörve, szomorúan, őszinte szívvel látjuk a

színpadon, akkor rajzol róla Bartók új portrét. A második vonósnégyesből és éppen „A csodálatos mandarin"-ból jól ismerjük ezt a hangot, ezt a kvartdallamosságot, amely itt a lány kísérője lesz. Valami vágyódás, tisztább, boldogabb világ utáni vágyakozás teszi most oly szenvedélyessé. A szívbemarkolóan szomorú zenén mind világosabban szüremlik át a magyar népdal „Felszállott a páva"-hangja. A királykisasszony szenved, és megérzi, megsejti ezt a bánatot a királyfi is. Most hangzik fel, mint valami félelmes jóslat, az a semmivel össze nem tévesztheto, fájdalmas, lecsúszó, réz-színű kistercmotívum, amely „A csodálatos mandarin" színpadán az ember magányának lesz majd szimbólumává. Ez a Mandarin-intonáció az, amely a népdalhang mellett végleg hőssé, emberré avatja a királykisasszonyt.



Találunk majd olyan kapcsolatot is a táncjáték és a némajáték zenéjében, amely inkább visszafelé mutat: az öreg gavallér recsegő-ropogó közeledése a bot-királyfira utal; az az egyetlen reményteljes pillanat, amelyben majd „A csodálatos mandarin" színpadán a kisdiák és a leány szíve tisztán összedobban, a táncjáték királyfijának nagy szerelmét álmodja vissza. Nekünk, ebben a pillanatban az az összefüggés tűnik fontosabbnak, amely „A fából faragott királyfi" mesekeretei között már „A csodálatos mandarin" szenvedélyesebb és keményebb világát vetíti előre. Mert ez azt bizonyítja, hogy Bartók nem váratlanul talált rá „A csodálatos mandarin" hangjára, hanem az már évek óta, már „A fából faragott királyfi" komponálása idején is érlelődött benne. Amikor a vesztes háború, majd a forradalom elbukása okozta kiábrándulás és elkeseredés idején az élet a maga teljes brutalitásában rátör a művészre, és arra kényszeríti, hogy mindennel számot vessen, Bartók már készen áll, hogy ezt a választ megadja. Ez a világkatasztrófa az utolsó lökést jelenti. Most elszakad a múlt megszépítő fátyola, most végképp illúzióvá foszlik a népmese álma is; „A csodálatos mandarin" zenéje — mint Szabolcsi Bence írja — így lesz „. . . látomása egy egész elmúlt életnek, mely így nem folytatható tovább; látomása a viaskodó és halálosan összefonódott jónak és rossznak, az erőszaknak és élniakarásnak, emberségnek és embertelenségnek, nyugati és keleti világnak, zilált nagyvárosnak és lázongó parasztsorsnak, civilizációnak és primitív erőknek".

Ilyen időkben, ilyen korban nem lehet a kérdéseket időtlenül megfogalmazni és a mítoszba utalni, nem lehet a mesebeli népet az igazi helyébe álmodni. „A csodálatos mandarin"-nak már nincs regőse, aki a ballada ötfokú dallamával a „mindig is volt" kérdést tette fel; nincs panteista háttere, amelynek keretében a mesebeli népet lehet az igazi helyébe álmodni és hinni lehet ember és természet boldog egymásratalálásában. Itt már a poklok mélyére ránt magával a zene az első hangtól kezdve, „sajátságos és zűrzavaros kiáltások", egy „roppant város élete és zaja" zendül benne vissza. Nem a fülnek szóló lárma ez, hanem a lelket riasztó kegyetlenség zenéje. Torkon ragad, nyomaszt, fojtogat, ösztönös védekezésre kényszerít. Azután a nagyváros zaja lassan kinnreked, a falakon túl, már csak a szobát látjuk, de itt azok az emberek élnek, akiket a kinti utca nevelt, akik magukban hordozzák e züllött világ embertelenségét és aljas ösztönindulatait.

Elkezdődik a küzdelem. Egyik résztvevője zeneileg a nagyváros, a kegyetlen, embertelen társadalom hangja, a gonosz, sötét világ. Belőle lép ki a három csavargó és velük az utcalány alakja, és a lány érzéki csalogatói is ugyanennek a társadalomnak az erkölcstelenségét jelzik. Szembekerül ezzel a világgal a három vendég. Az öreg gavallér talán nem olyan durva és erőszakos, mint a csavargók, de cinikus és igaz érzésekre képtelen; nem sokkal jobb, de gyengébb náluk. A csavargók egyszerűen kidobják, lesöprik magukról; jelentéktelen kis ellenfél, a mi rokonszenvünkre sem méltó. A félénk ifjú merőben új világ üzenetét hozza a garniszállóba, de tisztasága, szépsége nem párosul erővel. Őt sem kell elpusztítani, elég rátaposni, megrúgdosni. Virág, csak az illatát érezzük, szélviharnak nem állhat ellen. A méltó, az igazi ellenfél a csodálatos mandarin. Őt meg kell gyilkolni. Ám vele szemben, az embert emberré tevő érzésnek, vágynak ilyen győzhetetlen megnyilvánulásával szemben a bűnös társadalom tehetetlen. Az ember erősebbnek bizonyul. Köztük, e két világ között áll az utcalány; a bűnös társadalom áldozataként, de félve és irtózva a mandarin gáttalan szenvedélyétől és nagyságától is. Amikor elénk lép, úgy tűnik, nem több a csavargóknál. A félénk ifjú eszmélteti először igazi önmagára, és amikor tanúja lesz a mandarin szenvedéseinek és megérzi legyőzhetetlen vágya mögött a magány szívettépő kínját, meg is találja önmagát, jobbik, igazi énjét. Megérik a mandarin megértéséhez, társává tud lenni, megváltja.

A kérdést 1911-ben így fogalmazta meg a zeneszerző: lehetséges-e társra lelnie a végletes férfinek, a teljes embernek, a művésznek? A problémát férfi és művész vetette fel, a tragédia a férfilélekben játszódott le, és ennek az irreális színnek megfelelt a probléma beállításának időtlensége. Elvont jelkép volt a tragédia két hőse: örök férfi és örök nő, mindvégig jelképes minden gondolatuk, gesztusuk, a cselekmény — ha egyáltalán volt ilyen — maga is csupa költői szimbólum. Férfi szempont, irrealitás, időtlenség és költői szimbolizmus jellemezte tehát a probléma beágyazását. A megoldásból pedig kilátástalan pesszimizmus sugárzott: nem lehet társra lelni, mert a nő és a férfi ellentéte a természettől adottan örök és feloldhatatlan.

A táncjáték története a természetben játszódik (a szín konkrét, bár általános) meseszerű környezetben, időtlenül. Szereplői mesefigurák, vannak köztük reális és irreális alakok. A reális cselekmény a népmese szimboliká-

jával él, az irrealitás itt is, mint az operában, sajátos költői szimbolizmussal párosul. A probléma súlytalanabbnak tűnik, a mesekeret miatt az egész játékosabb. Visszatér a próbáratevés, a megkísértés motívuma is: amott a hét ajtó titka, emitt a megelevenedő erdő. Fontos eltérés azonban a két koncepció között, hogy míg az ajtók titka végzetes szenvedélyt vált ki, amely a nőt magát teszi a boldogság gátjává, a táncjáték erdeje férfinek. nőnek egyaránt próbája lesz.

Ezúttal a férfi-nő ellentétét sem fogja fel abszolútnak Bartók; a Petruska-probléma irányába tolja el a kérdést, a századeleji szemléletnek megfelelő, jellegzetesen polgári-intellektuális perspektívából szemléli. A királykisasszonyban azt a nőt formázza, akinek az élet játék és szórakozás, aki nem lát túl a külszínen. A férfi-nézőpont itt is megmarad: az elhagyott királyfi bánata, szenvedése kívánja a megoldást, az elégtételt. A probléma azonban úgy ágyazódik be, hogy éppen a megoldásban különválik a teljes embernek, a művésznek a magánya a szerelmi társtalanságtól. Előbb a panteista szemlélet jegyében dicsőül meg a királyfi; a teljes ember, a művész a természet királya lesz, a dolgok ura. Ennek a jelenetnek a szimbolikája nem mese-jelkép, hanem költői szimbolika, tehát azt a választ, amit ezzel ad a zeneszerző, nem teszi illuzórikussá a mesekeret. Ha nosztalgikus is, de optimista ez a válasz. A szerelmi társtalanság feloldása viszont mesésen vigasztaló. Ez inkább a férfi szempontjából kérdőjelezi meg a probléma megoldását. Láttuk ezt az árnyékot is, amely erre a megoldásra ráborul. A nő megtisztulásának, átemberiesedésének, felemelkedésének lehetősége azonban mindenképpen új szemléletre vall; fontos fordulat ez Bartók és az egész problémakör viszonyában. Ez a szubjektív feltétele a probléma társadalmi értelmű felvetésének, amely a pantomimben történik meg.

A némajáték a problematika felvetésében, beágyazásában, megoldásában egyaránt lényeges változást jelent. Lehull róla a mítosz, illetve a mese jelmeze és a maga mezítelen valóságában áll előttünk. A milliós nagyvárosban realizálódik a probléma helye, ideje: huszadik századi, európai problematikává lesz, aktualitása felkiáltójelszerű hangsúlyt kap. Ebben a beágyazásban lehetővé válik a pantomim figuráinak tipizálása, ezen keresztül új társadalmi szimbolika éreztetése. Emellett azonban megmarad a lehetőség, az opera és a balett mítikus, vagy meseszerű szimbolikájára, a cselekmény allegórikus utalásaira is. A darabnak ezt az értelmét világítja meg Szabolcsi Bence Haláltánc-elmélete.

A probléma új konfliktussal terhes. Már nem Férfi és Nő áll egymással szemben, nem a teljes ember és a méltatlan társ, hanem emberség és embertelenség: a társadalomban megtestesült erkölcstelenség, gonoszság egyrészről, a társadalom által meggyalázott érzelem, a társadalommal szembeszálló életerő másrészről. A nő és a férfi, azaz az igazi nőiség és az igazi férfiasság egyformán pozitív oldalon harcol és győztes lesz. A férfi azáltal, hogy szerelme beteljesül, a nő, mert megváltja a férfit és ezzel mintegy önmagát. A nő-férfi természettől örök ellentéte, mint másodrendű probléma elveszti jelentőségét, helyette mindkettő közös ellenségére, az érzelem és az életerő megrontójára, félelmes zsarnokára, a modern polgári társadalomra irányul a figyelem.

Ennek megfelelően átértelmeződik a problémakör minden motívuma. A nő útjában a megváltozásnak, a felemelkedésnek ugyanaz a lehetősége ismétlődik meg, mint a királykisasszony sorsában. Ám itt a nő a probléma felvetésének pillanatában a társadalom áldozata, aki maga is — erre utal romlottsága, cinizmusa — már-már azonossá vált gazdáival. Kötöttsége tehát sokkal erősebb mint a királykisasszonyé; az utcalánynak környezetétől és önönmagától egyszerre kell megszabadulnia. Nehezebb felemelkednie, mint elődeinek, mert sem Judit-féle nagysága, szenvedélye, sem a királykisasszonyéhoz hasonló rangja nincs. Nőiességének szinte csak animális vonásai vannak: utcalány. Mindezért Bartók a nagyvárosra, a társadalomra hárítja a felelősséget (ez a némajáték kiindulása) és megmutatja, hogy a züllöttségben sem veszett ki a nő jobbik, igazi énje, hogy lelkében csak alszik a szerelem. A félenk ifjú szökkenti virágba egy pillanatra ezt az érzést, a romlatlan ifjúság és a tiszta érzelem szétszakíthatatlan kapcsolata, elpusztíthatatlan ereje teszi kérdésessé először a zsarnok nagyváros uralmát. Ez a tiszta és egyszerű szerelem azonban legfeljebb vigasztaló lehet ,megváltani nem tud. A nő olyan mélyre süllyedt, hogy már csak valami elemi vihar térítheti magához és adhatja vissza öntudatát.

Ezt a vihart hozza magával a csodálatos mandarin, de oly különös és felfoghatatlan jelenség, olyan óriás, hogy szükségszerűen taszítja a lányt. Ez fontos és új momentum. Bartóknak a nő emberségébe vetett hite itt már oly sziklaszilárd, hogy hősnőjétől nem kevesebbet követel, mint a mandarin megváltását: az utcalánynak emberség dolgában a mandarin egyenrangú partnerévé kell lennie. Ez nem női intuició kérdése, mint Lengyel Menyhért lapos megoldása mondja. Az utcalányban a mandarin az embert ébreszti fel, és a felébredt lélek megérti és megváltja a másik lelket a szenvedéstől. A nőalak a konfliktus megoldása során nemcsak pozitívvá lesz, hanem szövetségese, egyetlen szövetségese a férfinek. A probléma társadalmi konkrétizálása, úgy látszik, végleg megoldotta Bartók számára a Nő rejtelyét. Már nem a nőt, hanem az érzelmet szimbolizálja alakjában. Ezzel a férfi-nő örök taszítása helyett, amiről az opera tett hitet, a némajáték a férfi-nő örök egymásrautaltságáról vall, az „életerő és az érzelem" természetes szövetségéről.

Ugyanilyen gyökeres változáson megy át a férfi alakjának értelmezése és a magány motívuma is. A pantomim férfialakja, a csodálatos mandarin nem társadalmi típus, mint a többi szereplő, beleértve a lányt is, hanem társadalmon kívüli erő. Bizonyos mértékig irreális, bizonyos mértékig jelképes figura. Irrealitása és jelképessége adja félelmes nagyságát, ezáltal nőhet túl a csavargók világán, ezért szegülhet szembe velük. Bartók zenéje az irreálisan felnagyított figurában a vágy, az akarat, a szenvedély, az életerő, egyszóval az Ember szimbólumát láttatja. A mandarin, a zene szerint, nem a vágyát akarja kielégíteni, hanem egyesülni akar a lánnyal. Nem a végletes férfiasság ül ebben a figurában diadalt, hanem az élet a halálon, a természetes vágy a gazembereken és a szolgalelkűeken, akik meggyalázzák az erzelmet és a beszennyezik a szerelmet.

A férfi magánya társadalmi izoláltsággá vált. Azért izolált, mert ember, nem tartozhat „közéjük", mert ember. Ez a különállás nemcsak szenvedésé-

nek forrása; az egyedüli lehetőség arra is, hogy nagyságát megőrizze. A magányba menekült, a magányba űzött nagyság olyan pozitív és hatalmas erő, hogy győztesen szállhat szembe az embertelenséggel. Jelképesen marad győztes: magához emeli a lányt és rádöbbenti őt emberi mívoltára, az igaz szerelemre. A győzelemért azonban a mandarinnak meg kell halnia. A lány pedig ott áll a mandarin holtteste mellett és döbbent, ájult csodálata úgy sejtteti, hogy tovább nincs útja, hogy egyedül nem lesz képes szembeszállni a gonoszsággal. Vajon támadnak-e új mandarinok, akik eljönnek érte?

„A mandarinnal lépett be és távozott el a Nagyság ebből a világból" — írja Szabolcsi Bence. Így vallott Bartók Béla az 1919 és 1924 közötti esztendőkben az ember sorsáról. Nem érzett társakat és szövetségeseket maga mellett. Úgy tudta egyedül van és a maga erejéből emelt tilalomfát a társadalom elé. Az „elemi életerő" és a „meggyalázott érzelem" nevében nemet kiáltott a gonoszság, az erkölcstelenség, az elállatiasodott csavargók világának. A bizakodóknak és reménykedőknek pedig odamutatta a csodálatos mandarin példáját, a maga példáját: a szembeszállás merészségének, a legyőzhetetlen vágyának és akaratnak, az Ember diadalmaskodásának mementóját.

GÁRDONYI ZOLTÁN:

NÉHÁNY ÚJABB LISZT-TANULMÁNYRÓL

A Liszt Ferencről szóló zenetudományi irodalom újabb külföldi termékei közül a magyar szakirodalom eddigelé még nem vett tudomást két tanulmányról, amit a weimari főiskola igazgatója és egyik professzora írt. Emlékezetes, hogy a weimari Hochschule für Musik, 1956 októberében vette fel Liszt Ferenc nevét. A többnapos névadó ünnepség során *Dr. W. Felix* igazgató *„Die Reformideen Franz Liszts"*, *Dr. G. Kraft* professzor pedig *„Franz Liszt und die nationalen Schulen Europas"* címmel tartott előadást. E két előadás szövege megjelent kibővítve és átdolgozva a „Festschrift Richard Münnich" kiadványban (Deutscher Verlag für Musik, Leipzig). R. Münnich nevét hazánkban a relatív szolmizálás hívei jól ismerik, hiszen ő 1930 óta a német iskolákban a „JA—LE"-rendszer néven ismert, ugyancsak relatív fokelnevezések bevezetésén fáradozik. Magas kora ellenére — 1956-ban ünnepelték nyolcvanadik születésnapját — a weimari főiskola professzora, a német iskolazene egyik nesztora, aki W. Felix igazgatónak tanára is volt.

I.

W. Felix tanulmánya újra felhívja a figyelmet Lisztnek a művészek társadalmi helyzetéről 1835-ben megjelent cikksorozatára, s az abban körvonalazott reformeszméket egybeveti egy beadvánnyal, amelyik 1848-ban — előzetes lipcsei zenésznagygyűlések alapján — a porosz kormány elé került. Mind Liszt cikkeiben, mind pedig az említett beadványban a zenei felsőoktatás állami kézbe vétele, a zenészképzésnek a művelt emberré való formálásával történő összekapcsolása és a nemzeti jellegű zeneművészet ápolása a három vezérgondolat. Mindezt ugyanis az akkori konzervatóriumok nem valósították meg. Itt jegyezzük meg, hogy Liszt szemében a „konzervatoristák" a maradiság megszemélyesítői voltak. Liszt a zenészek általános műveltségének emelését társadalmi helyzetük jobbá tételének egyik fontos eszközeként tekintette.

A zeneművészet nemzeti jellegének kidomborítása az 1848-as német beadványban voltaképpen a centralizáció szolgálatában állott: zenei téren is megszüntetendőnek vélték a német provinciák partikuláris szétszakítottságát és egymás ellen való acsarkodását. Lisztnek az a követelése, hogy a nép széles rétegei az iskolázás során ének- és zeneoktatásban részesüljenek, abban az időben csak a francia viszonyokra vonatkozott. De ugyanez a követelés a

forradalom évében kelt német beadványban is hangot kapott: „Ha a nép valóságos neveléséről van szó, akkor ezzel karöltve kell járnia annak, hogy a nép cselekvő módon vegyen részt a zeneművészetben... A zene megtisztít és felemel, s így pótolja a nevelést mindazok számára, akiknek a jelenlegi társadalom csupán munkát és alvást engedélyez... Emberek milliói vannak olyan helyzetben, hogy zsenge gyermekkoruk óta nem jut idejük a műveltség alapvető feltételeinek megszerzésére... Éppen ezért a nép felnőtt tagjai számára felállítandó ének-iskolák ügyét épp oly fontosnak tartjuk, mint a torna-intézeteket..."

Bár a német forradalom bukása utáni társadalmi helyzet nem kedvezett a reformeszmék megvalósításának, Liszt mégis már 1850-ben a Goethe-alapítvány eszméjéhez való hozzászólásában olyan gondolatot újított fel, amit az 1848-as német beadvány így fogalmazott meg: „Az állam azzal is támogassa a zeneművészetet, hogy kitűnő kompozíciókat jutalommal díjaz... Ne azok részesüljenek támogatásban, akik arra nem méltók ugyan, de kompozíciójukat (támogatás elnyerése érdekében) dedikálni merészelik, hanem azok kapjanak jutalmat, akiknek műveit külön e célra kinevezett bizottságok fogják ajánlani..."

Liszt reformeszméi nem különc ötletek, hanem a feltörekvő polgárság demokratizálódásának a zeneélet területén leendő megvalósulását sürgették, tehát társadalmi követeléseket fejeztek ki. Annak ellenére, hogy a 19. század második fele nem kedvezett e reformeszméknek, Liszt egyes elgondolásai a változott társadalmi helyzetben változott módon, így pl. az 1859-ben Liszt védnöksége alatt megalakult „Allgemeiner Deutscher Musikverein" keretében mégis megvalósultak. A tanulmány nem utal rá, de hadd említsük meg, hogy az állam által fenntartott zenei felsőoktatási intézmény gondolata Liszt személyes részvételével éppen hazánkban, az 1875-ben alapított Zeneakadémia formájában valósult meg.

II.

Az „iskola" fogalma tanítást és tanulást, mestert és tanítványokat feltételez. A zenetörténet-írás során szokássá vált egyes zeneszerző-iskolákról szólni; ha a burgundi, a római, a mannheimi stb. iskolát említjük, akkor tudjuk, hogy melyik mester (vagy mesterek) tanítványi körére gondolunk, s egyben ennek a körnek a kompozícióbeli sajátosságai is felidéződnek bennünk. Liszt (és részben Wagner) személyével a régibb zenetörténeti irodalom a „neudeutsche Schule", az új-német iskola elképzelését hozta kapcsolatba és ennek az iskolának jellemző sajátosságaként a szimfonikus zene programmatikus jellegű művelését tüntette fel. Kétségtelen, hogy a 19. század második felének német zenekari muzsikája egészen Strauss Richárdig jórészt Liszt szimfonikus költeményeinek a kezdeményezéseit folytatja, de ma már nem ebben látjuk Liszt művészetének középponti jelentőségét. Az újabb szemléletmód kezdi meglátni Liszt alakjában a nemzeti zeneszerző-iskolák egyik vezéralakját.

G. Kraft Liszt-tanulmánya idevágó ismereteinket számos új adat és kapcsolat feltárásával bővítette. Már a felvilágosodás korának egyik mélyen gondolkodó muzsikusa: Mattheson, szól arról, hogy a nemzeti énekek erőforrást jelentenek a haza szabadságának kivívásában. A 18. század második felében Herder, Chr. D. Schubarth, J. G. Sulzer és J. A. P. Schulz írásaiból a folklór iránti érzék s egyben a nemzeti zene politikai jelentőségének felismerése is kimutatható. Később C. M. v. Weber és Schumann idevágó nyilatkozatai is mutatják, hogy Liszt egyénisége és művészete egy már meglevő folyamatba kapcsolódott bele. A tanulmány nem említi ugyan, de tudjuk, hogy Liszt egyik párizsi tanára: a cseh származású Ant. Reicha is felhívja a figyelmet zeneszerzéstanában a nemzeti zenék iránti érdeklődésre és a népi dallamok összegyűjtésére; nála a cél a népek rokonszenvének megnyerése: éppen az a gondolat, amelyik Lisztet virtuóz-évei során írt dallamfeldolgozásaihoz vezethette.

Liszt különös vonzalommal fordult azok felé a nemzetek felé, amelyek idegen elnyomás leküzdésére, saját nemzeti életformára törekedtek. Ugyanakkor közvetlenül reagált kora és környezete szociális problémáira („Lyon"), valamint a szülőházáját ért elemi csapásra (a pesti árvíz károsultjaira). A szociális érzék és a hazafiság együttes megnyilatkozása mellett szinte néprajzi tanulmány tárgyává tette a magyar- és más országbeli cigányokat. A magyar cigányzenekarok fantasztikusan rögtönző játékmodora Lisztet élete végéig rabul ejtette. Mély benyomást tett rá 1843-ban Pétervárott a Glinka által rendezett fogadás, „Zigeunerbiwonak"-ja, majd a Moszkvába jött cigány-énekesnők dalolása. 1845-ben, spanyolországi körútján — akárcsak Glinka — spanyol népi dallamok után kutatott, majd 1847-ben Voronince-ben ukrán népi melódiák ragadták meg a képzeletét. Kiegészítésként tegyük hozzá: a harmincas évek során megismert svájci dallamok, valamint a későbbi román zenei benyomások is mély hatást gyakoroltak Liszt zenéjére.

Mindez bőven meghaladja a nemzeti zenék romantizáló hajlamú, szalonokba átplántált újratálalását: mögötte meg kell látnunk a nemzeti mozgalmakkal, a szabadságért és függetlenségért vívott küzdelmekkel és a nép egyszerű gyermekeivel való rokonszenvezését. Jellemző még a F. v. Schober leírásából vett idézet, mely szerint a Liszt által adott fogadásokon szinte eltűntek a társadalmi osztálykülönbségek: mágnások és művészek, kereskedők és tudósok ültek itt vegyesen, s Liszt ragyogó szelleme képes volt ezeket az egymással különben ritkán vagy sohasem érintkező embereket vidám, elfogulatlanul élénk társasággá formálni. Hozzá kell tennünk: hasonló a magyarázata annak, hogy Liszt a negyvenes években miért kapcsolódik bele a német „Liedertafel"-mozgalomba, holott a mozgalom művészi korlátozottságát bizonyára érezte. Liszt férfikari kompozíciói olyan kórusok számára készültek, amelyek a nemzeti és hazafias mozgalmaknak s ugyanakkor a polgári demokratizálódásnak az eszközei voltak, ahol különböző rendű és rangú férfiak együtt, közös eszmékről énekeltek.

G. Kraft Liszt-tanulmánya rámutat, hogy Liszt születésének első centenáriuma idején (1911) mily kevesen (köztük pl. éppen A. Schönberg)

voltak képesek felmérni Liszt egyéniségének és művészetének a saját korán túl terjedő hatását. Pedig ez a hatás nem csupán Liszt közvetlen, személyes állásfoglalásából és műalkotásaiból, hanem írásaiból, valamint kora hasonló törekvésű zeneszerzőivel tartott kapcsolataiból is kisugárzott. Chopin-ről írt essay-je kiemeli a régi lengyelek hősi szellemét, a lengyel nemzeti táncok sajátságait, a polonéz fantasztikus sokféleségét és mindenekelőtt Chopinnek, mint nemzeti zeneköltőnek a jelentőségét. A lengyel néppel való rokonszenvét Chopin halála után, de most már talán a lengyel származású Wittgensteinné révén főleg a (befejezetlen) Szent Szaniszló-oratórium dokumentálja. Kiegészítésként hadd említsük még a két zongora-polonézt, a „Festklänge" szimfonikus költemény polonéz-jellegű témáját, valamint a „Weihnachtsbaum"-sorozat lengyeles zongoradarabját.

G. Kraft az eddigiek összegezéseként időrendi táblázatba foglalja Lisztnek azokat a műveit, amelyekben nemzeti és népi témák fordulnak elő. Sajnos, ez a jegyzék csak a Ramann-féle összeállításra támaszkodik, s ezért nem kielégítő.

A tanulmány harmadik szakasza külön szól Lisztnek az orosz nemzeti iskolával fennállott kölcsönös kapcsolatairól. Igen jellemzőek azok az idézetek, amelyeket G. Kraft éppen a magyar Wohl Janka emlékezéseiből merített. Belőlük ismeretes, hogy Liszt az orosz zeneszerzők művészetében mennyire értékelte e művészet fiatal voltát: „...en art, la jeunesse est rarement un avantage!" Ezért érdekli annyira minden új, ami a Néva felől hozzá kerül. A népi zenék sajátságaiba való behatolást ugyanolyan fontosnak tartja, mint a sablonos utánzástól való tartózkodást. Nemzeti jelleg nélkül a zene (már t. i. a műzene) pusztán más országok zenéjének a variánsa volna.

III.

E két rövid, de tartalmas, és Liszt művészetét pozitív módon értékelő német tanulmány szerzőinek külön érdeme, hogy Liszt nemzeti hovátartozóságát nem teszik újból vita tárgyává. Ma már a haladó német zenetudomány világosan látja, hogy Liszt magyarsága nem soviniszta hazafiság volt, s hogy a sokféle nemzeti zenével és a nemzeti iskolákkal fennállott kapcsolata nem kozmopolitizmus.

Annál meglepőbb a mi számunkra, amit a kasseli Bärenreiter-Verlag kiadásában megjelenő nagy zenei enciklopédia („Die Musik in Geschichte und Gegenwart") Liszt-cikkében H. Engel tollából olvashatunk. Hogy a cikkíró Lisztet származási alapon németnek, nyelvismereti alapon nemmagyarnak mondja, s ezzel az 1930-as évek rosszemlékű, úgynevezett magyar—német barátságának egyik kínos pontját újra előhozza, azon a körülmények ismeretében nem csodálkozhatunk. De a cikk teljességgel adós marad Lisztnek éppen a nemzeti iskolák kibontakozásában betöltött szerepe méltatásával és beéri a „neudeutsch" szimfonikus irodalom előharcosaként való értékelésével („Die stärkste Wirkung hat er wohl auf Deutschland ausgeübt"). Arról sem esik egyetlen szó sem, hogy milyen mély, tartós és

sokoldalú hatással volt Liszt zenéje éppen Bartók művészi fejlődésére, s ezzel korunk haladó zenéjére. Liszt kompozíciótechnikájának leírásában is megdöbbentő ez a megállapítás: „Die Homophonie der Anlage wirkt störend". A 19. század második felének zenéjében mutatkozó lazulási és bomlási tendenciákhoz mérve Liszt fegyelmezett és markáns kontrapunktikája magasan kiemeli őt kortársai közül. Gondoljunk csak a Szonáta, a „Faust"- és a „Dante"-szimfónia, a „Prometheus" szimfonikus költemény fugato-ira, számos zenekari művében különböző témák szimultán kombinálására, az „Ad nos..." és a „B-A-C-H" orgonafugára!

Anélkül, hogy H. Engel Liszt-cikkének hiányosságait tovább felsorolnám, meg kell vallanom, hogy ez a cikk nem csupán írójának más beállítottsága folytán, hanem a tudományos eredmények összegezése tekintetében sem szolgálhat megnyugvásunkra. Tekintve, hogy az MGG szerkesztősége más magyar vonatkozású címszók kidolgozásában a nemzetközi tudományos együttműködés követelményeinek igyekezett eleget tenni, reméljük, hogy Liszt Ferenccel kapcsolatban legalább pótlás formájában módot fog adni a legszükségesebb helyesbítésekre.

MAJOR ERVIN:

A GALANTAI CIGÁNYOK

I.

Az 1920-as évek elején — magyar zenetörténeti kutatásaim kezdetén — került a kezembe első ízben Liszt Ferenc *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie* (Paris, 1859) magyar fordítása.[1] Lisztnek e költői fantáziájú, de zenetudományi szempontból ma még erősebben vitatható értékű könyve a fordító jelzése nélkül jelent meg. Csak az utóbbi évek során jöttem rá, egy sokáig rejtve maradt lapjegyzet révén, hogy a névtelen fordító csupán Székely József író — utóbb Pest vármegye levéltárnoka — lehetett: Székely Józsefről 1859 októberében olvashatjuk, hogy a Pestre már 1859 július végén megérkezett Liszt-munkát fordítja, sőt, e fordítás már november végén meg is jelenik.[2] Erre azonban csak 1861 nyarán kerülhetett sor.[3] A zene iránt érdeklődő s Liszt és Erkel köréhez tartozó Székely József, kit Petőfi tréfásan „Shakespeare Jóská"-nak nevezett,[4] Liszt e könyvének számos (szerzőjének a magyar nyelv nemismeretéből, történelmünkben való tájékozatlanságából származó) hibáját hallgatólagosan kijavította: ezért olvasható a magyar fordításban pl. „Tinody Stephens" helyett Tinódi Sebestyén (fr.: 275., m.: 261. l.), „Farayala, Kust, Tarogaso-sip" helyett furulya, csákány (?), tárogató, sip (fr.: 273—274., m.: 259. l.) — minden hiba kijavítására azonban Székely József sem vállalkozhatott.[5]

A galantai cigányokra vonatkozó első, halvány utalással éppen e Liszt-könyvben találkoztam: a „Csinka Panna" (!) nevével kezdődő CXXII. fejezet utolsó mondatában. Ez az 1861-i magyar fordítás szerint így hangzik: „Hiripi, Sugár, Galantár, Baczúr, és számos mások hires utódai ezen nemzetségi ágnak, mely Patikárus, Sárközy, Kecskemétyben, a czigány bandák

[1] *A czigányokról és a czigány zenéről Magyarországon.* Pest, 1861.

[2] Napkelet, 1859. okt. 16. (III. évf. 42. sz.) 671. l.

[3] Jelezve az Arany János-szerkesztette Szépirodalmi Figyelő 1861 júl. 25-i (I.: 38.) számában (608. l.: új könyvek között).

[4] Rexa Dezső barátom szíves közlése.

[5] Hangsúlyoznom kell azonban, hogy ezek a javítások csupán a magyar fordításra vonatkoznak, mert az ugyancsak (és egyidejűleg) Pesten kiadott s Peter Cornelius, a zeneszerző-költő által készített *német* fordításban e hibák változatlanul megtalálhatók! És ugyanígy, változatlanul kerültek át e zavaró, sőt néha bosszantó elírások az 1881-ben átrendezett, kibővített francia kiadásba, valamint annak Lina Ramann-féle német fordításába is. (*Gesammelte Schriften,* VI. k. Leipzig, 1883.)

ezen méltán híres hőseiben Pesten most is bir képviselőkkel." E 7 név az eredeti francia szövegben szintén eltorzítva olvasható: „Hiripi, Sugar, Galantear, Baczar, Paticarius, Sarkoczy, Heczkematy" — a P. Cornelius 1861-i német fordítása Boka nevét is említi.[6] Hiripi és Sugár: gróf Gvadányi József 1790-i „Falusi notárius"-a óta jól ismert (szatmári) cigánymuzsikusok — persze, Liszt e két nevet nem közvetlenül Gvadányi népszerű verses elbeszéléséből vette: könyvének főforrása Mátray Gábor 2 dolgozata volt,[7] innen vette a Gvadányi-említette cigányok neveit, három másikkal együtt.[8] Kettő azonban az itt felsorolt cigány-nevek közül — Baczúr és Galantár — nem fordul elő Mátray Gábor e közleményeiben.[9]

A Liszt-említette Galantár (a francia szöveg szerint Galantear) cigánymuzsikus-név természetesen a Galantaer- (Zigeuner) szóból származik, a Galanta-helynév adjektív-alakjából ered. Ha tehát a rejtélyes Galantár-név misztifikációnak bizonyult is, a galantai cigányokra valóban utalhatott Mátray Gábor, második — eredetileg Liszt számára németül megírt — dolgozatában.[10] Hiszen a kiadott magyar szövegben is felemlítette Galanthát,[11] a „folyó (XIX.) században kitünőbb" cigányzenekarok helyei egyikeként.[12]

II.

A következőkben megkíséreljük a galantai cigánymuzsikusokra vonatkozó adatok, feljegyzések összeállítását — 1776-tól 1851-ig terjedően.

1776: Stock János Márton nagyszebeni festő és rézkarcoló (*1743 k., † 1800. márc. 25.) hat rézkarcból álló sorozata: *Abbildungen verschiedener*

[6] Liszt könyvének magyar szövegében: 278. lapon, az 1859-i párizsi kiadásban: 293. 1., a Cornelius-féle német fordításban: 214. lapon.

[7] *Bihari János, magyar népzenész életrajza* és *A magyar zene, és a magyar czigányok zenéje* (lásd a Kubinyi Ferenc és Vahot Imre-szerkesztette Magyarország és Erdély [ill. Magyar- és Erdélyország] Képekben c. mű II., ill. IV. kötetében. Pest, 1854.).

[8] Liszt e könyvében két helyen hivatkozik Mátrayra: a CXVI. és a CXXIV. fejezetben (a magyar fordítás szerint — az eredeti francia szövegezés szerint a CXVI. és CXXV. fejezetben [ugyanis a párizsi kiadásban a fejezet-számozás tévesen CXXI-ről CXXIII-ra ugrik]). Mátray Gábor e két dolgozatát — német fordításban — küldte meg Lisztnek; a cigányzenéről szóló másodiknak németül megírt fogalmazványa — dr. Staud Géza gyűjteményéből — az elmúlt világháború során elpusztult, a Magyarország és Erdély Képekben c. mű tervezett német kiadása már az I. kötetnél (1854) elakadt (v. ö. Petrik Géza: *Magyarország bibliographiája 1712—1860*, III. k. Budapest, 1891. 711. 1.): az azonban kétségtelen, hogy Liszt e könyvének nagyszámú elírásáért nem Mátrayt terheli a felelősség.

[9] Ponori Thewrewk Emil is csupán Liszt könyvére való hivatkozással említette e két nevet József főherceg 1888-i *Czigány nyelvtan*ához fűzött irodalmi kalauzában (332. és 335. 1.) És ugyancsak Liszt nyomán jelezhette „Baczur s Galantár-t" Hofecker Imre is, *A magyar zene egyetemes története* c. kis kompilációjában (II. bőv. kiad. Budapest, é. n. [1894], 45. 1.)

[10] *Über ungarische Musik und jene der ungarischen Zigeunern* (1853. márc. 16-i dátummal) v. ö. 8. sz. jegyzettel.

[11] *Galantha (Galanta):* szándékosan írom e pozsonymegyei község nevét így (nem pedig Galántának), mert — mint látni fogjuk — a XVIII. századi adatok mindig így jelölik meg, de már a legkorábbi (XIII. századi) feljegyzésekben is olvasható, v. ö. Gombocz Z.—Melich J.: *Magyar Etymologiai Szótár*, (II. köt.) XVI. füzet, Budapest, 1943. 868. h.

[12] Magyar- és Erdélyország Képekben. IV. k. 1854. 122. 1.

a) *Cimbalmos cigány*

b) *Cimbalmos cigány*

a) *Hegedülő cigány*

b) *Hegedülő cigány*

Cimbalmos cigány

Bőgőn játszó cigány

Melléklet Major Ervin „A galantai cigányok" c. tanulmá

nwohner *Ungarns und Siebenbürgens.* I. Folge von jemaligen Zigeunern. Lásd e dolgozat mellékletét!) Az eredeti rézkarcokat a Szépművészeti Múzeum gyűjteménye őrzi; méretük: 107×80 mm. (Az eredeti példányokon vszám nem olvasható!)[13] Cimbalmos, hegedülő és bőgőt játszó cigányok: gy látszik, ennyiből állhatott ekkor a galantai banda.[14] Kár, hogy együtesen egyik rajzon sem láthatók. Azt, hogy Stock J. M. e, kétségkívül élethű ajzai éppen a galantai cigányokat ábrázolják, hitelt érdemlően igazolja a övetkező adalék.

1778: a Pozsonyban keltezett,[15] de egy bécsi könyvnyomtató sajtója alól ikerült[16] *Almanach von Ungarn auf das Jahr 1778* c. (12-rétű) kötetke oglalkozik — irodalmunkban, tudomásunk szerint, első ízben — a galantai uzsikus cigányokkal. A szerző neve nélkül közreadott almanach kiadója — 'etrik Géza és Szinnyei József közlése szerint — Korabinsky János Mátyás olt, a zene iránt is érdeklődő neves pozsonyi térképész és könyvkereskedő.[17] kis munka „Historisches Ideal der merkwürdigsten Oerter und Städte in Ungarn" c. fejezetéből idézzük az itt következő sorokat:[18]

„*Galantha* ein grosser und volkreicher Marktflecken im Pressburger-Comitat, 2 Meilen von Tyrnau.[18/a] Aus diesem Ort stammen viele adeliche 'amilien her, die ihn auch bewohnen.[19] ... Diesen Ort haben die sogenannte igeuner nicht wenig bekannt gemacht, welche hier wohnten und durch ire sonderbare Geschicklichkeit auf den Saiteninstrumenten bey errschaftlichen Lustbarkeiten recht necessär wurden. Herr *Stock* ein eschickter Portraitmahler in Pressburg hat ihre verschiedene Stellungen owohl beym musiciren, als bey ihren übrigen Berufsgeschäften recht nach ler Natur abgezeichnet und macht sie Stück vor Stück in Kupferstichen ekannt..."

E sorokból tehát arról is értesülünk, hogy Stock J. M. nem csupán az tt közölt hat rajzot készítette a galantai cigányokról. Idővel talán a ma még appangó rézkarcai is napfényre fognak kerülni.

1784: a Pressburger Zeitung egyik (Erdélyből, névtelenül beküldött) igányokról szóló tudósításából[20] megtudjuk azt az érdekes (és eddig nem

[13] Stock J. M. rézkarcainak 1776-os évszámát Pataky Dénes *A magyar rézmetszés örténete* c. művéből vettem át (Budapest, 1951. 224—225. l.); a most első ízben közlésre kerülő ézkarcok fotókópiáit e könyv szerzője volt szíves rendelkezésemre bocsátani.

[14] Az 1. képen a huszár tarsolyán Stock monogramja (J. M. S,) jól kivehető. 'igyelemre méltó, hogy a cigány a hegedűjét jobb vállához szorítja. (Ezzel a szokatlan angszertartással elvétve később is találkozunk a cigány muzsikusokat ábrázoló képek között, így pl. Au Alajos 1864-i Csabai csárdásának címlapján.)

[15] 1778. március 28-án.

[16] „Gedruckt mit von Ghelenschen Schriften".

[17] Petrik Géza: *Magyarország bibliographiája 1712—1860.* I.k. Budapest, 1888. 52. l., zinnyei József: *Magyar írók élete és munkái.* VI. köt. Bpest, 1899. 981. h.

[18] 338—339. l.

[18/a] Nagyszombat.

[19] Galantha szerepel az Esterházyak predikátumában is; a család grófi ágának két astélya volt itt ebben az időben.

[20] A Pressburger Zeitung 1784. március 13-i számában („Das 21. Stück.") A tudósítás kelte: 784. február 26.

ismert) adatot, hogy a galantai cigányok „sohasem játszanak kotta nélkül". A tudósítás e mondatához: „Zu der Musik haben sie auch viele natürliche Geschicklichkeit" az itt következő jegyzet fűződik: „Die Galanther Zigeuner in Ungarn sind vortrefliche Musikanten und was noch mehr auch brauchbare Tonkünstler. Sie besetzen öfters herrschaftliche Orchester, und spielen nie ohne Noten. Ausser den Tänzen führen sie auch Concerte und Symphonien auf, sind aber freylich mehr nach Kunst als von Natur gebildete Musici."

1786: Korabinsky J. M. gyakran idézett lexikonában másodszor is foglalkozott a galantai cigányokkal:[21] „*Galantha*... Diesen Ort haben die sogennanten Zigeuner nicht wenig bekannt gemacht, welche hier wohnen, und wegen ihre sonderbaren Geschicklichkeit auf Saiten-Instrumenten bey herrschaftl. Lustbarkeiten öfters gebraucht werden."

1792: Etédi S. (Sós) Márton — Szinnyei József közlése szerint erdélyi származású pestmegyei jegyző[22] — döcögő alexandrin-sorokban megírt *Magyar Gyász; vagy-is második Lajos magyar királynak a' mohátsi mezőn történt veszedelme* c. eposza is megszólaltatja (némi történeti anakronizmussal) a galantai cigányt (Latzkovitsról írván, a II. rész végtelenül unalmas Magyar Mars c. fejezetében):[23]

Véle megy *Fekete'*, *Hazánk' egy Atlássa*,
Latzkovissnak kedves kenyeres pajtássa,
Magyar termetének alig lehet mássa,
Galantai Tzigány vólt a' musikássa.

Szomorún vonatta *Hunyadi'* nótáját,
A' mellyel siratta *Várnai* tsatáját:
Azomban ki-húzván köszörűlt szablyáját,
Úgy vitte magával sok vitéz szolgáját.

1799: Vályi András pesti egyetemi tanár *Magyar országnak leírása* c. alapvető művének II. kötete — Galantával kapcsolatban — már csak egyetlen mondatban említi a cigányokat (7. l.): „Nevezetesek valának itten a' tzigányok az egész Hazában jó hegedűlések módgyáért."

Vályi András szerint a galantai cigányok már csupán „valának". Ennek az állításnak ellentmond a galantai cigányok játéka nyomán feljegyzett s első ízben talán 1804 elején a bécsi I. Sauer-cég által kiadott két táncfüzet.[24] Zenetörténeti irodalmunkban elsőnek Róthkrepf (Mátray) Gábor utalt e füzetekre:[25] ezek azonban továbbra is ismeretlenek maradtak —

[21] Johann Matthias Korabinsky: *Geographisch-Historisches und Produkten Lexikon von Ungarn*, ... Pressburg, 1786. 191. l.

[22] Szinnyei József: *Magyar írók*. II. k. Bpest, 1893. 1469. h.

[23] Az 1792-i kiadás 138., az 1813-i kiadás 136. lapján.

[24] *Ausgesuchte Ungarische Nationaltaenze im Clavierauszug von verschiedenen Ziegeunern (!) aus Galantha* (1ter Satz: 1–14. Verbunk, 2ter Satz: 15–28. Verbunkos.) E füzeteket első ízben a Wiener Zeitung 1804. márc. 24-i számában láttam hirdetve (az 1117. lapon), v. ö. *Népdal és verbunkos* c. dolgozatommal, Zenetudományi Tanulmányok, I. köt. 1953. 233. l. (48. jegyzet).

[25] Róthkrepf Gábor: *A' Muzsikának közönséges Története*. (Második rész: Magyar Muzsika története. § 64. Kötában eddig megjelent Magyar muzsikai daraboknak Szerzőji vagy Kiadóji.) Tudományos Gyűjtemény, 1829. III. kötet, 81., 82–83. l.

egészen 1927 tavaszáig. Ekkor — Bihari János életrajzán dolgozva, valamint Haydn népszerű Rondo all' Ongarese-jének[26] motívumait kutatva — a Nemzeti Zenede könyvtárában került a kezembe ez a két (Mátray G. gyűjteményéből származó füzet, mintegy tíz, korai verbunkos-kiadvánnyal együtt. Ezek egy részének dallam-anyaga felhasználható volt 1928-i Bihari-tanulmányomban, valamint ugyancsak 1928 folyamán közreadott Haydn-dolgozatomban, de e füzetek együttes, kritikai kiadását későbbre terveztem.[27] A galantai cigányok táncait tartalmazó füzeteket 1927-ben még unikumoknak véltem, azonban 1938-ban megtaláltam e kiadványokat Bécsben is, Brahms hagyatékából származó kották között. Utóbb egy, 1906 körüli bécsi antikvár-katalógusban is láttam jelezve e füzetek egyikének másolatát 1820 körülről?), címlapján Ehrlich és Richter névaláírásokkal.[28] 1950 folyamán a keszthelyi Festetics-könyvtár anyagából is előkerült e két füzet.[29] Egyelőre ma is — miként 1927-ben — ugyanazt a 28 galantai magyar táncdallamot ismerjük.[30] De ha most — 184 esztendő múltán — napfényre kerülhetnek a galantai cigánymuzsikusokat ábrázoló rajzok, akkor joggal remélhetjük azt is, hogy e cigányok dallamanyaga ezzel a 28 verbunkossal még nem zárult le: talán egyszer megtaláljuk azokat a dallamokat is, melyeket a messze földön híres muzsikusok a korábbi évtizedekben — Galanta fénykorában — játszottak.

[26] Az 1795-i G-dúr zongoratrió III. tétele (v. ö. Anthony van Hoboken: *Joseph Haydn Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis.* Band I. Mainz, 1957. 707–710. l.

[27] 1927 nyarán e füzeteket tanulmányozás céljából kölcsönadtam Kodály Zoltánnak, ki ezekből merítette „Galántai táncok" c. 1933-i művének motívumait. (Zárójelben itt közlöm a Kodály-felhasználta dallamok forrásait – úgy, ahogy Molnár Antal kérésére, készülő Kodály-monográfiája céljaira 1935 őszén összeállítottam. A Galántai táncok főtémája 50. ütem: 25 Originelle Ungarische Nationaltänze für das Clavier, 4tes Heft, Wien, chem. Druckerev, é. n. 2. sz.; G. t. 96.: 22 Orig. Ung. Nationaltänze . . . 1tes Heft, 17.; G. t. 173.: Ausgesuchte Ungarische Nationaltaenze im Clavierauszug von verschiedenen Zigeunern aus Galantha, 1ter Satz, 12. sz.; G. t. 236.: az előbbi füzet 14. száma; G. t. 268.: az előbbi füzet 11. száma; G. t. 283.: ismét az előbbi füzet 14. száma; G. t. 346.: Fortsetzung der Ungarischen Nationaltänzen von Zigeunern aus Galantha, 16. sz. ez és az előbbi füzet a galantai verbunkosoknak második levonatai [a Mátray G.-féle példányok!]; G. t. 443.: 22 Orig. Ung. Nationaltänze für das Clavier, 2 Heft, 19. Megjegyzendő, hogy az Ausg. Nationaltänze . . . von verschiedenen Zigeunern aus Galantha c. sorozat I. füzetének itt idézett példányán olvasható „Rosa Jos:" – név, valamint a szintén itt jelzett [s ugyancsak zenedei eredetű] 22 Originelle Ung. Nationaltänze c. sorozat I. füzetének példányára ráírt Babnik János név nem az esetleges „lejegyző"-t, a dallamok gyűjtőjét jelöli: e két nevet – miként utóbb megállapíthattam – Trautsch Károly, a Nemzeti Zenede egykori könyvtárnoka vezette rá a kottákra, félrevezető módon. – Molnár Antal, 1936 folyamán megjelent Kodály-könyvéből az itt közölt felsorolásnak ki kellett maradnia, s csupán a „Galántai táncok" főtémájának forrásából idézhette az 1–4. ütemet, lásd a könyv 24. kottapéldáját.

[28] Nyilván e füzet korábbi birtokosai.

[29] E füzeteket, valamint a nemzeti zenedei s az Esterházy-gyűjteményből származó példányokat (I–II., ill. I. f.), jelenleg az Országos Széchényi Könyvtár zenei osztálya őrzi.

[30] A 23. dallam Bihari Jánosé (l. 1928-i tematikus katalógusom 17. számát; a 22. és 25. verbunkos egy-egy énekelt dallam kolorált változata (lásd a 24. jegyzetben idézett *Népdal és verbunkos* c. dolgozatom 6. és 7. számát).

Az 1800-as évekről már nem sok feljegyezni való akad. 1809-ben — Schwartner Márton pesti egyetemi tanár szerint[31] — a galantaiak hírneve csökkenőben van: „In Ungern hielt man noch vor Kurzem für die bessten Geiger, die Zigeuner aus Galantha." 1823-ban Kultsár István, a Hazai 's Külföldi Tudósítások szerkesztője a Hasznos Mulatságok I. félesztendei 12. számában — barátjáról, Bihari Jánosról írván — megerősíteni látszik Schwartner M. közlését: „Tudtomra híresek voltak a' Galántai, és Gátsi czigány-bandák." (Azt hiszem: első ízben olvasható itt Galánta, Galanta helyett.) 1829-ben Csaplovics János történeti és földrajzi író *Gemälde von Ungern* c. műve I. kötetének 319. lapján említette fel őket. 1833-ban a *Pesten* kiadott *Közhasznu Esmeretek Tára* V. kötete (241. l.) is csak egyetlen mondatban ír róluk: „*Galantha* ... Czigányai hajdan közel távol leghiresbek voltak, mint jó hegedüsök." Utoljára talán Fényes Elek *Magyarország geográfiai szótára* (Pest, 1851) említi őket: „*Galanta* ... Az ide való czigányok hires muzsikusok" (II. 33.) A *Magyarország Vármegyéi és Városai* c. sorozat Pozsony vármegye c. kötete (megjelent az 1900-as évek elején) a galantai cigányoknak már a hírét sem ismeri.

[31] Martin v. Schwartner: *Statistik des Königreich Ungern*. 2. kiad. I. rész. Buda, 1809. 155. l. (a cigányokról szóló fejezetben).

KESZI IMRE:

A DÉLIBÁB ZENEELMÉLETE

Képzeljünk el egy olyan irodalmat, amelyben a lehetőségek skálájának két végpontját Rákosi Jenő és Pósa Lajos jelzik. Körülbelül így helyezkedik el a századforduló magyar zenéje Mihalovich Ödön és Dankó Pista között. S ez nemcsak annyit jelent, hogy a zenei világ összehasonlíthatatlanul szegényesebb az irodalminál, hanem azt is, hogy a szellemi élet viharai nevetségesen kicsiny medencében zajlanak le a zene területén. Bródy Sándor, Heltai Jenő, Thury Zoltán Kiss József, Szilágyi Géza és a századforduló többi kisebb-nagyobb, de mindenképpen a valódi Európát jelentő írója és költője a védekezés terén közös frontba kényszeríti a Rákosi Jenőket a Pósa Lajosokkal. A zene terén azonban — igazi ellentét híján — szembekerülnek egymással a nagyon is egymás mellé teremtettek. Rákosi és Pósa elég szépen megértik egymást a permanens milleniumban, a feudális hagyományok szívós védelmezésében a betörő nyugati szellem „állati lehelete" ellen. Végeredményben valóban nem nagy különbség, hogy valaki Mopásszán"-ról, „Márk Tvén"-ről, „Sekszpir"-ről beszél Rákosi Jenő nemzeti-arrogáns helyesírása szerint, vagy ha egyáltalán nem beszél róluk.

A zenében ez a különbség végzetes. „Sopen" nevét, aki így írja, Gárdonyi Géza, egyszersmind mintha elvetését is éreztetné ezzel a helyesírással. Aki viszont le tudja írni a helyesírás szabályai szerint a nagy muzsikusok nevét, az egyszersmind állást is foglal: ezek vannak, más nincs. Az irodalomban közös az iskola, ha a tanárok mások is, nemcsak Rákosi Jenő tanult történeti drámát Felix Dahn-tól, szívós újságírói alkalmazkodókészségét Maximilian Harden-től, tanult Pósa Lajos is — ha nem is tudja — a német gyermekdaltól, a diák kedélyességet összefoglaló Kommersbuch-ok közhelyeiből, sőt, a nála sokkal tehetségesebb és élesebb társadalom-kritikájú Wilhelm Busch-tól is. Zenében azonban a német és magyar zenei nyelvet áthidalhatatlan szakadék választja el egymástól. S akik a szakadék két partján állnak, nem veszik észre azt, ami őket oly testvérien fűzi egybe: az alkotásmód egyformán konvenciózus jellegét, az eredetiség, a tehetség, a valósággal való kapcsolat közös és szinte kötelező hiányát.

A magyar romantika nagyigényű és nagy műfajokban jelentkező verbunkos-zenéjével szemben a reakció már a XIX. század közepén a „népdal" jelszavát írja zászlajára. Ennek a szónak jelentéséről, persze, igen kevés sejtelmük van. Leginkább a népies műdalt, a köznemesi „úri"

zenélés kispolgárivá hanyatlott formáját vallják annak. Persze, a félreértett népdal és a verbunkos ellentéte nagyon is elméleti jellegű, a két zenei anyag a gyakorlatban elég sűrűn keveredik, a verbunkos énekelt formái sokszorosan elvegyülnek a népies műdallal. S ez a vegyülés egyiknek sem tesz jót. A verbunkos az erkeli operában vállalt szerepét adja fel, hogy Nyizsnyai vagy Szénffy-nótává legyen, a nóta végleg elszakad attól a népi forrástól, amellyel száz évvel korábbi ősei, a kollégiumi melódiáriumok, de még Pálóczi Horváth Ádám és társainak gyűjtése is eleven kapcsolatban állnak. Újabb formabontó tényezőként járul ehhez, a népszínmű, szép neve ellenére tipikusan városi és millenáris műfaj, technikai igényeiben a város követelményeihez alkalmazkodik. Ez a követelés a századforduló korában minden művészettel szemben ugyanaz: a leglaposabb racionalizmus. Operáiban az üstdob dübörgése méri a szenvedély fokát. A Wagner-epigonok és az epigonok epigonjai gyermekien naiv pszichológiával számítgatják ki a vezérmotívumok sorrendjét. Az énekkel szemben a fő követelmény: legyen a dallam minél egyszerűbb és a szövegkiejtés minél érthetőbb, még ha a zene rovására megy is. S ezen a téren teljesen mondvacsinált az ellentét a műzene sokat emlegetett „jellegzetessége" és az ál-népzene büszkén hirdetett „dallamossága" között. Lényegileg mindkettő a leglaposabb, legszájbarágóbb közérthetőségre hivatkozik. „Ami a *h* ugrást illeti, nem fogom használni. Igaz, hogy zeneileg jobb, de az elterjedésre amúgy jobb, ahogy II.-szor csináltam. A paraszt azt a *h* ugrást soh'se fogja kiénekelni"[1] — írja Dankó feleletül Gárdonyinak egy tanácsára. „A zene szabályosan kimért ütemei az igazságszolgáltatás nehézkes rendjét és komolyságát jelzik. Felelevenülnek a komoly boltozatok, a szigorú bírák, a kétségbeesett vádlott és az izgalomra éhes tömeg. Mindez egy sorban. Mintha Beethoven szólalna meg ebben a sokatmondó és sokat magába ölelő zenei kifejezésben."[2] „A jellegzetességet" idéző nagyigényű szavakkal egy jelentéktelen, azóta teljesen elfelejtett zeneszerzőnek, Makray Lászlónak Geibel német költő szövegére írott dalát — illetőleg annak egyetlen sorát — jellemzi Barabás Ábel kritikus.

A kor reprezentatív műfaja a polgári iskolák harmóniumos zenekarával kísért melodráma. A könnyű vokális zenében a kispolgári racionalizmus a századvégi chanson műfaját hozta létre, a könnyed, világos, deklamációval előadott szentimentális szalon románcot, pikáns tréfát, esetleg enyhe — és fölöttébb párizsinak érzett — malacságot. A chanson szavalásszerű hangvételét melódikus igény nem nagyon zavarja. Bár a magyar nóta hívei szívesen hivatkoznak a dallamosságra, a korszerű esztétika mégsem mulasztja el felsorolni Dankó Pista érdemei között: „jól megérezte, hogy a tréfás szövegeket beszélve és színezve kell előadni és így nem szabad abba énekbeli nehézségeket halmozni."[3] De maga Dankó

[1] Dankó levele Gárdonyi Gézához, dátum nélkül, az 1900-as évek elejéről. Közli: Gárdonyi József: Dankó Pista. Bp. 1935. 195. l.

[2] Dr. Barabás Ábel: Renaissance a dalköltészetben. (Makray László dalairól), Bp. 1904. 41. l.

[3] Fabó Bertalan: A magyar népdal zenei fejlődése. Bp. 1908. 428. l.

is büszke ebeli, igen, nagyvárosinak és modernnek érzett ügyességére: „Itt küldöm a Bakalevelet. Hát nem vagyok büszke a tehetségemre, de már csak úgy szeretnék a szeme közé nézni, aki ezt utánam csinálja, ha mindjárt Lányi Ernő, akár Beleznay Antal venné is a kezébe. Igazi balladaszerű .Olyan, mintha mesélné az ember."[4] Vagyis a mondvacsinált ellentétek jégfalai a gyakorlatban itt is olvadoznak, a népies műdal is lassan a chanson, sőt, a kuplé felé tendál.

Világosan megfigyelhető ez a folyamat a legnépszerűbb és leghosszabban működő nótaszerző, Szentirmay Elemér életművén, amely Simonffy és Dankó között számos dalával mintegy eleven lejtőt formált a népies műdaltól a századforduló magyar bretlijéig. Szentirmay műveinek egy mindmáig nélkülözött kronológiája érdekes felvilágosítást nyújthatna a magyar műdal „formafejlődéséről".

A formafejlődés műszavát a magyar műdal lelkes és ma már kissé groteszkül ható kutatója, Fabó Bertalan szereti emlegetni. Fabó valóban a korigényt fejezi ki, amikor örömmel könyveli el: „Sokat beszélünk a magyar couplé (!) szükségességéről és észre se vesszük, hogy hiszen megvan, csakhogy a nagyközönség nálunk durva frivolságot és napi actualitást keres a couplében. És e kettő még nincs meg a mi népdalunkban. — Hála Istennek!"[5]

Vagyis a korra jellemző naiv racionalizmus elmossa az elméletmegvonta határokat. Fabó tisztelettel elkülöníti a magyar zenétől a Hugo Wolf-féle illusztratív tendenciákat, hiszen „mi magyarok még benne vagyunk és jó darabig benne is maradtunk a dallam szeretetében", de ugyanakkor Szentirmay fő érdemének azt tartja, hogy elszakadt a táncdaltól és a szöveget szabadon követő „hallgató nótát vagy énekelt népdalt" műveli.[6] „Ezek a fajok különben is minden tekintetben többet érnek, mint a táncnóta."[7] A táncritmus valóban zenei, bizonyos tekintetben absztrakt teljessége tehát nincs annyira a kor teoretikumának ínyére, mint a hallgató nóta rubatója, amely végeredményben a valódi magyar népdal bartóki „alkalmazkodó ritmusának" durva felnagyítása.

A szöveghez való konvenciózus alkalmazkodás, a Fabó által elméletileg megtagadott, gyakorlatilag lelkesen üdvözölt jellegzetesség fogalma a rubato-babonán keresztül fejlődött ki. „Ebből (mármint a paraszténekes dúdolásából) értettem meg, hogy mi a rubato és hogy a metronomot, a taktusmérőt hová tegye a magyar muzsikus? Csapja a földhöz."[8] Erkel állítólagos nyilatkozata magyar muzsikusi pályájának megindulásáról, legalábbis megfogalmazásában, nagyon is Gárdonyira vall.

A naiv racionális szemlélet hermeneutikus magyarázatot fűz a dalhoz és formájához. Ebből születik meg a magyar nótának mulatságosan

[4] Dankó levele Gárdonyihoz, keltezés nélkül, 1900 körül. Közli: Gárdonyi J. i. m. 196. l.

[5] Fabó: i. m. 394. l.

[6] i. m. 496. l.

[7] i. m. 387. l.

[8] Erkel Ferenc Emlékkönyv. Szerk.: Fabó Bertalan. Bp. 1910. 211. l. Gárdonyi közlése Erkelről. A kottapélda a Rákóczi-induló egy foszlánya.

részletező, szinte wagneri analízise. A híres „Csak egy kislány van a világon" kezdetű Szentirmay-dal második sora, „az elsőnek dallamban és hangulatban való fokozása, mély benső érzéssel, a harmadik sor ismétlése a másodiknak, mintha a hangulattól nem lehetne megválni, nem lehetne szabadulni".[9] Fabó magyarázó módszerében a dallam a szövegre soronként és közvetlenül vonatkozó racionális értelmet nyer. A magyar nóta: könnyű fajsúlyú vokális programzene.

Szentirmay utolsó, gyöngébb dalai már érezhetően lehellik a milleniumi esztendők szellemét. És ez a szellem elsősorban: dilettáns. Vagy mint a kor büszkén nevezi: naturalista. „Naturalista", azaz zeneileg képzetlen volt tulajdonképpen Simonffy is, naturalista Pecsenyánszky—Palotásy, naturalista Nyizsnyai, de ezekben még benne élt a tanulatlan zenész bizonytalansága, ami vagy keserű panaszokra vagy — természetes túlkompenzálásként — gyermekien öntelt nyilatkozatokra indította őket a városi tanult zenészekkel szemben. A századforduló kora már jellemző nemtörődömséggel analfabéta és úri gőggel nézi le a „klavérmájszter"-okat, a tanult zenészeket. Palotássy önvigasztaló gőgje még azt tartalmazza, hogy tanulatlansága ellenére is felveszi a versenyt a szakmabeliekkel. A millennáris felfogás a tanulatlanságot már egyértelműen a tehetség garanciájának tartja, a tanult muzsikus nevetséges figura, hosszúhajú, pápaszemes, félszeg különc. „Benitzky és az operaház elvesződött egy ideig bizonyos Mahler nevű német karmesterrel. Ennek már nagy volt a fizetése. De valóságos hóbortos ember volt. Erős zeneértő, gyakorlott karmester, a betanításban is fáraszthatatlan, de félbolond. Amikor kart vezetett, hat kézzel, hat lábbal és hat füllel dolgozott s ugrált, mint a majom a fán."[10] Ez a véleménye Eötvös Károlynak Mahler Gusztávról. A kor átlaggondolkodását magas irodalmi színvonalon tükröző Gárdonyi Géza zenei reflexiói is igen tanulságosak a századforduló magyar közönségének zenei felfogása szempontjából. „Hedvig nem játszotta Sopent: nem szerette... Szívesebben játszott Lisztnek a rapszódiáiból, meg hát magyar nótákat játszott remekül. — Sopennak nincs vére — szokta mondani. — Minden dallama mintha haldokló hattyú éneke volna: szép, de csak a ringató dalát szeretem... (Opus 57.)"[11] — teszi hozzá tudományosan. Másutt: „mindjárt a Mondschein-szonátán kezdte, amelyen annyiszor szunnyadtam délutánonként".[12] A hegedűs viszont „... érzéssel játszott és legszívesebben a Gé-húron játszott, mint a gordonkásból vált cigányprímás".[13] A hős és az író azonossága vagy distanciája nehezen állapítható meg ebben az önvallomásban: „A zenében én ugyan paraszt vagyok, csak a magyar nóták kedvesek a fülemnek, Wagner operái zongorán is csak hangpatakok nekem: nem bírom soha megválasztani, hogy egy-egy

[9] Fabó: i. m. 399. l.

[10] Eötvös Károly: Szilágyi és Káldy. Bp. 1906. 194. l.

[11] Gárdonyi Géza: Szunyoghy miatyánkja. (Dante kiadás) 196. l.

[12] Gárdonyi: i. m. 210. l.

[13] i. m. 212. l.

zenei résznek hol az eleje, közepe vagy gerince és bordája. Ma este egy hosszú Mozart-szonátát zengetett el a zongorán. Mozartról olvastam, hogy csupa melódia. Nekem Mozart is csak vékonyhangok és vastaghangok kevergése."[14] Ebből a felfogásból természetesen következik a hangversenykultúra sajátos askeptusa: „Engem untat a zongora... lehet, hogy erre külön iskolázottság kell, s az én fülem nem járt semmiféle zeneiskolába. Egy-egy zongorahangversenyen mindig olyanféléket gondoltam, hogy bárcsak az anarkistáknak egyszer az jutna az eszükbe, hogy minden zongoragyárat felgyújtanának és a parazsukba meg belehánynák a világ minden klavirmajszterját! Az élet nyugalmának a klavirok a megrontói!"[15]

A nyugtalanságot, amely a milleniumot követő évtizedben már egyre nehezebben volt leplezhető, sokféleképpen lehetett érezni. A legkényelmesebb forma mindenesetre az volt, amelyet a feudális művelődési hagyomány védelmezői választottak maguknak: tűzbe a világ nyugtalanítóival, a kultúra tolakodó képviselőivel, még ha csak az egyszerű hosszúhajú, pápaszemes német vagy cseh klavirmájszterről van is szó.

BEZÁRKÓZOTTSÁG

Valami különös félálom, láz, mánia érződik azokban a támadásokban, amelyekkel a magyar nóta védelmezői fordulnak szembe a sok tekintetben oly rokon német népszerű zenéléssel. A kor ellentmondásait sajátos egyedülvaló és szélsőséges formában testesíti meg Eötvös Károly. Mélységes humánummal telt bölcs politikus és korlátoltságában szinte nevetséges soviniszta egyszemélyben, a tisszaeszlári per vádlottainak az uralkodó dzsentri gyűlöletével bátran szembeszálló védelmezője, s egyszersmind e társadalmi osztály kulturális megmerevedettségének konokságában szinte szellemes bajvívója, a parlagi humanistának egyedülálló példája. Szenvedélye, szeretete, amellyel a magyar zene ügyét felkarolja, egy Bartók zenei világához volna méltó, de amit valójában védelmez és szeret, a legrosszabb fajta romantikus hulladék. És hogyan védelmezi! „Az osztrák császárnak van egy himnusza, az úgynevezett Gotterhalte... ennek zenéje magyar népdal. Azt hiszem, a Rába vidékén született... A népdal régi, hiszen innen onnan száz esztendeje, talán több is, amikor tőlünk ellopta Haydn, s német—cseh dallamra torzítva csinálta belőle az osztrák himnuszt. Büszke magyar ritmusát mélázó idegen ritmusra változtatta, s daliás, bokázó végdallamát keservesen elnyújtotta, mivel hogy az ő fúvóhangszereivel így tudta kezelni legjobban. Az ő német esze úgy gondolta; a hangszerért van a zene és nem a zenéért a hangszer."[16] Lobogó hévvel hirdetett meggyőződése, hogy a magyar zene a világ zenéjének alapanyaga — akárcsak a derék Horváth István lelkes nyelvészkedését hallanánk, csak éppen egy századdal megkésetten — és hogy az

[14] Gárdonyi G.: Bibi. (Dante-kiadás) 114. l.

[15] Gárdonyi: Szunyoghy miatyánkja. 206. l.

[16] Eötvös: i. m. 152. l.

európai zene történetén végigvonul a magyar zene uralma. „A mi nemzeti zenénk kétszáz év óta szabad zsákmány... A XVIII. és XIX. század sok nagy zeneszerzője tudta ezt. A nagyok legnagyobbja, Bach Sebestyén, honnan, honnan nem, megismerkedett a magyar zenével és örökbecsű alkotásaihoz lelket, lelkesülést, erőt, anyagot vett belőle... a nagy német zeneértő közönség ma is kedveli az ő magyar dolgait. Haydn József több mint harminc szerzeményében a magyar zene az uralkodó. A lánglelkű Beethoven, Schubert Ferenc, Weber Károly M. mind kizsákmányolták a magyar zenét. Alkotásaik elnevezésében gyakran rá is utaltak műveik magyar eredetére. De azért természetesnek kell találnunk, hogy a haszon és a dicsőség az övék lett és nem a magyar nemzeté... Berlioz Hektor, Massenet, Delibes, Motique, Sarasate, Mascagni már franciák és olaszok, ők se tudtak, ők se akartak zenénk hódító hatalma elől kitérni, de mellettük a német zeneszerzők egész serege, Raff, Joachim, Rubinstein (!), Brahms, Bülow Henrik (!)... műveik nem tökéletesek, fenségben és mélységben meg sem közelítik a kuruc zenét, s Lavotta és Bihari és Erkel alkotásait."[17]

A külföld nagy zenészeinek egyetlen említésre méltó érdeme, hogy felfedezték és okosan kizsákmányolták a magyar zene szépségeit. Egyébként mint minden klavirmájszter, ők is féleszűek, hőbörtösek, világ bolondjai. S ez alól a törvény alól a legnagyobbak sem kivételek. „Idősebb korában Beethoven agya is sokrészben megbénult, Liszt pedig teljes életében olyan ember volt, akit a magyar nép hóbortosnak nevez. Ábrándos, álmodozó, önimádó, hivalkodó az öntudatlanságig, helyben nem maradó..."[18] Lisztre különösen haragszik Eötvös és pártja, örök bűnének tartja, hogy a magyar zenét „odaajándékozta" a cigánynak. Aféle árulónak tekintik. „Míg nagy képességei ragyogtak, hódítottak, melegítettek: addig kint andalgott idegen nemzetek között, s ott fecsérelte erejét, tüzét, lángelméjét. Nekünk hátat fordított. Mikor pedig a múlt század hetvenes éveinek közepén odakint már az ördögnek se kellett: akkor hazajött hozzánk, megtettük nagy hazánkfiának, s elláttuk uras fizetéssel. Holmi ideges urak és úrnők eljártak hozzá kezetcsókolni. Pedig egy szót se tudott magyarul."[19]

Persze, klavirmájszterok és sírvavigadók pártja nyílt és elkeseredett harcban áll egymással szemben. Eötvös Károly a képviselőházban 1904 augusztus elsején megtámadja a Zeneakadémiát és személy szerint elsősorban Mihalovich Ödön igazgatót: „A zenének tanítása ez iskolában a legkárosabb germanizáció. A magyar királyi zeneakadémiából a magyar zene tanítása annyira ki van zárva, hogy olyan növendéket, akiről észreveszik azzal a magyargyűlölő szellemmel, amely ott honol, hogy magyar zenével foglalkozik otthon az ő rongyos hegedűjén vagy zongoráján, azt egyenesen kitiltják onnan... És ott áll egy igazgató annak az intézetnek

[17] Eötvös: i. m. 270. l.

[18] i. m. 287. l.

[19] i. m. 201. l.

az élén, aki testének minden csepp vérével üldözi, irtja a magyarságot... Bizony láz van ott, nem a német-láz, hanem az, amit Wagner-láznak neveznek. Minden bolond ember, aki Európában futkos, mind idejön, ezt a bolondságot tenyészteni, ezt a Wagner-lázt."[20]

Figyelemre méltó, hogy Eötvös parlamenti beszédében különbséget tesz Wagner zenéje és a német zene közt. Eötvös nacionalizmusa óvakodik attól, hogy elvileg forduljon a nacionalizmus akármiféle formája ellen. Bár a német, cseh, tót jelzők megvető árnyalatát nem képes leplezni, amit szavakkal is támad, az nem a nemzetiség, hanem a nemzeti-jellegnélküliség. Nikisch Arthurt, az operaház kiváló német származású karmesterét nem azért kellett megbuktatni, mert német volt, hanem mert — Eötvösék szerint — még németnek sem volt elég jó, amolyan se országa — se hazája-féle ember, kóbor zenelovag, lézengő Wagner-ritter. Ezért nem fogadható el maga Wagner sem németnek. „A Wagner-zene nem zene, az egy nagytehetségű őrjöngőnek egyéni alkotása. Érdekes és nagyszerű önmagában, korunknak különös idegbetegsége... S a Zeneakadémia ezt a kórságot oltotta a zenealkotó ifjú nemzedékbe... Ha a tokaji bort pézsmával és fokhagymával fűszereznék, az lenne hasonló a Wagner-féle magyar zenéhez. Undorító mint az ipekakuanha. Hatása is ugyanaz."[21]

Mihalovich Ödön energikus nyilatkozatban védi meg az akadémiát. „Eötvös Károly úrnak a képviselőházban ellenem ismételten felhozott alaptalan vádjait a leghatározottabban visszautasítom. Aki ismeri a Zeneakadémiánál közel húsz éve kifejtett tevékenységemet, aki figyelemmel kíséri az intézet fejlődését, az tudja, hogy a hazafiatlanság vádja a legtávolabbról sem érintheti. Aki pedig ezeket tudomásul venni nem akarja, annak ellenkező véleményére súlyt nem fektetek. Eötvös Károly úrnak különben is minden szakértelmet nélkülöző kifakadásait legélesebben cáfolja az a tény, hogy az Országos Zeneakadémiából számos kiváló művész került ki, akik becsületet, dicsőséget szereznek a magyar névnek."[22]

Eötvös beszédére Berzeviczy Albert kultuszminiszter is Mihalovichéhoz hasonló értelemben válaszol.[23] A parlamenti vita azonban évek óta tartó ellenségeskedésnek a kirobbanása, amelybe országos viszonylatban szinte minden érdekelt — és nem érdekelt — beleszólt. Ha Berzeviczy hivatalból megvédi a Zeneakadémiát, Rákosi Jenő — különben rajongó wagnerista![24] — meglepetésszerűen, de annál élesebben magáénak vállalja Eötvös nézeteit. „Egészben az Akadémiánk valóságban egy német kolónia s német intézmény volt... ellentmondás és lázadás nélkül törték pozdorjává a magyar nyelvet az opera színpadán."[25] Eötvös Károly még 1889-ben

[20] Pesti Hirlap, parlamenti beszámoló. 1904. aug. 2.

[21] Eötvös: i. m. 281. l.

[22] M. nyilatkozata. Közli: Major Ervin: M. Ö. (Különlenyomat a Muzsika 1930-as évfolyamából.)

[23] P. H. parl. besz. 1904. aug. 3.

[24] v. ö. R. J. Wagner Richard c. cikkével. (Tárcák, cikkek II. kötet, Franklin. 1927. 112–119. l.)

[25] Rákosi Jenő: Emlékeim. Franklin. 1927. II. kötet. 118. l.

a Zenelapban megkezdett harcát 1906-ban is folytatja. Sőt, Káldy Gyuláról szóló könyvében részletes beszámolót ad a harc egész menetéről. A Zeneakadémia s az operaház mellé harmadik botránykőnek odakerül az Erkel-alapította Filharmóniai Társaság is. Eötvös a parlamentben arról panaszkodik, hogy a filharmónikusok és az operai énekkar a Falu végén kurta kocsma kezdetű Petőfi-románcot „egy buta Wagner-zenére" éneklik.[26] Mosolytkeltően számol be vitájáról a Filharmóniai Társaság egy hegedűsével: — „De hát végre is miért nem adnak elő Önök magyar zenét? — Mosolyog. — Hogy adhatnánk elő, hiszen csak a cigánynak való az... Hát aztán micsoda magyar zenedarabot adhatnánk mi ott elő? — Leszakadna talán az Önök keze abban, ha egyszer évenként előadnák Kossuth nótáját? — ... Bizony nem rossz ember volt ő, csak szerencsétlen ember volt. Balsorsa úgy hozta magával, hogy növendéke legyen a Magyar Királyi Zeneakadémiának. Márpedig, aki ott meghalni vagy onnan megszökni nem akar: annak németté kell válni... minden más nemzet, kicsiny vagy nagy, az ilyen intézetet régen dinamittal robbantotta volna szét."[27]

Eötvös Károly építő nyilatkozata annak a jogos elégedetlenségnek megnyilatkozása, amely képtelen saját jogosságát megindokolni. A bajt és hiányosságot ösztönösen és teljesen helyesen érezte meg, hogy *mi* hiányzik, azt megnevezni nem volt képes. A magyar zene tudatlan védelmezői éppoly kevéssé sejtették, mit védelmeznek, mint akár a tudósok.

A semmi rendszertana

A magyar zene elméletének és gyakorlatának tragikus központi kérdése ekkor már így hangzott: van-e magyar zene egyáltalán?

Érdy Lajos és Bertha Sándor hosszúra nyúló vitája a Budapesti Szemle 1896-os évfolyamában jellemzően tükrözi ezt a nehéz kérdést.[28] Bár a vita többszörös megismétlésben bugyborékol fel újra és újra kölcsönös kimagyarázkodások követik egymást, lényegileg egyik vitatkozó sem jut tovább jellemző alapállásának megismétlésénél. Érdy különös állásfoglalása szerint magyar zene van ugyan, de az a tulajdonsága, hogy „amint tanult szakember érinti, legtöbbnyire elveszti varázsát".[29] A magyar zene alapvetően különbözik az európai zene minden ismert formájától és művelőjének választania kell, hogy megmarad-e a magyar zene kínálta naiv formák között, vagy csatlakozik az európai fejlődéshez, amely esetben azonban zenéje feltétlenül elveszti a fajiság hímporát. Bertha Sándor, magyar fugák és szonáták Párizsban élő mestere, ingerülten fordul szembe Érdy felfogásával a kor kézenfekvő terminológiája sze-

[26] P. H. 1904. aug. 2.

[27] Eötvös: i. m. 202. l.

[28] B. Sz. 1896. 86. k. 161; 87. k. 129. és 88. k. 458.

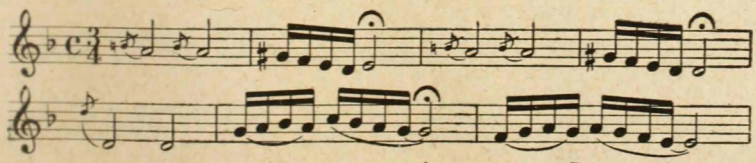
[29] B. Sz. 86. k. 162. l.

rint hazafiatlansággal vádolja ellenfelét és tiltakozik az ellen, hogy Érdy mintegy be akarja tiltani a magyar zene fejlődését. Érdy hiába magyarázkodik azzal, hogy ő nem megveti, hanem ellenkezőleg, nagyra becsüli a magyar zenét, amikor annak minden európai muzsikától eltérő jellegét hangsúlyozza.

A valóság, amelyet mindketten körüljárnak, anélkül, hogy lényegébe beletalálnának, az, hogy magyar zene valóban van, éspedig olyan, amilyenben mindketten hisznek, anélkül, hogy ismernék. Érdy igazsága nyilvánvaló, amikor ennek a zenének sajátosságában, minden egyéb európai muzsikától eltérő jellegében hisz (egyébként ebben Eötvössel vall közösséget). Berthának viszont igaza van, amikor nem nyugszik bele abba, hogy Érdy a magyar zenét adott formájában (melyet nem is ismer) tökéletesnek, tehát fejleszthetetlennek találja. Bertha tévedése abban a gyakorlatban rejlik, amellyel ő ennek a fejlesztésnek a munkáját elvállalta és amely zenei eredményeiben inkább cáfolata, mint igazolása volt törekvéseinek. A magyar zene, mint ezt Bartók, Kodály és követőik bebizonyították, hatalmas műzenei világgá fejleszthető, csak éppen meg kell találni előbb magát a zenét és fejlesztésének módszereit.

A kor legvonzóbb — talán egyetlen vonzó — sajátsága éppen a nyugtalan keresés. Számos naivitására ez ad menlevelet. S a két véglet — az akadémiai pólus és a „naturalista" pólus — közti különbség az elmélet terén még elenyészőbb, mint a gyakorlatban. Gárdonyi romantikus sorokban nyilatkozik a zeneszerzés rejtélyéről: „Néha maga is, mintha beleunna a klasszikus zenészek kottáiba, csak úgy a maga gondolataiba ereszkedve játszik. Mondhatnám: álmodik. A zenei álmai folynak az ujjai alól. Az ilyen muzsikálása a legszebb. De ha kérem rá: nem tud semmit. Csak amikor *jön neki.*"[30]

Gárdonyi elmélete szerint a magyar zene örök és időtlen. „Átilla" udvarában magyarul nótáznak, persze cimbalommal és tárogatóval. Török Bálint szíve Konstantinápolyban a „Ki a Tisza vizét issza" édes-bús dallamára sajdul fel. Írói fantáziáját szereti zenével megtoldani. A láthatatlan ember hun világát saját dallamaival illusztrálja. Átilla vitézeinek tárogatója egy soha véget nem érő melódiát fúj:[31]



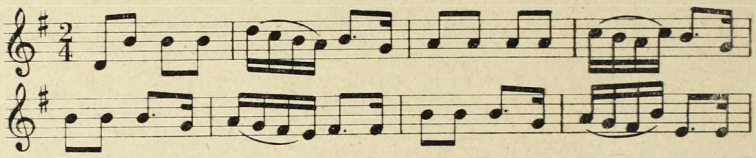
Do capo ad en fin(!)

A hun zene Gárdonyi elképzelése szerint azonos az ősmagyarral és az író stílusérzékének dicséretére válik, hogy a dallam hibátlanul vág az arab-perzsa kultúrkör stílusába. Hogy Gárdonyi hunnak, azaz ősmagyar-

[30] Gárdonyi: Bibi. 114. l.

[31] Gárdonyi: A láthatatlan ember. (Dante-összkiadás) 247. l.

nak az „őscigányt" tartja, az logikusan következik a századforduló zenei informáltságából. Már inkább szlávos a hunoknak ajándékozott induló-melódia, amely „különös a római fülnek, de jól lehet rá lépni:"[32]



Lehetetlen meghatottság nélkül olvasni Érdy—Bertha—Eötvös—Gárdonyi lelkes apológiáját az igaz ügy védelmében, amelynek igazsága bizonyítékait nem is ismerhették. Van-e magyar zene vagy nincs? „Az egyik tábor azt mondja: van magyar zene, de az nem egyéb, mint sújtás, sújtás és megint csak sújtás. Nem a posztó maga, hanem annak csak a zsinórzata. A másik tábor pedig azt mondja: van ugyan zene, amelyet mi magyar zenének nevezünk, de ez nem egyéb, mint tóttól, szerbtől, oláhtól, orosztól összelopkodott kezdetleges dallam, mely azonban a továbbfejlődésre képtelen... Valahol hibának kell lenni. Az egyik eset az, hogy én tévedek, s nem nekem nincs igazam. De ez az eset fenn nem állhat. Én tudom, hogy van magyar zene. Minden érzékem bizonyítja ezt. Nekem hiába beszélnek a zenetudósok és tudós szakértők. A másik eset az, hogy a zenetudósok és tudós szakértők agya félre van nőve. Ez az igazság"[33] — vallja nagy meggyőződéssel és szónoki hévvel Eötvös.

És ha van magyar zene, milyen ez? Eötvösék megegyeznek abban, amit Érdy vallott: hogy egész Európa zenéjétől eltérő. Rokonelemeket csak Keleten kereshetünk. „A kalmük táncban és tánczenében a magyar kopogósnak némi elemeit vettem észre... Zichy Jenő gróf beszéli, hogy a Kaukázus északi lejtőin lakó zicsi ős nemzetség énekében és táncában magyar rokonságot fedezett föl..."[34] Formatani kutatásoktól és megállapításoktól sem riad vissza Eötvös zenei alapismeretektől nem zavart, de őszinte és tiszta rajongása. „Az úgynevezett magyar ritmust... az teszi, hogy a gondolatnak egésznek kell lennie minden verssorban: nem szabad töredékesen átmenni a másik sorra. Ennek felel meg a dallam is. A dallam ritmusa, hangsúlyozása is alkalmazkodik a szöveg rendszeréhez. A sormetszethez, a sorritmushoz, s az első szótag hangsúlyához... Ez a kimaradhatatlan, ez a szükségképpen való jellem nincs meg az eddig ismert népzenék egyikében sem." Ez eddig inkább Érdy érvelése. És most mintha Bertha szólalna meg: „Hogy a magyar zene mint fajzene a legnemesebb, s a nagy zenei alkotásokra mint kész anyag, a leggazdagabb, a világ minden zenéje közt: ez az én nagy és édes meggyőződésem."[35]

[32] i. m. 255. l.

[33] Eötvös: i. m. 208. l.

[34] i. m. 242. l.

[35] i. m. 210. l.

És Eötvös szinte megható önfeláldozással idézi állítása bizonyítására az idegen muzsikusok közül éppen azokat, akiket lelke legmélyén a legjobban gyűlöl: „Hogy megvan ez a különös fajzene, elismerte Haydn. Lopott is zenénkből eleget. Elismerte az isteni Wagner, ki a hatvanas évek elején nem minden féltékenység nélkül gondolt arra, mi lenne az úgynevezett magyar zenéből, ha hozzá, Wagnerhez hasonló lángelme venné azt kezébe. Elismerte Liszt is, csak azt mondta, hogy nem magyar zene."[36]

Eötvösék naiv érzelmi dilettantizmusa semmivel sem tud kevesebbet a magyar zene formáiról és lényegéről, mint az Akadémia kérkedő tudományossága. Sajátos, elgondolkodtató és egyben mosolyra indító késő-romantikus igyekezet próbálja a századforduló zeneelméleti műveiben csatornázni a folyónak nézett délibábot. A romantikus naivitás kiábrándult arccal ölt pozitivista, természettudományos formát, lendülettel végiggondolt módszerek vágnak elébe a komoly kutatásnak, matematikai következetességgel kitervelt rendszerekbe foglalván a semmit, a sajnos, még ismeretlen anyagot. Ennek a tudományos gesztusnak a magyar zene magyarsága, a „fajiság" már „nem érzület, nem szimbólum, nem allegória, hanem pozitív anyag".[37] Minthogy ez az anyag valójában nincs meg, minthogy az adatok hiányoznak, valami sajátos stílromantika szolgáltatja azt, ami a tudományossághoz szükséges. „Ha a kísérleti dalunkban rejlő faji képletek összegét F-fel jelöljük meg, az idegen elemek összegét I-vel, a hatás pedig H-val, akkor a magyar dalnak hatása kizárólag vagy túlnyomólag magyar fajirányba diszponált hallgatóságra ez lesz: $H = \frac{F}{I}$, a magyar faji irányba legrosszabbul diszponált hallgatóra pedig: $H = \frac{I}{F}$."[38] Máshol: „Egy magyar dalnak faji, fajrontó és közömbös elemeit ütemről-ütemre pontosan ki lehet mutatni."[39] A fajiság elemei táblázatban közölhetők és a szerző közli is. A táblázat a feltétlen pontosság igényeivel lép fel, mert hiszen „jelentéktelen toldalék is elveszi egy dalnak magyar ízét, vagy megadja egy idegen dallamnak a magyaros jelleget. Ez a toldalék, melyet a fajiság *különbözeti küszöbének* mondhatunk, nagyjában olyan természetű, mint a Weber-féle törvény szerint az *Unterschiedsschwelle*, mert *viszonylag* állandó érték."[40] — Molnár Géza, Bartók és Kodály forradalmának későbbi komoly híve, a nagy magyar zenészek fellépésekor még elkeseredetten védi korábbi, naivan áltudományos álláspontját. „Mert — azt hallom — mindenki rosszul gyűjtött. Pálóczi Horváth, Ruzitska, Mátrai, Bartalis, Káldy, Kun és a többi magyar gyűjtő... Aki hitt bennük, rosszul járt. Becsapódott Schubert, Volkmann és Brahms is, akik rosszul hallották azt, amit magyar tematikának hallottak és becsapódott

[36] I. m. 208. l.

[37] Molnár Géza: A magyar zene elmélete. Bp. 1904. XX. l.

[38] I. m. XVII. l.

[39] U. o.

[40] I. m. XIX. l.

tízmillió magyar ember, aki eddig abban a hitben élt, hogy tudja, mi a magyar. Csak *most* sikerült fölfedezni — úgy hallom — egy pár hamisítatlan magyar dalt. Ezen van, igen tisztelt olvasó, a hangsúly. A mostani szállítmány az igazi, az ősmagyar. Most hozták, most érkezett vasúton. Szívesen venném, ha valaki a legújabb magyar zeneművekben mutatna nekem csak *egyetlen egy ütemet is,* amelyet a szerző magyarnak érez, és amelynek a speciális magyar íze új elemekből táplálkozik. Olyanokból amelyeket eddig nem ismertünk föl, mint magyar zenei sajátságokat (Molnár Gézának ez a cikke az Aurora című irodalmi és művészeti hetilapnak 1911. áprilisi számában jelent meg, ugyanebben a számban Zágon Géza Vilmos lelkesen tör lándzsát az Új Magyar Zenészek Egyesülete modern törekvései mellett.)

Eötvösék a magyar zenét lényegileg őseredetinek, fejlődés nélkülinek és minden európai kulturális hagyománytól függetlennek tartják. Molnár Géza és a zenei tudomány többi képviselői szerint a magyar zene formális képletei az európai műzene, főleg a nagy barokk mesterek, Bach és Händel zenéjének anyagát asszimilálták modern értelemben vett magyar zenévé. (Íme, Eötvösnek Bach magyarságáról szóló elmélete, a fonákjáról.) De az természetes, hogy a naiv pozitivizmus, amely szerint a népi művészet kizárólag lesüllyedt kultúrkincs, szkeptikusan tekinti saját felfedezéseit is: „Más nép is telepítés útján gazdagodott... A nép-fantáziák egyáltalán nem teremtenek."[41] Tipikusan romantikus, századvégi tudományosság ez, naiv szakemberi gőgjében: „A magyar zenei írásmódnak első tankönyve ez... Mindaz, amit a magyar zenéről idáig mondtak, szép érzelemvilágból fakadt, de a tudományos kutatáshoz kevés köze volt."[42]

Valójában nem is annyira a zenéről, mint inkább magáról a tudományról vannak számunkra furcsa fogalmai ennek a gondolkodásnak. Molnár Géza „kísérleti dal"-a a természettudományok paradigmájának áldoz. De felbukkan a vaskos pszichologizmus is, Ságody Othmár kisterjedelmű és nagyszándékú könyvében. Az 1914-ben — tehát jóval Bartókék kutatásainak megkezdése után — megjelent füzet szerzője már ismerhette az első gyűjtések eredményeit és nyilvánvalóan ismerte is. Ez új ismeretek és a régi elfogultságok kereszteződéséből született különös megfigyelése, amely szerint „a magyar népzenében és a magyar, illetve magyaros jellegű műzenében dúr és moll hangnemeken kívül dúrmoll és molldúr hangnem is elő szokott fordulni... Ahogy minden dúr-hangnem szoros kapcsolatban áll egy bizonyos moll-hangnemmel és viszont, ugyanígy minden dúrmoll-hangnem szoros kapcsolatban áll egy bizonyos molldúr hangnemmel és viszont stb."[43] Valami bensőséges családi viszonyt is felfedezni vél a dúr-apa moll-anya és a dúrmoll-molldúr gyermekek természete és szexuális jellege között. Mi szükség lehet arra, hogy a dór és mixolid hangnemek különben helyesen meglátott jelenlétét a magyar

[41] i. m. XVIII. l.

[42] i. m. III. l.

[43] Ságody Othmár: Magyar zene. (Zenetudományi Kiskönyvtár XIX. füzet) Bp. 1914. 5. l.

zenében ezzel a furcsa családi idillel ábrázolja? Hamarosan kiderül ez is: „A dúr-hangnem ugyanis köztudomás szerint derűs, vidám, vagy legalábbis nyugodt, bánattalan hangulatot kifejező zeneművek tonalitása. A moll ellenben a szomorú, panaszos vagy legalábbis elégikus, szentimentális zenedarabok hangnemfaja. Nos, a magyar temperamentum ismeri a *sírvavigadásnak nevezett felemás arculatú hangulat-állapot érzelmét* is. Ami úgyszólván egyszerre vigasság is, szomorúság is, vagy legalább e kettőnek gyors egymásutánban való váltakozása. Természetes tehát, hogy ennek a felemás elegyes hangulatnak a felemás — dúrmoll és molldúr — tonalitás, illetve az azon alapuló melódika és harmonizáció ad a legjobb, legmegfelelőbb kifejezést. — Noha, mint ezt a bevezetésben kimutattam volt, a zenének »érzelmi« tartalmára exakt törekvésű zeneelméleti vizsgálódás nem sok súlyt helyez, tagadhatatlan, hogy némi bizonyító ereje van annak az összefüggésnek is, ami a sajátos hangulatállapotra vonatkozó nemzetpszichológiai tény és a felemás karakterű hangnemek szereplése között kétségkívül felismerhető."[44]

Az előszóban kifejtett érzelem-ellenes álláspont ellenére Ságody nemcsak a magyar zene tonalitását magyarázza az érzelmek sírvavigadásnak nevezett magasfrekvenciájú váltakozásával, de nemzetpszichológiai alapon magyarázza a rubatót, és a rövid-súlyosra következő súlytalan-hosszú hangot, tehát a magyar zene két, romantikus általánosságban elismert legjellemzőbb sajátságát is. „Miután a magyar faji karakternek egyik fő jellemvonása az ilyen erősen kifejlődött szabadságszeretet, az ezzel szoros kapcsolatban álló dacos, szilaj temperamentum természetszerűleg zenéjében is megnyilvánul, annak legközvetlenebb eszköze a ritmikai szabadság, illetve helyesebb kifejezéssel: a nagymérvű agogikai árnyalás révén."[45] Vagyis a magyar szabad nép, tehát a zenéjében helyet követel magának a rubato. Még ennél is mélyebbre nyúl a súlyos rövid kezdet magyarázata: „A magyar zenében épp e nyugati ízlés számára szokatlan előadásmódot nevezhetjük természetesnek, mivel megfelel a magyar faji temperamentum egyik igen jellegzetes (s fejtegetéseim során egy ízben már említett) tulajdonságának természetével: (!) a dacos szilajság természetével. Azzal, ami rábírja a magyart, hogy ne azt tegye, ami a legegyszerűbb és ne úgy, ahogy a legkönnyebb, mert ő *megmutatja*, hogy csinálja a dolgát becsülettel, ha a nehezebb végén fogja is meg."[46]

A romantikus-doktrinér tudományosdi meleg gyermeki naivitásban olvad fel az ilyen hangban: „A nagyképűsködők — nálunk több van, mint bárhol —, persze felkiáltanak: hiszen az egész csak népdal, az pedig korlátolt művészet, kis művészet! Jó, legyen igazuk, azonban akkor is, ha csak miniatűr művészet a népdalírás, az egyes dal ebben a műfajban is

[44] I. m. 13. f.

[45] I. m. 38. l.

[46] I. m. 45. l.

lehet mégis műremek!"[47] Lehetne Bartók Béla egy felkiáltása is, csak a „népdal-írás" kifejezés gyanús. Valóban a népdal e lendületes apológiája Kun Lászlónak, a Nemzeti Színház jeles karnagyának nótaszerzői tevékenységére vonatkozik, kinek Makai Emil „Tudós professzor Hatvani" című daljátékához írott zenéjét Fabó Bertalan a magyar népi zeneköltészet tornyának-tetejének vallja. A darab nagy slágere a „Gerle-nóta", amelyet a fővárosi jobb cigányzenekarok széltiben játszanak és „a közönség igazán élvezi, kivált, ha a szordinás hegedűnek hosszan kitartott hangjait a cimbalom quartolás fiorituráklkal fonja körül".[48]

Fabó érzi és ismeri a népdal és a népies műdal különbségét: érzelmei a műdalhoz vonják. Hogy a műdalt — amelynek fejlődését pedig külön fejezetben tárgyalja — következetesen népdalnak nevezi, ezzel a népdalt becsüli meg, amelynek fejlődőképességét, gazdagodását véli hirdetni vele. „Elismerem, hogy sok mai igazi népdalunk Gyöngyösi István vagy Horváth Ádám idejében nagyon is nehéz, bonyolult dallamkötésű és éppen nem népies műdalnak tűnt volna fel."[49] Felfogása szerint a népies műdal igazi művészete a népdal felemelése a komplikáltabb, szélesebb műformák világába. Sorhosszúságot, motívumkombinációkat mérlegel gyermeki odaadással és rajongva hirdeti a három különböző témából összeszőtt „Három sósperec" kezdetű Dankó-nóta nemes veretű dallamának dicsőségét. A fejlődés zálogát különösmódon — de a naiv racionalizmusnak megfelelően — a sorok szótagszámának megnövekedésében látja. Ki minél hosszabb sorokat komponál, annál nagyobb zeneszerző. Dóczy József „szereti a bővített formákat, a hosszú, tizennégy-tizenkilenc szótagú dallamsorokat, mintha érezné, hogy a népdal fejlettsége mai fokán megkövetelheti a dallamok bővebb ruháját".[50] Idézi is Dóczynak „Kit gyászol a fecskemadár" kezdetű dalát, amelynek tizenkilenc szótagos soraival a szerző diadalmasan megcáfolja azt az állítást, hogy a magyar dal nem bírja a hosszabb dallamfrázist. E megállapításban a legfeltűnőbb, hogy a magyar nóta történetének megírására vállalkozó Fabó még a magyar nóta klasszikusának, „a magyar Schubertnek", Simonffy Kálmánnak nótáit sem ismerte, mert a tizenkilences sor ott is előfordul már. „Őszre fordult már az idő, sárgul a lomb, hull a fáknak levele..."[51] S ezzel, ha úgy tetszik, meg is dőlt Fabónak a fejlődés kritériumaira vonatkozó egész elmélete.

A semmi tudománya ez, amelyben azonban egyoldalúság volna csak a naiv nagyképűséget látnunk. E tévúton járó kutatások nélkül, vagy inkább a mögöttük rejlő izgatott keresés nélkül a magyar zene fordulatához szükséges indítóerő hiányzott volna.

[47] Fabó: i. m. 470. l.

[48] i. m. 469. l.

[49] i. m. 422. l.

[50] i. m. 440. l.

[51] Simonffy: Dalvirágok. (1866) 35. sz.

Eötvös Károly a nemzetietlenséget kifogásolja, de — a függetlenségi párt álláspontjának megfelelőleg — időnként éles szavakkal fordul a németesedés ellen is. „Nézzünk végig muzsikusainkon. Az úgynevezett műzenészeken. Túlnyomó része idegen. Német és cseh. Vadidegen zeneiskolában nőtt fel, Bécsben, Prágában s a Magyar Királyi Zeneakadémiában. Ha magyarnak született is tehát, azért csak elromlott az ő zenei lelke alaposan. Valami pokoli rendszer dolgozik nálunk a németesítés érdekében... A szegény felvidéki tőt és rusnyák, amikor Amerikából hazajön: angolul beszél, mikor Budapestről hazamegy németül beszél. Angol miss német norddájcse, francia guvernant, cseh jáger, olasz és német gyóntató, német és cseh komornyik..."[52]

A népies műdal kultusza már eredetében a magyar nemzeti ellenállás dolga, a vidéki középosztály politikájának eszköze, Simonffyéknál még csaknem a passzív rezisztencia záloga. A városi polgárság közt, különösen annak magyarosodó német rétegében, erőteljesen terjeszti a sznobizmus. Számos statisztika bizonyítja, hogy a századforduló pesti német publikuma különösen szívesen járt a Népszínházba. Blaháné, a nemzet csalogánya Szentirmay nótáinak kongeniális előadója, a fejlődő Budapest kedvence lesz, az első modern értelemben körülrajongott, a színházi lapok pletykarovataiban körüllocsogott primadonna. Terjed a magyar nóta kultusza a gyérszámú autochton magyar polgárság és a jobbmódú parasztság között is, aminek következtében rohamosan szaporodik a cigányzenészek száma (és romlik zenei színvonala). Az alvég-felvég vályogvető cigányai ez időben szoknak hegedűhöz, a „dzsentri-tempó" herczegferenci korszaka ez. A magyar nóta bevallottan úri zene. Rákosi Jenő jellemzően írja a Fráter Lóránd emlékezései-nek előszavában: „Egyezzünk meg hát nyájas olvasó, ebben: Fráter Lóránd mindenekfelett *magyar úr.*"[53]

Megszületik a cigányzene mítosza, a cigányzene a magyar nemzeti szellemnek, a magyar „fajiságnak" géniusza, a nemzeti egység mindent összefoglaló jelképe. Népi muzsikának vallják hívei, de a kolozsvári öreg Pongrác cigány muzsikájára a legendás „Rezső királyfi" pattogtatja ujjait vagy búsúl az „Erdők, mezők, vadligetek" borongó hangjain.

Persze, a nemzeti egység, a magyarság összeforrása a közös ellenállás jegyében, legendának szép, de a valóságban itt-ott másképp fest. Dankó Pista életének nagy keserűsége eképp tör ki Gárdonyihoz írott levelében: „Persze, én nem vagyok az a bizonyos, akinek csak egy ünnepélye ezer forintnál többe került. Én a tehetségemmel még annyira se tudtam vinni, hogy Pósával pertu lehessek. Egyszer, mikor te indítványoztad, szégyenszemre visszautasította."[54] Nemzeti egység ide, ellenállás oda, Pósa Lajos, a magyar úr, nem tegeződik össze hűséges zeneszerzőjével, Dankóval, a

[52] Eötvös: i. m. 295. f.

[53] Fráter Lóránt: Genere Kuli. Bevezetés, 3. l. (Bp. 1927.)

[54] Dankó lev. Gárdonyihoz San Remoból, 1899. jan. 12. Közli: Gárdonyi J. i.m. 189. l.

cigánnyal, akit pedig készséggel nevez a magyar nóta Petőfijének. Gárdonyi fia beszéli el, hogy Dankót a komáromi hajón egy pap tévedésből nagyságos úrnak nevezte, s ez a zenészt órákig tartó boldogsággal sugározta körül. A Petőfi cím kijár a hegedűsnek, a nagyságos úr nem. Dankónak tüdővészben kell elpusztulnia, míg Rózsavölgyinél, Rozsnyai Kálmánnál, Schundánál szinte naponként jelenik meg és kél is el egy-egy új magyar nóta.

— Egy király, egy cigány — meséli a Burgból hazajövet Pongrác. A magyar nóta, miután Bach Sebestyént, Haydnt, Beethovent meghódította, külföldi diadalútjában megnyeri nemcsak a nagyközönség, nemcsak a nagy muzsikusok, hanem, ami ennél még a kuruc Eötvös Károly szerint is sokkal fontosabb: a Hohenzollern hercegek, sőt, maga II. Vilmos császár szívét is. „A magyar az idegent elsősorban a káromkodással hódítja meg, de másodsorban a magyar zene hódítja meg a lelkeket"[55] — szögezi le a parlamentben Eötvös. „Nagyon szép az Önök zenéje, de alig tudom megítélni. Más zene iránt is fogékony vagyok, de minden más zene csak az idegeimre hat. A magyar zene egész lelkemet áthatja"[56] — vallja a németek művészlelkületű császára, és íme, Wagner, a németesítés rendszere, a félelmetes idegen hatalom egyszerre feledve van, Eötvös naiv boldogsággal köszöni meg a vendégül látott idegen szokványosan udvarias nyilatkozatát.

Liszt Ferenc ismert és sokat kárhoztatott tévedése óta Eötvösék frontja sosem mulasztja el elkülöníteni a magyar zenét előadójától, a cigánytól. Mindamellett a magyar nóta túlbecsülése magával hozza a cigány zenei előadásának túlbecsülését is. Markó Miklós albumot állít össze a kor divatos cigányzenészeiről és — némi képzavarral bár — lelkes hangokat talál méltatásukra: „Ha valaki ezt az igénytelen sápadt cigányt megnézi, szenvedélyes arcán mindjárt észreveszi, hogy gordonkája a szívéhez van nőve."[57] A cigány e felfogás szerint elsősorban művész. Pacsirta, aki önmagának dalol. Rácz Pali „különösen akkor játszott szépen, ha nem pénzért muzsikált. Ilyenkor maga-magának játszott, a saját lelkét fürösztötte művészetében és meglátszott rajta, hogy ő sem szereti a cikornyát és cafrangot, nem toldotta meg fölösleges sallanggal a magyar nótát, nem ficamitotta ki bravúr-hetvenkedéssel az igazi melódia elragadó szépségét. Azt szokta mondani, hogy az urak ízlése megváltozott és a cigánynak aszerint kell játszani, amint azok parancsolják".[58] — Egyébként bölcs és a kor zenei állapotaira valóban jellemző szavak.

A cigányok fenséges kedvelője és pártfogója az „öreg" József főherceg. Nemcsak elméleti alapon foglalkozik a cigányok nyelvével és irodalmával, de személy szerint is kedveli és támogatja kedves cigányait. Piros Józsi prímáshoz a következő levelet intézi a Margitszigetről, 1890. már-

[55] P. H. 1904. aug. 2.

[56] Eötvös: i. m. 306. l.

[57] Markó Miklós: Czigányzenészek albuma. Bp. 1896. 123. l.

[58] i. m. 17. l.

cius 9-én: „Piros Józsi magyar zenekarmester, aki hét esztendő óta, mint az én kedvenc zenész prímásom, a Margitszigeten és Alcsuthon működik, legmelegebben ajánlom a zenekedvelőknek, nemcsak mint kitűnő művészt, de mint nagyon tisztességes, mívelt és megbizható embert is. Egyszersmind megengedem, hogy társulata a »József főherceg magyar cigányzenekara« címet viseljen."[59] A levél másik oldalán ugyanez cigány nyelven olvasható. De nagy kedvelője a cigányoknak Rudolf trónörökös is, Rezső királyfi, talán éppen ez okból az összes nemzeti romantikus reménységek hordozója.

Egyébiránt tévedés volna azt hinni, hogy a cigányok anyagi helyzete a nemzeti romantika tengelyében valami különösen rózsás volt. Markó Miklós tanúsága szerint „Banda Marci, a jeles zenész egy kis családi házat szerzett a Hársfa utcában és a nagy fővárosban ő az egyedüli cigányzenész, aki háziúrnak mondhatja magát".[60] A cigány természetesen pénzért játszik, de minél elismertebb művész, minél beérkezettebb társadalmilag, annál inkább elvárják tőle a reprezentálást, ami nemcsak sokba kerül, de ingyen munkára is kötelezi. „Rácz Jani az utóbbi időben teljes mértékben uralkodik hangszerén, mely sokszor sírva sír. Mikor nem pénzért, hanem csak úgy barátságból játszik, ragadja el különösen hallgatóit."[61] Ha fizetik is a cigányt, nem annyira a művészetét fizetik, mint inkább daltudását, fáradhatatlanságát, használhatóságát. „Péter Márkusnál jobb csárdáscigányt képzelni sem lehet. Valóságos vascigány. Két-három szuppécsárdást neki semmi sem kimuzsikálni, amikor már reggelre szinte a cimbalomra szorítják a táncos párok, a Márkus hegedűje akkor szól legszaporábban és ember legyen, aki utána aprózza a frisset."[62] Az elpusztíthatatlan csárdás-szakcigány mellett a nótaismeret az, ami hódít és pénzt hoz. „Kiváló erénye volt Rácz Palinak az úgynevezett cigánymemória. Akinek ő egyszer így mulatozás közben eljátszotta a nótáját, sose feledte el többé, hogy melyik az a nóta. ... Simonffy Kálmán, akkori váci képviselő fogadott Bartha Miklóssal, hogy Rácz Pali eljátszik egymásután száz nótát, anélkül, hogy valamelyiket megismételné. Rácz Pali is ráállott és megkezdte. Simonffy jegyezte a nótákat szövegük szerint és Rácz Pali eljátszott nem száz, hanem száztizennégy nótát. Egyiket sem ismételte. Húzta volna még tovább is, de a fogadás meg volt nyerve."[63]

A századforduló zenei élete pozitívumaiban és negatívumaiban, belső ellentmondásaiban és félszegségeiben a magyar közélet korszerű képét tükrözte. Nagy gesztusaiban, amelyek mögött üresség rejlett, ugyanúgy egy formálissá vált, régi gesztusaival handabandázó, de tulajdon régi tartalmától megijedt ellenzékiség nyilatkozott meg, mint a parlament különböző nevű függetlenségi pártjainak lármás és tartalmatlan obstrukciója-

[59] i. m. 51. l.

[60] i. m. 53. l.

[61] i. m. 59. l.

[62] i. m. 112. l.

[63] i. m. 17. l.

ban. Mint a politikai életben, a zenében is egyre inkább egy haladóból egyre egyértelműbben reakcióssá váló, sőt, a reakciót majdnem tiszta formában képviselő osztály — a köznemességből dzsentrivé silányult feudális réteg és polgári-paraszti uszálya — hamisította puszta létével a régi tartalmakat ál-tartalmakká. De ugyanakkor elevenen éltek még az egykori forradalmiságnak meg nem valósult igényei. Ezeket az igényeket már a társadalomnak új, el nem használt erői fogalmazták magukban. A kor zenetörténetének legjelentősebb alakja, a nemzenész és nem is zeneértő Eötvös Károly, egész egyéniségében ezt a forduló-jelleget, ezt a kétarcuságot mutatta. Elócskult frázisok, elavult ideálok mögött őszinte, friss, el nem használt emberi érzelmek lakoztak benne, különös egyénisége ellenére sem állt egyedül. Makacs konzervativizmusa mögött, bosszantó parlagiasságainak közepette is azt a vágyat képviselte, amely akkor kezdett kiformálódni az elkövetkező kor legjobbjainak fejlődő gondolataiban: a soha egyetlen pillanatra kétségbe nem vont magyar népi értékek igazi megvalósulásának követelését.

MOLNÁR ANTAL:

EMLÉKEZÉS WEINER LEÓRA

Előadás a Kossuth-klubban, 1960. november 6-án

Tévednek, akik azt hiszik, hogy a komoly zene testőrei, híres előadók, tanárok, zeneszerzők lenézik a könnyű muzsikát vagy irtóznak tőle. Hivatkozzam a számos keringő-parafrázisra? Szilveszteri „Denevér"-előadásokra, ahol az Operaház első énekesei együtt mulatnak a közönséggel? Hivatkozzam Brahmsra, aki egy Strauss-keringő kottájára rájegyezte: „Sajnos, nem Brahms írta!"? Említsem Mozart, Beethoven könnyű táncait a bécsi Redut számára? Mikor Mascagni a „Parasztbecsület" budapesti bemutatója alkalmával nálunk járt, elragadtatva élvezte cigány-zenénket. Később Debussy tette ugyanazt; nejének írt leveleiben is említette, mily csodás a cigányok mámorító rubátója. Egyik társalgásunk alkalmával hangsúlyozta Debussy: őt már alig érdekli egyéb muzsika, mint angol songok és táncok. Meg is van a nyomuk nem egy darabjában. Weiner Leó pályafutása azzal indult, hogy bevált valcerekből, polkákból, indulókból készített négykezes átiratot. Mindenféle ügyes mellékszólamokat rejtett beléjük és nagyon élvezte, mikor egy-egy barátjával eljátszották, a kristályos hangzást, a ravasz kontrapunktokat. Ezen a téren kitartó szorgalommal működött, úgy, hogy a középiskola elvégzése után többen ajánlották neki: tegyen próbát, jelentkezzék felvételre a Zeneakadémián.

A szigorú tanári bizottság élén tapasztalt pedagógus trónolt, *Koessler* János. Tüstént kiérezte Leó zsengéiből az ígéretes tehetséget. A hangzási finomságok, a különleges belső szólamok megragadták fantáziáját. Különösen feltűnt a bizottságnak Weiner bámulatos kézügyessége. Ritka rajztehetség jelentkezett a hangjegy-írásában. Senki az országban olyan kaligráfikusan nem tudott kottát írni, mint ő. Ebben és *csakis* ebben egyezett Wagner Richarddal. Nos, tehát, amikor *Mihalovich* igazgató a fiatal Bartókot és Kodályt kineveztette akadémiai tanárrá, Koessler ragaszkodott hozzá, hogy a harmadik kezdő professzor Weiner legyen.

Weiner alkotó tehetségének egy fővonása, hogy minden műve tüstént egyhangú tetszésnek örvendett. Vénája behízelgő, gyorsan célba találó; mindig kellemesen szórakoztat, simán és élvezetesen férkőzik eszméletünkbe, mint nyeldeklőnkbe az üdítő ital. Még ha kiruccan a legbonyolultabb műfaj terére is, a fúgáéra, úgy érezzük, mintha megszelídült volna ez a zenei oroszlán és macska módján dorombolna. Mert az ő tehetsége pontosan tükrözi egyéniségét. Az pedig szelíd, simulékony és jótékonyan alkalmazkodik a

gondoktól szabadulni vágyó közönség ízléséhez. Ez a titka nagyszabású népszerűségének. Ha hozzá hasonló mestert keresünk, első sorban utalhatunk a „Carmen" szerzőjére: *Bizet*-re. Weiner legfőbb kedvence, fiatalkori példaképe valóban Bizet volt. Az a szerencsés kezű komponista, akinek sikerült közös nevezőre hoznia a könnyed tánc-muzsikát a magasabb igényekkel. Ezen a boldogságos mezőnyön települt le Weiner képzelete. Életterve szinte készen állott, amikor első siker-darabjával, az *f*-moll Szerenáddal feltűnt. A különbség közte és Bizet között itt is abban nyilvánul, hogy nem párizsiasan spanyolosak a gondolatai, hanem magyarosak.

De Bizet másban is mintául szolgált Weinernek. A *Mozart* iránti rajongásban. Mit jelent ez? A francia mester olyan kifinomult technikai készletről gondoskodott, mely a nagyklasszikus eljárástól sok mindent ellesett. Meszszemenő gondosságot, aprólékos kicsiszolást, formáló gazdaságosságot, sima folyamatosságot, a helyi energiák hiánytalan érvényesítését mind részletekben, mind a teljes szerkezetben. Erre nézve Weiner mindvégig Bizet-tanítvány maradt, de sohasem epigon módján, mindig egyénien, sajátos eredetiségének önálló indítékaival. A kiváló komponisták sorában *Mendelssohn* szintén Mozart-iskolájú mester. Amit ő Beethoven középső modorából átvett, az is Mozarton átszűrt, sokféle tényező. Innen Weinernél a kétségtelen Mendelssohn-rokonság; nem nehéz felfedezni, ha például a „Csongor és Tünde" kísérőzenéjére ügyelünk. Mendelssohn lírája, persze gazdagabb a Bizet-palettánál, éppen azáltal, hogy ő még közelebb áll Mozarthoz és Beethovenhez. S mivel Weiner, főként kamara-zenéjében, szintén sokrétű kedélynek bizonyul: önkénytelenül eljuthatott a nagy minták során *Beethovenhez*. Így alakult ki az ő alap-iskolája. Bizet-kedveléséhez mind több és több lenyűgözöttség járult: kapcsolatban a Beethoven iránti bámulattal. Itt sem utánzó eljárással, mindig eredeti módon. Inkább csak műhelyi módozatokat vett át a hatalmas nagymestertől, a gondolatok patyolat-tiszta felrakását, leszűrt kiaknázását, a hangnemi foltok, dinamikai hullámok példás elosztását, hangszerelési óvatosságot és leleményességét. Egy életen át nem győzte Weiner hangoztatni Beethoven szerkesztői lángeszét; forrásnak mondta, amelyben az élet vize üdít.

Fejlődése során sokat foglalkozott a harmónia-világ nagy megújítójával, *Liszt*-tel. Liszt programzenei irányától viszont nem termékenyült meg. E részben is inkább a technikai megoldások vonzották, azok nyomán csiszolta még fényesebbre a tulajdon közlenivalóját. Hasonlóan érintették őt a század impresszionista szellemei is, főként Debussy, Ravel és más franciák. Csak oly mértékben csatlakozott az összhangvilág újabb fejlődéséhez, amennyire a modern fordulatok beillettek a weineri gondolatkörbe. Kis rádiusszal tehát, inkább a színező vívmányok alkalmazásával és kevésbé lényegbe vágóan. Sohasem végzett pusztán az újszerű hatás kedvéért semmit. Ennek köszönhető, hogy amit célzott, az csupa telitalálatra vezetett.

Mi a weineri művészet sugár-magja? Weiner alapvetően *romantikus* lélek. Képzelete távol áll bármi könyörtelenségtől, leleplező démoniságtól. Nem érdekli a mélylélek sötétje, nem óhajt belső harcainkban búvárkodni. Arra ébreszt inkább, hogy az élet, a napvilág, a létezés ezernyi színe és változata csupa boldog élmény. Akkor is, ha komorságra hangol, teljesítetlen

vágyaktól duzzad. Optimizmusa állandóan kiegészül bizonyos rendszerességgel, klasszikai hajlammal, eltérően attól, amit formai egyoldalúság, részletkihegyezés terén és lazaságban az impresszionisták nyújtanak. Debussy csak utolsó műveiben kísérelt meg valami hasonlót: az átmenetek zökkenésmentes folyékonyságát, a témák összefüggő egymást-emelését; Ravelnél szintén tapasztalható ez a törekvés, egyik-másik opuszban. Weiner mindig és mindvégig tisztára ilyen módszerrel dolgozott. Más szinten áll tehát az ő élet-élvezeti világképe, mint a mondott franciáké. Ezek a *pillanattól* részegülnek meg, annak varázserejénél fogva tagadják a magasabb, huzamos egységet. Innen formáikban az egyes részletek egyeduralma. Weinernél ellenben végső megbízhatósággal, akadémikus biztonsággal jelentkezik az a bizonyos mámor-tartomány. Mintha minden, az egész élet maradéktalanul felszívódnék a hitbe, hogy nincs más, csak szépség, jóság és gyönyörűség. Ez teszi oly szorossá a formáit, szolíddá a munkáját. És ez a lelki alkat biztosítja Weiner igazi eredetiségét, annak nyomán nyilvánul az ő legfőbb művészi érdeme.

A valóság, persze, másminő! Jó is volna, ha amolyan lehetne! De ha a művész el képes hitetni velünk — akár csupán pillanatokra is —, hogy olyan: azért végtelenül hálásak vagyunk. Innen Weiner hiánytalan siker-sorozatai. Kivált a XX. század ködös légkörében esik jól az ő napsugara. Mialatt a korszerűbb zenészek életünk bizonytalanságára utalnak, az ezernyi félelmes veszélyre, ami halálarcával körülöttünk ólálkodik, valósággal tündéri üdülés a weineri felszabadulás! Hogyan is sikerült neki megőriznie érintetlen kedélyét?! A válasz nem esik messzire. Weiner meglehetős szűkös körülményekből küzdötte fel magát. Alacsony sorsra látszott eleintén ítéltnek, alig remélhetett olyan fényes kibontakozást, aminőhöz tehetsége, szorgalma segítette. A legtöbben attól kapjuk sérültségünket, hogy csalatkozunk reményeinkben. Weiner keveset remélt és sokat nyert. E korán beálló, nagy élmény tette őt bizakodó optimistává. Ezért tekintett derűsen a világra és alkotott napsugaras művészetet. Az élet, persze, mellette sem haladt el csupa jótékony bársonyossággal. Látnia kellett nyomorúságot, átélnie borzalmakat. De itt aztán belépett az a lelki készlet, aminek neve: ösztönös elhárítás. Igyekezett eltekinteni attól, ami kedvezőtlen. Lelke mélyén nem adott helyet kételkedésnek, borúlátásnak. Életmódja is eszerint alakult. Óráinak túlnyomó többségét — eltekintve az éji nyugalomtól — szobájában töltötte, szakadatlan munkával. Pihenésre az ébrenléti időből keveset szánt. Az is leginkább sakkozással telt el, kedvelt körében, a Fészek-klub tagjai között. Olvasmánya: alig egyéb, mint mester-partitúrák, zenei remekművek. Ha beszélgetett, javarészt ezekről volt szó. Ha valaki lejegyzi társalgási szövegeit, ahogy Eckermann tette Goethével, vagy Paul Gsell Rodin-nel, kiderült volna: többségük a beethoveni stílusra vonatkozott. Nem annyira esztétikai műszavakkal, inkább felsőfokú dicsőítéssel. Ilyen életmódból táplálkozott életének zártsága, összpontosult alkotás-módja.

A weineri optimizmushoz az is hozzá tartozott, amit feltétlen magabízásnak mondhatunk. Nemcsak állandó sikerei, hanem szilárd meggyőződései révén is. A mai modern zene sötét régióiban kilengést látott; és hitt abban, hogy átmeneti zavarral számolhatunk, ami idővel ki fog egyenlítődni. Nem vélte maradandónak sem a Bartók-féle disszonanciákat, sem a dodekafónia „túl-

zásait". A népi irányhoz Weiner csak anyagában csatlakozott; azzal sem sokat törődött, vajon a zenei magyarosság verbunkos eredetű-e avagy falusi származás. Nem építhetett paraszti élményeken: sohasem érdekelte a falu. Számára műhely-anyag volt a hazai dalkincs, mint ahogy az ő elszigetelt élete is típikusan városi maradt. Magas ízlésével, persze, sokmindenben követni tudta Bartókot, méginkább Kodályt; tehetségükről elfogultság nélkül, kedvezően nyilatkozott. A vokális mozgalmakhoz nem fűzte rokonszenv, őmaga idegen maradt az ének-zenétől. Muzsikus mivolta teljességgel a hangszeres képzelethez fűződött. De mindazonáltal sohasem vezetett ez a különbség bármiféle szembefordulásra a népi irányzattal. Weiner kiváló átiratai között Bartók-művek is szerepelnek; Kodállyal mindvégig jó viszonyban maradt a személyes érintkezés terén.

Joggal fektetnek a méltatások akkora súlyt Weiner *tanári* működésére. Mint Kodály, eleintén ő is zeneelméletet oktatott. Egy darabig később párhuzamosan vállalták a zeneszerzés tanítását. De Weiner hamarosan áttért arra a szakra, amely leginkább felelt meg vérmérsékletének: a *kamarazenére*. Ott érvényesíthette legközvetlenebbül a klasszikusoktól nyert, magasrendű elveit. Életörömének egy részét onnan, a fiatalság neveléséből merítette. Nehéz volna még más betanító professzorra találni, akinek működése olyan mélyen beivódott több nemzedék előadói fejlődésébe, mint a Weineré! Legelső célja röviden így jellemezhető: *szabatosság*. Akár a komponálásban, itt is közel állt ő a franciákhoz. Mindenekelőtt a mesterségbeli jártasság! Ehhez kötötte magát. De ezen felül még valamire nevelte az ifjúságot: leboruló alázatra a nagy alkotásokkal szemben. Kamarazenében Weiner a betanítás Toscaninije volt! Itt-ott a szokottnál gyorsabb tempókkal, talán túlságosan sima lebonyolítással, de mindig a szöveghűség nagy előnyével.

Ez a portré az egykorú megfigyelőé és barátté. Kétségkívül ideiglenes tehát. Későbbi visszatekintés, mérlegelés dolga lesz a kiegészítés, módosítás. Egy azonban nem kérdéses: Weiner jelentős módon járult a magyar muzsika európai súlyához. Alkotása maradandó.

FÓNAGY IVÁN:

A ZENEI HANG ÉS A ZENE

A szó természetes tulajdonsága, hogy könnyen leválik arról a tárgyról, melyet voltaképpen jelöl. Különösen mozgékony, változékony szó a *zene*. Petőfi verseiben például zene a nyáj kolompolása (Falun), a kisgyerek sivítása (A helység kalapácsa), a tenger moraja (Föltámadott a tenger), a méhek zümmögése (Erdőben), a csók csattanása (B. és K. grófnék), sőt, a csillagok fénye is (Kard és lánc). Tompa a szellőhárfák lágy zenéjéről ír (Népregék, népmondák Pest, 1846/54). Máskor a vihar zenéjéről, a patak, a zörgő rokka, a gépek, a harc zenéjéről olvasunk.[1] Kosztolányi fülében zene az *Ilona* név. Arany Hamlet fordításában két ember vérének azonos a zenéje. Jean Paul szerint a gótikus építészet megfagyott zene. Alig érezzük már metaforának, ha a versek zenéjéről beszélünk. (Akad. Értesítő, 1890, 415.)

Van már valami a zene fogalmában, ami eleve megkönnyítette a *zene*, a *muzsika* szó elkalandozásait. A görög *musike* már eleve magában foglalja mindazt, ami a zenében, táncban, versben, a nyelvben „zenei" jellegű. A szó fokozottan szűkült le az ének- és szerszámzene fogalmára. A XIX. század első felében érvényesülő értelemellenes esztétikai irányzat a német költőket arra ösztönözte, hogy gondolatok helyett zenei mondanivalót fejezzenek ki („musikalischer Stil"), hogy szavakkal zenei műveket alkossanak, Ludwik Tieck „Fenekestől felfordult világ"-ában (Die verkehrte Welt) nyitánnyal és minden egyéb szokásos kellékkel ellátott zenedarabot ad elő verbális hangszereléssel. Karinthy Frigyes, aki a Faremidoban felsőbbrendű államnyelvvé avatja a zenét, egyik rádióelőadásában azt fejtegette, hogy beszéd és zene között nincsen határ. A bizonyíték maga az előadás volt, mely fokozatosan hangszerzenévé alakult át. A zenelélektani irodalomban is felbukkan az a gondolat, hogy a zene nem korlátozható a zenei hang segítségével elért hatásra. Bukofzer éppen ezért gondosan megkülönbözteti a zenei érzéket a hallástól.[2] Jó hallású ember érzéketlen lehet a zene iránt, ahogyan

[1] A példákat az Akadémiai Nagyszótár anyagából idézem.

[2] „Eine höchst auffallende Eigenschaft der Musik ist es, dass sie nicht nur innerhalb ihres natürlichen klanglichen, spezifisch musikalischen Wesensbereiches, sondern auch weit ausserhalb desselben noch erhebliche Wirkungen ausüben mag" – írja M. Bukofzer (Die musikalische Gemütsbewegung).

botfülűek is lehetnek zeneértők (i. m.). Ha a zenei élmény nem szorítkozik a hangélményre, akkor nemcsak botfülű emberek, de süketek is élvezhetik a zenét. A süket és vak Helene Keller életrajzában megírja, milyen rendkívül mély hatást gyakorolt rá a zene. D. Katz és G. Révész tanúsága szerint valóban vannak olyan süketen született vagy igen korán megsüketült emberek, sőt, süketnémák is, akik szenvedélyes zeneélvezőkké váltak.[3] A zenei élmény ilyenkor nem a hanghatáson, hanem a bőrfelületre ható légnyomásingadozáson alapul. A szerzők szerint a süketek elsősorban az intenzitást, a tempót, a ritmust élvezik. A vibráció, a taktilis élmény is kiváltja azokat a mozgásképzeteket, melyeket a halló ember tudatában, a hangerő és hangmagasság változása idéz elő. Ha a zene lényege a periodikus, ritmikus mozgás, ha a zene testi-szellemi feszültségek feloldásának ritmikus menete, vagy az ismétlés és változás differenciált szintézise, dialektikus egysége,[4] akkor bármely, időben lefutó ingersorozat zenévé szervezhető. A zene ezek szerint hosszú és rövid, hangsúlyos és hangsúlytalan szótagok váltakozásán, ritmikus testmozdulatokon is alapulhatna. Feszültségek és ezek feloldásának ritmikus menete lehet egy jól megkomponált tragédia vagy regény is.

Ha a zene lényegében független az énektől, a hangszeres zenétől, kérdés, hogy milyen véletlen folytán vált mégiscsak a zenei hang a zenei mozdulatok, a zenei mondanivaló hordozójává. Mi az, ami a zenei hangot bármely más hangtól megkülönbözteti? Ha fülünket (nem túlságosan nagy amplitudójú) tiszta sinusrezgések érik, egyszerű zenei hangot (Ton) hallunk. Ha több, eltérő rezgésszámú összegeződik, s az eltérő rezgésszámok egy alaprezgés egész számú többszörösei, összetett zenei hangot (Klang) érzékelünk. Ha túlságosan nagy az egymásra rétegeződő rezgések száma, s főként, ha az egyes részhangok nem egész számú többszörösei az alaphangnak, akkor zörejnek (Geräusch) érezzük ezt a hangjelenséget. Összevethetjük a zenei hangot a beszédhanggal is. Egy énekelt magánhangzót egy beszédben elhangzó magánhangzótól az különbözteti meg, hogy az énekelt magánhangzó alaphangjának rezgésszáma viszonylag állandó, azaz szűkebb határok között ingadozik, mint a magánhangzó alaphangja a beszédben. Egyes fiziológusok ezt az eltérést azzal magyarázzák, hogy az énekhang beidegzését egy, a hallóközponttal szoros kapcsolatban levő kérgi központ vezérli,

E. Kurth szerint a zene a mozgás energiájának kifejezése (Musikpsychologie. Berlin. 1931. 76.) A motívumokat csak a mozgásképlet segítségével ismerhetjük fel (91).

[3] D. Katz, Vibration und Rhytmus, Z. f. Aesthetik 1927—D. Katz, G. Révész Musikgenuss bei Gehörlosen: Z. f. Psychologie (99/1926).

[4] Vö. R. Lach, Das Konstruktionsprinzip der Wiederholung in Musik, Sprache und Literatur: Sitz. Akad. Wiss., Wien CCI (1925). — Mosonyi D., A zene lélektana új útakon. Budapest, s. d. — R. Spitz, Wiederholung, Rhytmus, Langeweile: Image XIII (1937).

a beszédhangot viszont egy kéregalatti központ irányítja, melynek sokkalta lazább a kapcsolata a halló központtal.[5]

A zenei hang és zörej, a zenei hang és beszédhang között érzékelt különbségnek objektív alapja van ugyan, lényegében azonban fiziológiai s nem fizikai kategóriákkal van dolgunk. Amit az egyik ember zörejnek nyilvánít, az a másik számára még zenei hang lehet. Még nehezebb megvonni pusztán fizikai ismérvek alapján a határt a beszédzönge és az énekhang között.[6]

Ha a beszédhanglejtést vetjük össze az énekelt mondattal, azt látjuk, hogy a beszédzönge mozgását semmi sem korlátozza, míg az énekhang adott magasságszintek egyikéről lép, vagy siklik át hirtelen a másikra. Ha összehasonlítjuk ezeket a szinteket, azt tapasztaljuk, hogy rezgésszámukat tekintve állandó, könnyen meghatározható viszonyban állnak egymással (1, 9/8, 5/4, 4/3, 3/2 ... 2). Az énekhang tehát a beszédhanggal szemben kétszeresen kötött. Kötött a szerkezete és kötött a lefutása az időben. Voltaképpen egy és ugyanazon törvényszerűség nyilvánul meg vertikális és horizontális síkon, térben és az időben. Még nyilvánvalóbbá válik ez, ha az egymást követő hangok viszonyát, a hangok mozgását vetjük egybe a zenei hang szerkezetével. A hanglépcső már eleve óvja a zenei mozgást a kiszámíthatatlan, irracionális lépésektől. Minél messzebb pillantunk vissza a múltba, annál szűkebb korlátok közé szorul a zene, legalábbis amíg a szem ellát. A diatóniát megelőzte az ötfokúság, az ötfokúságot a trikord, a bikord.

Ismerünk egy hang körül ingadozó primitív dallamokat is.[7] Ezeken a korlátokon belül elvben szabadon mozog a dallam. Ezt a szabadságot azonban belső kötések, mozgástörvények csökkentik. Bizonyos lépések gyakoribbak, mások ritkábbak. A lépéssorozatok változatlan, vagy többé-kevésbé módosított formában visszatérnek. Az ismétlések száma, rendje változó, de a valóságos lehetőségek száma jóval kisebb a kombinatórikus lehetőségeknél. Másszóval: az ismétlések, a visszatérések módja is szabályszerű. Az ismétlődés szabályszerűsége nagyobb egységbe foglalja az ismétlődő egyszerű sorozatokat s az előálló nagyobb egységek ismét alá vannak vetve az ismétlés törvényének.

A zenei mozgást, a zenei alakzatokat nem a változatosság jellemzi (hiszen ez eleve kizárja a mozgást), hanem a változás és változatlanság dinamikus egysége. A legősibb egyazon hang körül mozgó dallamban is bennerejlik már ez a kettősség: hiszen a hangmagasság szüntelenül változik, ingadozik s ugyan-

[5] Vö. R. Husson, Der gegenwärtige Stand der psychologischen Phonetik: Phonetica IV. (1959) 28 f. és k.

[6] Vö. F. Ranke–H. Lullies, Gehör, Stimme, Sprache. Berlin–Göttingen–Heidelberg, 1953. 9.

[7] Vö. Szabolcsi Bence, A primitív dallamosság: a hanglejtéstől az ötfokúságig. Kodály Zoltán Emlékkönyv. Budapest, 1943. 25.

akkor lényegében állandó; mozgást hoznak az énekbe a viszonylag mozdulatlan hangszinten egymást váltó szavak is. Valamivel fejlettebb fokon más hangfekvésben ismétlődik meg ugyanez a zenei mozdulat.[8]

Az ismétlés és változás legtipikusabb zenei formája a variáció. Még leplezettebb az ismétlés, amikor a két mozdulat nem egymást követi, hanem egyidejűleg hangzik. A kétszólamú zene differenciálódásával egyre jobban eltávolodhat egymástól a két egyidejű szólam, de tökéletesen nem szakadhat el egymástól. Az egyszerre elhangzó hangoktól általában megköveteljük, hogy többé-kevésbé egybehangzók legyenek, másszóval, hogy rezgésszámuk viszonya ne legyen túlságosan bonyolult.

A polifónia legősibb formája az egyszerű énekhang. A felhangok szólamai olyan tökéletesen simulnak az alaphanghoz, hogy csak igen gyakorlott fül hallja ki a legerősebb felhangokat. Az ismétlés és változás egysége a zenei hangban a legszorosabb. Ez a primér zenei mű, melyben bennefoglaltatnak már a zenei mozgástörvények. A zenei hang szűk határok között ingadozó frekvenciájának hű mása a rögzített hangszint körül lebegő bororó dallam. A rögzítés elve közös mind a kettőben (Szabolcsi B., A primitív dallamosság 24). A zenei hang felhangszerkezete nemcsak a polifónia elemi megnyilvánulása, előreveti már a kötött hangrenden, egyszerű számviszonyokon alapuló hangmozgás árnyékát. Vagy visszafelé pillantva: a zenei hang szerkezete, térbeli vetülete az időben mozgó dallamnak. Semmiképpen sem véletlen, sőt, természetes és szükségszerű, hogy a tágabb értelemben vett zenének (a feszítés és oldás ritmikus menetének) alapegysége éppen a zenei hang és nem más, hallható, látható, vagy tapintható inger. A zenei hang a szó tágabb (vagy mélyebb) értelmében véve is zene, egyetlen hangban sűrített zenei mű. A zenei hang — egy Stradiváriuson megszólaltatott húr, vagy egy nagy énekes valamelyik különösen szép, kitartott énekhangja — önmagában is élményszerű lehet (hányszor látunk zongora fölé hajló kisgyereket, aki leüt egy billentyűt és a lassan elhaló hangra figyel).

Miért szép a zenei hang? Miért kellemesebb, élvezetesebb a beszédhangnál? Az önérzet forrása csak abban kereshető, ami a zenei hangot a zörejtől, az énekhangot a beszédhangtól megkülönbözteti: a zenei hang szabályosságában, az énekhang kétszeres (vertikális és horizontális) kötöttségében, rögzítettségében. A hallásnak, a fülünket érő hangingerek feldolgozásának folyamatát nem ismerjük pontosan. Tekintsük a hallószervet és a hallóközpontot az egyszerűség és képszerűség kedvéért akusztikai laboratóriumnak, ahol egy mérnök irányítja a munkát. A mérnöknek készülékei segítségével három azonos ideig tartó hangjelenséget kell elemeznie: egy kis utcai zajt, egy hosszan ejtett és egy énekelt

[8] Vö. Szabolcsi Bence, A régi nagy kultúrák dallamossága: Az ötfokúságtól a diatóniáig: Etnográfia—Népélet LVII—1946/3.

magánhangzót. Tegyük fel továbbá, hogy az elemzést egyszerű eszközökkel kell elvégeznie. (Minél fejlettebb, minél önállóbb akusztikai berendezésekkel szereljük fel gondolatban a laboratóriumot, annál kevesebbet látunk a végzett munkából). A mérnök elővesszi csillapított rezgésű hangvilláit, melyek más-más frekvenciájú hangrezgésre jönnek működésbe. Az egyik 10—19 Hz-es (másodpercenként 10—19 rezgést végző) hangokra, a következő a 20—29 Hz-es, a harmadik a 30—39 Hz-es hangokra felel és így tovább. Amikor az egyvonalas *a*-n énekelt (440 Hz-es) *i* hangot kell alkotóelemeire szétbontania, viszonylag egyszerű feladat előtt áll. Induljunk ki először abból, hogy a mérnök tökéletesen botfülű, éppenhogy meg tudja különböztetni a zörejt a zenei hangtól. Ebben a legrosszabb — s nem éppen valószínű —, esetben, kénytelen végigpróbálni a 10—19 Hz-esen az összes hangvillát, amíg végre a negyvennegyedik hangvilla erőteljesen rezegni kezd a kezében. Most már egyszerűbbé válik a dolog. Tudja, hogy zenei hangról van szó, tehát az alaphangnak csak egész számú többszöröseit keresi 2000 Hz-ig, tehát negyvenhat hangvillát szedd még elő. Kitartott hangról, s nem egyszeri hangimpulzusról lévén szó, a munka ezzel még nem ért azonban véget. Tudnia kell, változik-e vagy sem az alaphang magassága a továbbiak folyamán. A hang időtartama 5 másodperc és a változásokat 0,001 másodperces pontossággal kell számontartania. Tekintve, hogy mindig annak van a legnagyobb valószínűsége, hogy a mozgás jellege változatlan marad, a 440 Hz-es hangvillával próbálkozik először. A hangvilla változatlanul rezeg a további (századmásodperces) szakaszok folyamán is. Ha minden szakaszt külön-külön kimérne, 499-szer kellene a hangvillát használnia. De bátran beérheti azzal, hogy 0,5 másodpercenként emel ki egy-egy szakaszt vagy talán inkább találomra ragad ki 25-öt. Miután bebizonyosodott, hogy kivétel nélkül minden alkalommal működésbe jött a 440—449 Hz-es hangvilla, minimális a valószínűsége annak, hogy véletlenről lenne szó. Szinte bizonyos lehet már ennek alapján, hogy a hallott énekhang alapfrekvenciája változatlan, végig 440 és 449 Hz között mozog. Mintegy 79 mérés segítségével elvégezte a rábízott feladatot. Ha a mérnök erősebben csillapított, 1—99, 100—199, 200—299 Hz-es továbbá közepesen csillapított 1—49, 50—99, 50—99, 100—149 Hz-es hangvillákkal is rendelkezik és hozzávetőleges becslésre is képes, ha továbbá meg tudja állapítani, hogy állandó vagy lebegő, ingadozó énekhangot hall-e, akkor nagyon sokkal kevesebb méréssel végezheti el ugyanezt a feladatot. Először a 400—499 Hz-es hangvillát veszi elő, utána a 400—449-es (vagy először tévesen a 450—499 Hz-est). Ezután, biztonság kedvéért kiragad ellenőrzésképpen találomra 5 szakaszt a hangból és ezeken is kipróbálja a 440—449 Hz-es hangvillát. Az ilyen átlagos képességű mérnök tehát tíznél kevesebbszer használta a hangvillát.

Kicsit bajosabb már a hosszan ejtett beszédhang vizsgálata. Az első századmásodpercnyi szakasz mérése nem vesz ezúttal sem több időt igénybe. A közepes hallású mérnöknek valamivel több találgatásra van szüksége, mint amikor kitartott énekhang alapfrekvenciáját kellett megállapítania. A baj csak ezután következik. A mérnök ezúttal is abból a feltevésből indul ki, hogy a rezgés ideje nem változik. Várakozásában azonban hamarosan csalatkozni fog, hiszen a beszédhang alapfrekvenciája szüntelenül változik, viszonylag széles határok között ingadozik. Leteszi a meg sem rezdülő 440——449 Hz-es hangvillát és sorra próbálja a többieket, fokozatosan távolodva felfelé és lefelé a 440—449 Hz-es sávtól. A hangmagasság ingadozásának „zeneietlenségének" fokától függ, hogy hány hangvillával kell kísérleteznie. Tegyük fel, hogy a hang jellegénél fogva századmásodperces szakaszonként azaz 499 esetben, öt próbára van szüksége. Ez már önmagában véve 2495 mérést jelent. De ezzel még csak az alaphangot határozta meg. Szakaszról-szakaszra meg kell a felhang szerkezetet is határoznia, 499-szer vizsgálja meg az alaphang 46 lehetséges felhangját. Csaknem 20 000 további próbára kerül sor.

Mindez gyerekjáték azonban a váltakozó zörej hangszínképének folyamatos elemzéséhez képest. Most nem egy megbecsülhető magasságú alaphangot és ennek egészszámú többszöröseit kell meghatározni, hanem egyszerre hangzó, eltérő frekvenciájú rezgések irracionális halmazát. A mérnök kénytelen 500-szor, szakaszonként végigjárni a hallástartományt. Minden alkalommal 2000 hangvillát kell végigpróbálnia. A zenei hang esetében közepes hallású mérnök beérhette 10 méréssel, a botfülű mérnök mintegy 80 méréssel. A hosszan ejtett magánhangzót több mint 20 000 mérés segítségével határozta meg. A zörej változó hangszínképének kitapintásához 800 000 mérésre van szüksége. Rááadásul mind a három esetben ugyanannyi idő áll rendelkezésére. Az agyunkban dolgozó mérnöknek alig több 5 másodpercnél. Elképzelhető, hogy mennyivel nagyobb erőfeszítésébe kerül a zörej kimérése, mint a zenei hangé.

Még ha teljesen ismeretlennek tételezzük is fel a hallás folyamatát — bár a modellünknek legjobban megfelelő rezonancia-elmélet lényegében igazoltnak tekinthető — annyi bizonyos, hogy fülünket kisebb vagy nagyobb számú, egyszerű rezgésből összetett komplex hangok érik, akár zenei hangot hallunk, akár zörejt. Minthogy a zenei hang alapfrekvenciáját mint hangmagasságot észleljük, a felhangokat pedig többnyire, mint hangszínt (olykor mint akkordot) fogjuk fel, minthogy sajátos felhangszerkezetük alapján különböztetjük meg egymástól a hangszereket vagy zöngés beszédhangokat, kétségtelen, hogy hallószervünk és idegrendszerünk a komplex hangot bontja. A hallás folyamata lényegében megfelel tehát a komplex hangot hangvillák segítségével elemző mérnök munkájának, s mit a mérnök munkájáról mondtunk, az — mutatis mutandis — áll a hallásra

is. Nem férhet kétség ahhoz, hogy a rögzített énekhang elemzése sokkalta könnyebb feladat a hallószerv és az idegrendszer számára is, mint a zörej feldolgozása. Ezekután bátran kimondhatjuk, hogy a zenei hang azért élvezetesebb, szebb a zörejnél mert érzéklése, felfogása *sokkalta kisebb erőkifejtést igényel.* Ugyanezért kellemesebbek az egymással egyszerű számviszonyban levő konszonáns hangpárok, ezért alakítottuk ki hallásunk óhajait követve, korántsem számítás alapján, a tiszta vagy „matematikai" hangolású oktávát.

Ami a zene molekulájára, a zenei hangra áll, az elmondható a zenei hangok kapcsolódásáról, magáról a zenéről is. A zenei hangsor a lehetséges (hallható) hangok szinte végtelen sokféleségét maroknyira csökkenti. A következő hangot tehát már akkor is sokkal könnyebben ki lehetne találni, ha a zeneszerző kezét nem kötnék meg további formaszabályok. Akár a mikro-zenét, a legkisebb egységet tekintjük, akár makro-zenét, az egymást követő hangsorokat, zenei mondatokat, a zene felfogása, feldolgozása, raktározása kisebb erőkifejtést kíván, mint egy inkoherens zajsorozat tárolása, reprodukálása. Hiszen minden megkötés, minden szabály voltaképpen a megértést, a memorizálást elősegítő *ismétlés.* Gondoljunk csak a nyelvi szabályokra. A jelzett szóval egyeztetett jelzők végződése lehetővé teszi a latinban, a németben vagy a franciában, hogy ne ismételjük meg a jelzett szót a következő mondatban sem. Az egyezés ténye az ismétléssel egyenértékű. A beszédhangok sorrendje még szigorúbban kötött mint a zenei hangoké. Szó elején nem állhat például négy mássalhangzó. Még jobban megköti a választást a szótár, a szavak rögzítettsége. Bizonyos esetekben elegendő az első hangot megadni, a többi a nyelvi szabályokból adódik. Ha például egy szó vagy egy mondat ty-vel kezdődik, biztosak lehetünk benne, hogy a *ty* után *u*, az *u* után *k* következik, mivel a magyarban nincsen más *ty*-vel kezdődő szótő. A második és harmadik hang megadásával nem szűkítjük már a lehetőségek körét, ismételjük csak voltaképpen azt, amit már megmondtunk a szókezdő *ty*-vel. A minden szabályban, a lehetőségek minden korlátozásában benne rejlő ismétlés, az ismétlés legjobban leplezett formája.

A zene ősformája, magja, a zenei hang a rögzítettség, a szabályosság, az ismétlés elemi formája, prototípusa. Periodocitásánál fogva messzemenően kiszolgálja a bioszférában is érvényes tehetetlenségi törvényt, az élőlényeknek kisebb erőkifejtésre való törekvését, ismétlési kényszerét.[9]

De benne van már a zenei hangban az egyszerű ismétléstől való elfordulás, a változás, a variáció is, az ének, a hangszeres zene alapegységét képező komplex hang különböző szaporaságú rezgések, eltérő hangok összege. A felfogást megkönnyítő rezgések ,eltérő hangok összege. A felfogást megkönnyítő kötöttségek ellenére az évezredek óta született zeneművek egyéniek, egyszerűek, konkrét

[9] Vö. S. Freud, Jenseits des Lustprinzips. Gesammelte Werke XIII, London, 1940.

élmények kifejezői. Ugyanez az ellentmondás jut kifejezésre a nyelvi alkotásokban is. Már Hegel világosan látta, hogy egy nyelvközösség jelrendszerét alkotó szavak szükségképpen általánosak, s csak az általánost fejezhetik ki. Az emberek mondanivalója ezzel szemben mindig egyéni, egyszeri. Különösen szoros a párhuzam a zenei és költői kifejezésmód között. A költő olyan formakényszert vállal, melyre a nyelv nem kötelezné. A zenéhez sok tekintetben hasonló periodicitást kényszerít a mondanivalójára (metrum, rím, refrén). Messzemenően hódol a tehetetlenség, az ismétlés törvényének, s ugyanakkor: amit mond, sokkalta konkrétebb, egyénibb, újabb mint mindaz, ami köznapi beszédben elhangzik.[10] Úgy hiszem, hogy a zenei nyelvre is ez a polarizáció, az ellentétes törekvések kiéleződése jellemző. A zenei is, akárcsak a költészet, az idők folyamán egyre konkrétebb, egyénibb, szabadabb kifejezésmódra törekszik, anélkül, hogy a nyelvének alapját képező korlátozásokról, általános érvényű szabályokról lemondana.

Van még egy közös tényezője a nyelvi és a zenei alapformáknak. Az indulat legegyénibb kifejezése a spontán kiáltás. Amikor szavakban fejezzük ki indulatainkat, kerülő utat választunk. Lemondunk erről az egyéni, spontán érzelemnyilvánításról, idegen élmények nyomán kialakult egyezményes jeleket fűzünk egybe. Ez a közösségi elem nem hiányzik a zenei hangból sem. A hang rögzítettsége teszi lehetővé, hogy egy csoporthoz tartozó tíz, húsz vagy ötven ember hangja egybecsendüljön, s hogy ezáltal az egyéni indulat bizonyos általános érvényre tegyen szert, szankciót, megerősítést kapjon. Ezúttal is a közvetlen, spontán érzelemnyilvánításról, az indulatos, artikulátlan, zeneietlen kiáltásról való lemondás, a hallgatóság, a közönség érdekének figyelembevétele volt egy távolabbi cél, a mélyebb, tartósabb kielégülés elérésének előfeltétele. Ez késztette az egyént arra, hogy a hallgató igényeinek megfelelően „rendezze" a hangját, rendezze indulatainak megnyilvánulását, s ezáltal bizonyos fokig fölébe kerekedjék az indulatának.[11]

[10] A költői nyelv és a köznapi nyelv közötti semantikai különbséget, a költői nyelv gazdagságát, informatív többletét igyekeztem kísérletek segítségével meghatározni. Vö. „A hang és a szó hírértéke a költői nyelvben": Nyelvtudományi Közlemények LII/1960.

[11] Hermann Imre világosan megkülönbözteti a vakon érvényesülő, öntudatlan ismétlési kényszert, az ismétlési kényszer szocializált, az én, a realitás szolgálatába állított formájától, a rendezési elvtől (Ordinanz-Prinzip). Vö. Randbemerkungen zum Wiederholungszwang: Z. f. Psychoanal. VIII/1922. 12. és kk.

BOHUMIL KARÁSEK:

A CSEH NEMZETI OPERAKULTÚRA KIALAKULÁSÁRÓL

Az egyes nemzeti operakultúrák kialakulásának kérdése még ma sem kizárólag zenetörténeti probléma. Kutatása az opera jelene és jövője szempontjából mindig időszerű, már csak azért is, mert ez a folyamat sok nemzetnél most, vagy néhány évvel ezelőtt kezdődött csak meg; a mi esetünkben a testvéri szlovák nép érett operakultúrájának keletkezése lehet erre példa. A feltételek, amelyek között ez a folyamat lezajlik, természetesen mások, mint a 100 év előtti cseh viszonyok, mivel történelmileg összehasonlíthatatlanul magasabb szinten játszódik le. A nemzeti operakultúra keletkezésének és fejlődésének kutatása számos esztétikai tanulsággal szolgál, különös tekintettel a nemzeti zene és a zenedrámai jelenségek bonyolult kérdéskomplexumára.

Engedjék meg, hogy a cseh nemzeti operakultúra keletkezésének és fejlődésének néhány általános esztétikai és történelmi problémájával foglalkozzam. Hazám operakultúrája a 19. sz. második felében a német, orosz, francia és olasz opera mellett nemcsak a művek nagy számával tűnik ki, hanem eszmeileg és művészileg is a leghaladóbbak közé tartozott.

A cseh nemzeti operára mindenekelőtt a demokratizmus és a humanizmus jellemző, a nemzet, a nép életét követő figyelem. Ezek a szempontok döntőek voltak a cseh nemzeti opera megalapítója — Bedrich Smetana számára. Mély népiség hatotta át Antonin Dvorzsák életművét is, a klasszikus cseh nemzeti opera első nemzedékébe tartozó Zdenek Fibichnek drámai szimbólumai pedig teljesen a nyolcvanas-kilencvenes évek társadalmának problematikájához fordulnak. A dekadenciában levő kapitalista társadalom mély ellentétei a kritikai realizmus eszméinek befolyása alatt született cseh operában öltöttek testet. Ide tartozik pl. Foerster „Éva" c. operája, és mindenekelőtt a 20. század lángeszű mesterének Leos Janáceknek életműve, vagy a jelenkori cseh operakomponisták legjobbjai egyikének, a nemrég meghalt E. F. Buriánnak „Marysa" c. operája. A fasiszta megszállás idejének forradalmi-nemzeti ellenálláseszméi jellemzik Jan Hanus hazafias művét, a „Lángok"-at. Megnevezhetünk egy sor, a cseh népi operák jó hagyományához kapcsolódó, korunkban írt vígoperát is. Ezek közül különösen a következő művek jelentősek: Isa Krejci: „Zűrzavar Ephesosban", Zbynek Vostrák: „Rohovin Ctevorohy", J. F. Fischer: „Vőlegények", E. F. Burián: „Opera a búcsújárásról"; ez utóbbi bizonyos tekintetben a népies daljátékot kelti új életre.

A cseh operaművészetre jellemző, hogy legnagyobb képviselői megőrizték realista és nemzeti jellegét. Komponistáink az operát mindig komoly dolognak tekintették, nem tartották szabad kísérletezésre alkalmas érdekes lehetőségnek. Felismerték, hogy művészi értékein kívül nagy társadalmi hatáskörrel rendelkezik. Ez a felismerés mindenekelőtt a cseh operakultúra sajátos nagy hagyományainak köszönhető. Azok az erők, amelyeknek az opera a népiség és a demokratizmus eszméit hangsúlyozva szócsöve lett, ma a szocialista operáért vívott harc idején is elevenen hatnak.

A cseh nemzeti opera népünk nagy társadalmi mozgalmának legjelentősebb eredményei közé tartozik. A 18. század utolsó évtizedeiben született, a múlt században egyre gyarapodott és a hatvanas években, Bedrich Smetana korszakalkotó operáinak bemutatásakor érte el tetőpontját.

Ez nem jelenti azt, hogy országainkban korábban nem volt operakultúra, hogy a Smetana előtti zeneszerzők nem írtak operát. A cseh tartományok a fehérhegyi csata (1620) után hosszú időre idegen feudális diktatúra áldozataivá váltak, de a cseh nemesség megteremtette az operakultúra kialakításának feltételeit. A nemesség a nép kivételes muzikalitására támaszkodott. A cseh nép a világnak kiváló komponisták és virtuózok egész sorát adta, művészei jelentékenyen befolyásolták a 18. századi európai zene fejlődését. Csehországban érthető okokból nem találhatjuk meg a nagy európai zenei központok mását. A 18. század híres operakomponistái között azonban ott találjuk egy cseh zeneszerző Josef Myslivecek nevét is. Myslivecek prágai polgár volt, s művészi alkotómunkájának tetőpontján szoros kapcsolatai voltak az olasz zenével. A világhírű Benda muzsikuscsaládnak egyik tagja is operakomponistaként ismert; művei fontos szerepet töltöttek be a német nemzeti opera kikristályosodásának folyamatában, különösen annak északi, nem-osztrák ágában. Ez a zeneszerző, Jiři Benda, a színpadi melodráma egyik megteremtője volt. W. A. Mozart az ő műveit éppoly nagyra becsülte, mint Myslivecekéit.

Ezen a „hivatalos" feudális operakultúrán kívül Csehországban kifejlődött az énekes népszínművek típusa is. Alapjában véve egyszerű bohózatokról, daljátékokról volt szó. De e két operaműfaj: a feudális, kozmopolita olasz opera és a népszerű „quasi daljáték", amely megfelelő színházi intézmény nélkül nem fejlődhetett magasabb művészi színvonalra — nem vezetett a nemzeti operához. A cseh nemzeti operát egészen más forrásokból kellett megteremteni.

Csehországban, és különösen Prágában mindennek ellenére megvoltak az új opera keletkezésének előfeltételei. Prága a 18. században csupán átlagos zenei centrum, de az opera történelmében mégis a „Mozart-város" címmel büszkélkedhet. Prágában, a mai Tyl-színházban — az általános európai gyakorlatnak megfelelően — olasz operatársulat működött, és 1786-ban műsorra tűzte Mozart új operáját a „Figaró házasságá"-t. Mozart már előzőleg is jól ismert zeneszerző Prágában. Első látogatásakor nemcsak az arisztokrácia, az értelmiség és a zenészek ünnepelték, hanem a néptömegek is. A Figaro „Non più andrai" áriája valóban népszerű dallá lett, az utcán is énekelték, az opera néhány részlete táncként bálokon terjedt el. Közismert, hogy ez az opera nem nyerte meg a bécsi udvar tetszését. Az

operalátogató arisztokrácia helyesen ismerte fel e mű határozottan feudalizmus ellenes jellegét. Prágában természetesen egészen más volt a helyzet. A színház sokkal népiesebb volt, nem volt kizárólag az arisztokráciáé és a közönség egy része az egyszerű emberek köréből került ki. A Habsburgházzal szemben fennálló államjogi követelései folytán a prágai nemesség is Bécs ellen fordult. Mindez Mozart számos prágai szabadkőműves kapcsolatával együtt hozzájárult a mű kedvező fogadtatásához. A nagy siker után Mozart közvetlenül Prágának írta „az operák királyát" a „Don Giovanni"-t. Mozart tehát Prága első operakomponistája lett. Élete utolsó évében, a koronázási ünnepségekre írta a „Titus"-t. Mozart művészete hosszú ideig volt irányadó Prága minden zenei ügyében. Ezekkel az eseményekkel azért foglalkozunk ennyire részletesen a cseh nemzeti opera kialakulásával kapcsolatban, mert Mozart prágai győzelme egyben a fejlődés fordulópontja. Prága volt akkoriban az egyetlen, Mozart művészetének nagyságát felismerő város. Elsősorban azokat a műveket értékelte, amelyek a feudalizmus korából a jövőbe tekintettek. Jellemző egyébként, hogy Mozart, életének utolsó évében, Bécsben nem az udvari színház közönségénél, hanem Schikaneder színházának népi látogatóinál aratott sikert.

Mozart prágai sikerei egybeesnek a cseh nemzeti újjászületés mozgalmának első fellendülésével. A cseh hazafiak az időben az újkori csehország alapjait rakják le. A mozgalom első évei nem érintették látható módon a zene területét. Újjászületésünk úttörői első harcukat a nyelv, az irodalom és a tudomány területén vívták. Mozart művészetének antifeudális jellege kétségtelenül pozitív szerepet töltött be ebben a folyamatban.

1807-ben feloszlatták Prágában az olasz operatársulatot. A haladást szolgálta ez az intézkedés is — Prága abban az időben kétnyelvű város volt —, mert a régi, a hűbéri univerzalizmust ábrázoló operát újabbal pótolták, s ez legalább a nép egyrészének anyanyelvén szólalt meg.

Ebben az időben a nemzeti megújhodás egyik legjelentősebb személyisége, Josef Kajetán Tyl drámaíró, újságíró és író már rendszeresen rendezett cseh színműveket. Nemsokára cseh nyelvű műkedvelő operaelőadásokra is sor került, a német nyelvű Nostitz-színház egyik „melléküzemében". Itt adták elő első ízben Weigel német daljátékát a „Svájci család"-ot. Az előadások lelke Tyl munkatársa, Frantisek Skroup volt.

Skroup eredetileg ügyvédnek készült, majd a prágai opera második, azután első karnagya lett, Tyl színművéhez, a „Fidlovacka"-hoz írt dala, a „Kde domov muj" később azonos címmel cseh nemzeti himnusszá vált. Frantisek Skroup, ez a lelkes és sokoldalú művész vezette a vállalkozást szervezési munkában és művészi kérdésekben egyaránt. Jól hegedült és nehéz operaszerepekre is vállalkozott (pl. a „Don Juan" Ottavio-ja). Nem csodálhatjuk, hogy ebben a légkörben eredeti cseh dalmű született: Skroup „Dratenik" c. operája. A Prágában 1826-ban bemutatott operának rendkívüli sikere volt. Következő operáinak egyikével sem ért el a szerző ilyen nagy sikert, bár azok jobb szövegkönyvre készültek, mint a polgári élethez kapcsolódó „Dratenik". Skroup többek között feldolgozta a Libussa hercegnőről és a Premyslida-dinasztia mitológikus alapítójáról szóló mondát.

Negyven évi várakozás után, 1866-ban hangzott fel első ízben Smetana első operája „A Brandenburgiak Csehországban".

„A Brandenburgiak Csehországban" alapvetően más korban keletkezett; a cseh nemzeti megújhodás mozgalma ekkor ért tetőpontjára és Smetana műve — librettóját Sabina írta — a megújhodás nemzedékéhez tartozó művészek együttműködésének eredménye.

Történelmileg ezt a szakaszt a következőképpen foglalhatjuk össze: Skroup-ot Mozarttól a cseh nemzeti opera és a nemzeti élet fejlődésének egész korszaka választja el. A „Dratenik" és a „Brandenburgiak" közötti korszakot társadalmi szempontból a következő események jellemzik: az 1830-as francia forradalom visszhangja, az orosz cárizmus elleni lengyel felkelés és végül az 1848-as prágai felkelés. Nem véletlen, hogy a „Brandenburgiak Csehországban" szerzői aktívan a felkelők barikádjain vettek részt a küzdelemben.

Felvetődik a kérdés: mik a cseh nemzeti opera lassú kialakulásának és kikristályosodásának objektív okai? Már említettük, hogy a 18. század 90-es éveinek végén és a 19. század elején a zenei élet teljesen Mozart hatása alatt állt. Az akkori idők legjobb komponistája, Tomasek — a nemességet szolgáló muzsikusok utolsó képviselőinek egyike — a mozarti művészet útjain járt. Tomasek részben — különösen poétikus zongoraminiatűrjeiben — a romantikához kapcsolódott. Sok dalt és drámai jelenetet írt német költők verseire. Elméletileg és alkotó gyakorlatában egyaránt a cseh nyelvért szállt síkra. Egész sor cseh dalt adott a hazafias mozgalomnak, mégsem tudta a régi muzsikusokat a cseh megújhodás népi és demokratikus mozgalmától elválasztó határt átlépni. Tomasek opera-kísérletei sohasem váltak eleven műalkotássá, akadémikus próbálkozások maradtak. Ebben az időben Prágában modern, romantikus muzsikusok hatalmas ellenzéke alakult ki. Ez a kör a francia és a német romantikus zene vívmányai mellett foglalt állást és fellépett Tomasek kimondottan klasszicizáló zenei felfogása ellen. Berlioz már a 40-es években Prágába jött, nemsokára Liszt követi, majd Wagner, kinek operái oly közkedveltek voltak, hogy 1866-ban a „Rajna kincse" prágai ősbemutatójáról is szó esett. Ez a modern, a romantikus zene ideáljaiért síkra szálló mozgalom inkább a lakosság német részét érintette, míg a cseh zenekultúra zárt életet élt. Szólnunk kell arról is, hogy a prágai kultúra német ága is kimondottan haladó volt; rendkívül népszerű lett például: J. B. Knittl operája, a „Franciák Nizza előtt". Ez a mű a francia forradalomról szól, s a szabadságharc gondolata hatja át. A szöveget Richard Wagner írta, s az oprát kilenc nappal az 1848-as forradalom kitörése előtt mutatták be a prágai Városi Színházban. Egyik részlete, a francia hadsereg indulója, a prágai forradalom harci dala lett. A forradalomhoz két dallal fordult a fiatal Bedrich Smetana is, ez a „Háború, háború" kezdetű tömegdal és a „Diáklégiók indulója".

A fiatal Smetana igen közel állt ehhez a zeneileg és társadalmilag egyaránt haladó mozgalomhoz. Művészi példaképe Berlioz, Liszt és Wagner volt, s a szláv körből Fryderyk Chopin. Ezzel azonban a tisztán történelmi meggondolásoktól az esztétikai, ideológiai kérdésekhez értünk.

A nemzeti megújhodás vezetőinek programjában gyökeret vert a művészileg felemelő, s egyben társadalmilag is hatékony színpad gondolata. Josef Kajetán Tyl így ír a cseh színházról:

„Szeretném egyszer egész Csehországot beutazni, hogy megfigyelhessem népünket, egy, az én elképzeléseim szerint szervezett színházban. Kutató tekintettel figyelném a tömeget és újjonganék, ha látnám, hogyan hatja át villamos szikraként, aktivizáló erőként az erkölcs, a hazafias elfogódottság, az anyanyelv szeretete. Régóta ismeretes, hogy én a lelkiismeretesen, erkölcsösen és művészien vezetett színházat jobb nemzeti iskolának tartom egy halom szépen megírt könyvnél és végtelen beszédnél. A színház az életből merít, ha — amint már mondottam — úgy működik, ahogyan én elképzelem."

Ez a felfogás teljesen érthető, ha megvizsgáljuk a cseh nemzeti megújhodás gyökereit. Joggal nevezi a cseh megújhodás legjobb ismerője, Zdenek Nejedly a mozgalom első nemzedékét filológus generációnak. A cseh nemzet kialakításának harca — II. József reformjai ezt már bizonyos mértékig előkészítették — a cseh nyelv megmentésével kezdődött. A cseh nyelv a 18. század 90-es éveiben már régen nem az értelmiségé, sem a Habsburg-monarchia centralisztikus törekvéseinek ellenszegülő ún. államjogi gondolkodású nemességé. Abban az időben csupán a vidéken élő leigázott nép nyelve, a szolgálóké, és cselédeké, s lépésről lépésre fogadta el néhány hazafi. Paradoxul hangzik, de egyik legnagyobb nemzeti tudósunk, a cseh nyelvtant újra feldolgozó J. Dobrovsky maga sem táplált az újjászületés iránt nagy reményeket. Annál nagyobb szerep várt tehát az irodalomra és a színházra, s az egész cseh szellemű társadalmi életre, hogy kiálljon a cseh nyelvben rejlő lehetőségek mellett, s bebizonyítsa; ez a nyelv az újonnan keletkező élet erőforrásává válhat. Itt említjük meg, hogy a cseh megújulás kimondottan politikai mozgalom, s összefüggött a német burzsoáziával együtt harcoló fiatal cseh burzsoázia küzdelmeivel. E harc a politikai nyomás légkörében zajlott le. Az említett kor — a megújulás második nemzedéke — legjelentősebb képviselői Bedrich Smetanán kívül: Karel Hynek Mácha, Bozena Nemcová, Jan Neruda írók, Karel Havlicek Borovsky, Karel Sabina, J. V. Fric újságírók és mások. A politikai nyomás az abszolutizmus éveiben különösen nagy ellenállást váltott ki, de Bécs centralisztikus törekvéseinek a cseh hazafiak azelőtt is ellene szegültek. Az ellenállás egyik fontos fóruma a művészet, az irodalom és a cseh dal, valamint a cseh hazafias bálok sora, s a cseh prózai színház. A színjátszás hihetetlenül szegényes feltételek között, műkedvelő előadásokból fejlődött ki Prágában, s vidéken egyaránt. A színház szította — a hazafias bálokon és a versmondáson kívül — a cseh lakosságban életének realista ábrázolásával a legnagyobb lelkesedést. Érdeklődést keltett a nyelv iránt, s az új élet iránt is. Demokratizmusa révén az élet új iskolája lett. A két legnagyobb tanítómester Václav Klicpera és Josef Kajetán Tyl volt.

Ebben a folyamatban a cseh zene is sajátos atmoszférát teremtett, bár nem érte el azonnal legmagasabbrendű formáit. Kezdetben a népdal szellemében fogant dalok és kórusok születtek. Ez az időszak a zenei népművészet iránti érdeklődés periódusa, a nagy népdalgyűjteményeké. (Ki-

Erben

emeljük itt Erbe művét.) Alakulóban van a cseh kórus-mozgalom is. Ez a mozgalom jóval később, Smetana művészetével teljesedik be, s néhány olyan énekkar alapításához vezet, mint pl. a Morva Tanítók Kórusa. A cseh hazafias társadalom mindennapi használatra szánt zenéje az optimista, féktelen polka.

A „nemzeti" művészet esztétikailag át nem gondolt elmélete alapvetően különbözött a külföldi zene irányzataitól. Elsősorban a nemzeti jellegzetességből, a népiség hagyományos, idillikus szemléletéből indult ki. Ez az elmélet eredményes volt kisebb formáknál, de a nagy formáknál teljesen csődöt mondott. Nagy szerepet játszott a cseh megújhodásban a pánszlávizmus gondolata, mivel a szlávok a nagy orosz népben látták a germanizáló törekvések elleni igazi védelmezőt. Ezért a zenében is kutatták a jellegzetes szláv vonásokat. Kizárólag a népdalt tartották valóban nemzeti művészetnek. A komponistáktól a folklór utánzását követelték, szerintük ez volt a nemzeti alkotótevékenység legmagasabb formája.

Skroup zenéjében — bármennyire szegényes is — nemcsak a csehbe oltott mozarti muzsika hangzik fel, hanem a konvencionális olasz opera sok eleme is. Ezért bizonyos mértékben még napjainkban is hatásos. A népies dal és az olasz operamanier között fennálló ellentét végzetessé vált Skroup további operai alkotómunkájában. Hiába választott hazafias szövegeket, művei nem lehettek maradandóak, mert művészileg élettelenek voltak. Smetana fellépésének történelmi jelentősége, hogy alkotó munkájával szétzúzta a nemzeti művészet szűk és korlátozott felfogását és a cseh nemzeti operának új, valóban nemzeti programot adott.

Bedrich Smetana, aki a 60-as években, rövid svédországi tevékenység után tért vissza hazájába, szilárdan vallotta, hogy igazán nagy nemzeti zenekultúrát nem lehet kizárólag kis formákkal megteremteni. Nagyszabású, fejlett technikájú zeneműveket kell alkotni. Olyan műveket, amelyek valami újat adnak a legfejlettebb zenekultúrák számára is. A cseh hazafias társadalom maradibb része Smetanát már a poétikus zongoradarabok, kamaraművek és szimfonikus költemények írásakor, első operája előtt modernizmussal, idegenszerűséggel, wagnerizmussal vádolta. Ez a társadalom ugyanis érezte, hogy Smetanával olyan új szellem hat a cseh kultúrában, amely minden régi felfogást megsemmisít és magasabbrendű, haladóbb feladatokat tűz maga elé.

Bedrich Smetana koncepciója nemcsak esztétikai és művészi szempontból volt új, hanem konkrét eszmei programot is jelentett. Hazafisága már nem „filológus" hazafiság, hanem konkrét forradalmi hazafias program. Nem idealizálja a népet, hanem a cseh nép társadalmi és nemzeti harcának szolgálatában áll.

Jellemző Smetana teljesen új felfogása a nép szerepéről. Első operája a „Brandenburgiak Csehországban" látszólag történelmi mű, a középkorban játszódik, hőse mégis a koldus Jura vezette felkelő prágai lakosság. Az itt ábrázolt prágai forradalom kicsengése egyértelmű. A nép nemcsak a németeket kergeti el, hanem egyúttal kisajátítja a főurak tulajdonát is. A gazdag cseh polgárokat Smetana ingadozó embereknek ábrázolja, akik a nép ellenségeivel sem átallanak egyezséget kötni. Ebben az operában a prágai

nép így énekel: „Mi nem csőcselék vagyunk, hanem nép." Túl nagy falat volt ez az akkori cs. és kir. hazafiak számára. Jan Neruda cseh költő a „Brandenburgiak" visszhangját kommentálva irónikusan jegyzi meg, hogy Smetana már újabb, a vidék életéből vett operatémán dolgozik, amelyben a „nagybirtokosok" kórusai is bizonyára felhangzanak — az új mű az „Eladott menyasszony" volt.

Smetana forradalmi-demokratikus koncepciója különösen a huszitamozgalom jelentőségének hangsúlyozásából derül ki. A „Ti, isten harcosai" kezdetű huszitakorál zeng ünnepi operájának, a „Libussa"-nak befejezésekor, s a „Hazám"-ciklus két darabjában, a „Tábor"-ban és a „Blanik"-ban megjelenő, zeneileg átalakított, huszitatematika aktualizálásához semmi kétség nem férhet. A cseh nemzeti megújhodásra annyira jellemző, a nép dicsőséges múltját felidéző történelmi szempontokat a zenében Smetana tette elsőnek a magáévá.

Utolsó befejezett lírai-romantikus operáján, a cseh lovagregékből merítő „Ördögfal"-on kívül Smetana még kétszer tért vissza színpadi műveiben a történelmi tematikához. Egyrészt a „Dalibor"-ban, egyetlen tragikus operájában, amelyben a szabadságszerető hős végül elbukik a királyi hatalom elleni harcban, másrészt a prágai Nemzeti Színház megnyitására készült ünnepi operában a „Libussa"-ban.

Ez utóbbi előadására csak befejezése után kilenc évvel, 1881-ben került sor. A „Dalibor" és a „Libussa" nem történelmi opera a szó eredeti értelmében, nem mérhető a 19. században szinte futószalagon készült művekhez. A klasszikus történelmi operában ugyanis a történelmi cselekmény a lényeges. Ez a szempont nem logikus, mert egyetlen művészet sincs annyira korához kötve, mint a zene; az intonáció és stílus tekintetében tisztán történelmi téma a zenében tehát már eleve anakronizmus. A zene hatását a korhoz kötött intonáció-készlet jelentős mértékben megszabja. Ez a magyarázata annak, hogy a történelmi hősök ábrázolásában — feltéve, hogy az ábrázolás élethű — több a korszerű elem, mint az irodalmi, vagy festői ábrázolásban. A klasszikus történelmi opera a nagyopera műfajában kristályosodott ki. Ez a műfaj — néhány kiemelkedő művet leszámítva — külsőséges színjáték, mivel a történelemből pusztán cselekményt merít, s azt felületesen, teatrálisan, üres pompával interpretálja. Smetana tisztában volt a történelmi opera törvényszerűségével. Említettük már, hogy első operája a „Brandenburgiak Csehországban", történelmi hűsége ellenére is „történelmietlen" mű, mivel az opera szereplői a zeneszerző korából valók, nem pedig középkori hősök. Ilyen módon „aklimatizál" Smetana a „Hazám"-ciklusban, különösen a „Blanik"-ban. A „Dalibor" és a „Libussa" helyzete is hasonló. A „Dalibor" elsősorban a király előtt meg nem hátráló szabadságharc drámája, a „Libussa" önálló nemzeti létünket ünneplő játék. Ilyen értelemben mindkét mű összefügg a cseh társadalom haladó rétegeinek akkori Habsburg-ellenes harcával. Az elsőben a forradalmi szellem és az olthatatlan szabadságvágy tükröződik, a másodikban jóslatszerű tisztánlátással bontakozik ki a szabad és önálló cseh nemzet képe. Smetana mély demokratizmusa is megnyilvánul a Libussáról szóló ősi monda feldolgozásában: Premysl Orác, a nép egyszerű fia kerül trónra.

Befejezve eszmefuttatásainkat, Smetana „történelmietlenül történelmi" operáiról, a következő tanulságot szűrhetjük le: a valóság igaz megformálása a történelmi opera műfajában nem függ a történelmi, tárgyi hűségtől. Ezt bízzuk inkább a történészekre. A műalkotás amúgy is a valóság tipizált és individualizált tükrözése. Az a fontos tehát, hogy a megoldás mennyiben aktuális, azaz mennyiben ábrázolja a történelmi témát kora haladó eszméinek és harcainak szellemében.

Smetana érdeklődése kora egyszerű embereinek élete iránt újabb bizonysága demokratikus felfogásának. Népe egyszerű fiairól szól leghíresebb művében az „Eladott menyasszony"-ban s a „Csók"-ban, a „Két özvegy"-ben és a „Titok"-ban is. E darabok ereje nem drámai konfliktusainak nagyságában és súlyosságában rejlik, hiszen vígoperákról, vagy vígoperába hajló művekről van szó. Legnagyobb jelentőségük az, hogy a cseh jellemek egész sorát a valósághoz híven ábrázolja. Smetana az egyszerű embereket és mindennapi életüket bátran és mesteri kidolgozással, az operairodalom legjobban megmintázott alakjaiként vitte színpadra. Zenéjének napfényes ragyogása és optimizmusa korára és forradalmi nemzedékének előretörésére egyaránt jellemző. Az „Eladott menyasszony" külföldön is jól ismert, és joggal tartozik a legtöbbet játszott operák közé. Sajnálatos, hogy a külföldi színpadok még nem találtak kapcsolatot a mester többi vígoperájával a „Csók"-kal, a „Két özvegy"-gyel és a „Titok"-kal. A „Csók" hőseinek — különösen Vendulkának és Lukásnak — realitása és lélektani gazdagsága párját ritkítja az operairodalomban.

A „Két özvegy"-ben Smetana a mozarti ideálhoz közeledett. Smetana utolsóelőtti operájának a „Titok"-nak cselekménye a cseh kisváros életéből vett bájos kép. Komikus elemeken kívül pompás lélektani tanulmányok teszik teljessé, különösen Blazenka, Vit, Rosa leányasszony, vagy Kalina alakját. Meglepő a vígopera stílusa is: csaknem monotematikus. Smetana néhány dalbetéttől eltekintve, a zenei anyagot a főtéma néhány változatából bontja ki. Smetana a komolytárgyú operában kialakult stílust gyakran komikussá változtatja.

Smetana fellépése éles, elsősorban ideológiai természetű harcot váltott ki. Fellángolt ez a harc már a Nemzeti Színház 1868-beli alapkőletételére készülő „Dalibor" bemutatója után is. Cseh reakciós körök azzal vádolták Smetanát, hogy idegenszerű, Wagnert másolja, s árulóként majdnem kitaszították.

Nem foglalkozhatunk itt a „Smetanáért vívott harchoz" vezető történelmi-politikai okokkal, s a zeneszerző mellé állt cseh művészekkel, tudósokkal és újságírókkal. E harcok esztétikai problematikája elsősorban a zenében megnyilvánuló nemzeti jelleg fogalmát érinti.

Smetana elvi alapon utasította vissza a népdalok „utánzásának" és az „egyszerűsített" nemzeti művészetnek elméletét. Jól tudta, hogy a népdalban sajátos intonációs kincs rejlik s komikusan hatna, ha a színpadon nem a megfelelő helyen, vagy szituációban alkalmazná. Mit is kezdhetett volna különben a „Brandenburgiak"-ban a prágai lakosság forradalmi jeleneteivel, a „Dalibor" tragikusan felfokozott drámaiságával, a „Libussa" ünnepélyes pátoszával.

Korunk egyik kiváló, cseh marxista esztétája, Antonin Sichra „Bedrich Smetana realizmusa" c. tanulmányában meggyőzően mutatta ki, hogy Smetana zenéje tartalmilag három forrásból táplálkozik: 1. A legváltozatosabb polkaintonációkból. Ezekkel a zeneszerző örömteli népi jeleneteket kelt életre s ez népi hőseinek zenei jellemzésében is megtalálható, 2. Az ünnepi induló intonációjából, amely Smetanánál, a monumentális koncepciók mesterénél felfokozott kifejezés hordozója; végül 3. a cseh kántorpaszorell hagyományából. Ez utóbbi viszonylag régi típus, szorosan összefügg a klasszicizmus zenéjével, s közvetlenül kapcsolódik a lírikus Smetana népdalhangjához.

Mindabból, amit Smetana operáinak esztétikája és a cseh megújhodás eredeti zenei programja közötti ellentétről mondottunk nem következik az, hogy Smetana operái megzavarták a zene és a nemzet élete közötti közvetlen kapcsolatot. Bedrich Smetana ezt a kapcsolatot rendkívüli módon erősítette. Gondoljuk csak meg, hogy polkaintonációi milyen szorosan függtek össze korával. A polka volt az akkori cseh társadalom legjellemzőbb tánca! De hogyan függött össze az ünnepi indulók intonációja a kor realitásával? Ez a kor Prágában rendezett nagy állami ünnepségek, szláv kongresszusok és dalosünnepek ideje volt. Az itt elhangzott zenét az indulómelodika hatotta át. Ez az intonáció jellemzi a francia forradalom óta a városi zenét. Részletes elemzéssel kimutathatnók, milyen zseniálisan gazdagította Smetana a cseh zene intonációs kincsét.

Smetanánál nincs különbség népi és egyéni között. Éppen ezért zenéje nekünk, cseheknek azonos a „nemzeti zene" fogalmával! Tudatosítanunk kell azt is, hogy Smetana a cseh zenét számos, régebben nemlétező intonációs körrel és stílusbeli folyamattal gazdagította; ezek egyéni alkotói vívmányai. Smetana a népi dal műfajából kiindulva oly biztonsággal és önállósággal dolgozik, hogy a népdalt, az utcai dalokat és a vásári rigmusokat egyaránt a valóságnak megfelelően szólaltatja meg, a népdalból merített magasrendű forma azonban eltakarja a mintául szolgáló eredeti forrást.

Az „Eladott menyasszony" bevezető kórusának dallama cseh népdalból bomlik ki. Ez a dal nem tartozik már az eleven népdalkincshez és valószínűleg csak néhány folklorista ismeri. Azt sem tudjuk, hogy Smetana ismerte-e. Kórusát azonban valóban mindenki ismeri, olyanok is, akik nem tudják, hogy a dallam Smetanáé.

Alapos félreértést okozott, hogy Smetanát gyakran hasonlították össze Wagnerral, sőt, néha Wagner-epigonnak is rágalmazták. Richard Wagner és Bedrich Smetana világát összevetve minden efféle mechanikus függőségi elmélet értelmetlen és abszurd. Smetana életműve stiláris és formálásbeli eszközeit tekintve azonos színvonalú Wagner vívmányaival, de céljai teljesen mások. Bedrich Smetana elsősorban a reális élet mestere, Wagner pedig a mítoszé. A Wagnerre annyira jellemző misztikus elemek nála teljesen hiányoznak. Mindaz, ami bármilyen közösségben volt a vallással s a transzcendentálissal, a materialista Smetana számára teljesen közömbös volt. Számára Wagner individualizmusa is idegen.

Wagner egy vesztett forradalom után belsőleg megtört osztály fia, Smetana élete végéig tántoríthatatlan demokratikus forradalmár, tipikus

forradalmi romantikus egyéniség. Wagner a bánatos, pusztító konfliktusok mestere, Smetana pedig kora európai zenéjében szinte egyedülálló napsugaras, optimista és örömteli művésztípus. Ez a jellemvonás annál inkább figyelemreméltó, mivel Smetana sokat szenvedett és nélkülözött. Az egyénfeletti ideál szolgálata s a nemzeti újjászületés lehetővé tette azonban Smetana számára, hogy túltegye magát az életét kitöltő nehéz harcokon.

Bedrich Smetana életműve szilárd alapja lett az első, „a nép önmagának" jelszavával született művészi intézménynek, a prágai Nemzeti Színháznak. Bízvást állíthatjuk, hogy Smetana, a cseh nemzeti operakultúra valódi megteremtője, világraszóló jelentőségű művész.

Összefoglalva: Smetana műveiben a cseh opera művészileg és eszmeileg egyaránt a nemzeti megújhodás zászlóvivője. Bedrich Smetana szétzúzta a nemzeti művészet régi ideáljait, amelyek a művészetet elszigetelték és figyelmen kívül hagyták szerves kapcsolatait a világgal. A jellegzetes hazai források, valamint kora nemzetközi operairodalma felhasználásával egyéni és egyedülálló szintézist hozott létre. Eggyé válva a forradalmi demokratikus eszmei programmal, szoros kapcsolatba került az opera műfajával és a tömegek intonációs körével, amelyet személyesen formált és átalakított. Életműve a szó eredeti értelmében törvénye a cseh operának. Bedrich Smetana művészetében pompásan tükröződik az alkotómunka minden nagy mesterre jellemző alapvető dialektikája. Tanult a néptől és amit átvett, egyéni, megismételhetetlen és művészileg magasabbrendű formában adta vissza.

Mivel fejezhetnők be a cseh opera kezdeteivel és első fénykorával foglalkozó, hézagos és töredékes előadást? Elsősorban a mai problematika hangsúlyozásával. Smetana életműve azt példázza, hogy a szocialista társadalomban sem jöhet létre új nemzeti opera, ha a szerző esztétikai szempontból csak ahhoz ragaszkodna, ami a művészetben már régi, ha inkább utánozni akar, mint önállóan alkotni. A tisztán esztétikai program azonban nem elég, ehhez világos eszmei alap is szükséges. Napjaink operájáról szólva elsősorban felemelő esztétikai, megragadó művészi, és haladó társadalmi szerepét kell hangsúlyoznunk. Az élet és az opera nem választható el egymástól. Csak az élet igazi tanulmányozása, törvényszerűségeinek, eszméinek művészi általánosítása és a nagy, aktuális témák vezetnek korunk operájához.

SZERGEJ PROKOFJEV:

ÖNÉLETRAJZI VÁZLATOK*

Amikor a konzervatóriumban szerencsésen befejeztem zenei tanulmányaimat, anyám megjutalmazott egy külföldi utazással. Londont választottam, ahol Gyagilev akkoriban nagy pompával készített elő orosz opera- és balettszezont. Az évad valóban érdekes volt: Saljapin énekelt, Strauss Richárd dirigált, sok újat lehetett látni és hallani. Gyagilev maga, frakkban és cilinderben, monoklival és fehér kesztyűben — nagyszerű jelenség volt. Nouvel hozott össze bennünket, s én eljátszottam második zongoraversenyemet. Sert, a festő, aki jelen volt a koncerten, közben franciául felkiáltott: „De hisz ez egy vadállat!" — Amikor megtudta, hogy értek franciául, sűrűn kérte a bocsánatot. Gyagilev felvetette a gondolatot, hogy nem lehetne-e a koncertet „előadni": én játszanék a zenekarral, s közben a színpadon balettpantomímet adnának elő. A Finale melléktémájához egy *Lel*-szerű[1] figurát képzelt. De nehéz volt alkalmas történetet kitalálni, s így az ötletet elejtették. Abban az időben foglalkoztatott a gondolat, hogy operát írok Dosztojevszkij *Játékosá*ból. Gyagilevnek felvázoltam tervemet. Azt mondta rá, hogy az opera elhalóban van, míg a balett virágzó műfaj, okosabb lenne hát, ha balettet komponálnék. Több találkozás és megbeszélés után elhatároztuk, hogy ha visszatértem Pétervárra kapcsolatot keresek valamelyik íróval, például Gorodeckijjel, s közösen kidolgozunk egy balett-témát az orosz mondavilágból, vagy a történelemelőtti időkből vett motívumok alapján. E megbeszélések idején sok újat láttam és hallottam: Ravel Daphnis és Chloe-ját, Sztravinszkij Tűzmadarát és Petruskáját. A bennük megmutatkozó friss erő, s a különböző „cifraságok" felkeltették ugyan osztatlan érdeklődésemet, de nem tudtam ezekben a művekben pregnáns tematikát felfedezni. E balettek zenei tartalma annyira „másféle" volt, hogy nem is éreztem őket zenének — ez valószínűleg még gyakrabban előfordul azokkal, akik zenémet először hallják. Londonban minden annyira érdekes volt, hogy alig vettem tudomást a közelgő háborúról, s tisztán véletlen, hogy néhány nappal a háború kitörése előtt visszatértem Pétervárra.

A mozgósítás szempontjából a háború engem, egy özvegyasszony egyetlen fiát, nem érintett, mert a családfenntartókat nem hívták be. Míg Gorodeckij azzal foglalkozott, hogy a szkíta időkből találjon ki valamilyen balett-

* Megjelent a Szovjetszkaja Muzika 1941 áprilisi számában.

[1] Pásztor-figura az orosz mondavilágban.

témát, én közben a *Sinfoniettát* (op. 5.), dolgoztam át Siloti[2] koncertjeire. Egy Mizantrop aláírású cikk, a Muzsika című lapban, nem maradt hatástalan. „Nem hívhatom meg Prokofjevet, hogy játssza el a második zongoraversenyt — mondta Siloti —, mert akkor nekem kellene vezényelnem, s ez meghaladná az erőmet. Debussy zenéjéből illat árad, de ez a zene bűzlik. De mert mindnyájan annyira óhajtják, meghívhatom a szerzőt, hogy dirigálja el a Sinfoniettát." — Nehogy szégyent valljak, elhatároztam, hogy a művet alaposan átdolgozom.

Gyagilev aforizmái ellenére, az operaműfaj változatlanul vonzott engem. De nem kezdhettem terjedelmesebb munkába, ezért hosszabb dalokat komponáltam: a *Csúf kis kacsát*, s a *Tető alatt* címűt. Gorodeckij több szkíta motívumot kutatott fel, de a drámai cselekmény sehogyan sem akart sikeredni neki. Több találkozás után hoztunk csak össze egy tűrhető szüzsét, aminek az *Ala és Lolly* címet adtuk. Ahogy az anyagot megkaptam, nyomban nekiláttam a komponálásnak. Valami nagyobbszabásút szerettem volna alkotni. Sztravinszkij Sacre du Printemps-ját már hallottam koncerten, de nem értettem meg. Könnyen lehet, hogy a magam módján én is valami hasonlót kerestem. Nurok és Nouvel meglátogatott; meghallgattak, s nem szóltak semmit. De Nouvel írt Gyagilevnek, hogy Prokofjev ostobaságokat művel egy értelmetlen balettszöveggel. Gyagilev felszólított, hogy menjek Olaszországba, ahol akkoriban tartózkodott. Megígérte, hogy rendez nekem egy hangversenyt Rómában, s kifizeti az útiköltségemet. Románián, Bulgárián és Görögországon át keltem útra — ezek az országok akkor még nem léptek be a háborúba. Gyagilev meghallgatta a balett félig kész vázlatait, de sem a zene, sem a „túlságosan mesterkélt történet" nem tetszett neki. „Új balettet kell írni" — határozta el. 1915. március 7-én a második zongoraversenyt játszottam a római Augusteo-ban. Molinari vezényelt. Ez volt az első külföldi szereplésem. A nem túlságosan nagyszámú közönség részben mellettem, részben ellenem foglalt állást, de verekedésre nem került sor, mint pavlovszki, első hangversenyemen.

Gyagilev, a háború ellenére, felkészült a következő évadra. Múzeumokat látogatott, olasz futuristákkal tárgyalt, és magához rendelte Svájcból Sztravinszkijt, akivel már két évvel előbb találkoztam Pétervárott. Eljátszotta zongorán a Tűzmadár bevezetését, ami így, zenekar nélkül, nagyon sokat veszített hatásából. Azt mondtam neki, hogy ebben a bevezetésben nincsen semmi zene, ami pedig van benne, az a Szadko-ból való. Sztravinszkij megsértődött, s Gyagilev, aki várta őt, attól tartott, hogy találkozásunk majd balul üt ki. De Sztravinszkij jóakaratú volt velem szemben, dicsérte a második zongoraversenyt, s négykézre eljátszottuk a futuristáknak a Petruskát. Marinetti vált ki közülük. Rendkívül hadarta a franciát, s a nagy tirádák közben az ember csak nehezen tudta követni gondolatait. Mindez új és szokatlan volt nekem, s még büszke is voltam rá, hogy ilyen iszonyúan „modern" emberrel tárgyalhatok, de az elméletei nem hatottak rám. A hangszerekről, főként a zajtkeltő gépekről, melyeket a futuristák bemutattak nekünk írtam egy cikket a Muzsika című lapba.

[2] Neves orosz zeneszerző és zongoraművész, Liszt-növendék.

Sztravinszkij elutazása után Gyagilevvel elővettük Afanaszjev orosz mesegyűjteményét, amit még Sztravinszkij hozott magával, s ebben egy sereg olyan mesére találtunk, ahol valamilyen mókás figura a tréfáival rászedi a többieket. Két ilyen mese elég volt hozzá, hogy könnyedén összeállítsuk belőle egy hat képből álló balett cselekményét, Gyagilev ezúttal szabályos, háromezer rubeles szerződést kötött velem. „De olyan zenét írjon — mondta, amely valóban megérdemli, hogy orosznak nevezzék. Mert nálatok, a lezüllött Péterváron elfelejtettek már oroszul komponálni." Gyagilev nemcsak vállalkozó volt, hanem választékos ízlésű műértőnek is bizonyult. A zene területén épp olyan alaposan kiismerte magát, mint a festészetben vagy a táncművészetben. Ítéletei élesek voltak és paradox értelműek. Engem megrótt amiatt, mert szeretem más szerzők zenéjét. „A művészetben gyűlölni kell tudnia, mert különben a zenéje elveszti minden sajátságát." „De hisz ez korlátoltság" — válaszoltam. „Az ágyú is azért lő messzire, mert korlátozott a becsapódási területe" replikált erre ő.

Pétervárra visszatérve megfigyelhettem, hogy részvényeim észrevehetően emelkedtek, még Jürgenson[3] is „Vénus-szá vált Jupiterből", ami egyébként nem akadályozta meg abban, hogy rendkívül kedvezőtlen feltételeket kínáljon az új balettért, amit aztán vissza is utasítottam. Lassanként kezdtem kidolgozni a *Chout* (Tréfacsináló) balett témáit, s közben arra törekedtem, hogy igazi orosz zenét írjak. Szoncovkán gyakran hallgattam gyerekkoromban a falusi lányokat, amikor szombat estéken és vasárnap „dalaikkal" szórakoztattak bennünket. Azért volt-e, mert Szoncovka olyan vidékre esett, mely szegény volt dalokban, vagy a hangjukat csöppet sem kímélő falusi énekesek előadásmódja bosszantott-e, nem tudom, de akárhogyan volt is, ezekben a „dalokban" semmit sem tudtam felfedezni a népdal szépségéből, s egyetlen dallam sem maradt meg az emlékezetemben. Hajlok rá, hogy feltételezzem: ezek a dalok talán tudat alatt mégis éltek bennem. Ennek köszönhetem, hogy az orosz anyagot igen könnyedén formáltam. Mintha a végtelenséget érintettem volna, vagy szűzföldre hullott volna a vetés — az érintetlen föld váratlan termést hozott. Nyáron mind a hat képpel elkészültem. Megbeszéltem Gyagilevvel, hogy újra Olaszországba utazom, s a balettmesterrel közösen dolgozzuk ki a táncjátékot. De közben a balkáni kapu is bezárult, az Északi tengeren pedig az aknák miatt volt veszélyes az utazás. A lényeg az, hogy a pétervári zenei élet jobban vonzott, mint a reménytkeltő külföldi perspektívák, amiket Gyagilev rózsás színekkel ecsetelt előttem. Grigorjev balettmesterrel, aki hozzá utazott Rómába, elküldtem neki a kéziratot.

A *Chout* munkálataival egy időben átnéztem az *Ala és Lolly*-hoz készült vázlatokat, s néhány érdektelen részlet elhagyása után arra a meggyőződésre jutottam, hogy a megmaradt zenei anyagból nem érdemes tető alá hozni a dolgot. A zenét sikerült úgy elosztanom, hogy a négy részes *Szkíta szvit* lett belőle, melynek cselekménye nagy vonalakban a befejezetlenül maradt balett felépítését követte. A hangszereléshez már eléggé értettem, s így nagyzenekarhoz is merészkedtem, hogy gondolataimnak zenei formát adjak. Az első két rész hangszerelése nagyon könnyen ment; annál lassabban haladtam a

[3] Orosz kiadó.

két utolsóval, azokkal sokat bajlódtam, de a faktúrájuk érdekesebb is lett. A záró részhez majdnem annyi időre volt szükségem, mint a fél szvithez. Siloti azt javasolta, hogy a *Szkíta szvitet* még abban az évadban műsorra tűzi. Albert Coates[4]-szal is megismertetett, aki a Marinszkij[5] színházban fokozatosan átvette az öreg Napravnyik helyét, aki már csak ritkán dirigált. Coates nem riadt vissza új művek előadásától, s azt mondta: „Írja csak meg a Játékost, elő fogjuk adni." Kedvezőbb konjunktúrára nem is számíthattam volna. Elolvastam a Játékost, megírtam a librettót, s 1915 őszén megkezdtem a komponálást. (Az első felvonás közepén, ezeknél a szavaknál: „jóságos atya".)

Ezekben az években ismertem meg Rahmanyinovot is. Jó hangulatban volt, felém nyújtotta nagy kezét, s jóakaratuan társalgott velem. Ősszel Szkrjabin emlékére adott hangversenyt, s ezen többek között az V. szonátát is játszotta. Mikor Szkrjabin ezt a szonátát előadta, zenéje magasabb régiókba emelkedett, míg Rahmanyinovnál minden hang rendkívül precízen és szilárdan állt a földön. A teremben levő Szkrjabin-hívők között nagy volt az izgalom. Alcsevszkij tenorista, akit a kabátujjánál fogva kellett visszatartani, hangosan felkiáltott: „Várjatok, leszámolok vele." Én igyekeztem tárgyilagos álláspontra helyezkedni, s azt válaszoltam, hogy nagyon megszoktuk ugyan ezt a szonátát a szerző előadásában, de azért lehetséges másfajta előadásmód is. Amikor bementem a művész-szobába, gondolataimat elárulva, így szóltam Rahmanyinovhoz: „Szergej Vasziljevics, Ön *mégis* csak jól zongorázott." Rahmanyinov kényszeredetten mosolygott: „Ön azt hitte talán, hogy rosszul fogok játszani?" — s ezzel hátat fordított, s mással kezdett beszélni. Így véget értek jó kapcsolataink. Ehhez valószínűleg az is hozzájárult, hogy Rahmanyinov visszautasította a zenémet, mindig felingerelte őt. Valamivel később kínos esetem volt Medtnerrel.[6] Azt vártam, hogy a hangversenyén eljátssza majd nagy C-dúr szonátáját, ami nagyon érdekelt. Ehelyett megelégedett az egyik könnyebb szonátával, amit odahaza is megnézhet az ember. Elmondtam neki, hogy mennyire sajnálom a dolgot. „És a szonáta, amit játszottam?" — „Az inkább alkalmas házi használatra." Medtner elmesélte az esetet, s ez alapján Rahmanyinov később azt terjesztette nagy felháborodással, hogy Prokofjev a szonátákat egyszerűen csak szonáták és házi használatra alkalmas szonáták csoportjába osztja.

1915 őszén az átdolgozott *Sinfoniettát* vezényeltem a Siloti koncerteken. 1916. január 29-én pedig a *Szkíta szvitet*. A szvit után zajos jelenetekre került sor a teremben, akárcsak első fellépésem után Pavlovszkban, amikor a második zongoraversenyt játszottam. De itt az egész pétervári zenei világ jelen volt. Glazunov, akit személyesen hívtam meg a hangversenyre már annyira kijött a sodrából, hogy nyolc taktussal a befejezés előtt kiment a teremből, mert a napfelkeltét már nem bírta meghallgatni. Az újságok azt írták, hogy „az új mű megítélésében a konzervatórium igazgatója nem nagyon válogatta meg a jelzőket". Az üstdobos, nagy igyekezetében, szétszakí-

[4] Moszkvai születésű, angol karmester.

[5] A régebbi pétervári cári színház.

[6] Orosz zeneszerző és zongoraművész.

totta a dobot a verőkkel, és Siloti megígérte, hogy a szétszaggatott bőrt elküldi emlékbe. A zenekarban az obstrukció jeleit lehetett észrevenni. „Mert beteg feleségem, s három gyerekem van, kénytelen vagyok ezt a poklot végigszenvedni!" — fakadt ki az egyik csellista, akinek a háta mögött ülő harsonások félelmetes akkordokat fújtak a fülébe. Siloti kitűnő hangulatban sétálgatott fel s alá a teremben, s közben ismételgette: „A képükbe, a képükbe!" — ami azt jelentette, hogy Prokofjevvel a közönség arcába sújtottak. „Botrány az előkelő társaságban" — állapította meg, nem minden káröröm nélkül a Muzsika című folyóirat.

A koncertek közötti szabad időben szünet nélkül a *Játékos*on dolgoztam, s márciusban elkészültem az első három felvonással. A negyedik felvonás rulett-jeleneténél megakadtam, mert a jelenet sehogyan sem illet bele az opera felépítésébe. Itt B. N. Demcsinszkij segített nekem, aki gondolataimat néhány utalással egészítette ki, amit nem találtam meg Dosztojevszkij regényében. A *Szkíta szvit* iránt megmutatkozó érdeklődéstől felbátorítva a *Játékos*ban olyan kifejezésmódot választottam, mely a legmesszebbmenően számot vetett a baloldali irányzattal. „Tervei áttekinthetetlenek, s nem lehet megjósolni, milyen formát öltenek majd" — ezekkel a szavakkal bátorított a Muzsika. „Páni nevetés katarzisa a művészi kifejezés mulandóságáról" — gúnyolódott Karatyigin.[7] „Szertelen mű" írta Igor Glebov,[8] de a szedésbe sajtóhiba csúszott, s helyette „esztelen mű" jelent meg. Anyám egyszer kétségbeesve nyitott a szobámba, amikor a Játékost komponáltam: „Mondd tulajdonképpen tisztában vagy azzal, hogy mit kalapálsz össze a zongorán?" Két napra összevesztünk. Erőteljes kifejezésre irányuló törekvésemet valóban csak az erős érzelmi hullámzások pillanataiban, vagy a gúnyoros kifakadásokban koronázta siker. Sikerült a „nagymamácska" orosz figurájának (a cselekmény külföldön játszódik, s váratlanul megjelenik a színen a moszkvai nagymama) zenei jellemzését megtalálnom. De emellett jónéhány fárasztó, divatos modorosság is akadt, ami csak megzavarta az énekszólamokat, anélkül, hogy gazdagította volna a cselekményt. A *Játékos* zenéjét öt és fél hónap alatt komponáltam. Tavasszal megkezdték Teljakovszkij-nál, az opera igazgatójánál a következő évben műsorra kerülő, új művek kiválogatását. Coates szándékosan nem mutatta meg a bizottságnak a *Játékost*, mert tudta, hogy ott olyan konzervatív elemek ellenállásába ütköznék, mint Kjui, Glazunov, s még mások. Teljakovszkij-nak akkor kezdett beszélni az operámról, amikor a bizottság már befejezte munkáját, s tagjai már szerteszéledtek. Összehívtak egy pótülést, melyen a Marinszkij színház fiatal karmesterei vettek részt, s Silotit hívták még meg, mint szaktekintélyt. Teljakovszkijt teljesen zavarba hozta a *Játékos* zenéje. De mert mindenki dicsérte, vállalta a rizikót, s aláírta a szerződést. Igen örvendetes módon előleget kaptam, s ígéretet, hogy 100 példányban kinyomatják a zongorakivonatot. 1916 nyarát a hangszereléssel töltöttem. Tíz oldalt írtam partitúrába naponta, kevésbé bonyolult helyeken tizennyolcat. Anyám alkalmilag megkérdezte Cserepnintől, hogy mennyit hangszerel egy nap alatt. „Van rá eset, hogy egyetlen akkordot" —

[7] Ismert zenekritikus.

[8] Aszafjev írói álneve.

válaszolta ő, imponálni akarván munkamódszerének alaposságával. „A fiam 18 oldalt megcsinál naponta!" — válaszolt erre anyám, kellő büszkeséggel.

A jelentősebb munkák közötti időben zongoramuzsikát és dalokat komponáltam. Közéjük tartoznak a *„Pièces sarcastiques* zongoradarabok (1912—14). Nurok és Nouvel úgy vélték, hogy ez a megjelölés nem hangzik jól, s azt a tanácsot adták, változtassam meg a *Sarcasms* címre. A darabok nagyon tetszettek akkoriban a közönségnek, talán amiatt, mert erősebben érvényesültek bennük az új kifejezésre irányuló törekvések, mint a korszak más műveiben. Cserepnin ezt mondta: „Nurok egész életében az új zenéért harcolt, most Isten elküldte neki öreg napjaira Prokofjevet." Még emlékszem az ötödik darab mottójára: „Gyakran nevetünk gonoszkodva embereken, s dolgokon. De ha jobban utána gondolunk, látjuk, hogy milyen szerencsétlen és nyomorult az, akit kinevettünk. Akkor furcsán kezdjük érezni magunkat, a nevetést halljuk visszhangozni, de az most már minket gúnyol." A többi darabnak nem volt felirata. Az op. 23 jelzésű *Románcok* a *Sarcasms* sorozattal rokon vonásokat mutattak . . . Érdekes, hogy a *Tető alatt* című volt az egyetlen, amit Karatyigin nem értett meg. Noha a lélek, s az érzelmek minden rezdülését gondosan megkomponáltam a zenében, Karatyigin így vélekedett róla: „Szerintem az énekes határozott értelmű szavakat énekel, míg közben a zongora egy scherzót játszik kíséretként, aminek semmi köze sincs ezekhez a szavakhoz."

„Az erkölcsök bizonyos finomulása" érezhető az op. 22-ben, a *Tovatűnő látomások* című, húsz zenei minatűrből álló sorozatban, mely lassanként, két év leforgása alatt (1915—17) készült. Elsőnek az ötös számút írtam, utoljára a tizenkilencediket; a ciklus sorrendje nem a keletkezés idejét követi, hanem művészi meggondolások alapján alakult ki. A címet Balmont egyik versének köszönhetem.

Nagyobb mértékletesség figyelhető meg a *Románcokban* (op. 27.), melyeket 1918 novemberében tehát a *Játékos* befejezése után komponáltam. E dalok alapján hitték sokan először rólam, hogy lírai is tudok lenni. Az op. 23. jelzésű *Románcokkal* ellentétben igen gyorsan haladtam a komponálással, az egész művet öt-hat nap alatt írtam. Mint op. 27-et katalogizálták, s ebből is kitűnik, hogy a *Hegedűverseny* (op. 19.), a *III. zongoraverseny* (op. 26.) és a *Klasszikus szimfónia* (op. 25.) munkáit már megkezdtem, de nagyobb színpadi munkák hátráltattak abban, hogy rájuk koncentráljam erőmet.

1916 végén Jürgensonéktól átmentem a Koussevitzky kiadóhoz. Koussevitzkyt az Orosz Zeneműkiadó zsüritagjainak egymással szembenálló nézetei nem tudták megbékíteni. Felhasználta az alkalmat, hogy az osztrák állampolgárságú Gutheil-nak a hadüzenet után sürgősen fel kellett számolnia üzletét, s megvette a kiadóvállalatot. Elhatározta, hogy ezentúl zsüri nélkül fog dolgozni. Jürgenson-nál nem mentek simán az ügyeim, s úgy látszott összetűzésre kerül sor közöttünk a partituráim kinyomatása ügyében, mert Jürgenson nem titkolta aggodalmait. Koussevitzky ezzel szemben minden komponistának meghatározott honoráriumot biztosított, s hajlandónak mutatkozott mindent kinyomtatni. Ezért mentem át Gutheil-hoz (a cég neve megmaradt), ahol először a *Románcok* (op. 9, 23, és 27.), s a *Tovatűnő látomások* jelentek meg.

Koussevitzky 1916. december 25-én akarta a *Szkíta szvitet* Moszkvában bemutatni, de nem sokkal a hangverseny előtt zenekari muzsikusainak javarészét behívták katonának. A *Szkíta szvithez* nagy előadó-együttesre volt szükség, s hiányoztak hozzá a muzsikusok. Koussevitzky ezért elhatározta, hogy csak a következő szezonban adja elő, s valami egyszerűbbel helyettesíti. Ennek ellenére másnap az Évad újdonságai című moszkvai lapban megjelent Szabanyejev[9] cikke, melyben a barbár jelzőt minden lehető módon variálta, a szvitre vonatkoztatva. Nem tudott semmit a műsorváltozásról, mert nem jött el a koncertre; a recenziót pedig már előbb megírta. Szabanyejev képzett muzsikus volt, s közepes zeneszerző. A zenémet nem bírta elviselni, s többször megtámadott a sajtóban; megállapította, hogy a szívem helyén fűrészpor van, mint Petruskának. Dzserzsanovszkij egyszer azt javasolta, hogy írjak recenziót Szabanyejev műveiről a Muzsika című folyóiratba. Én meg is írtam, s abban előszeretettel mutattam rá a hibákra („ez nem zene, itt pókok köröznek a kottapapíron"), de Dzserzsanovszkij megingott, s nem közölte a recenziót. A jóvátétel így elmaradt, de ellenségem ezúttal a saját sírját ásta meg! Az egészben az a legérdekesebb, hogy Szabanyejevnek pontos információi voltak a *Szkíta szvitről* anélkül, hogy hallotta, vagy a partitúrát látta volna, s valószínűleg egyetlen szót sem változtat a cikken, ha alkalma nyílik meghallgatni. De ezzel a balfogással hosszú időre eljátszotta hírnevét, s több újságtól ki kellett válnia.

A „Modern zenei esték" helyét új szervezet váltotta fel, a Zenei kortárs című folyóirat, mely ugyancsak modern zenei hangversenyeket rendezett. A haladó gondolkodású Szuvcsinszkij és Igor Glebov állt a folyóirat élén, továbbá a konzervatív beállítottságú A. Rimszkij-Korszakov (a zeneszerző fia), Julja Weissberg és mások. A Sztravinszkij, Mjaszkovszkij, s az én zeném körüli viták ellentétekhez vezettek a lap munkatársai között. De Szuvcsinszkij és Igor Glebov másként fogta fel a zenémet, mint a „kortársak": míg Nurok és Nouvel főként a szertelenségek, s az új harmóniák iránt érdeklődött, itt inkább a *Románcok*ra (op. 27.) esett a hangsúly. A Zenei kortárs rendezésében 1917. február 18-án került sor első moszkvai kamarakoncertemre. A meghívottak között volt Rahmanyinov és Medtner is. Medtner egész idő alatt nekibuzdúlva hajtogatta: „Ha ez zene, akkor én nem vagyok muzsikus." Míg Rahmanyinov úgy ült ott, mint egy kőszobor, s a moszkvai közönség, mely általában szívesen fogadott, nagy zavarba jöhetett, ha közben istenített kedvencére pillantott. Körülbelül ebben az időben került sor első zongoraestemre Szaratovban, továbbá egy kis zenei-irodalmi estére Pétervárott, a Dobicsina asszony lakásán rendezett kiállításon, ahol Gorkij olvasott fel műveiből és Heifetz még utoljára játszott amerikai útja előtt. Gorkij rendkívül érdeklődött a *Sarcasms* és a *Rút kis kacsa* iránt. Akkoriban jelent meg egy éleshangú írás ellenem, Amfiteatrov tollából, melyben neveletlenséget vetett szememre, s azt a hajlamot, hogy szeretem a nyelvemet mutogatni a közönségnek. A következőket írta: „Az ifjú tehetség olyan, mint friss sör a hordóban, mely érik és erjed, s edénybe töltve habosan veti fel egyre magasabbra fehér virágát... Oly magasra, hogy néha csak silányka

[9] Zenetudós, a moszkvai Állami Zenetudományi Intézet szervezője és elnöke.

söradag marad a dús hab alatt, talán csak egy korty, vagy még annyi sem... De — óh! — az ifjúság terhét az élet minden perce csökkenti, s a fiatalság erénnyé sohasem válik többé."

* * *

A februári forradalmat Pétervárott éltem át. Jómagam, s a hozzám közelállók, örömmel üdvözölték. A forradalmi események idején a pétervári utcákon tartózkodtam, s időnként a fal mögé kellett bújnom, ha erősebben kezdtek lövöldözni. A Tovatűnő látomások 19. darabja, melyet körülbelül abban az időben írtam, részben visszaadja benyomásaimat, melyek inkább a tömeg izgatottságát, mint a forradalom lényegét ragadták meg.

A Marinszkij színház élére Siloti került, a visszalépett Teljakovszkij helyébe, de olyan énekesekkel és zenekarral, akiknek semmi kedvük nem volt ahhoz, hogy a Játékos sűrű szövedékén átrágják magukat, nem tudott mit kezdeni. Az előadást el kellett halasztani. 1917 nyarát teljes magányban töltöttem Pétervár mellett; Kantot olvastam és sokat dolgoztam. Zongorát szándékosan nem vittem magammal a falura, mert meg akartam próbálni, hogy hangszer nélkül dolgozzam. Addig rendszeresen a zongora mellett írtam, de meg kellett állapítanom, hogy a hangszer nélkül komponált tematikus anyag gyakran értékesebb. A zongorára átvíve első pillanatban különösnek tűnik, de többszöri átjátszás után kiderül, hogy csakis így, s nem másként kellett megcsinálni. Azzal a gondolattal foglalkoztam, hogy egész szimfonikus művet írok zongora nélkül. Egy ilyen műben a zenekari hangszíneknek is világosabbaknak és tisztábbaknak kellene lenniük. Így született meg egy Haydn stílusban elképzelt szimfónia terve. Haydn technikája a Cserepnin osztályában végzett munkáim közepette világossá vált előttem, s ilyen meghitt viszonyok közepette könnyebb volt zongora nélkül a merész vállalkozásba belefogni. Úgy gondoltam, hogy ha Haydn ma élne, megtartotta volna a saját komponálásmódját, ugyanakkor az újból is átvett volna valamit. Ilyen szimfóniát akartam hát komponálni: szimfóniát klasszikus stílusban. Amikor reális alakot kezdett ölteni, *Klasszikus szimfóniá*nak neveztem el: egyrészt, mert ez így egyszerűbb volt; másrészt elbizakodottságból, hogy a fafejűeket bosszantsam, s abban a csendes reményben, hogy végül még nyerek is vele, ha a szimfónia az idők során mégis klasszikusnak bizonyulna.

A szimfóniát mezei sétáimon komponáltam, s közben, vele egy időben hangszereltem a *Hegedűversenyt* is (op. 19.). A versenymű első témáját 1915 elején komponáltam, s később többször is megbántam, hogy más munkák megakadályoztak abban, hogy a „hegedűconcertino álmodozó motívumaihoz" visszatérjek. Zenéje 1917 nyaráig lassan elkészült, a concertino versenyművé növekedett: 1917 nyarán fejeztem be a partitúrát. A *Klasszikus szimfóniá*ból legelőbb a Gavotte-ot írtam meg. Aztán, még 1916-ban, az első és második tétel tematikus anyagát. De 1917 nyarára még sok munka maradt. A Finale első verzióját, a teljes tematikus anyagot töröltem; aztán újra alakítottam a tételt, s többek között azt tűztem ki célul, hogy a moll akkordokat lehetőleg kerülöm.

Amikor a Klasszikus szimfóniát befejeztem, s a hangszereléssel is előre haladtam, felvetődött bennem egy „orosz szimfónia" gondolata, azzal a szándékkal, hogy Gyagilevnek ajánlom, orosz stílusom érdekében végzett fáradozásaiért. De az elképzelés semmivé vált azon a gondolaton, hogy valami nagyot, kozmikusat akartam alkotni. A forradalmi események, melyek Oroszországot felrázták, öntudatlanul is uralkodtak gondolataimon, s megformálásra, kifejezésre vártak bennem. Nem tudtam, milyen formában tegyem ezt, s törekvéseim, sajátságos fordulattal, az ókor témái felé irányultak. Hogy e kor gondolatai és érzelmei az évezredekkel dacoltak, mélyen megragadta képzeletemet. Ez a sors jutott a kaldeus eskü-formulának, melyet ékírással vésték az árkádiai templom falába; Winkler fejtette meg, s Balmont szedte versekbe. A *Heten vannak* kantátát (kórusra és nagyzenekarra) három szakaszban akartam megírni. Az első fázis: zongora nélkül dolgozni, s valami nagyvonalú vázat felépíteni, azaz átgondolni a deklamációt, meghatározni a csúcspontokat és mélypontokat, megállapítani az egyes helyek kifejezésmódját, s a dallamokat, harmóniákat, a kíséretet, s a zenekari hangzást. Egy szövegnélküli kompozícióban ez kétségkívül elmosódik, de ebben az esetben a szöveg lehetővé tette, hogy az egész darabot ütemről-ütemre felosszam, még pedig olyan pontosan, hogy azt végleges megoldásnak is tekinthettem. A második fázis: részletmunka a zongora mellett — húst rakni a vázra. A harmadik szakasz ismét zongora nélkül: a hangszerelés. Az első szakasszal már szeptemberben, egy hét leforgása alatt elkészültem; lelkesen dolgoztam, s néhány részlet olyan felkavaró élményként elevenedett meg bennem, hogy elakadt a lélegzetem, s az erdőbe kellett mennem, hogy visszanyerjem nyugalmamat. A váz tehát elkészült, s annak ellenére, hogy kevés zenét komponáltam hozzá, az volt az érzésem, hogy a munka javarészét elvégeztem.

Itt meg kellett szakítanom a munkát. A nyugati front megingott, s már arról beszéltek, hogy a németek megszállják Pétervárt. Anyám, aki gyógykezelésen volt a Kaukázusban, úgy határozott, hogy őszre is ott marad. Hozzá utaztam, de előbb egy koffer kéziratomat Moszkvába küldtem, ahol a Gutheil kiadó pincéjében őrizték meg. Jeszentukiban és később Kiszlovodszkban hozzákezdtem a *Heten vannak* kantáta munkájának második szakaszához, de sok nehézséggel kellett megküzdenem: hol a harmóniák, hol a dallamok nem voltak elég sikerültek, míg végül maradt minden az elképzelésnél. Egy — még a konzervatóriumban komponált — szonátát ebben az időben dolgoztam át a *IV. szonátává* (op. 29.). A *III. szonátát* már tavasszal átdolgoztam; technikáját zongoraszerűbbé, „elegánsabbá" tettem, a kidolgozáson és a reprízen valamelyest változtattam, de a nagy terv változatlan maradt. A IV. szonátában, melynek tervei a III. szonátával együtt születtek, több volt az új anyag, kivált az Andante-ban, melyet egy 1908-ban való szimfóniából vettem át, s a finálében, amit a konzervatóriumban nem fejeztem be. Pétervárról különféle zavaros hírek jutottak el hozzánk az októberi forradalomról, s egy „Lenin-kormány" megalakulásáról, ahogyan a szovjet kormányt a helyi lapok nevezték. A hírek izgatóak voltak, de annyira ellentétesek és hiányosak, hogy egyáltalán nem lehetett a dolgokról világos képet alkotni. Ennek az volt a magyarázata, hogy Kiszlovodszkot a fehérek árasztották el, akik minden eszközzel azon voltak, hogy az eseményeket a nekik

tetsző színben tüntessék fel. Elhatároztam, hogy Pétervárra utazom, noha teljesen bizonytalan volt, hogy egyáltalán sor kerülhet-e a Siloti-féle koncertre, melyen a hegedűverseny szerepelt volna, s a zongoraestekre, a harmadik és negyedik szonátával, s a Tovatűnő látomásokkal. Aztán jött egy vonat, szétvert ablaktáblákkal, melyen a félelemtől reszkető burzsoázia menekült. „Ön megőrült" — mondták nekem. „Moszkvában és Pétervároon már harcolnak. Nem is jut el odáig." Világos volt tehát: ha el is jutok a fővárosokba, hangversenyekről szó sem lehet. Nem sokkal később kialakult Rosztovnál a Kalegyin-front, s Pétervárral mindenfajta hírközlési lehetőség megszakadt. Kiszlovodszkban ültem tehát — mint egy zsákutcában, melyből nem tudtam kikeveredni — s írtam a Heten vannak partitúráját. Amikor a munkát befejeztem ott álltam munka nélkül, s unatkoztam.

1918 őszén összeomlott a Kalegyin-front, s útra keltem. Vonaton nyolc napig tartott az út Moszkvába. Itt-ott még lövöldöztek, de az utazás általában simán zajlott le. A zsebemben mindenesetre volt egy kísérőlevél a kiszlovodszki munkásküldöttek szovjetjétől. Moszkvában Koussevitzky készségesen adott 6000 rubel előleget a *Szkíta szvitre*, a *Chout*-ra és a *Játékosra*. Nagyvonalú gesztus volt, de nem minden kereskedői számítás nélkül: a rubel gyorsan értéktelenedett, a Kerenszkij bankókban senki sem hitt, műveim ezzel szemben megtarthatták értéküket. Míg az előleg ügye elintéződött, gyakori, érdekes találkozásaim voltak Majakovszkijjal és körével. Burljokkal Vaszilij Kamenszkijjal és másokkal. Majakovszkijt már egy éve ismertem, pétervári fellépése óta, s nagy hatással volt rám. Ismeretségünk most elmélyült, sokat játszottam neki, s ő felolvasta verseit. Búcsúzóul nekem ajándékozta a Háború és béké-jét, ezzel a bejegyzéssel: „A földkerekség zenei szekcióvezetőjének a földgömb költőszekciójának elnökétől. Prokofjevnek Majakovszkij-tól."

Moszkva, 1941 április havában.

Fordította: Fábián Imre

DOCUMENTA

GUSTAV MAHLER NÉGY LEVELE ERKEL FERENCHEZ

1960: Mahler-év és Erkel-év, Mahler születésének századik, Erkelének százötvenedik évfordulója. A kettős jubileum kapcsán el kell mondanunk, hogy mindkettejüknek — Mahlernak is, Erkelnek is — adósa a magyar zenetudomány. Erkel fiatalkorának, pályakezdésének adatai jelentős kiegészítésre szorulnak, operáinak beható stíluskritikai vizsgálatára sem került eddig sor s ugyanilyen megírandó téma még „Erkel, a színházi karmester", „A koncert-dirigens", „A zongoraművész", „Az operaigazgató" is. Levelezésének, iratainak tudományos feldolgozása a közelmúltban kezdődött meg.

Magyar nyelvű Mahler-könyvre is nagy szükség lenne. De talán még sürgősebb feladat Mahler nálunk töltött harmadfél esztendejének részletes, tudományos feltekintése. Ehhez a munkához kívánunk most néhány adattal hozzájárulni. Négy levelet teszünk közzé, melyet Mahler, mint az Operaház művészeti igazgatója, a főzeneigazgatói címet viselő idős Erkelhez intézett; egyszersmind szólunk azokról a körülményekről, melyek közt e négy levél írására sor került.

* * *

Mahler budapesti operaigazgatói működése 1888 október 1-től 1891 március 15-ig tartott. Az Operaház 1909-ben kiadott negyedszázados albumának „Nevezetesebb események és intézkedések" című fejezetéből kitűnik, hogy állását *ténylegesen* csak 1888 október 8-án foglalta el és valójában 1891 március 13-án vált meg igazgatói székétől.

Mahlert Beniczky Ferenc államtitkár, az állami színházak kormánybiztosa szerződtette Budapestre. Már Beniczky is nehéz körülmények közt vette át hivatalát. Elődje gróf Keglevich István intendáns volt, aki rövid működése alatt (1886 január 26—1887 december 30.) az akkor fiatal Operaházat jóformán a tönk szélére juttatta. Ábrányi Kornél „A magyar zene a 19-ik században" című, 1900-ban megjelent könyvében több helyütt szól az akkori operaházi állapotokról. „A nemzeti színház félszázados jubileuma idejében [1887] úgy a nemzeti, mint az operai színház gr. Keglevich István kettős intendánssága alatt éppen nem élte virágkorát" — írja könyve 471. oldalán. Majd megemlékezik arról, hogy a sajtó- és parlamenti viták szükségessé tették egy, a belügyminiszter elnöklete alatt ülésező színházi ankét összehívását, „hogy lehetőleg szanálja az akkori nagyzási hóbortok és pazar igazgatási költekezések káros állapotát." „De soha tanácskozó testület.. meddőbb szerepet talán nem játszott." „Kétnapi szóvitás pattogást tartottak

a preskribálni hívatott orvosok s aztán az elnökség megköszönve nekik a buzgalmat, szépen hazaküldte őket oly biztatással, hogy ha szükségét fogja érezni, ismét egybehívja őket." „Diktum-faktum, minden megmaradt a réginél, gr. Keglevich István továbbra is megmaradt a két intézet élén s tovább folyt az operában az *Excelzior*-láz s a célra nem vezető drága idegen vendégszereplés, míg csak későbben önmagától össze nem omlott a Samson-i intendánsi oszlopcsarnok . . ."

1887 december 30-án Keglevich gróf végül is lemond intendánsi állásáról, helyét 1888 január 13-i hatállyal kormánybiztosi minőségben foglalja el Beniczky. Kettős programot jelöl ki az intézet számára: a felesleges kiadások csökkentését s *ugyanakkor* a művészi színvonal emelését. Csökkenti a vendégfellépéseket: ezek száma az 1886-os évi *százhatvannal* s az 1887-es *százhatvanhéttel* szemben 1889-ben *kilencvenkilenc*, a következő esztendőben *kilencvenhárom*. A szerződtetett tagok számát is csökkentette, elsősorban a balettszemélyzetet, Ábrányi adata szerint 113 főről 61-re. Megszilárdította viszont a művészeti vezetést: Káldy Gyula főrendező helyett — akit 1888 július 1-én végkielégítéssel el kellett bocsátania — rendezőként szerződtette Alszeghy Kálmán ügyelőt. A direktori teendők ellátásától 1886 óta egyre inkább visszavonuló Erkel Sándor igazgatói székét pedig tetterős karmester-művészeti vezetővel kívánta betölteni. Sikerült is a híres német karmestert, Felix Mottlt (1856—1911) megnyernie, aki 1888 június 5-én igazgatói minőségben az Operaházhoz szerződött. De, egyelőre tisztázatlan okból, Mottl három hónappal később, szeptember 15-én felbontotta szerződését. Beniczky ekkor, Popper Dávid tanácsára, a 28 esztendős Mahlert hívta meg az Opera művészeti igazgatói állására.

Az új igazgatót nem fogadták különösebb rokonszenvvel. Fiatal kora, magas javadalmazása, idegen származása, a ráruházott teljes hatáskör, tökéletest követelő szigorú művészi lelkiismerete: mindez olyan tényező volt akkor, mely Mahlert egyes szakmai körökben nem tette népszerűvé. Ábrányi például leplezetlen ellenszenvvel ír róla: „Az idegen új igazgató . . . hangzatosnál hangzatosabb reformnyilatkozatokat hozatott magáról nyilvánosan forgalomba, de szenvedélyes, erőszakoskodó s mindent az élére való állítási hajlamánál fogva, oly innormális áramlatokat hozott felszínre a magyar zenével szereplő művészekkel szemben, melyeket csak több év után lehetett kiheverni. — Nem lehet kétségbe vonni, hogy Mahler magas művészeti előadások nimbuszával ténykedett. A Wagner operák alatta kiváló színvonalra emelkedtek, sok ma is vonzó s állandóan bevált operát hozott a műsorra s az utolsó minuciáig kidolgozott szcenikai s zenészeti nivót honosított meg. De emellett sok selejtes, sok olyan operát is ráerőszakolt a közönségre, melyeket az opera rendes látogatói soha bevenni nem akartak. Amellett derűre-borúra szerződtetett, felléptetett oly tagokat, akik szintén nem kellettek senkinek."

1895-ös Erkel-életrajzában Ábrányi megemlékezik Erkel és Mahler viszonyáról (175. lap). Eképpen: „Az új operaház működésével Erkel Ferencet a 80-as évek második felében már csak kevés intenzívebb szál kötötte össze. Ott fia Erkel Sándor végezte az igazgatói s első karnagyi teendőket, másik fia Erkel Gyula másodkarnagyoskodása mellett mindaddig, míg 1888-ban oda is be nem rontott az az idegen szellemű áramlat, mely előtte

már az orsz. zeneakadémiát elöntötte. Míg az be nem következett, addig koronként még csak el-elfoglalta ott a karnagyi széket, hogy egy-egy operáját személyesen vezényelje, de azontúl ezt sem cselekedte többé s csak néma szemlélője lett annak a fából való vaskarikafaragásnak, mely ott a Mahler Gusztáv nagy trombitahangú kunstdirektorsága alatt két éven keresztül véghezment, ki mindjárt 12 ezer forintos állása elfoglalásakor megintervivoltatván magát a riporterektől, azt adta tudtul ország-világnak, hogy amit sem Erkel Ferenc, sem fiai, sem az opera addigi intendanturái, sem a magyar zene sovinisztái meg nem tudtak teremteni, hát majd ő fogja megteremteni a magyar operát, a reformált m. kir. zeneakadémia igazgatóságával!"

Az Erkel-könyv 176. lapján pedig ez olvasható: „Hogy Erkel Ferenc nem nézhette közönyösen s nem is minden méltó elkeseredés nélkül... a visszafelé való transszubstáncióját a magyar művészeti aspirációknak: ezt csak természetesnek kell találni. Élte utolsó szakában tehát végig kellett néznie a magyar zene e keresztre feszítését, melyben ő játszotta a Megváltó szerepét. Mert Magyarországon csak áldástalanná kell válnia még a különben legkiválóbb művészeti talentumnak is, mely nem respektálja a magyar érdekeket, sőt azok ellen irányítja intenzív erejét, mert a mi viszonyaink mindenben, sőt a művészetben is speciálisak s nálunk a túlvitt kozmopolitikus nizus árjának nyitni meg a zsilipeket annyi, mint szándékosan víz alá meríteni a már viruló s fejlődő kalászokat."

Ábrányi ellentmondásoktól hemzsegő érveit nem nehéz megcáfolni. Aki elítéli Mahlert, amiért „selejtes" operákat erőszakolt a közönségre, majd elismeri „magas művészeti előadásait" s a „kiváló színvonalat"; aki hol idegenségét veti szemére, hol azt, hogy meg akarta teremteni a magyar operát — annak az érvelését egy tekintetben vehetjük csak komolyan. Nevezetesen: hogy hű kifejezője egy bizonyos zenész- és kritikus-csoport Mahler-ellenes *hangulatának.*

* * *

Mit mondanak azonban a *tények?* Először is: nem felel meg a valóságnak, hogy Erkel, Mahler igazgatósága idején, nem dirigált az Operaházban. (Noha Mahler hivatalbalépésekor Erkel már 78 esztendős volt!) Épp Beniczky kormánybiztos volt az egyik kezdeményezője annak az ünnepség-sorozatnak, melyet Erkel 50 éves karnagyi jubileuma tiszteletére rendeztek.

Ennek első napján a Hunyadi Lászlót játszotta az Operaház. A nyitányt és az I. felvonást a zeneszerző vezényelte. Az I. felvonás után Erkel — ismét Ábrányi életrajzát idézzük (186. oldal) — „a színpadra ment, hol újabb ovációk várták". Felvonultak előtte a tisztelgő küldöttségek; az első koszorút az Operaház igazgatósága nevében Mahler és Alszeghy rendező nyújtotta át Erkelnek.

Nem felel meg a valóságnak az sem, hogy Mahler mellőzte Erkel operáit s általában a magyar műveket. Legfőbb bizonyítéka ennek az Operaház 1888 október 1—1891 március 15 közti bemutatóinak és felújításainak listája:

1888.	október 25.	Bizet: Gyöngyhalászok
	október 30.	Donizetti: Az ezred lánya
	november 22.	Kreutzer: Granadai éji szállás
	november 22.	Corradi: Négy kérő (balett)
	december 13.	Bayer: Babatündér
1889.	január 26.	Wagner: A Rajna kincse
	január 27.	Wagner: A walkür
	február 23.	Erkel: Brankovics György
	március 31.	Maillart: Villars dragonyosai
	április 16.	Sztojanovits: Új Romeo (balett)
	szeptember 15.	Wagner: Lohengrin
	október 24.	Nicolai: A windsori víg nők
	december 7.	Auber: Az ördög része
	december 21.	Bayer: Nap és föld (balett)
1890.	január 26.	Schmidt: Robert és Bertram (balett)
	február 24.	Merkler: Franchon szerelme (operett)
	március 8.	Marschner: Templomos és zsidónő
	szeptember 16.	Mozart: Don Juan
	október 5.	Erkel: Bánk bán
	november 20.	Franchetti: Asrael
	december 5.	Raimann: Sinan basa
	december 7.	Sztojanovits: Csárdás (balett)
	december 12.	Offenbach: Eljegyzés lámpafénynél (operett)
	december 26.	Mascagni: Parasztbecsület
1891.	január 27.	Lortzing: A fegyverkovács
	február 13.	Huber: A víg cimborák
	március 1.	Mendelssohn: Loreley
	március 14.	Szabados: Viora (balett)

Két és fél esztendő alatt tehát 28 bemutatóra és felújításra került sor Mahler idejében, a 28 mű közül 8 (Brankovics, Új Romeo, Franchon szerelme, Bánk bán, Sinan basa, Csárdás, A víg cimborák, Viora) magyar szerző alkotása. A 28 százalékos magyar arány pedig nem mondható kedvezőtlennek, különösen abban az időben, amelyben az agg Erkelen kívül igazán jelentős operaíró nem működött Magyarországon.

* * *

Következzék ezekután Mahlernak Erkelhez intézett s mostanáig publikálatlan négy levele. Valamennyit az Országos Széchényi Könyvtár kézirattára őrzi (Ep. Mus. 171). A levelek 1904-ben kerültek a Nemzeti Múzeum tulajdonába. Mind a négy: magyar nyelvű kéziratos másolat (Mahler fogalmazványát az igazgatói hivatalban fordíthatták magyarra), *eredeti aláírással.* Mindegyik Erkel műveivel, illetve személyes fellépésével kapcsolatos.

1

3188
—— szám.
88

Nagyságos Úr!

Brankovics György című operáját, a m. kir operaházban uj betanulással szinrehozatni szándékozván, azon tiszteletteljes kérelemmel fordulok Nagyságodhoz, sziveskedjék ezen opera szereposztására vonatkozó intentioit velem mielőbb közölni.

Fogadja Nagyságod kiváló tiszteletem nyilvánítását

Budapesten, 1888. november 29.

Gustav Mahler
a m. kir. operaház
műv. igazgatója

Nagyságos Erkel Ferencz úrnak, m. kir operaházi fő zeneigazgató, a Ferencz József rend lovagja

Budapesten.

2

A MAGY. KIR. OPERAHÁZ
IGAZGATÓSÁGA

1253/90

Budapest, 1890. március 10.

Nagyságos Úr!

Elhatároztatván a Nagyságod által szerzett Bank-bán és Hunyady László operák előadatása, azon tiszteletteljes kérelemmel fordulok Nagyságodhoz, hogy — mivel fenntjelzett operákból zongorakivonatok az intézet birtokában nincsenek s igy a szerepek ujólag való betanítása, illetőleg correpetálása a partiturából egyaránt nehézségekbe ütközik, másrészt sok időt vesz igénybe — a birtokában lévő fennti operákból készített két zongorakivonatot az intézetnek lemásoltatás czéljából átengedni méltóztassék.

A lemásolás után az eredeti kivonatokat azonnal Nagyságod rendelkezésére bocsátom.

Kérelmemet becses figyelmébe ajánlva, fogadja kérem kiváló és őszinte tiszteletem nyilvánítását.

Kész szolgája

Mahler Gusztáv
műv. igazgató

Nagyságos Erkel Ferenc Urnak, a m. kir. operaház főzeneigazgatójának.

Budapesten.

3

1723/90. sz.

Nagyságos Úr!

A Mátyás király halálának négyszázados emlékére a M. Kir. Operaházban f. hó 13-án tartandó díszelőadás műsora a Nagyságod műveiből válogatott részletekből lévén összeállítva, azon felkérést van szerencsém Nagyságodhoz intézni, hogy az előadás egy részét vezényelni s eképpen az ünnepély díszét emelni méltóztassék.

Elhatározásáról nagybecsű értesítését kérve kiváló tisztelettel maradok.

Budapesten, 1890. április 8-án

Nagyságodnak

alázatos szolgája

Mahler Gusztáv
műv. igazgató

Nagyságos

Erkel Ferencz úrnak, a F. J. r. és a III. o. v. k. r. lovagjának, a M. Kir. Operaház főzeneigazgatójának,

Budapesten.

4

3612/90.

Nagyságos főzeneigazgató Úr!

A magyar színészet száz éves fennállásának evfordulója alkalmából. f. é. október hó 27-ére a szinműintezetek s az országszerte működő szini testületek előkészületeket terveznek, hogy eme, a magyar nemzeti culturára nézve nagynevezetességű napot méltóan megünnepeljék.

Mahler Jusztin → Erkel Ferenczhez

71

A MAGY. KIR. OPERAHÁZ

IGAZGATÓSÁGA

1753 sz. f.

Budapest, 1896 március 11

Nagyságos Úr!

Elhatározatában a Nagyságos Úr által kezelt Bánk bán és Hunyadi László operák előadása azon bizalmas kérelemmel fordulok Nagyságoshoz, hogy — mivel fennállásom operáimból zongorakivonatok az intézet birtokában nincsenek s így a szöveg nyelvre való betanulása, illetőleg szerepelosztása a partiturából egyszerű nehézségekbe ütközik, másrészt sok időt vesz igénybe — a birtokában levő fenntiekben operáimból készített két zongorakivonatot az intézetnek lemásoltatás céljából átengedni méltóztassék.

A lemásoltatás után az eredeti kivonatokat azonnal Nagyságod rendelkezésére bocsátom.

Kérelmemet szíves figyelmébe ajánlva, fogadja kérem kiválóan és őszinte tisztelettel nyilvánulásait

Kelt. szolgája

Mahler Jusztin

mint gazda

Nagyságos Erkel Ferenczet Budapest a m. kir. operaház igazgatóját

Budapesten.

E mozgalomból természetszerüen egyetlen hazai dalműszínházunk sem vonja ki magát, sőt örömmel ragadja meg az alkalmat, hogy hirnevéhez méltóan ő is hozzá járuljon az ünnepélyességek emeléséhez és e czélból a mondott napon hangversenyt szándékozom rendezni.

Egyrészt ezokból, másrészt pedig azért, mert eme hangverseny fényét emelni óhajtom, tisztelettel kérem Nagyságodat, hogy általa szerzett s eddig még elő nem adott hangversenyszámokat előadhatás czéljából ez alkalomra átengedni szíveskedjék.

Engedje Nagyságod remélnem, hogy e kérésem méltánylásra találand, mert hisz' nagyban csökkentené a hangverseny erkölcsi értékét, ha a közönség éppen a magyar dalművészet megalkotója s fáradhatatlan, buzgó munkása alkotását nélkülözni kényteleníttetnék.

Rendkívül lekötelezne Nagyságod azáltal, ha az átengedendő hangversenyszámok czimét velem tudatni s a zeneanyagot és a szereplők névsorát minél előbb rendelkezésemre bocsátani kegyeskednék, hogy a müveket hozzájuk méltó módon betaníttathassam.

Fogadja Nagyságod ezuttal is kiváló tiszteletem és nagyrabecsülésem nyilvánítását

Budapesten, 1890. évi szeptember hó 24.-én.

Mahler Gusztáv
a m. kir. operaház
műv. igazgatója.

Nagyságos

Erkel Ferencz Úrnak,
a magy. kir. Operaház főzeneigazgatójának stb.

Budapesten

E négy levélhez alig kell kommentár. Mind hangjuk, mind tartalmuk meggyőzően bizonyítja, hogy Mahler tisztában volt Erkel jelentőségével, és a magyar opera igazgatójaként éppen nem szorította háttérbe a magyar művészeti törekvéseket. S amit ígért, amit e levelek tanúsága szerint tervezett — egy kivételével —, meg is valósította. A Brankovics György operaházi bemutatójáról 1888 november 29-én írt — 1889 február 23-án már sor került az előadásra! 1890 március 10-én fordult Erkelhez a Bánk bán s a Hunyadi László felújítása ügyében (mily jellemző, hogy 1890-ben az Operaháznak egyetlen zongorakivonata sem volt e két műből!) — 1890 október 5-én felújították a Bánk bánt. A 3. levélhez megjegyezzük, hogy erre a díszelőadásra a mondott napon valóban sor került, műsorán a Hunyadi László-nyitány, a Bánk bán több részlete, az István király IV. felvonása és a Bran-

kovics balett-jelenete szerepelt. Erkel válaszait egyelőre nem ismerjük, de nincs tudomásunk arról, hogy a 4. levélben kért „eddig még elő nem adott" műveit — ha ugyan voltak ilyenek — átengedte volna.

* * *

A Hunyadi László Mahler-tervezte felújítására már nem került sor. 1890 november 8-án Beniczkyt kinevezték főispánná. Egy ideig még megmaradt az állami színházak élén is, de 1891 február 1-én felmentették kormánybiztosi állásától és gróf Zichy Gézát nevezték ki intendánssá. Liszt barátja és Volkmann tanítványa, a félkarú zongoraművész és kifogyhatatlan termékenységű dilettáns zeneszerző minden tekintetben önállóan akarta irányítani az Operaházat — ezért első dolgai egyikeként eltávolította Mahlert az intézet éléről. Ábrányi most következő soraihoz ismét felesleges volna kommentárt fűznünk (Erkel-életrajz, 175—176. lap): „A következés aztán megmutatta, hogyan csinálta meg [Mahler a magyar operát] s hogy még olyanabbul meg nem csinálta, csak annak az erős nemzeti érzületnek és erkölcsi bátorságnak lehetett tulajdonítani, mellyel a gróf Zichy Géza intendánssága 1891-ben azzal kezdte az operaház operációját, hogy nagy áldozattal bár, de végleg megszabadította a magyar művészetet egy közel három évig tartott második tatárjárás további sanyargatásaitól; elbocsátván az opera kötelékéből a hírhedt Kunstdirektort..."

...Így indult meg a világhírnév útján Gustav Mahler, s eképp „szabadult meg" a magyar operakultúra egy kivételes géniusztól.

Bónis Ferenc

SZÖVETSÉGI ÉLET

VITA A BÁTHORY ZSIGMONDRÓL ÉS A LUDAS MATYIRÓL

A Magyar Zeneművészek Szövetségének zeneszerzői szakosztálya november 25-én ülést tartott *Horusitzky Zoltán* és *Szabó Ferenc* nemrég bemutatott színpadi műveinek megbeszélésére. A vitaülés előadója *Hajdu Mihály* elöljáróban megállapította, hogy a magyar operaírás kátyuba jutott, de reméli, hogy a vita segíteni fogja a további fejlődést. A Báthory Zsigmondról szólva rámutatott Horusitzky vállalkozásának jelentőségére. Közel 100 éve nem írtak igazi magyar történelmi operát, s a zeneszerző arra törekedett, hogy nagy hagyományainkat a 20. század zenei nyelvével összeegyeztesse. Helytelen a kérdésfelvetés: teljes mértékben sikerült-e az elképzelés megvalósítása. A művet kétségkívül érdemes volt előadni, sok kitűnő drámai helyzet, egyes alakok kitűnő jellemzése, a magyar énekbeszéd kialakítása, a kórusok hatásos megoldása és elhelyezése biztosítja a sikert. Az Operaház mindent megtett a mű sikere érdekében, kitűnő rendezésben, jó énekesgárdával mutatta be a Báthory Zsigmondot. Az új magyar opera megszületéséhez igen sok segítséget ad a Rádió és az operaszövegkönyv-pályázat meghirdetésével a Zeneműkiadó Vállalat is, zeneszerzőink azonban több támogatást várnak a Hanglemezgyártól. A kritikáról szólva Hajdu Mihály megállapította, hogy a bírálatok egy része nem foglalkozott elég szeretettel a bemutatott művel, s csupán a kritikus tetszését vagy nemtetszését fejezte ki. Ezt nem helyesli.

Horusitzky Zoltán kiemelte az operaház műsorpolitikájának jelentőségét; a szerző csak az előadás tanulságainak leszűrésével ismerheti meg műve erényeit, hibáit. A Báthory Zsigmondot nem tartja befejezett alkotásnak, az opera minden előadás alkalmával változik, alakul, de a lényege, magja megmarad. Egy-egy remekmű megszületését sok kismester munkája előzte meg, ilyen előkészítő munkának tekinti saját operáját. *Szabó Ferenc* hangsúlyozta, hogy a Báthory Zsigmond ízig-vérig színpadi zene. Nagy eredmény ez, hiszen zeneszerzőjének zenei nevelése elsősorban instrumentális. *Nádasdy Kálmán* az opera fő erényeit abban látja, hogy Horusitzky kitört a magyar operai nyelv kialakulását eddig akadályozó korlátokból, s igaz őszinte hangú alkotás. *László Zsigmond* kifejtette, hogy a régi operaszerzők következő művükben oldották meg az előzőben felmerült problémákat. Reméli, hogy Horusitzky Zoltánnak is alkalma lesz erre. Felveti egy opera-stúdió létrehozásának szükségét, hogy a szerzők műveik erényeit és hibáit megismerhessék.

A Ludas Matyiról *Hajdu Mihály* megállapította, hogy szerzője, Szabó Ferenc még kevesebb előzményre támaszkodhatott, mint operakomponistáink. Szabó

Ferencnek kitűnően sikerült az érzéseket kizárólag zenei eszközökkel életre kelteni, a jellemek plasztikusak, a zene variációs technikával kitűnően követi a cselekményt. A mű magja a filmzene nyomán készült Ludas Matyi-szvit, az anyag kibontása azonban sehol nem eredményezett esést, a felvonások életteliek, sodruk egyre fokozódik. Szabó Ferenc zenéje a tömegekhez szól, érintetlenül hagyták korunk stílusválságai. A témaválasztás is népszerű. Az Operaház a legjobb előadást biztosította, talán csak Döbrögi alakja lehetne félelmetesebb.

Szabó Ferenc elmondotta, hogy művét nem tekinti lezárt, befejezett alkotásnak. Az emberek mai viszonyát kívánta a múltba vetíteni. Harangozó Gyula az előadások során mindinkább eltalálta Döbrögi alakját, s a jövőben is csiszolni fogja. Megemlíti, hogy Matyi és Eszti megszemélyesítői munkásszármazásuak, s ez meglátszik mozgásuk természetességében is. A koreografus tovább akarja fejleszteni a szegény legények táncát, hogy félelmetesebb legyen.

Horusitzky Zoltán a balettet a klasszikus balett és a pantomim érdekes, értékes szintézisének tartja. *Dr. Kenessey Ferenc* szólt arról a hitről és lelkesedésről, amellyel az Operaház művészei az új műveket vállalják, egy-egy mű maradandó magvát megérzik, felismerik. Megemlékezett a Rádió jelentőségéről az új operák bemutatása terén, majd a sajtó szerepéről szólva elmondotta, hogy a kritikának több megértéssel kell fogadnia az új műveket. A színház mindent megtesz a siker érdekében, de ha a kritika elriasztja a közönséget, hiába minden erőfeszítés. *Fejér Pál* javasolja, hogy az operát író zeneszerzők lépjenek minél előbb kapcsolatba színházi szakemberekkel, kérjenek tanácsot tőlük. Ezzel igen sok felesleges munkától szabadulnak meg.

MAGYAR BEMUTATÓK

GESZLER GYÖRGY: 24 PRELUDIUM ÉS FUGA ZONGORÁRA

Geszler György 24 preludium és fugáját azért üdvözöltük örömmel, mivel a szerző azt a célt tűzte ki maga elé, hogy a hangszert visszahelyezi jogaiba. Geszler helyesen ismerte fel, hogy a bartóki örökség egyik tanulsága napjainkban meglehetősen elhalványult. Nagy mesterünk ugyanis a Mikrokozmoszban, zongoraversenyeiben és egyéb hangszeres alkotásaiban arra tanít bennünket, hogy az adott hangszer technikai lehetőségeinek figyelembevétele minden esetben kötelező, mivel a zongoraszerűtlen zongoraverseny, az énekelhetetlen ária vagy dal szükségképpen a zeneietlen zene, azaz a konkrét zene létjogosultságának elismeréséhez, sőt, annak elvszerű igazolásához vezet. Az utóbbi ugyanis nem más, mint az *abszolút hangszerszerűtlenség*, olyannyira abszolút, hogy már nem is használ hangszereket.

A hatalmas sorozat — amelyet itt nem részletezhetünk a kívánatos alapossággal — akkord- és dallam-matériáját tekintve semmiképpen sem nevezhető stílusalapítónak. A szerző javarészt a hagyományos eszközökkel dolgozik, ám ahogyan az ismert eszközöket felhasználja, az valóban újszerűnek mondható.

Sosztakovics hasonló jellegű sorozata nagy szerepet játszott Geszler művének létrejöttében. Stiláris azonosság vagy akárcsak hasonlóság sem lelhető fel a két sorozat között: Sosztakovicstól inkább a lehetőség származik, ti. annak lehetősége, hogy a bachi forma a mai zeneszerzői invenciónak is keretül szolgálhat.

Geszler a műfajt kissé a könnyedebb hangvétel, a játékosabb tartalom felé közelíti. Ezt annak ellenére állíthatjuk, hogy nem egy preludium tragikus hangvételű vagy gyászinduló-szerű. A „könnyed" szó alatt itt nem elsősorban vidámat értünk, hanem azt a jellegzetességet, hogy minden egyes darab valamiféle hangulat- vagy karakterkép, tehát olyan értelemben, ahogyan Couperin muzsikája is „könnyebb", mint Baché, éppen darabjainak karakterjellege folytán.

A klasszikus hangnem-etosz törvényeit Geszler tiszteletben tartja: a C-dúr egyszerű ,világos hangvételű, a b-moll a gyász, az F-dúr a pasztorálhangnem stb., stb. Ezen belül a preludiumok és a fugák között többnyire szigorú tematikus kapcsolat lelhető fel. Mind a preludium, mind a fuga-tételek építkezéstechnikája a Bach-éra emlékeztet: az előbbiek szabadabban áttört szerkezetűek — javarészt dalformában állanak —, az utóbbiakban a szerző tiszteletben tartja a klasszikus ellenpont-szerkesztés törvényeit. A fugák témáiban ritkán találkozhatunk kromatikával, inkább diatonikus felépítésűek, akkordika tekintetében kissé a Bach előtti ricercare-korszak mestereire emlékeztetnek.

A C-dúr preludium például a hasonló jellegű bachi tételek mintájára három, logikusan vezetett szólam ringó mozgásával indul. Csupán a középrészben szélesedik ki előbb négyszólamúvá, majd orgona-szerű akkordikus csúcspont után hangzik fel a visszatérés háromszólamú zenei anyaga. Amennyiben kromatikus hangok szerepelnek, azok valóban csupán *színezik* a tételt — miként a hangszeres zene hajnalán, a velencei mesterek ricercare-jaiban.

Ugyanilyen aszkétikus szigor jellemzi a fugát is: természetes egyszerűséggel, mindössze a szólamok fokozatos belépése által fokozódik, sűrűsödik a tétel szövete és dinamikája.

Az a-moll preludium jellege igen erősen közelít a Wohltemperiertes Klavier I. kötetének azonoshangnemű preludiumához. A szólamok áttört játéka, pergő mozgása a komplementer-ritmika törvényeit követi és a barokk mesterekre jellemző „horror vacui" (= az ürességtől való félelem) elveinek érintéséről tanúskodik. A preludium fürge tizenhatod-mozgása szervesen beépül a fuga-expozícióit követő feldolgozási részbe. Némely fugatémában megfigyelhetjük a szerző közeledését egyfelől a romantika hangnemkészlete, stílusa, másfelől Prokofjev fanyar dallammintázása felé. Kedveli a modern értelemben felfogott mediáns-modulációkat — például a fisz-moll fugatéma a második ütemben egyszeriben a C-dúr felé tér ki, ami „fűszeres" jelleget ad a melódiának. Az expozíciókban, de még a feldolgozási részekben is esetről-esetre megtartja e harmóniai kitérőket és konzekvensen kiaknázza az adódó újszerű egybecsengési lehetőségeket.

Orientális jellegű karakterdarab az Esz-dúr preludium. Vidáman felcsattanó kürt-fanfárjai, telt szerkesztése briliáns zongoradarabbá avatja.

Csupán néhány darabnál éreztük, hogy Geszler talán a kelleténél nagyobb alázattal közeledik Bach preludium és fuga-ciklusához. Így például az A-dúr fuga nagy mozgási energiákat rejtő témája sem tudja kellőképpen kárpótolni a hallgatót a preludium túlzott archaizálásáért, ami annál is szembeötlőbb, mivel e tétel igen hosszú. És ezzel egyben exponáltuk a sorozattal kapcsolatos, egyetlen lényegesebb kifogásunkat. A modern dalforma konzekvens betartása némelyik preludiumot hosszadalmassá és így kissé fárasztóvá teszi. Ez a formához való túlzott ragaszkodás érezhető számos fuga-tételben is és sokszor az az érzésünk, hogy a szerző többet szeretne kibányászni a témákból, mint amennyit azok valóságosan tartalmaznak. 150—200 ütemes fugák — mint például a viszonylag lassú-metrumú cisz-moll — keretében nehéz tartani a kezdetben jól felvetett és megragadott problémát, illetve érdeklődést. Talán egy hellyel-közzel beiktatott torlasztott visszatérés vagy valami ehhez hasonló technikai fogás alkalmazásával ezen a kisebb hiányosságon is könnyen lehetne segíteni.

Mondottuk már, hogy amit Geszler csinál, az nem stílusalapító jelentőségű, forradalmi fontosságú művészet. De megkövetelhetjük minden zeneszerzőnktől, hogy elsajátítsa ezt a technikát, mert enélkül a legszárnyalóbb ihlet is csupán a komponista magánügye marad.

Pernye András

RÁNKI GYÖRGY: DON QUIJOTE ÉS DULCINEA

— KÉT MINIATURA OBOÁRA ÉS KIS-ZENEKARRA

Ránki György 1951-ben írta két oboa-miniatűrjét. Ezeknek kis-zenekari átdolgozását hallottuk a Zeneakadémián a Budapesti Kamarazenekar és Pongrácz Péter előadásában.

E két darabot a szerző eredetileg nem szánta valamiféle önálló hangverseny-számnak — hogy mégis azzá váltak, azt elsősorban Ránki közismerten kiváló dallaminvenciójának köszönhetik. A szerző — saját szavai szerint — nem kívánt mást, mint hogy két dallamot szólaltasson meg az oboán és hozzá kis-zenekari kíséretet írjon minden különösebb „eszköz" igénybevétele nélkül. Az első tétel az álomjáró lovagot jeleníti meg az impresszionista festők finom, gyengéd színkezelésére emlékeztető egyszerűséggel. Hosszan kibomló dallam hangzik fel az oboán, minden kontraszt nélkül, olyan mint valami melankólikus panasz. A vonószenekar puha akkordjai szintúgy álomszerű hátteret nyújtanak. A második darab elevenebb, érezhető spanyolos lokál-kolorittal. Az alkotó nézőpontjában finoman keveredik a *valóság*, Dulcinea tenyeres-talpas, vérbő, nagyon is életszerű figurája és a „búsképű lovag" róla alkotott fantáziaképe. A kecses, de egyben forróvérű spanyol nő, egy 5/8-os, fandangóra emlékeztető tánc-tétel keretében lép elénk. Ugyanakkor a szerzőre annyira jellemző humor is fellelhető az érdekes portré vonásai között.

P. A.

KÖNYVSZEMLE

Várnai Péter: A LENGYEL ZENE TÖRTÉNETE. (Bibliotheca musica sorozat 3. — Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1959.)

A középkori egyházi zene szórványos nyomai ugyanolyan félhomályból indítják a lengyel zene fejlődésének kutatását, mint a nálunk erről szóló leírások és szájhagyomány útján fennmaradt elbeszélések. A folytatás azonban már különbözik: az európai reneszánsz muzsika a lengyeleknél kitűnő mestereket nevelt, amilyenek nálunk nem születtek (mi akkor voltunk a mohácsi vész után, amikor Waclaw Szamotulski mottettái és turbái, Mikolaj Gomólka zsoltárai már az itáliai és a flamand mesterek, Lassus és Palestrina kiforrott stílusát honosították meg Krakkóban és a lengyel rezidenciákon). Milyen kár, hogy egyoldalú tájékozódású zenepedagógiánk és zenekiadásunk teljesen figyelmen kívül hagyta ezeket a műveket (Forrai Miklós vett fel két névtelenül komponált világi kórust az Öt évszázad kórusa c. gyűjteménybe). A magyar énekkarok ismerős történelmi levegőre, a saját hagyományainkhoz minden más korabelinél hasonlóbb hangvételre lelhetnének a lengyel reneszánsz-muzsikában s ha szakembereink felkínálnák, bizonyára szívesen fogadnák ezt a muzsikát.

Várnai Péter füzetnyi összefoglalója igen alkalmas arra, hogy figyelmünket ilyen és ehhez hasonló lehetőségekre irányítsa és a muzsikusok vállalkozó kedvét felszítsa. Ennél nagyobb haszna pedig zenéről szóló írásnak aligha lehet.

Sajnos, a reneszánsz kibontakozása után a lengyel népet is elérte a súlyos háborúk, a nemzeti katasztrófák hosszú megpróbáltatása. Így már a barokk korszak hanyatló tendenciát mutat s nem is támad igazi virágzás a lengyel zene világában egészen addig, míg a nemzeti érzelmek növekedésével egy időben a nemzeti romantika talaján ki nem virul Chopin költészete, és a mi Erkelünkéhez hasonlóan, Moniuszko operaszínpada.

Ezek mellett a világszerte ismert lángelmék mellett azonban számos olyan tehetség, szépet és önállót nyújtó mester életművére is felfigyelünk Várnai könyvét olvasva, akikkel mostanáig semmit vagy csak alig törődtünk. Az „Ifjú Lengyelország" csoportjából nálunk legfeljebb Szymanovski neve ismerős és nem annyira zeneszerzői, mint inkább karmesteri minőségben a Fitelbergé. Még Henry Wieniawski-ról is annyira szórványosak a zenekedvelők ismeretei, hogy jó szolgálatot tett Várnai, amiért újból ráirányította a közfigyelmet.

Nagyon hasznosak „A lengyel zene története"-nek azok az utalásai, melyek a mai komponista nemzedék kísérletező (néhol túlságosan is merészen kísérletező) kedvéről szólnak. A magyar muzsikusok bizonyára szívesen fogadnák, ha Várnai az itt tapasztaltakat valahol még részletesebben is ismertetné. Egy ilyenfajta ismertetés (a megfelelő illusztrációkkal) egyrészt sok új lehetőségre hívná fel a magyar alkotók figyelmét (s persze, a műveltebb zeneértőkét is), másrészt sok felesleges kísérlet haszontalan ismételgetésétől kímélné meg őket.

Fodor Lajos

E. T. A. HOFFMANN VÁLOGATOTT ZENEI ÍRÁSAI. Szerkesztette és fordította Várnai Péter. Az előszót írta Benedek Marcell. (Zeneműkiadó Vállalat, 1960.)

E. T. A. Hoffmann a német romantika korának legmerészebb, legkülönlegesebb, s egyben legproblematikusabb művészegyénisége: író, zeneszerző, karmester, rajzoló, díszlettervező — egyszemélyben. Hazai kortársainak legtöbbje nemigen értette meg, Goethe „közepes szórakoztatónak" nevezte, a még szigorúbb Eichendorff dilettánsnak, akinek életműve mindössze „tartalomnélküli, szellemes capriccio". Annál jobban rajongtak érte a párizsi írók: Nerval, Gautier, Baudelaire, s Oroszországban Hercen, Puskin és Dosztojevszkij... Az irodalom- és zenetörténet egy századon át többnyire „szemérmes zavarral" szólt róla, egyik sem tartotta igazán a magáénak, mert furcsa, nehezen megközelíthető, „telivéren romantikus" életét és egyéniségét nem tudta szabályos kategóriába sorolni. — E. T. A. Hoffmannt valójában a mi modern századunk fedezte fel, az utóbbi évtizedekben bontották le műveiről az „avultság" fátylait, s ma ő a német romantika talán legolvasottabb írója. Századunk figyelt fel arra, hogy E. T .A. Hoffmann egyike azoknak, akiktől egyenes út vezet a modern „dekadens" költészetig, s a zenetudomány előtt is kétségtelen immár, hogy az ő esztétikai és kritikai munkássága nagymértékben hozzájárult a modern értelemben vett zenei bírálat alapjainak lerakásához.

A fenti megvilágításban kiváltképpen értékesnek találjuk a Zeneműkiadó Vállalat gondozásában megjelent *„E. T. A. Hoffmann válogatott zenei írásai"* című munkát. Az író-muzsikus legismertebb regénye, *Az ördög bájitala*, a muzsikus-novellák, néhány kisebb elbeszélése és egyes meséi közkézen forognak magyarul is, ám ebben a kötetben jórészt a nálunk eddig *ismeretlen Hoffmann* áll az olvasó elé. Mint a bevezetés hangsúlyozza *„a zenekritikus és zeneesztéta Hoffmann, a szakszerű analízisek, a zenetörténeti összefoglalások, a zenepolitikai harcok Hoffmannja"*. A könyv legfőbb szempontja: lehetőleg teljes képet nyújtani a zeneíróról; nem a teljességre, hanem a *teljes bemutatásra* törekedni. A kötet összeállítása és megszerkesztése — *Várnai Péter* őszinte elismeréssel illethető, kiváló munkája — hiánytalanul megfelelt a kitűzött célnak. A Hoffmann által is prológusnak szánt *Zufällige Gedanken* után öt nagy fejezetre osztva, rendkívül alapos előtanulmányokra, és igazi ügyszeretetre vallóan adja a szövevényes, nagy életmű legpregnánsabb, napjainkban is figyelemre érdemes keresztmetszetét. A *Nagyobb tanulmányok* című fejezet valóban az élre kívánkozott, s ezen belül is *A költő és a zeneszerző* című párbeszédes esszé, melyben Hoffmann érdekesen — mintegy előre megsejtve a wagneri összművészet elvét — fejtegeti az operaszövegíró-költő és zeneszerző viszonyát. A *Beethovenianában* a Beethovennel foglalkozó írásokat kapjuk, s megismerjük belőlük a nagy klasszikus zsenijének első felfedezőjét, méltatóját. A sort a *Recenziók*, majd a *Kreisleriana* válogatott darabjai folytatják, s az utóbbi, pompás novellisztikus írásaiban olyan szemelvényeket olvasunk, amelyek részint Hoffmann életére vonatkoznak, részben általános érvényű zenei mondanivalóit tartalmazzák. A kötetet a *Breviárium* — az író-zeneszerző elbeszéléseiből, leveleiből, feljegyzéseiből kiragadott ragyogó szellemi sziporkák gyűjteménye — zárja.

Az imponáló, fölényes anyagismeretet igazoló válogatásból egyaránt érzékletesen és vonzóan bontakozik ki E. T. A. Hoffmann profilja, emberi és művészi egyénisége. A tanulmányokból, ismertetésekből, recenziókból elénk lép az író, akinek szakszerű magyarázatait, analíziseit elbűvölő poézis, kép, szín- és hangulati leírások szövik át. Megértjük belőlük, hogy milyen korszakalkotó, iskolát teremtő Hoffmann zeneíróí működése; világossá válik, hogy miért találjuk ott műveit valamennyi romantikus zenekritikus — Schumann, Weber, Wagner, Berlioz — tevékenységének bölcsőjénél. Mindannyian az ő nyomdokain haladtak, az ő elveit tartották szemük előtt. — Az írások hitelesen sugározzák felénk Hoffmann művészetszemléletét, a hoffmanni értelemben vett romantika alapelvét, mely szerint az a jó és igazi zene, amelyik *„egy cso-*

dálatos szellembirodalom nyelvét beszéli, amely a hallgatóban a legmagasabbrendű dolgok sejtését felidézi..." Érdeklődéssel lapozgathatja az olvasó a Kreislerianat, amelynek darabjai pompásan világítanak rá az író-muzsikus zaklatott gyermekéveire, első zenei élményeire, a kalandos bambergi esztendőkre, a zene akkori társadalmi szerepére, s végül legőszintébb összefoglalását adják a muzsikáról vallott nézeteinek.

Az ízléses (Hoffmann eredeti rajzaival illusztrált) kötet kimagasló értékű előszavát *Benedek Marcell* írta. Nagyszerűen idézi fel a kort, amelyben E. T. A. Hoffmann élt és alkotott, s kifejti, miként munkálkodott — akaratlanul és öntudatlanul is — a zene demokratizálásán. — Az igényes, szuggesztív írói eszközökkel megírt *Bevezetésben* Várnai Péter áttekintést ad Hoffmann életéről, munkásságáról, művészi nézeteiről és részletesen megindokolja azokat az előbb már méltatott szempontokat, amelyek szerint a válogatás történt. Az ő érdeme a fordítás munkája is, melyért ugyancsak őszinte elismerés illeti. Gördülékeny, korszerű, és kifejező stílusa — melyből elbűvölően árad az írómuzsikus forró, romantikus hevülete és különleges iróniája — nagymértékben hozzájárul ,hogy bátran megállapíthassuk: hézagpótló, jelentős művel gyarapodott zenei könyvkiadásunk. Olyan kötettel, amelyet élvezettel forgathatnak a szűkebb szakmán kívül is mindazok, akik szeretik a zenét, s igyekeznek közel férkőzni ahhoz a magasabb, életet megszépítő, varázslatos szellemvilághoz, melyről E. T. A. Hoffmann azt mondotta: „*Csak egyetlen fényangyal létezik, akinek hatalma van a gonoszság démonjai felett. Ez a muzsika szelleme, melynek hatalmas hangja előtt a földi nyomorúság minden fájdalma elnémul.*"

Albert István

*

Jacques Offenbach: EGY MUZSIKUS ÚTINAPLÓJA. (Offenbach Amerikában.) Zeneműkiadó, 1960.

Voltaképpen egyetlen egy szóban is össze lehetne foglalni Offenbach amerikai útinaplójának birálatát: *mulatságos.* Méghozzá nagyon mulatságos. És szórakoztató, sőt némiképp tanulságos és ismeretterjesztő jellegű is. Szellemes képet kapunk benne az 1870-es évek Északamerikájáról: a hihetetlen, európai méretekben szinte elképzelhetetlen fejlődésről, a civilizáció magas fokáról, de a dollárhajszáról, a reklámőrületről, a négerkérdésről és még számos egyéb jelenségről is. Egyetlen hiányérzetünk merül csak fel e könyv olvasása közben: viszonylag kevés szó esik benne a zenéről, a zenei életről. Offenbach mindössze tíz-tizenöt oldalnyi helyet szánt arra, hogy útinaplójában az Egyesült Államok színházi és zenei életével foglalkozzék. Ezen a pár lapon szellemesen és humorosan számol be New York és Philadelphia színházairól, az ottani hangverseny-gyakorlatról, az operáról. Megfigyelései szórakoztatóak és találóak ugyan, de a zenei érdeklődésű olvasó bizonyára szivesen olvasna sokkal többet is ezekről a kérdésekről, főleg, ha e megjegyzéseket olyan kiváló zenei szakember írja, mint Offenbach.

Az útinaplót Offenbach kortársának, barátjának, Albert Wolff-nak személyes emlékeken alapuló, meleghangú előszava vezeti be. Utószóként pedig Fischer Sándor rövidre fogott, de nagyon tömör és felvilágosító jellegű Offenbach-tanulmányát olvashatjuk.

Offenbach amerikai utinaplóját Peterdi Mária jó stílusérzékkel, élvezetes magyarsággal fordította.

Barna István

Bónis Ferenc: MOSONYI MIHÁLY.

(Gondolat Kiadó, Budapest, 1960.)

Aki a magyar zenetörténettel és a magyar zenetörténet problémáival foglalkozik örömmel köszönti ezt az új kiadványt; a zenehallgató nagyközönség pedig megismerkedik a magyar zene egyik vonzó, de talányos alakjával. Ha hozzáteszem, hogy talányosságát nem annyira zenéjének szerkezeti sajátságaiban, hanem inkább alkotóegyéniségének a nemzeti művelődéshez való viszonyában kell keresnünk, akkor jeleztem Bónis vállalt feladatának nehézségét. Mosonyi egyéniségének és művészetének monografikus meghatározásával eddig adós maradt a tudományos felkészültséggel dolgozó, újabb magyar zenetörténeti kutatás. Az irodalomban csupán két önálló kiadványt tartunk számon, de mind Ábrányi élet és jellemrajza, mind Káldor későbbi, német nyelvű doktori értekezése ma már elavultnak, s egyre több helyen hézagosnak mondható. Folyóiratokban közölt részlettanulmányok száma meglepően csekély: Mosonyi művészetét és zenéjének fontosságát legtartalmasabban és történetileg leghitelesebben Szabolcsi taglalta egy általánosabb távlatú írásában. („A XIX. század magyar romantikus zenéje", Budapest 1951.)

Bónis egyetlen írásáról sem tudunk, amely ne a magyar zene területén vizsgálódna. De egyéni tulajdonságai mellett nem szabad elfelednünk azokat az előnyöket, melyeket a kor, és az új társadalmi rend biztosít számára: kételkedünk abban, hogy a húszas évek Magyarországában egyáltalán sor kerülhetett volna könyve kiadására. A magyar zenetörténet iránti lelkesedése mellett céltudatos és tervszerű munkásságát kell elsősorban elismernünk. Kétségtelen nehéz feladatra vállalkozott, amikor Mosonyi életét és munkásságát egy időben, folyamatosan tárgyalja, tehát anélkül, hogy szövegét szokványos módon különálló „élete" és „művei" részekre bontaná. Eredeti gondolat volt az is, hogy az életrajzi leírás kezdete előtt felvázolja Mosonyinak, az embernek jellemzését. Ez a „műfogás" szintén ellentétben áll napjaink biografiai gyakorlatával, ahol a karakterváz-lat rendszerint az életrajzi taglalás záradékaként szerepel. Ezzel Bónis eléri azt, hogy érdeklődéssel várjuk Mosonyi emberi és művészi pályafutásának részletező leírását. Ezt a bevezető jellemrajzot több, Mosonyit ábrázoló fénykép, festmény leírásával támasztja alá. Ezután kerit sort életrajzának terjedelmesebb leírására és zenéjének szakszerű jellemzésére, melynek minden mozzanatában ott érezzük Bónis rajongó túlkapásoktól mentes buzgalmát. A „szakzenész" számára is hasznos olvasmány a könyv. A magyar zene alapproblémáját, amelyről oly sok szó esett már az irodalomban, Bónis a zenei formálás, mondatszövés, építkezés nehézségeiben látja, s utal a kiforrott európai, főként német gyakorlatra, s a magyar hagyományok zárt, motívikus vagy tematikus kibontásra látszólag nem alkalmas adottságaira. Rámutat arra, hogy Brand—Mosonyinál Brand miben és mennyiben könnyítette meg Mosonyi munkáját. Élete folyását általában biztos kézzel, találóan, de fölösleges részletek teregetése nélkül vázolja meg. A művek jellemzését, mint már említettük, beépíti az életrajzi elbeszélés fonalába. Ezek a „kitérések" azonban seholsem hatnak erőltetettnek. Sőt, az életrajz leírása, melyet Bónis a társadalmi és műveltségi viszonyok ismertetésével mélyít el, előkészíti a kérdéses mű behatóbb vizsgálatát. Különös gondot fordít erre Mosonyi operáinál, pl. az „Álmos" méltatásánál. Részletesen értékeli Mosonyi zeneírói munkásságát s szerepét az első magyar zenei folyóirat, a „Zenészeti Lapok" megjelenésében. Cikkeiből bőven idéz; ezzel is közelebb visz bennünket a múlt századvég zeneéletének lelkesítő-rezignált hangulatához.

A szerző másik „műfogása", azaz szövegének terjedelmes idézetekkel való alátámasztása esetleg visszatetszésre találhatna. Hiszen az olvasó Bónis véleményét, az életrajz folyamán Bónis vezetését várja, míg az idézetek sűrű alkalmazása azt a benyomást keltheti, hogy szerzőnk vagy képtelen önálló vélemény és gondolatfűzés kifejtésére, vagy vonakodik annak felelősségét vállalni. Ezt a vádat könnyen cáfolja könyvének majd minden oldala, mely Bónis alapos tárgyismeretéről beszél. „Mosonyi-szemlélete" félre nem érthető.

De az idézetekkel tűzdelt elbeszélésmódnak már csak azért is örvendenünk kell, mert meggyőzőbben állítja elénk Mosonyi egyéniségét és művészetét amennyiben kora társadalmi valóságának tükrében mutatja be: bennünket az is érdekel, hogyan vélekedett Mosonyiról saját kora. Mai szemszögből ítélve könnyen alábecsülhetnők szerepét. Nem hisszük, hogy túlzásba esünk, ha azt mondjuk; őrá épp annyira szükség volt akkor, mint a mi korunkban Bartókra és Kodályra.

Bónis pontos, hajlékony és kifejező stílusa hűséggel követi a zenei leírás és meghatározás nehéz fordulatait. Egyike a sikerültebbeknek idézésre érdemes. „Álmos"-ról szólva Bónis említi a szövegkönyv tulajdonságait, s arányainak hibáit azzal jellemzi, hogy „túlságosan tág teret engednek a *dikciónak*, s ehhez mérten szűket az *akciónak*". (200. old.)

A kötet közli Mosonyi életének főbb mozzanatait évrendi sorolásban; műveinek lajstromát műfaji rendben (szívesen vettük volna a kiadó adatainak jelölését), s egy irodalmi felsorolást.

Meggyőződésem, hogy a „Kis Zenei Könyvtár" amúgyis dicséretes sorozata értékes könyvvel gyarapodott, s remélem, hogy a várható siker arra bírja a kiadóvállalatot, hogy sorát ejtse a magyar zenetörténet többi nagyjai ismertetésének is. S ha azok színvonala nem marad el Bónis „Mosonyi"-ja mögött akkor hivatkozhatunk arra, hogy az európai zeneirodalom figyelemre méltó eredményekkel gazdagodott.

Weissmann János

*

Saljapin: IFJÚSÁGOM. Fordította: Galsai Pongrác és G. Bolgár Mária. Az elő- és utószót írta: Albert István. (Zeneműkiadó V. 1960.)

Nagy előadóművészek élettörténetét mindig szívesen fogadja a zeneszerető olvasóközönség. Hát még ha naplót, vagy önéletrajzot ad kezébe a kiadó! Saljapin emlékezése fiatal koráról pedig olvasmánynak is kitűnő: színes, hatásos, hangulatot és koratmoszférát felidéző.

Az operaszínpad egyik legnagyobb énekes- és színészegyénisége életének, művészetének történetét mondja el 26 éves koráig. Szándéka nem irodalmi. De mintegy „mellékesen", csak odavázolva egyre-másra tűnnek fel a könyvben azok az apró, jelentéktelennek látszó mozzanatok, amelyek mind döntő szerepet játszottak emberi és művészi egyéniségének kialakulásában. „Úgy látszik, mintha csupa lényegtelen dologról, apróságról, jelentéktelen alakról beszélnénk" — írja — „pedig ezek az apróságok igen nagy szerepet játszottak az életemben. Rajtuk nevelődtem. Mint ahogy valamennyien apróságokon nevelődünk. Mindaz, amire a Shakespeare-k, Tolsztojok, az emberiség géniuszai tanítanak az értelmünkben sem rögződik meg tartósan, míg az élet apróságai, mint por a bársonyban, a szívbe hatolnak és megmérgezik, és nemessé teszik azt. De szólni szeretnék a kisemberekről is, a jó emberekről... Ők is tudnak szeretni, ők is érzékelik a szépet, őket is gyötri a méltóbb élet vágya."

A kisemberek, a vándorló komédiások, a kishivatalnokok, a részegségbe fojtott nyomor alakjainak felsorakoztatásából aztán kialakul a századvégi Oroszország körképe. S ha írói eszközei, szerkesztésmódja nem is olyan mesteri, mint a korabeli nagy orosz regényíróké, az átélt élmények, érzelmek kavargásából rendkívül őszinte és szuggesztív képet kapunk. A ráismerés örömével fedezzük fel azokat a benyomásokat, amelyek majd a „befutott" nagy művész démonikus alakításaiban térnek vissza, mintegy megérlelődve. „Egyszer a zenebarátok körében a Borisz Godunov kocsmai jelenetét adtuk elő" — írja visszaemlékezéseiben. „Én játszottam a rendőrfőnököt, s amikor Varlam belekezdett elnyújtott, látszólag értelmetlen énekébe, a háttérben, a zenekar akkordkísérete mellett pedig to-

vább folyt az ál-Dimitrij és a fogadósné párbeszéde — egyszerre csak szokatlan érzés kerített hatalmába. Ezt a különös zenét most nagyon közelinek, ismerősnek találtam. Mintha egész zilált, küzdelmes életem erre a muzsikára pergett volna le. Mintha ez a zene kísérte volna lépteimet, ez élt volna lelkem mélyén, sőt, a világon mindenütt, ahol megfordultam. Mindezt csak most tudom így megfogalmazni, akkor csupán a bánat és az öröm csodálatos összefonódását értékeltem. Sírni és nevetni szerettem volna egyszerre. Ott éreztem meg először, hogy a zene a létezés lélekhangja, az élet szövegnélküli dallama." És miközben elvonulnak előttünk a gyermekkor gorkiji atmoszférát sugárzó figurái, azt is megértjük, mikeppen vált ez a ritka művész oly félelmetes erejű színésszé.

A könyv olvasása közben mi sem tudunk szabadulni attól a saljapini „makacs gondolattól", hogy az operát és a drámát egyesíteni kell, az előadóművészetben is. Csodálatos hanganyagán kívül ez is oka volt annak, hogy alakításaival olyan fergeteges sikert ért el és diadalra vitte még a hazájában is idegenül fogadott korabeli orosz operákat, elsősorban Muszorgszkij és Rimszkij-Korszakov műveit. Az addig szinte kizárólag olasz operán nevelődött publikummal teljes mértékben el tudta fogadtatni az orosz opera létjogosultságát. A modern operaiskolát teremtette meg, mert tudta, hogy „nem elég a kavatina, a szerenád, a ballada, vagy a románc éneklési módját megtanítani, arra is rá kell szoktatni az embereket, hogy felfogják a kiejtett szavak értelmét, azokat az érzelmeket, amelyek életre keltették őket".

A könyv végefelé Saljapin képet ad a Mamontov-féle operaegyüttesről és megragadóan vázolja fel a „művelt Oroszország közismert férfiainak tiszteletre méltó társaságát", köztük elsősorban Sztaszovot.

Csak sajnálhatjuk, hogy 25 éves korával abbahagyja emlékezéseit. Igaz, az ember, a művész addigra már kialakult, de az olvasó szívesen kísérné végig a nagy énekest sikerei útján is. *Albert István* tanulmánya pótolja azt, ami az önéletrajzból kimaradt. Feleleveníti Saljapin életének és sikereinek főbb állomásait, és tömör, hiteles képet ad leghíresebb alakításairól, művészi nézeteiről, egyéniségéről.

Feuer Mária

*

Szelényi István: SZÖVEGKRITIKAI TANULMÁNY, BARTÓK „GYERMEKEKNEK" CÍMŰ MŰVE EREDETI ÉS ÁTDOLGOZOTT KIADÁSÁRÓL. (Zeneműkiadó, 1960.)

Érdekes és tanulságos dolog mindenkor, ha betekintést nyerhetünk nagy alkotóművészek gondolatvilágába, s megismerhetjük tetteik rugóit. Bartók Béla cselekedetei és azok indítékai különösen számot tarthatnak az érdeklődésre, kiváltképpen a magyar zenei világban. Ezért olvassuk figyelemmel Szelényi Istvánnak e tanulmányát.

Szelényi nemcsak a két kiadás (Rozsnyai Károly és Boosey and Hawkes) összehasonlítását végezte el, hanem arra is törekedett, hogy megvilágítsa azokat az indítóokokat, amelyek Bartókot arra késztették, hogy 1908-ban megírt művét, 1945-ben — néhány hónappal halála előtt — átdolgozza.

A 35 oldal terjedelmű tanulmány három részre tagozódik. Az első rész ismerteti a két kiadás közötti eltéréseket. A harmadik rész, az átdolgozott kiadás szövegkritikai vizsgálata.

A Bartókról alkotott képet még plasztikusabbá teszi ez a tanulmány. Elgondolkoztató, hogy nála mennyire összeforott az alkotó és előadó művész munkája. Szelényi erről így ír: „... Az előadás módjának pontosabb meghatározása és rögzítése a praxisból, a hangversenyezés élő gyakorlatából született."

Az emberi megnyilvánulások gyakran egymással ellentétes képeket mutatnak. Ezt látszik igazolni Szelényi

megállapítása Bartókról, amikor tanulmányának egyik helyén rámutat: „De mi sem állt egyéniségétől távolabb, mint engedni a csábításnak, gyökerestől megváltoztatni — még, ha sajátja is! —, egy befejezett alkotást." Továbbá: „Zongoratanítványaitól tudjuk, mennyire tiszteletben tartotta a kottaképet, mint a szerző akaratának látható megnyilvánulását. Így közeledett saját zenéjéhez is."

Ám a tanulmány más helyén a következőket olvashatjuk: Denijs Dille, Bartók műveiről 1952 októberében összeállított jegyzékében megjegyzi: „Több darab minden bizonnyal már korábban át lett dolgozva, amint az az 1938 körül felvett hanglemezek alapján kimutatható." Majd: „De elmondhatjuk azt is, hogy a mélyebbre hatoló változások is az élő gyakorlatból, a „régi én"-nel való szembesítés és kényszerű szembenézés eredményeként születtek meg." — Figyelmet keltők a tanulmány bevezető sorai is, melyek szerint Bartók, élete utolsó éveiben, egynéhány régebbi művét átdolgozta.

A második és harmadik részben ismerteti Szelényi, aprólékos gonddal végzett munkájának részletes eredményeit. Ütemről-ütemre, hangról-hangra halad végig a „Gyermekeknek" című sorozat minden egyes darabján, amint azt a szövegkritikai munka természete megköveteli. A szerző lelkiismeretességének, nem kevésbé nagy szakmai gyakorlatának köszönhető, hogy e tanulmányban előttünk áll Bartók e fontos pedagógiai munkája mindkét kiadásának pontos képe. Ez a szövegkritikai tanulmány megfelel a bartóki tudományos alaposság követelményeinek.

Éppen ezért szembeötlő az a néhány magyartalanság, amely főként idegen nyelvű idézetek fordításában fordul elő. (Pl. a 3. old. 4. bekezdésében: „...át lett dolgozva...", vagy: az 5. old. 3. bekezdésében: „...rögzítve lett...") Ezektől az apróbb hiányosságoktól eltekintve a tanulmány stílusa világos, tömör. Egy-két jelentéktelen sajtóhiba is maradt a szedésben, de ez nem értelemzavaró.

Dobos Kálmán

*

Josef Rufer: DAS WERK ARNOLD SCHÖNBERGS. (Bärenreiter Verlag. 1959.)

A berlini Akademie der Künste Josef Rufert, a zeneszerző egykori tanítványát és berlini asszisztensét bízta meg a további tudományos kutatás szempontjából alapvető Schönberg bibliográfia megírásával. Ez a kötet, mely a kasseli Bärenreiter Verlag gondozásában látott napvilágot, Schönberg *egész életművét felöleli:* zeneszerzői és zeneírói munkásságát egyformán. Amellett tíz reprodukció közlésével először teszi lehetővé, hogy fogalmat alkothassunk Schönberg, annak idején őszinte elismerést keltett festményeiről.

A kötet fő forrása, a zeneszerző Los Angelesben fellelhető hagyatéka, az özvegy, Gertrud Schönberg birtokában van. Egyetlen kézirat van csak magánkézben, s néhány a washingtoni Library of Congress s különböző kiadók (főként az Universal Edition) tulajdonában. A *zeneművek jegyzékében* a publikált, a meg nem jelent, a befejezetlenül maradt kompozíciókat, átiratokat, feldolgozásokat, s öt vázlatkönyv anyagát dolgozta fel Rufer. Schönberg, mint ismeretes, csak legjelentősebb műveit látta el opus-számmal, így még olyan nagyszabású kompozíciók is kimaradtak közülük, mint a Gurre-dalok. A ki nem nyomtatott művek — néhány kánon kivételével — jórészt fiatalkori alkotások. Rufer a kéziratokra vonatkozó valamennyi tudnivalót közli, s az egyes műveknél a maga megjegyzéseit és Schönberg odavonatkozó megállapításait is összegezi. Ezekből többek között az is kiderül, hogy Schönberg Reihe-képletei kezdetben nem 12, hanem bizonyos meghatározott számú, de tizenkettőnél kevesebb hangból álltak. (Gondoljunk Sztravinszkij késői szeriális műveire, ahol

szintén ezzel a technikával találkozunk.) Az első dodekafón mű kérdése is vitatható: eddig az op. 23 jelzésű Öt zongoradarab valcerét tartották az első tizenkétfokú kompozíciónak, de az op. 25. Zongoraszvit Preludiumának dátuma (1921. július) ezt az elsőséget erősen vitathatóvá teszi.

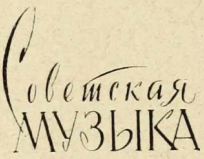
Az írásokból, tanulmányokból és előadásokból világosan kirajzolódik előttünk Schönberg *emberi* portréja. Bámulatosan gazdag és sokoldalú az író-Schönberg hagyatéka: esztétikai, zenepedagógiai, zeneszerzés-technikai, zenetörténeti, etikai kérdéseket egyformán érintenek írásai. Jórészük megjelent már önálló kötetben, s mindennél többet árulnak el Schönberg művészetéről. Milyen jellemzőek például azok a sorok, melyekben Hans Rosbaudnak panaszkodik: „zenémnek lépten nyomon amiatt kell szenvednie, mert a muzsikusok nem normális értelemben megszokott zeneszerzőnek tekintenek , aki többé-kevésbé jó és új témáit, dallamait nem egészen méltatlan módon fogalmazza meg, hanem csak modern, disszonáns, tizenkétfokú kísérletezőt látnak bennem". — Azok a mai dodekafónisták, akik oly előszeretettel élnek vissza a schönbergi zeneszerzés-technika eszközeivel, hogy vele saját ötletbeli szegénységüket öltöztessék modern jelmezbe, nem ártana, ha a Doktor Faustushoz fűzött megjegyzéseket megszívlelnék: „Azt hinni, hogy e szabályok [a dodekafónia Reihe-elve] követése révén kompozíció születik, épp oly gyermeteg és laikus elképzelés, mint azt gondolni, hogy bizonyos szabályok kerülése elég ahhoz, hogy általa zene szülessék. Például a kvint és oktáv párhuzamok tilalmának betartásából. Ezek a szabályok csak korlátokat vonnak meg, de nem alkotó jellegűek. E korlátozások ellenére is *zenét* kell tudnod írni."

A Schönberg bibliográfia összefoglaló zárófejezetében a kompozíciók kronológikus jegyzékét, a bemutatók felsorolását találjuk meg, a függelékben pedig Schönberg berlini professzori megbizatásának, s későbbi eltávolításának dokumentumait.

Josef Rufer könyve, mint már említettük, alapvető és nélkülözhetetlen munka a modern zenével foglalkozó további kutatás számára. Láttára azon is elgondolkozhatunk: mikor követi majd, egy hasonló, tudományos megalapozottsággal írt Bartók-bibliográfia?

Fábián Imre

LAPSZEMLE



A *Szovjetszkaja Muzika*, 1960. 9-ik, szeptemberi számát néhány rövid cikk nyitja meg a párt és a kormány vezéralakjainak a legkiválóbb szovjet tudósokkal és művészekkel lezajlott találkozójáról. Az egybegyűltekhez intézett beszédek közül a lap *Szuszlovét* közli, aki újra hangot adott a Szovjetunió békevágyának, az egymás mellett élés békeszerető gondolatának, és a szovjet hadsereg erejét, az ország védelmének további fokozását hangoztatta a béke megőrzése érdekében. A tudósok előtt Szuszlov rámutatott a hétéves terv nagy tudományos lehetőségeire és a művészek figyelmét arra hívta fel, hogy ne feledkezzenek meg felnevelni a kommunista társadalom új embertípusát. Ezért melegen kiállt az olyan művek mellett, amelyekben a mai kor hősiessége és problematikája tükröződik. A bírálókat pedig figyelmeztette, hogy elhamarkodott, szubjektív ítéletek helyett az ilyen művekhez kellő jóakarattal és segítő szándékkal közeledjenek. Végül a nemzeti kultúrák fejlesztésének és kölcsönhatásának fontosságát hangsúlyozta. — E beszédhez a lapban három rövid cikk kapcsolódik. *Sosztakovics* a magáéban ugyancsak a kritikusok ellen emel szót, akik a jó és újító szándékú műveket helytelen szemszögből nézik, s ha hibát találhatnak bennük, azokat mindenestül elvetik. Novikov korunk nagy kérdéseinek mellőzését kifogásolja a zeneművekben, s fájlalja, hogy a szerzők nem tudnak egymás munkájáról, elszigetelten dolgoznak; azzal sem tud egyetérteni, hogy az általános iskolákban megoldatlan az énektanítás kérdése, s az énektanárokat nem emelték a többi pedagógussal egy rangra. *Taktakisvili* a nemzeti kultúrák fejlesztésének és kölcsönhatásának gondolatához kapcsolódik örömmel, és a szovjet grúz zeneszerzők eredményeiről számol be.

Az elvi kérdések után több cikkben egyes művekről vagy zeneszerzőkről olvashatunk. Az elsőt *Sztrazsenkova* írta „Hacsaturjan Gajane balettjének szimfonikus megoldásáról". A cikkíró a balett első megfogalmazása alapján hoz rövidebb elemzéseket. Azzal kezdi tájékoztatását, hogy a balett zenéjének értékét a három szcenárium közül (1942, 1952, 1957) egyik sem éri el. A harmadik ugyan témakörében és zenéjében egyaránt sok újat hoz, de cselekménye némileg túlzsúfolt és helyenként naiv. Zenéje többet nyert az átdolgozáson, mert szimfonikusabb lett a vezérmotívumos jellemzések kibővítése révén. A nemzeti színezetet azonban, amely az első megfogalmazásban a balett legerősebb oldala volt, a szerző jelentősen mérsékelte. A hegedűverseny és a zongoraverseny óta ugyanis stílusa sokat változott a „Spartacus"-ig, ahol most tart. Szerkesztés szempontjából itt a monotematikus megoldások hive, amelyek nagyon jellemzik művészetét.

Abramovszkij „Szimfónia a kortársunkról" címmel Kabalevszkij 1956-ban bemutatott s azóta is mellőzött 4. szimfóniájáról ír, amely Mjaszkovszkij szimfonikus stílusának (pl. a 27. szimfóniának) legjobb hagyományaihoz kapcsolódik. *Abaszova* „A Ker-Ogli opera népi jeleneteinek tematikájáról" szólva azt vizsgálja meg, hogy Gadzsibekov, kiváló azerbajdzsán zeneszerző

1932—36-ban írt legjobb művében a témáknak, a zenei dramaturgiának a kibontakozása miként tárja fel az opera hősies és hazafias eszméjét. *Ahmetova* az 1913-ban született, s nemrég elhunyt Tulebajev, kazahsztani zeneszerzőről emlékezik meg cikkében. *Bobrovszkij* Margarita Kussz „Lángoló évek" című dalciklusát ismerteti, amely kevéssé vagy egyáltalán nem ismert forradalmi költők verseire készült. *Ajzenstadt* az újabban hangszeres zenét és szimfonikus stílust kultiváló Novikov két szibériai szvitjéről ad kis tematikus áttekintést. A kortárs zeneszerzőkkel foglalkozó cikkek közül *Karagicseva* írása az utolsó. A 27 éves bolgáriai, de török nemzetiségű Nihat Osmanovról szól, aki az azerbajdzsani konzervatóriumon Kara Karajevnél fejlesztette tovább ismereteit és Bartók Béla művészetét tekinti egyik legnagyobb eszményének.

A továbbiakban két éleshangú vitacikk olvasható *Rizskin*, illetve *Danyilevics* tollából, akik már fél éve támadják egymást amiatt, vajon helyes-e Rizskinnek az a nézete, hogy Prokofjev „Háború és béke" operájában a 11. kép túlnyomóan expresszionista vonásokat mutat. Danyilevics — az expresszionizmus ismérveinek tisztázása után — arra a véleményre jut, hogy a fenti állítást indokolatlannak tartja, mert az említett képben nem a borzalmak halmozása és az iszonyat keresése a cél, hanem hogy a szerző a tiltakozás és düh érzését keltse Napóleon 1812-es hadjáratának szörnyűségei miatt.

A korábbi idők zeneszerzőivel foglalkozó rovatban *Fisman* támadja azokat a külföldi nézeteket, amelyek szerint Beethovent arisztokratikus szemléletű művésznek kellene tekinteni, *Bronfin* Bellinit méltatja, halálának 125. évfordulója alkalmából és *Korabelnyikova* azzal a kérdéssel foglalkozik, hogyan tanított zeneszerzést Tanyejev.

Értékes cikkeket közöl a lap az előadóművészetről szóló rovatban, *Belza* és *Jampolszkij* tollából. Az előbbi a Liszt tanítvány, 75 évvel ezelőtt elhunyt Zarembszkij, kiváló orosz zongoraművész életrajzát vázolja fel. Az utóbbi viszont Paganiniről mint gitárművészről ír, aki ezen a téren is korának legnagyobb művészei közé tartozott, és igen sok gitárművet alkotott.

A könyvszemléből egy Bartók-publikáció és egy Bach-könyv kelthet nálunk komolyabb figyelmet. *Blok* nagy örömmel fogadja, hogy orosz nyelven, a Muzgiz kiadásában is megjelent (1959) Bartók „Miért és hogyan gyűjtsünk népzenét?" című tanulmánya, és sürgeti, adják ki Bartók többi írását is, amelyeket a Szovjetunióban még kevéssé ismernek. A Bach-könyvet Kersner írta Bach melodikájának népi forrásairól (1959) sok német, szláv, sőt, magyar népdal felhasználásával. *Holopova* — e könyv bírálója — meggyőzőnek találja Kersner bizonyításait olyan művek esetében, mint az ifjúkori Capriccio, vagy a Parasztkantáta, de véleménye szerint alapjában elhibázott az a gondolat, hogy Kersner népzenei kapcsolatokat keres a fugatémák mögött is, s közben csak a témák, dallamok egyes fordulataira korlátozza megfigyeléseit, anélkül, hogy a dallam egész belső dinamikáját és ritmikáját is tekintetbe venné.

Parker (eredetileg angol nyelvű) cikke Cliburn rendkívüli sikereiről szól az orosz és a kaukázusi szovjet városokban. Parker kísérőként együtt utazott vele s Cliburn nagy eredményeinek titkát egykori kiváló tanárán, s gyermekkori otthonának magas kulturális színvonalán kívül páratlan munkaszeretetében, s a hangszerével való tökéletes összeforrottságban látja. *Silov* hangulatos, naplószerű beszámolót közöl a szovjet hadsereg ének- és tánckarának nagysikerű külföldi (Párizs, Bécs, Csehszlovákia) körútjáról, amelyen a cikk írója is részt vett.

*

Az amerikai *The Musical Quarterly* 3. számának első cikkében *Arthur Mendel* „A Bach-kronológia legújabb fejleményei" címmel azoknak a kutatásoknak az eredményeiről számol be, amelyek az új Bach-összkiadás munkálatai során és részben már azt megelőzőleg is sok lényeges módosítást tettek indokolttá a híres Bach-kutatónak, Philipp Spittanak, 1880-ban felállított időrendi sorrendjén. A módosítások jelentős részét Alfred Dürrnek, az új kiadás főszerkesztőjének lehet köszönni, aki már göttingeni doktori értekezésében (Studien über die frühen Kantaten J.

S. Bachs, 1951) megkezdte az időrendi táblázat revízióját. Rajta kívül komoly érdemeket szerzett Gerstenberg volt tübingeni hallgatóinak az élén Georg von Dadelsen, két fontos tanulmányával (Bemerkungen zur Handschrift J. S. Bachs, seiner Familie und seines Kreises, 1957; Beiträge zur Chronologie der Werke J. S. Bachs, 1958), melyek közül a másodikban főleg Bach saját kézírásának a változását kutatva szól hozzá az időrend kérdéséhez. Az időrendi táblázatnak napjainkig legmélyrehatóbb revízióját azonban Dürr „Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs" (Bach—Jahrbuch, 1957) tanulmányában lelhetjük meg.

Az időrend néha még azoknál a műveknél is problematikus, amelyek évszámmal ellátott kéziratként vagy kiadványként maradtak fenn. Egyik ilyenről, az „Ich hatte viel Bekümmernis" (No. 21.) kantátáról a hangszerelés vizsgálatával Mendel bebizonyítja, hogy legalább két száma a fedőlapon jelzett dátum előtti időpontból származik.

Spitta komoly eredményeket ért el azáltal, hogy az időrend tisztázása céljából a kéziratokat vízjegy szerint csoportosította. Ez egészen új eljárás volt. Ha így egy csoporton belül dátummal ellátott kompozíció is akadt, akkor már ki lehetett mutatni a többi mű valószínű időpontját is. De különben a vízjegy időpont tekintetében nem igazított el. Dürr új eljárása a weimari kantátáknál abból állt, hogy az egyházi naptárt véve alapul, 1714. márc. 2-ből indult ki, amikor Bachot weimarba koncertmesternek kinevezték azzal a kötelezettséggel, hogy minden hónapban új kantátát kell előadni. Dürr eszerint sorolta négyheti időközökben egymás mögé a feltehetően weimari korszakban írt kantátákat. Az az elgondolás is komoly eredményeket hozott, hogy Bach és másolói kézírását megfigyelve, az azonos kéztől származó műveket egymás közelébe lehet sorolni. Néha azonban itt is gondot okoz az, hogy pl. Bach legfőbb másolója időnként változtatott a kottázásán. Ezért Mendel nézete szerint a külső ismertetőjegyeken kívül tekintetbe kell venni a mű belső vizsgálatának eredményeit is. Így mutatja ki a „Himmelskönig, sei willkommen" (No. 182.) kantáta kéziratáról, hogy a végrehajtott kis javítások szerint, amiket a komponálás menete kívánt meg, ez nem egy későbbi, lipcsei korszakból való másolat, hanem az az eredeti papír, amelyen Bach a művet jóval korábban komponálta.

Marcel Dietschy „Debussy családja és gyermekkora" címen írt cikket. Ez a kérdés eddig feltáratlan volt, noha 60 összefoglaló mű jelent már meg a zeneszerzőről. Seroff „Debussy, Musician of France" (1956) teljesen hamis könyve is csak a megbízható adatok szegénységének a feltárására volt jó. Léon Vallas „Debussy"-je (1932, új kiadás 1958) sem ad szilárd alapot. Maga a zeneszerző pedig hallgatásba burkolódzott.

Dietschy kutatásai szerint az 1650 körüli legrégibb de Bussi ősök gazdasági cselédek voltak. A dédapa Pierre lakatos, a nagyapa Claude ács, aki egy írástudatlan varrónőt vett feleségül. Legidősebb gyermekük Clémentine, aki később álnéven a zeneszerző keresztanyja és jótevője lett. Atyja, Manuel-Achille (sz. 1836.) a róla fennmaradt fényképek és adatok szerint önfejű, gyorsan csüggedő, de éleseszű, csinos ember lehetett s a fia, arcvonásaiban, nagyon hasonlított reá. 18 éves korában felcsapott tengerész-gyalogosnak és egy távoli szigetre került. Hét év után leszerelve, megnősült, s volt cserépedény kereskedő, ügynök, nyomdaipari alkalmazott (a Dupont cégnél, ahol később Debussy néhány fiatalkori műve megjelent). Végül segédkönyvelő lett. Debussy nem sokra tartotta. Anyja meglehetősen vad és parancsoló természetű lehetett. Testvérei közül Adèle kereskedésekben dolgozta végig életét, a nehézfelfogású, zabolátlan Emmanuel csavargott, mindent elkezdett s abbahagyott és legutoljára gazdasági cselédnek állt be. Debussynek csak a jófejű Alfreddel volt érzelmi kapcsolata, aki egy párizsi cég felvásárlója lett, s kényelmesen élt Cardiffban. A zeneszerző gyermekkorában Clémentine, a jólelkű nagynéni és keresztanya volt némi fénypont, akinek Arosa ügynökkel, a keresztapával való viszonya nem sokáig tarthatott; ezért, az eddigi hiedelmekkel ellentétben, Arosának nem is volt jelentősebb szerepe a gyermek Debussy életében. A nagynéni később Cannesben élt, szobákat adott ki, s ott is mint férjhez. 1871-ben és talán 1870-ben is

rövidebb ideig nála tartózkodott a kis Debussy, s ő kezdte először (Ceruttival) zongorára taníttatni.

1871-ben a család nagyon nyomorúságos körülmények közé jutott, mert a porosz—francia háború utáni kommunista forradalomban részt vevő apát egy évre bebörtönözték. Ebben az időben ismerkedett meg a család a máig is alig felderített Madame Mautéval, mégpedig állítólag ennek fia révén, aki szintén börtönben ült. Mauté asszony lánya, aki rövid ideig Verlaine felesége volt, nem mond igazat, amikor a családot előkelő származásúnak tünteti fel („Mauté de Fleurville"-nek) s az ő és Debussy kijelentésén kívül arra sincs bizonyíték, hogy anyja valaha is Chopin tanítványa lett volna. De mindenesetre ő győzte meg Debussynét fiának zenei tehetségéről és tanította, vagy a maga fiával taníttatta a kis Debussyt, míg a következő évben a Conservatoire-ra fel nem vették.

Ezek a nyugtalanító körülmények alakították ki Debussy szenzibilitását, bürokrácia utálatát, de egyúttal ambícióját is. És ezek miatt nem akart gyermekkorából másra emlékezni, csak a tengerre és a rózsákra Cannes-nál.

A harmadik jelentős cikk *David D. Boyden* tollából „Tartini Traité des Agrémens-jének elveszett olasz kéziratá"-ról szól, s abból az alkalomból készült, hogy Tartininak a 18. század ékítésmódjáról írt híres tanulmánya, amely eddig csak francia fordításban volt ismert, 1958-ban a californiai egyetem Berkeley-kéziratgyűjteményében hiteles, korabeli olasz másolatban is előkerült. A lelet fontos, mert így a francia fordítás kisebb hibáit ki lehet javítani. De talán még fontosabb a környezete, amiben megtalálták: az a több mint 1000, kisebb vonós együttesre írt mű az 1750—1800 közti évekből, melyeknek több mint 80 szerzője közül huszonhármat Eitner egyáltalán nem ismer. Túlnyomó része Tartinitól és tanítványaitól származik, s egykor a „Nemzetek iskolájának" lehetett egyik oktatási anyaga Paduában.

Martin Picker az „Album de Marguerite d'Autriche" chansonnier három névtelen chansonjáról írt cikkében megállapítja, hogy e művek Margit, németalföldi helytartó szolgálatában állt Pierre de la Rue kompozíciói, akitől e gyűjtemény egyébként is sok világi művet tartalmaz. Bizonyítékai után a cikkíró közli a három chanson kottáját. — A lap utolsó nagyobb cikkében *Claude V. Palisca* Vincenzo Galilei és a monódia kapcsolatait kutatja.

Franko Goldman New Yorkból Elliot Carter, 1960 márciusában bemutatott 2. vonósnégyesét ismerteti igen elismerően, azután a januárban elhunyt Jacques de Menasce (született 1905, Bad Ischl, Ausztria) életét és művészetét méltatja. Elliot Carter Németországból ír bírálatot az Amerikában élő, orosz Nabokov (sz. 1903) „Der Tod des Grigori Rasputin" operájának kölni és Sosztakovics „Lady Macbeth" operájának düsseldorfi előadása alkalmából. Eugenia Saville Olaszországból egy új neoklasszicista csoportról számol be, amely 1959-ben alakult. Tagjai mind fiatalok, átlagos koruk 23 év, s a torinói konzervatórium hallgatói vagy azt nemrég végezték el. Vezérük Carlo Mosso és van egy kéthavonként megjelenő lapjuk, az „Il Miraggio", amit a bemutatkozó kamarazene koncertjükkel együtt Saville részletesen ismertet.

A könyvek és művek szemléjében Winfried Zillig „Variationen ueber neue Musik" c. könyvét (München, 1959) egyik legkiválóbb munkának tartják a modern zenéről. Ezenkívül bírálatot olvashatunk még Robert Carver, a 16. század legkiválóbb skót zeneszerzője összegyűjtött műveinek I. kötetéről (kiadta az Amerikai Zenetudományi Intézet, Denis Stevens, 1959), Jozef Chominski és Zofia Lissa „Music of the Polish Renaissance" antológiájáról (Varsó, 1955), Jacobus Clemens non Papa művei összkiadásának VI. és VII. kötetéről (kiadta az Amerikai Zenetudományi Intézet, Bernet Kempers, 1959) és Mary Burwell 1670 körül másolt lantkönyvéről (kiadta a Galpin Journalban Thurston Dart, 1958).

Legány Dezső

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. P. R. ŞI A MINISTERULUI ÎNVĂŢĂMÎNTULUI ŞI CULTURII

A bukaresti MUZICA 1960. évi 9. száma Alfred *Mendelsohn*, az ismert romániai zeneszerző tollából „A korszerűség a zenében" címmel többoldalas vitaindító cikket közöl, amely pontokba foglalja össze az időszerűség, hagyomány, újítás, zenei nyelvezet és egyéb zeneesztétikai fogalmak körül elfoglalt szocialista realista álláspontot.

A fiatal előadóművészek (hegedű-, zongora- és énekművészek) számára kiírt 1961. évi Nemzetközi „George Enescu"-verseny részletes szabályzatát is közli a folyóirat.

A bukaresti opera- és balettszínház társulata Moszkvában vendégszerepelt. A román operák közül Gheorge *Dumitrescu* „Felkelés" c. nagyoperája és Paul *Constantinescu* „Egy viharos éjszaka" c. vígoperája szerepelt a vendégjáték repertoárján. Ezenkívül a Trubadurt, az Otellót és a Carment adták elő Moszkvában, míg a román balettművészetet Mihail *Jora* „A vásárban" és Zeno *Vancea* „*Prikulics*" c. műve képviselte. A vendégjátékról többoldalas, részletes beszámolót írt Al. *Colfescu*, s húsz jólsikerült fényképet is közöl a lap.

George *Manoliu* professzor Enescu hegedűművészetéről írt értekezést, melyben az elhúnyt nagy hegedűművésznek és zeneszerzőnek a hegedűjáték-stílus fejlődésében játszott szerepét elemzi.

Theodor *Balan*-nak a zongoraművészet kérdéseiről írott értekezésének befejező részét is ebben a számban találhatja meg az olvasó.

Sabin *Dragoi* kórusműveivel foglalkozik hosszabb cikkben G. *Derieteanu*, míg C. *Bugeanu* Robert Schumannról emlékezik meg születése százötvenedik évfordulóján.

„A román népzene harmóniavilága és polifóniája" a címe Tiberiu *Alexandru* nagyterjedelmű értekezésének, amelynek ötödik folytatását közlik.

Mikor kezdjük el a gyermekek zenei nevelését? Ezzel a kérdéssel N. *Hintea* foglalkozik. — Zeno *Vancea* a bécsi Nemzetközi Népzenei Tanács 13. kongresszusát ismerteti.

Végül a bukaresti filharmonikusok különböző iskolákban és üzemekben rendezett hangversenyeiről olvashatunk beszámolókat.

*

A bukaresti MUZICA 1960. évi 10. száma meleghangú méltatásban emlékezik meg *Weiner Leóról*, és a lap az elhunyt kiváló zeneszerző képét is közli.

Zeno *Vancea* „*Valóság, filozofikus kifejezésmód és drámaiság a zenében*" című érdekes, hosszabb tanulmányának azok a legeredetibb és kimagasló értékű részei, amelyek a lírizmus és drámaiság problémáival, továbbá bizonyos terminológiai félreértések tisztázásával foglalkoznak.

A folklorkutatók számára hasznos forrásmunka Tiberiu *Alexandru* példákkal gazdagon illusztrállt cikksorozata a „*Harmónia és polifónia a román népdalban*". A folyóirat kezünkben levő száma a cikksorozat hatodik, befejező részét közli.

Mire készülnek a román zenei intézmények? címmel hat oldalon ismerteti a MUZICA olvasóival a legnagyobb szimfonikus zenekarok és az operaházak előkészülését az évad zenei eseményeire. — A „George Enescu" állami filharmonikus zenekar a modernek közül a szovjet zeneszerzőkön kívül Britten Tavaszi szimfóniáját, Honegger Jeanne d'Arcját, Hindemith Harmonie der Welt szimfóniáját, néhány román ősbemutatót, Bartók Cantata Profanaját és egy Kodály-művet tűzött műsorára. Többek között Ruggiero Ricci és Garay György működik közre. A román rádió- televízió-zenekar nyilvános hangversenyeinek műsorán a modern románokon kívül Sztravinszkij és Bartók műveit, a szólisták között Hernádi Lajos nevét olvashatjuk. — A filmgyárnak Romániában kitűnő saját zenekara van, mely nyilvános hangversenyeket rendez. Repertoárján ugyancsak szép számmal szerepelnek modernek. Bartók Béla halálának tizenötödik évfordulójáról a zenekar ünnepi hangversennyel emlékezett meg. — A bukaresti Operaház új román balettet fog bemutatni (szerzője Mircea Chiriac), a kolozsvári operaház pedig Alexandru

Zirra *Alexandru Lapusneanu* c. operáját tűzte műsorra; ez lesz egyébként az állandó repertoárjukon szereplő nyolcadik román zenemű.

Paul *Constantinescu* dalciklusát és Theodor *Grigoriu* újabb szerzeményeit egy-egy hosszabb cikk ismerteti.

Romeo *Ghircoiasu* a brassói Johannes *Honterus* 1662-ben megjelent kórusgyűjteményéről írt értekezést.

Zofia *Lissa Chopinről* és a lengyel népzenéről írt hosszabb tanulmányának első részét is a Muzica új számában olvashatjuk.

Behatóan foglalkoznak a Muzica kritikusai a vidéki zenei élet különböző eseményeivel, valamint Lucia *Chase* és Oliver *Smith* amerikai balettegyüttesének vendégfellépésével.

Klumák István

*

A *Neue Zeitschrift für Musik* novemberi számának első cikkei a 65 éves Paul Hindemithet ünneplik. *Ernst Laaff* rövid vezércikkre Hindemithet a régi nagy mesterekhez hasonlítja abból a szempontból, hogy ő is ugyanolyan tökéletes fokon rendelkezik az alkotói és előadói mesterség minden eszközével, mint a renaissance vagy a barokk idejének muzsikusai. Kiemeli Hindemith művészetének sokoldalúságát, valamint azt az érdekes jelenséget, hogy a 30-as években enfant terrible-nek, szélsőséges avantgardistának tekintett Hindemith ma már szinte romantikus zeneszerzőnek tűnik. Egyre jobban kibontakozik egy Brahms—Reger—Hindemith-vonal, a három mester egyenesvonalú kapcsolódása.

Az ünnepi alkalomból a lap közli Hindemith egyik cikkét, tavaly megjelent gyűjteményes kötetéből. A rövid tanulmány a karmesterekről szól. Előbb a dirigens fogalmának történeti fejlődését, változásait tárgyalja, majd rátér annak vizsgálatára: miért a karmesterek a legnagyobb sztárok a mai nemzetközi zenei életben. Hindemith eszmefuttatása meghökkentő. A szerző szerint ugyanis a karmesterek népszerűsége mögött az emberek hatalomvágyának, sőt, terrorra, dresszúrára, drillre való áhítozásának szublimációja áll. Az emberek a karmesterben látják azt, aki mindezt teljesíti és így, mintegy a karmester-imádatban, annak hódolva, azt ünnepelve élik ki ezeket az ösztönöket. Hindemith maga is hozzáteszi, hogy ezek az állítások nem alacsonyítják le a karmesteri munkát, a dirigensi hivatást, sőt, ellenkezőleg, a nagy karmesterek szerinte tisztában vannak azzal, hogy hivatásukkal zenén kívüli missziót is teljesítenek, ugyanis elterelik az említett rossz ösztönök valóságos kiélésétől hallgatóikat.

Hindemith cikkének második része: éles kirohanás a lépten-nyomon „átdolgozó", orkesztráló karmesterek ellen. Szerinte egy ilyen átdolgozás nem kisebb vétek annál, mintha a milói Venusra modern ruhát vagy a rheimsi katedrális szentjeire szmokingot adnánk. Külön foglalkozik Hindemith azzal a művel, amelyre az átdolgozók állandóan hivatkoznak: Bach „Die Kunst der Fuge"-jával. Szerinte ezt a művet vagy a maga, hangszermegjelölés nélküli, absztraktságában kell tanulmányozni, vagy pedig — azok számára, akik olvasás útján nem tudnak hangzó élményt felidézni magukban — kizárólag szólista-együttessel szabad megszólaltatni a darabot. A cikk záró mondatai megérdemlik a szószerinti közlést. (Érdekesen egyeznek itt Hindemith megállapításai egy néhány évvel ezelőtti Kodály-cikkel.) „Mindebből kiderül, hogy az élelmiszertermelés egyik legegyszerűbb törvényét — azt ugyanis, hogy a közegészség érdekében a termékeket tisztán kell tartani — a zenei alkotás nemesebb területén nem tekintik érvényesnek. Romlott makarónit vagy hamisított mustárt eladni nem szabad, de senki sem emeli fel szavát, ha zenei hamisításokkal aláaknázzák a művészi népegészséget."

Alfred Baresel szerkesztőségi cikknek számító írása az alkotóművészek lebecsüléséről szól. Beszél arról, hogy ma már az előadóművészek „publicity"-je sokkal nagyobb teret foglal el a közérdeklődésben és a sajtóban egyaránt, mint bármilyen fajta alkotói tevékenység.

A szám legérdekesebb cikke *Denis Vaughan* írása: „Zeneszerzők az előadási tradíció árnyékában." A szerző Verdi, Puccini és Bizet kéziratos partitúráit hasonlította össze a forgalomban levő nyomtatott anyagokkal és elképesztő „eredményre" jutott. Például: a „Falstaff" kézirata és a nyomtatott Ricordi-partitúra között... 27 000 elté-

rés van!! A Requiemnél az eltérések száma 8000, a Bohémélet-nél 15 000, a Toscanál 18 000. Általánosságban véve partitúra-oldalanként 60 az eltérések száma és ebből csak mintegy 10 százalék vehető a szerző elírásának vagy utólagos javításának. Vaughan példákat is említ. Tipikusnak tekinti többek között a „Trubadur" strettájának kezdetét. A hagyomány és a nyomtatott anyag egyaránt mezzofortét ír elő valamennyi hangszer számára az első taktusban. A kézirat viszont az első ütemben pianót ír elő a fagott számára és a negyedikben ugyancsak pianót a klarinétnak. A hagyományos előadásmód ezáltal hamis echo-hatást eredményez még mielőtt az első énekelt frázis befejeződne. A szerző rámutat arra, hogy Verdi partitúrái — főleg a későbbi művek — a leggondosabban feltüntetik a dinamikai és frazírozási jeleket, de ez a gondosság már korai művekben, sőt, a vázlatokban is felfedezhető.

Korunkban, amikor minden előadóművész vagy együttes az ős-szöveg megszólaltatását tűzi ki célul, amikor egyre inkább eltűnnek a romantika és a századforduló éveinek hamisításai, ma szükséges volna, hogy a mindennapi operai praxis is megtisztuljon ezektől a „hagyományos" lomposságoktól. A szerző szerint tehát szükséges lenne a Verdi- és Puccini-művek, de általában az operák ősszöveg-kiadására, a szerzői jogvédelem ilyen irányú kiterjesztésére és mindennek gyakorlati megvalósítására. Igen tanulságos a cikk és még tanulságosabbá teszi az a facsimilében közölt partitúraoldal a „Falstaff"-ból, amelyen a szerző megjelölte a nem kevesebb, mint 127 korrektúrát.

A lap *kritikai rovatában* a cataniai opera németországi vendégjátékáról olvashatunk, majd arról a wuppertali kísérletről, amely Verdi „Don Carlos"-ának eredeti, előjátékos változatát hozta színre. Antoine Goléa, a neves francia muzikológus a besançoni zenei ünnepségről ír beszámolót és megemlíti mint érdekességet, hogy Machault négyszólamú miséjét egy Le Corbusier építette hipermodern kápolnában szólaltatták meg. Goléa megjegyzi, hogy a XIV. és XX. század találkozásának sikere valójában igen természetes, hiszen Machault a maga korában minden egyéb volt, csak éppen nem konzervatív alkotó. Márpedig „minden idők élő műformái igen jól megférnek egymás mellett; csak az epigonizmus tűnik el nyomtalanul, még ha pislákol is néha fénylő szalmalánggal".

A továbbiakban fiatal izraeli zeneszerzőkről, izraeli néprajzi felvételekről, amerikai zenei ünnepekről, a dubrovniki zeneszerző- és kritikus-találkozóról olvashatunk. A lap elbúcsúztatja a tragikus körülmények között elhunyt Seiber Mátyást. A könyv- és kottaszemle nem említ fel érdekesebb kiadványokat, a híranyagban többek között De Falla posthumus operájának bemutatójáról, Solti György londoni szerződtetéséről, Suchon új operájáról, valamint Joseph Gregor, a hírneves osztrák színháztörténész, Richard Strauss egykori munkatársa és Günter Raphael zeneszerző haláláról olvashatunk.

*

Az *Österreichische Musikzeitschrift* 10. számának megnyitó cikke a Szt. István-dóm most felavatott új orgonájáról számol be. A cikk szerint az új hangszer súlyos hibákkal terhes.

Két cikk emlékezik meg Egon Wellesz 75. születésnapjáról. Mindkettő kiemeli Wellesz érdekes kettősségét, azt, hogy zeneszerzői és zenetudósi munkássága egyaránt jelentős. *Otto Beer* cikke a háború előtti pályafutásról szól, *Elisabeth Mackensie* pedig Wellesz angliai éveiről ír.

Korunk egyik legünnepeltebb operakomponistája, *Rolf Liebermann* az opera mai problémáiról értekezik. Kiemeli a műfaj vizuális részének fontosságát, illetve a zene és a színpad, tehát a rendezés és színpadkép elválaszthatatlan összefüggéseit. Ma már nem az a fontos, hogy a színpad szép legyen és a beállítás vonzó, hanem kizárólag a művészi igazság, a zenéből fakadó, azzal adekvát rendezői koncepció. Mindez pedig nem valósítható meg a jelenleg nyugaton általános sztárkultusz mellett, hanem kizárólag együttes, igazi színpadi ensemble felépítésével. A mai darabok másképp színre sem hozhatók;

egy sztárnak sem jut eszébe modern operában vendégszerepelni. Az viszont megint csak helytelen, ha egy színház kizárólag az új darab első előadásának dicsőségére törekszik és utána többet nem tűzi műsorra a művet. Ma Németországban egy valamennyire is neves komponista könnyen tudja az előadásig eljuttatni színpadi művét. Annál nehezebb azonban a további, a repertoárba való bejutás. Liebermann a hamburgi opera vezetője. Törekvése éppen arra irányul, hogy a színház repertoárján állandóan ott legyenek a mai művek. A hamburgi opera a következő darabokat tartja műsorán: Britten „Szentivánéji álom", Sztravinszkij „Oedipus rex", Honegger „Antigoné", Liebermann „Nők iskolája", A. Berg „Lulu" és „Wozzeck", Henze „Der Prinz von Homburg", Blomdahl „Aniara". Liebermann szerint az ilyenfajta repertoár kialakítása a probléma egyetlen megoldása.

H. Ulrich annak a monográfiának első fejezetét közli, amely a XVIII. és XIX. század fordulóján élt hírneves vak zongoraművésznő, Maria Teresia Paradis életét tárgyalja. A cikk érdekes adatokat közöl a korabeli zenei életből, a vak pianista és Mozart kapcsolatairól.

Eberhard Preussner, a salzburgi Mozarteum elnöke tartotta az idei nyári akadémiai megnyitó beszédét. A tanár és a növendék viszonyát tárgyaló beszédet teljes egészében közli a lap. Preussner színesen és helyenként humorosan vizsgálja a tanárok és növendékek különböző típusainak előnyös és hátrányos oldalait, együttműködésük feltételeit és lehetőségeit. A konzekvenciákat így vonja le a záró mondatokban: „Az a tanár, akinek jobb növendéke van, mint ő maga, a legboldogabb. Jó annak a növendéknek, aki erről nem tud semmit."

A kritikai rovat a bécsi Staatsoper előadásairól, a berliniek bécsi vendégszerepléséről ír. Az utóbbival kapcsolatban méltatja azt a hatalmas erőfeszítést, amit a berlini Städtische Oper Schönberg posthumus „Mózes és Áron"-jának színrehozatalával véghezvitt, ugyanakkor kétségbe vonja Scherchen egyszerűsítő változtatásait és főleg azt, hogy néhány részletet előre felvéve, magnetofonról szólaltat meg az előadás során.

A lap megemlékezik a szeptember 20-án tragikus hirtelenséggel elhunyt Koréh Endréről, a híres zenetudós Robert Haas-ról és Joseph Gregor haláláról.

Várnai Péter

*

A *Beiträge zur Musikwissenschaft* 1959/3. számában közli *Antonin Sychra* (Prága) közelmúltban megjelent „Dvorzsák szimfónikus műveinek esztétikája" című könyvének 10. fejezetét, az „abszolút- és programzene egysége" címmel. A szerző megállapítja, hogy egy zenemű mondanivalóját azonos módszerrel kell vizsgálni akár van programja, akár nincs. A mondanivalót elsősorban nem a zenén kívüli momentumokban, hanem a zenében kell keresnünk. A zeneművek konstrukciója a konkrét gondolatok kifejezését szolgálja. A tartalom megértéséhez segítséget nyújt a kor zenei kelléktárának ismerete. Hasznos felvilágosításokkal szolgál a programhoz kötött és a programnélküli alkotások egybevetése. Sychra Dvorzsák egyes műveit analizálja, kottapéldákkal gazdagon illusztrált cikkében. *Horst Seeger* Albert Christoph Dies 1810-ben megjelent Haydn-biográfiáját méltatja. Röviden áttekinti a korai Haydn-irodalmat, s megállapítja, hogy Dies könyve kiemelkedő jelentőségű, mivel fontos esztétikai megállapításokat tartalmaz. Seeger közli Neuhomm megjegyzéseit Dies könyvéhez. *Dr. Georg Eismann* közzéteszi Schumann öt, Moszkváról szóló versét, amelyek 1844-ben, Clara Wieck oroszországi hangversenykörútjakor születtek. *Jürgen Elsner* a jazz előadási stílusáról ír, foglalkozik a néger népi éneklésmód sajátosságaival, az európaitól eltérő technikájával és a jazz hangszerkészletével. *Renate Blechschmidt* az NDK-ban 1945—1959. megjelent zeneművekről szóló irodalom bibliográfiáját teszi közzé, első közleményében az általános zenei irodalmat, a folyóiratokat és időszaki kiadványokat és a zenetörténeti munkákat sorolja fel. *Rudolf Eller* a közelmúltban elhúnyt nagy német tudós, Walter Serauky életét és munkásságát méltatja. A könyvkritika rovatban Georg Knepler Heinrich Besseler

„Das musikalische Hören der Neuzeit" (megj. 1959.) c. tanulmányát, Siegfried Köhler Theodor W. Adorno „Klangfiguren" (1959) címmel megjelent tanulmánykötetét ismerteti.

*

A *Musik und Gesellschaft* egy szovjet brosúra alapján rövidítve közli *Dmitrij Sosztakovics* fiataloknak tartott előadását a zene megismeréséről és szeretetéről. Sosztakovics a zene emocionális mondanivalóját egyes konkrét művek példájával viszi közel hallgatóihoz, sokat idéz az orosz klaszszikus írók és zeneszerzők mondásaiból, élesen elítéli a nyugati jazz elfajult irányzatait és a formalista törekvéseket. — *Hansjürgen Schaefer* az NDK szimfónikus zenekarainak műsorpolitikájáról ír, hangsúlyozza fontos nevelő szerepüket a modern zene megkedveltetése terén. A lap hírrovata közli az NDK 27 legnagyobb szimfónikus zenekarának idei műsortervében szereplő modern művek jegyzékét. 155 német, 162 külföldi zenekari kompozíciót adnak elő. A legtöbbet játszott német zeneszerzők: Siegfried Kurz (10 alkalommal), Johann Cilensek és Ottmar Gerster (8 alkalommal), Johannes Paul Thillmann (7 alkalommal); a külföldiek közül Sosztakovics 19, Prokofjev 17, Bartók 13, Ravel 12, Hacsaturján 10, Sztravinszkij és Martinu 8, Janacek 7 alkalommal szerepel a programon. A magyar zeneszerzők közül Bartókon kívül Kodály, Farkas, Kadosa és Viski szimfónikus műveiből játszanak. — Fidelio F. Finke „Der Zauberfisch" c. operáját a múlt évadban mutatta be a Drezdai Állami Operaház. A mű librettistája, *Wilhelm Hübner* vitába száll a rendező felfogásával és a szövegkönyv önkényes megváltoztatásával. Egon Rubisch Johannes Paul Thillmann VI. szimfóniáját analizálja. Thillmann 1926-ban, a Donaueschingeni Kamarazenefesztiválon tűnt fel első művével, egy szólóbrácsaszonátával, s fő alkotóterülete azóta is a kamarazene. A cikk írója megállapítja, hogy Thillmann 1945 előtt összesen nem komponált annyit, mint az elmúlt 10 évben, mert csak a népi hatalom tette számára lehetővé, hogy teljesen a zeneszerzésnek szentelhesse magát. 92. opusz számú VI. szimfóniáját 1960 októberében mutatták be Drezdában. A mű 3 tételes, és megírásakor a zeneszerző „Peter Schlemil" c. operájának témáiból merített. *Cornelia Schröder* Cherubiniről emlékezik meg születésének 200. évfordulóján. *Gerd Schönfelder* a kínai zene félévszázados fejlődését foglalja össze a 10-es évektől napjainkig.

A szemle-rovat Schwerin operaelőadásairól és Mühlhausen hangversenyéletéről számol be. Horst Seeger, a lap főszerkesztője bírálja Wolfgang Wagner új Bayreuth-i „Ring"-rendezését, az új beállítás olyan sok tarka fényeffektust alkalmaz, hogy a barokk színpad monumentalitásának érzését kelti. A Müncheni Ünnepi Játékok középpontjában idén Orff „Trionfo di Aphrodite" és R. Strauss „Intermezzo" c. műve állt. Schumann születésének 150. évfordulójáról Pekingben is megemlékeztek. Kínai és német szöveggel kinyomtattak Schumann dalaiból egy kötetnyit, megjelent egy zongoradarabválogatás és egy írásait, tanulmányait tartalmazó kötet. Az ünnepségen Jü Ji-huan asszony, a pekingi zeneakadémia énektanszakának rektora mondott ünnepi beszédet, utána a Schumann-verseny kínai részvevői szerepeltek, a zeneakadémia növendékkvartettje pedig az a-moll vonósnégyest adta elő. További tudósítások a Stockholmi Júniusi Játékok műsorát és a Milanoi Scala felújításait ismertetik.

*

A *Musica* októberi számának cikkei a nyugatnémet kórusmozgalommal foglalkoznak. *Felix Oberborbeck* a hangszeres és vokális muzsika egykori egységéről és XIX. sz.-i kettéválásáról ír. Megállapítja, hogy korunkban a hangszeres zene a hivatásos muzsikusok, az énekkar pedig a műkedvelők területe. A nagy oratóriumkórusokat gyakran dilettánsnak bélyegzik, holott nagy szolgálatot tesznek a zenekultúrának. Jelentős társadalmi szerepük, nevelőerejük van a kisebb együtteseknek, dalköröknek is. A cikk írója nagyobb nyilvános megbecsülést követel a kórusmozgalomnak. *Franz Joseph Ewens* a műkedvelők problémáiról szólva közli, hogy az NSZK-

ban 25,000 ilyen együttes működik, ezek közül 15,000 világi. Sok köztük a selejtes zenét éneklő férfikar. A Liedertafel elsősorban társadalmi összejövetelekre szolgált, nem törekedett művészi élménykeltésre. A helyzet az elmúlt évtizedekben sokat javult, a férfikarok műsorán népdalok és értékes régi, valamint modern művek is szerepelnek, de még sok a tennivaló. Fontos, hogy a karnagyok ne tanítsanak túl nehéz műveket, mert ez szétzüllesztheti a kórust. *Karl Vötterle,* a Bärenreiter-kiadó igazgatója visszaemlékezéseiben arról az útról ír, amit a kórusvezetéstől a kórusművek kiadásáig megtett. *Anton Hardörfer* a különféle kórustípusokról és a műsoralkotás problémáiról írt cikket. *Otto Riemer* a modern kóruskomponista feladatait foglalja össze. Óvja a zeneszerzőket a hangszeres zene sugallta szélsőséges effektusoktól: az emberi hang lehetőségei korlátozottak. Fritz Schieri a kórusvezető helyzetéről szólva az új zene előadásának technikai nehézségeiről ír. Hans Böhm a drezdai Kreuz-Chor és a lipcsei Thomaner Chor történetét ismerteti a középkortól napjainkig. *Otto Brodde* az evangélikus templomi énekkar funkcióit fejti ki. *Joachim Popelka* az operai kórus fejlődését tekinti át. Az opera kezdeti korszakában a kórus alárendelt szerepet játszott, többnyire műkedvelőkből állt. Napjainkban a helyzet gyökeresen megváltozott, a kórustagoknak képzett énekeseknek és színészeknek kell lenniök, igénybevételük sokkal nagyobb, mint a szólistáké, mert szinte minden nap próbálnak és szerepelnek. Az NSZK-ban a szakszervezet havi 4 munkaszüneti napot, vagy 8 félszolgálatot követel az énekkari tagoknak, de ezt rendkívül nehéz betartani. *Hermann Joseph Dahmen* a rádiókórusok sokrétű feladatairól ír. A különféle kórustípusok közül ez a legfiatalabb, s a legsokoldalúbb feladatok megoldására hivatott. A nagyszabású oratóriumoktól a tánczenéig minden műfajban meg kell hogy állja a helyét. Ez az énekesektől rendkívüli képzettséget igényel.

A tudósítások első helyen különféle ünnepi hetek eseményeit ismertetik. Münchenben Monteverdi „Odysseus..." c. operáját játszották. A kritikus elmarasztalja a művet átdolgozó Erich Kraack-ot. A Hitzaker-i zenei napok műsorában több Bartók és Kodály mű is szerepelt. Rövid írások tájékoztatnak a Pommersfeldi Zenei Napokról, az Eutini Szabadtéri Játékokról, Zágráb, Belgrád, Split és Dubrovnik eseményeiről, a Sienai Ünnepi Hétről és a berni Burkhard-hétről. Az operarovat ismerteti A. Scarlatti „Trionfo dell' Onore" c. művének hannoveri bemutatóját, a möchengladbachi új színházépület megnyitó „Rajna kincse" előadását és a berlini „Pillangókisasszony"-felújítást. A hangversenyéletről szólva a lap bírálja a lipcsei Gewandhaus-Orchester konzervatív műsorpolitikáját, beszámol a Drezdai Zwingerben rendezett estekről. Hosszabb cikket találunk a „Jeunesses Musicales" Berlinben tartott 15. nemzetközi kongresszusáról. A szervezetet 1940-ben alapította a belga Marcel Cuvelier, s jelenleg 350,000 tagja van szerte a világon. A kongresszuson 1600 fiatal vett részt, megtekintett több operaelőadást, meghallgatott számos hangversenyt. Három ifjúsági fórumon a jazz, az opera és az elektronikus zene problémáit vitatták meg. A kongresszust zongoraverseny egészítette ki. A világszervezet elnökévé az olasz Luigi la Peona-t választották.

*

MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR NEUE MUSIK

A *Melos* 1960 októberi száma rövidítve közzéteszi az IGNM (Modern Zene Nemzetközi Társasága) kölni fesztiválján rendezett rádióvita anyagát. A vita tárgya a zenei hagyomány volt, Pierre Boulez (Párizs), dr. Guillaume Landré (Amsterdam), Prof. dr. Leo Schrade (Basel), és dr. Kurt Westphal (Berlin) vettek részt benne, dr. Hand Curjel (Zürich) elnöklésével. *Curjel* megnyitó szavaiban vázolta korunk zenei problémáit, s a szeriális irányzat híveinek, és a hagyományos eszközökhöz ragaszkodók ellentétéről szólt. *Schrade* professzor kifejtette, hogy a hagyományt általában azonosítják a zenetörténettel. A hagyomány nem egységes, folyamatos, hanem törésekkel,

ugrásokkal tagolt örökségünk. *Landré* leszögezi, hogy a zeneszerző hagyományhoz kötöttsége gyakran csak a mű keletkezése utáni évtizedekben derül ki, nem születése pillanatában. *Boulez* kijelenti, műveiben szakított a hagyománnyal, vagy legalábbis tudatosan kerüli azt. *Westphal* hozzászólását a 10-es évek eseményeivel kezdi: a modern zene születésekor az előző korszakokkal való szembenállást vallotta. A 20-as évek különféle „neo" irányzatai ismét a zenei hagyományhoz kapcsolódtak. A zenetörténetben először fordult elő, hogy tudatosan visszanyúltak a művészt megelőző korszak előtti stílushoz. Az elektronikus zenét különálló, zenétől független műfajnak tartja. Elveti Webern irányzatát. Westphal felteszi a kérdést: zenének minősíthetjük-e azokat a műveket, amelyekben a szerzők nem hallják meg, hogy az előadáskor hamis hangokat játszanak-e. A vita nagyrészt a két polárisan ellentétes álláspontot képviselő Westphal és Boulez éles szóváltására korlátozódott.

Lothar Knessl a darmstadti modern zenei eseményeket ismerteti. Kijelenti, hogy a hangszeres szemináriumok egyre veszítenek jelentőségükből, míg a zeneszerzés technikáját ismertetők látogatottsága növekszik. Kiemelte Boulez és Nono előadás-sorozatát. Stuckenschmidt a berlini zeneakadémia modern nevelőmunkájáról ír. A külföldi szemlében a Holland Fesztivál operaújdonságairól, Henk Badings „Martin Korda D. P." c. darabjáról, Britten „Szentiváneji álom" c. új műveről, és a milánói Piccola Scala Malipiero-bemutatójáról a „Sette Canzoni" c. új operáról találunk beszámolót. *Friedrich Walter* a tragikus hirtelenséggel elhunyt Seiber Mátyás életművét méltatja.

Breuer János

*

A HUDEBNI ROZHLEDY 1960. októberi számának tudományos és elvi kérdéseket boncolgató cikkei közül meg kell említenünk *J. Vyslouzil:* „Emeljük a fiatal művészek ideológiai színvonalát" c. írását. A cikk a csehszlovák pedagógusok augusztusi évnyitó értekezletének vitájával foglalkozik. Megállapítja, hogy a mai iskolák jobb feltételek között végezhetik az ifjúság nevelését. Végül ismerteti a konferencián hozott határozatokat.

J. Valek: „Fejezetek a mai cseh zenéből" c. tanulmánya Jaromir Podesva fiatal zeneszerző munkásságával foglalkozik. Fejlődésében igen hatott rá Janaček és Sosztakovics művészete. Podesva művészetének tartalmi oldalát a cseh nép gazdasági-politikai életének alakulása határozza meg. Részletesebben szól a cikkíró a zeneszerző két utolsó, teljesen kiforrott munkájáról: a Hegedűszonátáról és a Vonós kvartettről. Ezekben mutatkozik meg legérettebben a művész esztétikai felfogása: az új ember lelki-pszichológiai életének megvilágítása. — *Holzknecht:* „J. Doubrova emlékének" c. cikkében méltatja a nemrég elhunyt kitűnő cseh zeneszerző munkásságát. Doubrova életműve összefonódik a cseh nép felszabadulásának történetével. Részletesebben ismerteti két legjobb művét: a II. (sztalingrádi) szimfóniát és a Don Quijote balettet.

T. Volek. A Televízió adásai címen írt cikket. Bírálja a cseh televízió munkásságát és műsorpolitikáját, s megállapítja, hogy a televízió, a modern kor és technika e gyermeke nem tölti be azt a szerepet, amelyet be kellene töltenie és nem emelkedik arra a színvonalra, amelyen egyéb technikai vívmányok állnak.

Pospisil: „Az operai díszlettervező" c. cikkében az opera és a képzőművészet viszonyáról beszél. Megállapítja, hogy a díszlet általában nem áll összhangban az operai előadásokkal. Mondanivalóját négy kérdés körül csoportosítja: 1. Minek kell inkább túlsúlyban lennie: a tradíciónak, vagy a kísérletezésnek? Megállapítja, hogy még a klasszikus operák is többet nyernek, ha a díszlet mai formanyelvvel világítja meg az operai mondanivalót. 2. A kritika általában nem foglalkozik eléggé a dekoráció, a díszletezés szerepével és súlyával. A díszlet tervezésével foglalkozó képzőművésznek alá kell vetnie a maga művészi elgondolásait a zenének. 4. Igénybe kell venni a technika legmodernebb eszközeit annak érdekében, hogy a díszlet zökkenőmentesen

belesimuljon az opera cselekményébe és annak természetes illusztrálása legyen.

A beszámolók közül meg kell említenünk *Jiraneknek* a IV. Nemzetközi esztétikai kongresszusról írt ismertetését. Ez a kongresszus Athénben volt. 180 referátum közül tíz foglalkozott zenei, illetve zeneesztétikai kérdésekkel. — A mindennapi zenei élet kérdéseivel foglalkozó rovatban figyelemreméltó V. *Beranek* „Mai zenét a zenei iskolákba" c. cikke. Abból indul ki, hogy a gyermekhangversenyek repertoárja nagyon szegényes. Még ha egyes iskolák és pedagógusok túl is jutnak azon az alapvető fogyatékosságon, hogy értéktelen, banális gyermek-gyakorlatokkal léptetik fel a növendékeket a hangversenyen és művészileg értékes, klasszikus műveket tűznek műsorra, a gyakorlat azt mutatja, hogy a gyermekek nem kapnak ízelítőt a mai zenéből, nem jutnak közelebb pl. Bartók, Martinu művészetéhez és harmóniavilágához. Gondolkodni kellene, hogyan lehet a gyermekek ízlését ilyen irányban fejleszteni, hogy a gyermek az ő igényeihez és életkorához mért darabokban és etüdökben a ma zenéjével ismerkedjék meg. A mai gyermekhangversenyeken feltűnően kevés a kamarazene és a szimfonikus muzsika.

A lap *novemberi* számának szerkesztőségi cikkei az Októberi Szocialista Forradalom jelentőségével foglalkoznak.

J. *Beyer:* „A nagy vágy dalnoka" címen Prokofjev „Szemjon Kotko" c. operájának csehszlovákiai bemutatójáról ír, és méltatja Prokofjev e késői alkotását.

V. *Kucsera* D. Kabalevszkij szovjet zeneszerző életútját és munkásságát méltatja. Hosszasabban ír Kabalevszkij kritikai munkásságáról, amelyet a dogmatizmus elleni harc jellemez. A külföldi rovatban közlik V. P. *Bobrovszkij* cikkének fordítását. Ez a cikk, amely a Szovjetszkaja Muzika hasábjain jelent meg, Sosztakovics legújabb művével, a 7. vonósnégyessel foglalkozik és részletesen elemzi azt formai szempontból.

B. Karásek beszámol a budapesti Erkel Ünnepi Hetek tudományos üléseiről. A cikkíró megállapítja, hogy külsőségeiben és arányaiban ez a tudományos kongresszus talán alatta maradt a közelmúltban más országokban tartott, hasonló jellegű kongresszusoknak, de tartalmában sok tekintetben felül is múlta azokat. A konferencia az európai kultúra egy fontos mozzanatát igyekezett megvilágítani és a konferencián elhangzott beszámolók el is érték céljukat. Különösen elismerően szól a magyar zenetudósok referátumairól, akik célratörően és világosan világították meg a nemzeti operák kialakulásának folyamatát. „Legyünk hálásak a magyar elvtársaknak azért, hogy ezzel a céllal rendezték meg a nemzetközi konferenciát" — írja a cikkíró. Majd hozzáteszi: „Ma már van mit kutatnunk, van mit értékelnünk, van miről vitatkoznunk." A beszámolók közül megemlíthetjük *Burianek* „Varsói ősz", *Zich* „A Schumann-hét Zwickauban" c. beszámolóját. — Sergej *Aksjuk* méltatja Molcsanov szovjet zeneszerző Pratolini „Szegény szerelmesek krónikája" c. regénye alapján készült operáját, amelynek címe „A Corno utca".

Komár Pál

HANGLEMEZEKRŐL

A Magyar Hanglemezgyártó Vállalat az utolsó évnegyed „komoly-zenei" felvételeit úgy látszik csak a karácsonyi piacra akarta kihozni, mert október-novemberben négy-öt olyan lemez került csak forgalomba, amelynek bírálata lapunk keretei közé kívánkozik. Ezek között elsőnek említjük a *Bartók-sorozat* újabb lemezét (HLPX M 1029), amelyen *Gabos Gábor* Bartók III. zongoraversenyét, valamint Szabadban c. zongoraművét adja elő. (A versenyművet az Állami Hangversenyzenekar *Ferencsik János* vezénylete alatt kíséri kitűnően). A felvétel 1958-ban készült. Az azóta eltelt két évben nemcsak Gabos fejlődött hatalmasat, hanem a hanglemez-stúdió felvételi technikája is. Ezért rá kell mutatnunk néhány feltűnő technikai hiányosságra. Tudjuk, hogy igen nehéz dolog olyan műről korrekt és természethű felvételt készíteni, amelyben a lehelletszerű pianisszimóktól a zongora legmagasabb regiszterein felcsattanó fortisszimókig minden dinamikai árnyalat előfordul. Nem csoda hát, ha zörögnek a fortisszimók és alig hallatszanak a pianisszimók. Különösképpen elsikkadnak a finom dinamikai árnyalatok „Az éjszaka zenéje" c. tételben, amely pedig a „Szabadban" centrális tétele, Gabos kifejezetten virtuóz módon játszik, — nemcsak az önálló zongoradarabban, de a versenyműben is —; nála még az elmélyültség bizonyosfokú hiányát tapasztaljuk. Ez azonban egy fiatal zongoraművésznél megbocsátható hiányosság. — A zongoraverseny felvételénél észlelt technikai hibák: a fafúvók kissé nyomják a vonósokat; a vonósoknál a mélyebb szólamok relative jóval halkabbak, mint a magasak. Nagyon jó ellenben a rezek és az ütők elhelyezése.

A HLPM X 1543 sz. lemezen *Ilona Steingruber, Mahler Rückert-dalait* énekli (a Bécsi Áll. Operaház Zenekara kísér, *Fekete Zoltán* vezénylete alatt). A MHV ennek a lemeznek forgalomba hozatalával a 100 évvel ezelőtt született nagy zeneszerző emlékének áldozott. A kiváló (külföldi) felvétel kitűnő préselésű, elsőrendű minőségű lemezen jut el a közönséghez. A zenekar, a karmester és főleg az előadó művésznő finom előadásmódját is ki kell emelnünk.

Két, az ötvenes évek elején keletkezett, folklorisztikus színezetű magyar fúvóskvintett szólal meg a HLP Sz 3537 sz. lemezen: *Székely Endre* Fúvósötöse és *Farkas Ferenc* Fúvósötös-szerenádja. A *Budapesti Fúvósötös* (Jeney, Szeszler, Meizl, Ónozó, Hara) a tőle megszokott pompás technikával, ragyogó tónussal adja elő Farkas és Székely műveit, amelyeknek mindegyike könnyed, problémamentes, szórakoztató muzsika. A lemez technikailag szintén kitűnő.

Örömmel vettük tudomásul, hogy a MHV lemezei az utóbbi időben technikai minőség szempontjából általában jelentősen megjavultak. Ha egyiket-másikat szigorúbban bíráljuk, azt mindig a MHV végre nemzetközi szintre emelt mércéjéhez mérjük. Éppen ezért vagyunk kénytelenek a HLPX Sz 3534.

sz. lemezt elmarasztalni. Ezen a lemezen *Antal István Beethoven Op. 27/1. és Op. 111. szonátáit adja elő;* szépen, kitűnően megformálva és hitelesen értelmezve mindkét alkotást. Az előadás oly szép és érett, hogy méltatlan hozzá a lemez sercegő, tűzörejes kivitelezése. Még szerencse, hogy a felső regiszterekben nem zörög, — ez főleg az Op. 111. Ariettájában lett volna igen kínos. De a zongora hangja szinte állandóan tompa és élettelen; ebben kétségkívül a lemez minősége a ludas. És valaki azért is felelős, hogy a lemez két oldalának cimkéje (magyar lemezen nem először, de remélhetőleg utoljára!) ismét felcserélődött.

Végül a HLPX M 1027 sz. lemezt említjük meg, amely viszont minőségileg a legjobbak közé tartozik. Ezen *Brahms* kilenc Magyar Tánca, valamint *Kókai Rezső* Verbunkos-szvitje hangzik fel: előbbit a *Rádiózenekar,* utóbbit az *Állami Hangversenyzenekar* adja elő a tőle megszokott magas nívón. Mindkét együttest *Lehel György* vezényli, ugyancsak kitűnően. A teljesség kedvéért nem ártott volna a borító ismertető szövegében pontosan feltüntetni, hogy melyik Brahms-tánc kinek a hangszerelésében csendül fel.

*

Az utolsó negyedévi *szovjet hanglemez-import* érdekessége a sok, barokk stílusú műről készült felvétel. Ezek közül elsősorban azokat emeljük ki, amelyeken *Z. Doluhanova* énekel barokk áriákat a *Moszkvai Kamarazenekar* kíséretével. (Valamennyi 17 cm-es, de 33 ⅓ fordulatszámú mikrolemez). A D 4666/7. sz. lemezen *Bach, Händel* és *Scarlatti* műveket ad elő, (kár, hogy a 68. kantátából való áriát kisterccel mélyebbre transzponálva énekli; emiatt ugyanis az oboa néha trombitaszerűen szól); egy másikon (D 4606/7) a Máté-passió „Erbarme dich"-áriáját énekli, s egy áriát a 144. kantátából, s végül a 4676/7. számún *Händel* Arianna és Amadigi c. operáiból énekel egy-egy áriát, — valamenynyit eredeti nyelven! Doluhanova kétségtelenül korunk legszebb hangú énekesnői közé tartozik; stílusos és kulturált éneklésmódja is a legjobbak közé emeli.

A D 3822/3. sz. lemezen *D. Ojsztrah* és *V. Jampolszkij, Bach* 6. hegedűzongora szonátáját adja elő. A felvétel elején — nyilván a magnószalag átmágnesesődöttsége folytán — csaknem az egész első ütem visszhangszerűen előbb szólal meg. Általában az előadók és a felvételt vezető rendezők alighanem megfeledkeztek arról, hogy Bachnak ezek a szonátái voltaképpen két hangszerre írt triószonáták (mert a zongora jobbkéz-szólama teljesértékű dallam). Ojsztrah — főleg a gyors tételekben — „túljátssza" a zongorát (pedig a III., szóló-zongorára írt tételből kiderül, hogy Jampolszkij is ugyancsak szépen tud Bachot játszani); ezért a mű polifónikus szerkezete elsikkad. Ugyanezen a lemezen, ugyanezek az előadók *Hindemith* Op. 11/1, Esz-dúr szonátáját adják elő. Az 1920-ból származó mű még tele van Reger, sőt, Brahms dallami hatásokkal, de a harmóniák már sokkal inkább a kor jellegzetességeit mutatják. A romantikába hajló lírának Ojsztrah hivatott tolmácsolója, a technikai nehézségeket pedig fölényesen oldja meg. Jampolszkij zongorázása, itt jogosan, kíséret-jellegű; ezen belül hibátlan és kifogástalan. A lemez másik oldalán található *Haydn* C-dúr zongorás-trió (*Oborin—Ojsztrah—Knusevickij* előadásában), alighanem egy régebbi felvétel átpréselése a jobb minőségű, új lemezanyagra. Itt inkább felvételi hibák vannak, semmint előadásbeliek. A gordonkát szinte alig

lehet hallani. Maga a mű sem tartozik Haydn legjobb alkotásai közé; a kontratánc-tematikájú zárótétel azonban valóban magávalragadó és sodró erejű, különösen ebben a hangsúlyozottan ritmikus előadásban.

Ha Knusevickij gordonkajátéka nem eléggé érvényesül az előbbi lemezen, kárpótol helyette a *Brahms* Kettősversenyéről készült lemez (D 4848/9), amelyen a kiváló szovjet gordonkás ugyancsak *Ojsztrah*-hal mutatja be a romantikus versenyműirodalomnak ezt a remekét. A zenekar (vajon melyik? a címkéről nem derül ki!) értelmesen, alkalmazkodóan kísér *Eliaszberg* vezénylete alatt.

Mozart hegedűre és brácsára írt Symphonie concertante-ját adja elő *D. Ojsztrah* és *R. Barsaj* a *Moszkvai Kamarazenekar* kísérete mellett a D 5236/7 sz. lemezen. Itt Ojsztrah ismét egészen kiválót nyújt. — Barsajról pedig nagyobb dicséretet nem mondhatunk, mint azt, hogy Ojsztrah méltó társának bizonyul. A zenekar példás tisztasággal játszik (a kényes kürtállások is kifogástalanok); a lemez minősége is jó. Egyedüli stiláris kifogásunk, hogy az Andante-tételt quasi-Adagio játsszák, s ezáltal az egész tétel kissé hosszadalmassá válik.

A D 4440/1 sz. lemezen az Enescuról elnevezett *Bukaresti Filharmónikus Zenekar G. Georgescu* vezényletével *Hacsaturján* II. szimfóniáját játssza. Az 1943—44-ben írt mű fájdalmas-heroikus hangulata a hazája sorsáért aggódó, de a végső győzelemben feltétel nélkül bízó szovjet komponista lelkivilágának hű tükre. A román zenekar kitűnően interpretálja az örmény nemzetiségű zeneszerzőnek ezt a folklor-elemekkel átszőtt, jelentékeny alkotását.

A szovjet—magyar kulturális kapcsolatoknak egyik jelentős bizonyítéka az a lemez (D 4640/1), amelyen *Fischer Annie Schumann C-dúr fantáziáját adja elő.* A korai romantikának ez a reprezentatív alkotása Fischer Annie tolmácsolásában a legkisebb részletekbe menően kiegyensúlyozottan és felejthetetlenül szép előadásban hangzik fel. A lemez technikailag is kifogástalan.

Az újabb kiadású *Supraphon* lemezek közül ezúttal négyet említünk meg. Mindegyiken kitűnő csehszlovák művészek szólaltatnak meg barokk, klaszszikus és romantikus alkotásokat. A SUF 20045 sz. lemezen *Zuzana Ruzicková* cembalón játszik *Rameau, Bach, Händel, Couperin* és *Scarlatti* műveiből. A nálunk is nagy sikerrel szerepelt művésznő kiváló képességeiről, muzikalitásáról és stílusismeretéről tesz tanúságot ezen a felvételen is. A válogatás is szerencsés, mert képet ad az 1730-as, 40-es évek cembalóművészetének különböző formáiról. De mégis hiányérzetünk támad, amikor Bach és Händel egy-egy — szinte találomra kiválasztott — tételét a szvitforma — adta keretekből kiragadva halljuk. Mennyivel egyöntetűbb lenne a lemez, ha pl. a 2—2 Couperin- és Scarlatti-mű helyett 4—4 szólalna meg és a „töredékek" lemaradnának a felvételről! A lemezgyártásnak világszerte két irányzata figyelhető meg. Az egyik a teljességre törekvő lemezek és lemezsorozatok előállítása (ilyen az MHV Bartók-sorozata, ezen belül pl. az a lemez, amelyre Bartók *valamennyi* gyermek- és nőikarát vették fel); a másik az ún. „recital"-típusú felvétel (amely — főleg kommerciális okokból — amolyan „vegyes felvágott", és egy-egy művész legragyogóbb csúcsteljesítményeit igyekszik csokorba foglalni). Nagyon várjuk, hogy a kitűnő Ruzickovával mikor jelenik meg a cembalo-irodalom valamelyik nagy alkotásának (pl. valamelyik Bach- vagy Händel-szvitnek, esetleg valami-

lyen versenyműnek teljes felvétele! — Jól ismert művész, *Fr. Hanták* szerepel az LMP 363 sz. lemezen. Ez a ragyogó oboista, akit nemrégen Budapesten személyesen is hallottunk, a lemezen *Händel* és *Cimarosa* versenyműveit adja elő. Händel ifjúkori művét a *Cseh Filharmonikus Zenekar* kíséretével játssza. Mint külön érdekességet említjük meg, hogy a zenekart, *V. Talich* vezényli, aki már néhány éve nyugalomba vonult ugyan, de Hanták (és persze Händel) kedvéért ezúttal még egyszer kezébe vette a dirigensi pálcát. A Cimarosa szonátákból A. Benjamin által átírt versenyművet, zenekar helyett zongorakivonatból, *A. Holeček* kíséri, aki, bármilyen kitűnő pianista, zongoráján természetszerűleg nem képes a vonószenekar telt hangzásáért kárpótolni. Hanták európai viszonylatban is kimagasló művészete, virtuóz technikája kitűnően érvényesül a jólsikerült lemezen.

Egyelőre még nem ismerjük személyesen a *Prágai Városi Vonósnégyes*-együttest, amely a SUB 10 088 sz. lemezen *Haydn* f-moll (Op. 20/5) és C-dúr (Op. 54/2) kvartettjét adja elő. Nagyon szeretnénk megismerni és hazai pódiumon is hallani őket! A négy prágai művész (B. Novotný, K. Přikryl, H. Šimaček és Z. Koniček) valóban szinte páratlan szép tónussal, tökéletes összjátékkal, abszolút stílustisztasággal adja elő Haydn remekeit.

Az LPV 377 sz. lemezre a *Cseh Filharmonikus Zenekar* előadásában *Brahms* IV. szimfóniáját vették fel, *Antonio Pedrotti* vezényletével. Nagyon kevés olasz karmester lelkisége fér közel Brahms északi, melankólikus világához. A „Schwermut"-ot általában sötét pesszimizmusnak fogják fel a brahmsi súlyosságot búskomorságként, Brahms fanyarságát szürkeségként értékelik. Pedrotti értelmezése is ilyen, a kelleténél borúsabb Brahms-interpretáció. A tempók lassúbbak, a dallamvonalak nyomottabbak, mint ahogyan — szerintünk — Brahms elképzelte. A zenekar produkciója rendkívül szép; plasztikus, jól árnyalt szólamok, kiegyensúlyozott hangszínek jellemzik a felvételt. Pedrotti Brahms-felfogásán lehet ugyan vitatkozni, de a zenekar teljesítménye és a lemez minősége egészen kitűnő.

B. I.

M. T. A. Népzenekutató Csoport