57 2+ V

MAGYAR ZENE

1977 1

1977. XVIII. évfolyam

TARTALOMJEGYZÉK

	Szám	Oldal
Tanulmányok, cikkek		
A Magyar Zeneművészek Szövetsége X. közgyűlésének vitája	2	115
A moszkvai Új Zene Egyesület (Viktor Beljajev)	3	256
A „VOKSZ"	3	321
Alekszandrov, Anatolij (Nyikolaj Mjaszkovszkij)	3	284
Amatőrök zenei nevelése (N. P. Tugarinov)	3	315
Balassa György:		
Az első bécsi klasszikus iskola klarinétversenyei (1770—1810)	1	49
	2	134
Batta András—Kovács Sándor:		
Típusalkotás és nagyforma Beethoven korai zongoravariációiban	4	362
Breuer János:		
Az első tizenöt esztendő	3	227
Eisler, Hanns:		
A zene helyzete a Szovjetunióban	3	252
Falvy Zoltán:		
Bölcs Alfonz cantigáinak hangszerábrázolásairól	2	184
Sz. Farkas Márta:		
Magyar hangszertörténeti dokumentum 1802-ből	4	419
Feinberg, Szamuil (Anatolij Alekszandrov)	3	279
Feinberg, Szamuil Berlinben (Hanns Gutman)	3	283
Feinberg, Szamuil 6. zongoraszonátája (Viktor Beljajev)	3	281
Gábry György:		
A virgina	4	406
GIMN (Fanina Halle)	3	295
Hanglemez (Jevgenyij Braudo)	3	319
Hivatásos zeneiskolák (Pekelisz)	3	313
Hollós Lajos:		
Egy hangszerismertető könyv margójára (Bogár István: A rézfúvós hangszerek)	2	194
Lammel, Inge:		
Adatok a német munkásmozgalom Beethoven-recepciójához	1	42
László Ferenc:		
„Atonális sziget" Mozart g-moll szimfóniájában	4	402
Leningrádi tudósítás I—IV. (Igor Glebov—Szemjon Ginszburg—Roman Gruber	3	328
Lunacsarszkij, A. levélváltása a konzervatórium komszomolistáival	3	242
Milstein, Jakov Iszakovics:		
Az orosz Liszt-kutatás kevéssé ismert lapjai	4	354
Mjakovszkij, Nyikolaj negyedik zongoraszonátája (Viktor Beljajev)	3	277
Molnár Antal:		
Kodály énekkari műveiről	2	191
Moszkvai tudósítás I—VII. (Jevgenyij Braudo—Viktor Beljajev)	3	323

Moszkvai zeneszerzők (Alekszandr Abramszkij) 3 273
Mosszolov, Alekszander I. vonósnégyes, op. 24 (Viktor Beljajev) 3 288
Művészet és nép a mai Oroszországban (Franz Schreker) 3 263
Nyesztyev, I.:
Beethoven zenéje Szovjet-Oroszországban 1 31
Nyilatkozat az Állami Kiadó zenei osztályának (Hanns Eisler) 3 318
Opera (A. L. Csemodanov) 3 308
Opera az új Oroszországban (Herbert Graf) 3 298
Opera Oroszországban (Vaszilij Jakovlec) 3 297
Orosz kritikák modern európai zeneművekről (A. Dimitrevszkij) 3 259
Roszlavec, N. A. (L.) 3 286
Sárai Tibor:
A fejlett szocialista társadalom zenekultúrájáért 1 3
Scherchen, Hermann:
Zenei élet a bolsevista Pétervárott 3 232
Schreker, Franz A távoli hang — bemutató Leningárdban (Szemjon Ginszburg) 3 261
Schreker, Franz Oroszországban. Leningrád—Moszkva (Igor Glebov—Viktor Beljajev) 3 267
Szabanyejev, Leonyid:
Zene és zenei körök a háború utáni idők Oroszországában 3 237
Szabó Ferenc:
Bartók Béla — A hetvenéves Kodály Zoltán — A zenekritikáról 4 341
Szabó Ferenc emlékezete (1902—1969) 4 339
Tari Lujza:
Takács Jenő köszöntése 4 386
Új zene Moszkvában (Viktor Beljajev) 3 254
Új áramlatok a zenei nevelés területén (Nagyezsda Brjuszova) 3 311
Veszprémi Lili:
Közreadta Bartók Béla I. Scarlatti 1 75
Weisz, Pavel:
Egy új világ zenéje 3 246
Zene Ukrajnában (Antonij Rudnyickij) 3 332
Zeneműkiadás (N. Silberstein) 3 317
Zeneszerzés Oroszországban (Viktor Beljajev) 3 269
Zenetudomány Oroszországban (Mihail Ivanov-Boreckij) 3 290
Zenetudomány Leningrádban (Szemjon Ginszburg) 3 292
Zoltai Dénes:
Adalékok a romantikus zenefelfogás keletkezéséhez 1 21

Szemle

A „Muzsika" születésnapjára (Breuer János) 1 106

Documenta

Adatok Bartók színpadi műveihez (Valkó Arisztid) 4 433
Bartók Béla tervezett londoni hangversenyének levéltári háttere (Valkó Arisztid) 1 99

Ismeretlen Liszt-levelek (Dömötör Zsuzsa) 2 202
Kiadatlan Bartók-levél Karl Vötterle hagyatékából (László Ferenc) 2 216
Kodály Zoltán az „önkéntes őrsereg" tagja (Rolla Margit) 1 82

Könyvekről, kottákról

Budapest lexikon — Musikalisches Erbe und Gegenwart — Wolf Siegfried Wagner: Die Geschichte unserer Familie in Bildern — Musikhandschriften aus der Sammlung Paul Sacher (Bónis Ferenc) 2 222
Gyimes Ferenc: Magyar nyelvű zenei könyvek a közművelődési könyvtárakban (Székely András) 4 443
Rajeczky Benjamin írásai (Barlay Ö. Szabolcs) 4 440
Szerk. Demény János: Bartók Béla levelei — Halmy Ferenc — Zipernovszky Mária: Hubay Jenő (Breuer János) 2 218
Valentini Bakfark Opera omnia I. lyoni lantkönyv (Pernye András) 1 108

MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XVIII. évf. 1. szám 1977. március

TARTALOM

SÁRAI TIBOR:
A fejlett szocialista társadalom zenekultúrájáért 3
ZOLTAI DÉNES:
Adalékok a romantikus zenefelfogás keletkezéséhez 21
I. NYESZTYEV:
Beethoven zenéje Szovjetoroszországban 31
INGE LAMMEL:
Adatok a német munkásmozgalom Beethoven-recepciójához 42
BALASSA GYÖRGY:
Az első bécsi klasszikus iskola klarinétversenyei (1770—1810) 49
VESZPRÉMI LILI:
Közreadta Bartók Béla I. Scarlatti 75
DOCUMENTA
Kodály Zoltán az „önkéntes őrsereg" tagja (Rolla Margit) 82
Bartók Béla tervezett londoni hangversenyének levéltári háttere (Valkó Arisztid) 99
SZEMLE
A „Muzsika" születésnapjára (Breuer János) 106
KOTTÁKRÓL
Valentini Bakfark Opera omnia I. A lyoni lantkönyv (Pernye András) 108

MAGYAR ZENE
Zenetudományi folyóirat
Megjelenik évente négyszer
A szerkesztő bizottság tagjai:
UJFALUSSY József és MAROTHY János
Szerkesztő: BREUER János
Szerkesztőség: Budapest V., 1054 Báthori u. 10. Telefon: 317-330
Szerkesztőségi órák: kedden 10—12-ig
Kiadja Lapkiadó Vállalat (VII., Lenin krt. 9—11.) Levélcím: 1906 Pf. 223.
Felelős kiadó: SIKLÓSI Norbert
Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a Posta hírlapüzleteiben és a Posta Központi Hírlapirodánál (KHI, 1900 Budapest V., József nádor tér 1.) közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a KHI 215—96 162 pénzforgalmi jelzőszámlára. Előfizetési díj fél évre 30,— forint, egész évre 60,— forint.
Index: 25.563
77.4241.66-21 Alföldi Nyomda, Debrecen

SÁRAI TIBOR:

*A FEJLETT SZOCIALISTA TÁRSADALOM ZENEKULTÚRÁJÁÉRT**

I.

Arra kell vállalkoznom, hogy e beszámoló keretében megkíséreljem értékelni azt a munkát, amit az 1973. február 28-án tartott közgyűlésünk óta végeztünk. De, ha ennek megfelelően most azonnal zenei életünk elmúlt három éves szakaszát kezdeném elemezgetni — helytelenül cselekednék, rossz példát mutatnék. Arra mutatnék példát — és ilyen példa bizony akad —, hogy zenei életünket kizárólagosan saját területén belül is vizsgálhatná valaki, függetlenítve azoktól a mozgásirányoktól, amelyek ebben az időszakban a nemzetközi viszonyokat és belső társadalmi fejlődésünk alakulását jellemezték. A zenei élet maga ugyanis társadalmi jelenség, ezért nem lehet független a társadalmi mozgásoktól. Ez pedig nem csupán azt jelenti — bár azt is —, hogy a zenei élet egyszerűen függvénye a társadalmi fejlődés alakulásának, hanem szerencsés esetben azt is, hogy a zenei életnek lehetősége van a társadalmi fejlődés alakulásának befolyásolására.

A legutóbbi időszakot vizsgálva ehhez mindjárt hozzá kell tennem, hogy a Magyar Népköztársaságban ez, az általam az előbb szerencsésnek nevezett helyzet alakult ki, tehát annak a lehetősége, hogy a zenei élet befolyásolhatja a társadalmi fejlődés alakulását.

Milyen fontosabb tényezők alakították ilyenné a helyzetet?

Igen távol áll tőlem az a szándék, hogy egy művészeti szövetség közgyűlésén valami külpolitikai expozét tartsak. Ugyanakkor lehetetlen nem szólni arról, hogy a Varsói Szerződés tagállamainak javaslatára Helsinkiben aláírták az Európai Biztonsági és Együttműködési Szerződést. Ez nem csupán konzerválja azt a helyzetet, hogy Európában 30 éve nem tört ki háború, hanem egy újabb háború kitörésének lehetőségeit is a minimálisra próbálja csökkenteni. Igen sokat várunk e szerződés eddigi végrehajtásának ellenőrzésére jövőre összeülő belgrádi értekezlettől. Ha a helsinki okmány aláírásától a nemzetközi helyzet nem vált is egy csapásra felhőtlenné — ilyen naivitásra senki sem gondolt — és nyilvánvalóan a belgrádi megbeszélés után sem válik menten azzá, a tendencia világosan megmutatkozik: a szocialista országok, vagy még inkább a szocialista világrendszer társadalmi, politikai, gazdasági és katonai stabilitása a tőkés világrendszerben is egyre uralkodóbbá, sőt politikai hatóerővé tette azt a realitásokat figyelembe vevő szemléletet, hogy a világ további fennmaradásának nincs más alternatívája, mint a békés egymást mellett élés. Tudjuk, még távol vagyunk attól, hogy ez a *szemlélet* a tő-

* A Magyar Zeneművészek Szövetsége 1976. december 18-án tartotta X. közgyűlését. A közgyűlésen megejlent és a vitában felszólalt dr. Kornidesz Mihály, az MSZMP KB Tudományos, Közoktatási és Kulturális Osztályának vezetője és Pozsgay Imre kulturális miniszter. Alábbiakban, némi rövidítéssel, Sárai Tibornak, a Magyar Zeneművészek Szövetsége főtitkárának beszámolóját közöljük, a vita ismertetésére következő számunkban térünk vissza. (A szerk.)

kés világrendszer általános politikai *gyakorlatává* váljék. Addig még sok küzdelmet, harcot kell megvívnunk, még esetleges visszaesésekkel is számolnunk kell. Ámde számunkra a békés egymás mellett élés alapvető tendenciájának már a nemzetközi *dokumentálása* is igen fontos, és ezt jelenti a helsinki záróközlemény aláírása.

Miért olyan fontos ez?

Természetesen azért, mert — legalábbis közülünk — senki sem kívánja a háborút, békében szeretnénk élni. Van azonban egy bennünket közelebbről is érintő mozzanat vagy mozzanat-sor, ami a békés körülményeket oly fontossá teszi. Ez pedig a szocializmus építésének lehetősége, jellege és üteme. Az nem állítható, hogy a nemzetközi méretű osztályharc legélesebb formái, a háborús körülmények feltétlenül ellentétben állnak a szocializmussal, hiszen a szocializmus építésének a lehetőségét, nem is egyszer, fegyverrel kellett kiharcolni. De az új társadalom *építéséhez* feltétlenül békére van szükség. Az az érdekes helyzet alakult ki, hogy a szocialista világrendszer társadalmi, politikai, gazdasági és katonai stabilitása viszonylag nyugodt, békés nemzetközi légkört biztosított Európában, ez a viszonylag nyugodt, békés légkör pedig még tovább stabilizálta a szocialista országok végleges társadalmi megszilárdulását, egyenletes és állandó fejlődését. Ez a folyamat jellemezte hazánk fejlődését is. Ezért elemezhette pártunk XI. kongresszusa immár a fejlett szocialista társadalom megvalósulásának kérdéseit. Bár a XI. kongresszus anyagából nem lehet egy-egy részkérdést, kiemelve, külön megbeszélni, mert ennek a kongresszusnak éppen az a jellemzője, hogy társadalmi életünk legkülönbözőbb területeit mélységes összefüggéseiben, sokoldalú, mégis egységes jelenségrendszerként vizsgálja, most mégis — ellentétben az előző megállapítással —, kénytelen vagyok egyetlen aspektust kiragadni. Azt a fontos megállapítást és gyakorlatot is egyben, hogy a fejlett szocialista társadalom megvalósításának mostani szakaszában a legnagyobb figyelmet a gazdasági építőmunka mellett a társadalmi tudat alakulásának kérdéseire kell fordítani. Vagyis arra, hogy milyen emberek összessége alkotja majd a fejlett szocialista társadalmat. Mert kulturálatlan ember és szocialista társadalom — alapvetően ellentétes fogalmak. Ezért a tudati szféra milyensége politikai kérdés a mi társadalmunkban, és egyre inkább az. Nem akarom az időt azzal tölteni, hogy az utóbbi évek idevonatkozó párt- és kormányhatározataira akárcsak utaljak is, de egyről mégis beszélnem kell: a párt közművelődési határozatáról, amit később az Országgyűlés törvényerőre emelt. Ennek elvi és gyakorlati jelentőségét nem lehet eléggé hangsúlyozni. Törvény írja elő és szervezetileg is biztosítja, hogy az alapszervezeti párttitkároktól a Központi Bizottságig, a gyárigazgatótól a Minisztertanácsig minden párt, állami vagy társadalmi funkcionárius felelős a saját területén a „kiművelt emberfők" társadalmának megvalósításáért. A közművelődési határozat és törvény nem a művészeti életre vonatkozik, ennél sokkal átfogóbb. De a „kiművelt emberfők" társadalmának megvalósításában, az esztétikai ízlés formálódásában, az emberi magatartásformák kialakulásában a művészetek szerepe elsődleges jelentőségű. Mélységesen szimbolikusnak, ugyanakkor igen jól esőnek tartom, hogy éppen a Közművelődési Törvény parlamenti vitájának előadói beszédében Pozsgay Imre kulturális miniszter elvtárs a többi között a Magyar Állami Operaházról, Zeneakadémiáról, hangversenyteremről, mint közművelődési objektumról beszélt. Ez önmagában is tartalmi megnyilvánulás. Jelzi azt a magyar történelem során eddig még nem tapasztalt lehetőséget — és ezt neveztem beszámo-

lóm elején szerencsés helyzetnek —, hogy egy országgyűlési törvény ezt mondja: művészek, legyetek szívesek művészetetekkel befolyásolni a társadalmi fejlődés alakulását, még pedig abba az irányba, hogy társadalmunkat a kiművelt emberfők sokasága, a fejlett esztétikai ízlés jellemezze. A mindenkihez szólásnak ez a lehetősége és szervezeti biztosítása az a művészi szabadság, amit kizárólag a szocialista társadalom képes megadni.

Vajon azt akarom itt most bizonygatni, hogy nálunk minden nagyszerű, elértük a Kánaánt, vagy legalább is a küszöbét, és diadalmenetben haladunk tovább? Természetesen nem ezt akarom mondani, mert ez nem is felel meg a valóságnak. Pártunk XI. kongresszusa feltárta azokat a nem is kis nehézségeket, amelyek nemcsak előrehaladásunkat gátolják, hanem a jelent sem teszik mindig és mindenütt kellemessé. Így például a tőkés világ gazdasági válsága nálunk is gazdasági nehézségeket okozott és okoz, főleg ami a tőkés export és import cserearányának kedvezőtlen alakulásában nyilvánul meg. Olyan nyersanyagszegény országot, mint Magyarország, ezek a jelenségek bizony súlyosan érintik. Ezért a gazdasági életben elengedhetetlen a gondos takarékosság, a jobb munkaszervezés, a fokozott munkafegyelem. Tőkés viszonyok között a gazdasági nehézségek elsősorban a kulturális kiadások elvonásában nyilvánulnak meg. A mostani válságnak is ilyen jeleivel találkozunk Nyugaton. A mi viszonyaink között ez nem jellemző. Bár történtek át nem gondolt és ésszerűnek egyáltalán nem nevezhető úgynevezett takarékossági intézkedések is — amelyekre a későbbiek folyamán még vissza fogok térni —, a mi politikánkra mégis az a jellemző, hogy nehéz gazdasági körülményeink ellenére egyetlen operát, egyetlen zenekart vagy kórust sem kellett megszüntetnünk, viszont nem kis költséggel felépítettük a dorogi hanglemezgyárat és államosítottuk a Liszt Ferenc Kamarazenekart.

II.

Igen vázlatosan és hézagosan utalhattam csak azokra a bonyolult társadalmi mozgásokra, amelyeken belül zenei életünk és Szövetségünk munkája az utóbbi több, mint három esztendőben alakult. Ebben a referátumban nem sorolom fel azokat az eseményeket, amelyek a lezáruló ciklusban a Szövetségben vagy a Szövetség rendezésében zajlottak le, ezek — hagyományainkhoz híven — megtalálhatók abban az írásos anyagban, amit a Közgyűlés minden résztvevője kézhez kapott. Mostani mondandómnak inkább az a feladata, hogy beszámoló jelleggel értékelje az elmúlt időszak legfőbb jellemzőit, és ne is fejtsen ki minden érintett problémakört, esetenként csupán utaljon rájuk, hogy így alkalmat adjon a Közgyűlés részvevőinek egyes érintett kérdések részletesebb kifejtésére. Ilyen értelemben ez a beszámoló nem törekszik teljességre. Tárgyát tekintve azonban teljességre törekszik, mert a Kulturális Minisztériummal, a zenei intézményekkel és vállalatokkal kiépített, szoros, szervezetileg is biztosított, most már az új alapszabály-tervezetben is szereplő, kapcsolataink révén nemcsak elvileg, hanem gyakorlatilag is — társadalmi szinten persze — Szövetségünk felelőse a magyar zenei élet egészének, eredményeivel, hiányosságaival együtt. Ezért a Szövetség munkája elsősorban zenei életünk egészén mérhető le.

A legutóbbi Közgyűlés óta eltelt időszak legfőbb jellemzője, hogy zenei életünk fejlődésének mértéke egyes területeken látványos módon meggyorsult. Ebben a minden irányú fejlődésben a legfontosabb a hatékonyság ma-

gasabb színvonala, ami közhasznúbb megfogalmazásban azt jelenti, hogy zenei életünk közönségbázisa nagy arányban növekedett országosan, de különösképpen vidéken. Ezt a tendenciát néhány adattal is jellemezhetem. A budapesti Opera és Erkel Színház 1972-ben 493 előadást tartott kereken 660 000 néző előtt, 1975-ben (az 1976-os adatok természetesen még nem állhatnak rendelkezésünkre) a 493-mal szemben 514 előadást tartottak — tehát csupán 21-gyel többet —, de kereken 760 000 néző előtt, ami a nézők számának 100 000 főnyi növekedését jelenti két év alatt egyetlen társulatnál. Az Országos Filharmónia 1972-ben 2029 hangversenyt rendezett az országban, kereken 870 000 látogató számára, 1975-ben a koncertek száma 2324 volt — itt a növekedés 295 hangverseny —, a látogatók száma kereken 1 millió 30 ezer, a látogatottság növekedése tehát 160 000 fő. Az országos hatékonyságra jellemző, hogy 1975-ben az Országos Filharmónia Budapesten kívül 79 városban és 152 faluban rendezte hangversenyeit. Ezek a számok a zenei alkotó- és előadóművészet növekvő közönségbázisának csak a tendenciáját mutatják, hiszen a valóságban a zenehallgatók köre sokkalta szélesebb a budapesti operába és a hangversenyekre járók számánál. Gondoljunk csak a rádióhallgatók tömegeire, a Déryné Színház falvakig eljutó operatársulatára, nem is szólva az aktívan muzsikálókról, az amatőr kórusok és zenekarok százezres tagságáról. Hogy mennyire nem csak a hangversenylátogatók száma jelzi a közönségbázis nagyságrendjét, arra jellemzőek az eladott hanglemezek számának összehasonlító adatai. 1972-ben 3 millió 173 320 lemezt adtak el, ebből a művészlemezek száma 658 522 volt. 1975-ben 4 millió 600 000 lemezt adtak el, és ebből a mennyiségből a művészlemezek száma 1 millió 300 000 volt. Az Országos Filharmónia koncertjeinek látogatószáma ugyanakkor — 1975-ben — „csak" 1 millió 30 000 volt.

Talán még egy számot, ami kicsiségében nagy. A Zeneműkiadó Vállalat igen nagy példányszámban adja ki a különböző hangversenykalauzokat műfajonkénti kötetekben, melyek azonnal elfogynak. Figyelemre méltónak és jellemzőnek tartom, hogy a legszűkebb körű hallgatótáborral rendelkező kamarazenét ismertető kötet 17 000 példányban jelent meg, és ezt is szétkapkodták.

De, túl a számokon, zenei életünk fejlődése tartalmilag is igen szembeszökő volt a most lezáruló ciklusban. Néhány területet külön is ki szeretnék emelni.

A magyar zeneszerzés átlagszínvonala igen magas, amit azért is alá kell húzni, mert ez a magas átlagszínvonal a kifejezési eszközök, stílusirányzatok egészséges sokféleségében jut érvényre. Ebből a magas átlagszínvonalból rendkívüli értékű, kiváló művek sora magasodik ki. A Nemzetközi Zenei Tanács évenként megrendezésre kerülő párizsi zeneszerzői tribünjein nemcsak azért van tekintélyünk, mert a magyar kompozíciók ott többnyire igen előkelő helyezést érnek el — Szöllősy András, Balassa Sándor és Durkó Zsolt esetében az I. díjat —, hanem azért is, mert, mint nekem elmondották, mindig számukra új nevekkel találkoznak, és ezek a nevek nagyszerű műveket jelentenek. Ámde számunkra a nemzetközi elismerésnél fontosabbak azok a körülmények, ahogy az új művek idehaza a közönség elé kerülnek. Ezek a körülmények akkor is igen jóknak mondhatók, ha természetesen még találhatók hiányosságok is. A mai magyar zene a koncertélet repertoárjának részévé vált, és továbbra is az maradt a rádió zenei műsoraiban, ahol már régebben elfoglalta reprezentatív helyét. Új vonás az a törekvés, hogy az új műveket nem-

csak bemutatják és repertoáron tartják, hanem igyekeznek azokat a közönség széles rétegeivel megismertetni, megkedveltetni. Ebből a szempontból igen jelentősek a rádió ilyen célú sorozatai, mint például Földes Imre, Mihály András műelemző műsorai, a kritikusok és a közönség évenként kiosztásra kerülő zeneszerzői díjai, de igen jelentősek az Országos Filharmónia sorozatos vidéki ifjúsági szerzői koncertjei, a szerző aktív részvételével. Igen jó közös kezdeményezése az Országos Filharmóniának és a Rádiónak, hogy jelentősnek ígérkező új magyar művek bemutatását az egyetemisták és főiskolások számára hirdetett bérletsorozatokban helyezik el. A hagyományos zeneszerzői műhelyek mellett — melyek közül mindenek előtt a Rádiót és a budapesti Operaházat kell kiemelni — a közművelődés szempontjából igen fontos helyeken újak is alakultak, vagy régebbi csírák lombosodtak ki az elmúlt időszakban. Ezek között kell megemlíteni a Televízió Zenés Színház fontos kezdeményezéseit, a Néphadsereg Művészegyüttesének a szocialista eszmeiség igényével folytatott rendszeres zeneszerzői megbízás-sorozatát, a Debreceni Nemzetközi Kórusfesztivál kezdeményező szerepét az igényes új kórusművek megszületése érdekében, és a Veszprémi Amatőr Kamarazenekari Fesztivál konkrét megrendelésekben kifejezésre jutó ihlető funkcióját annak érdekében, hogy legjobb komponistáink az amatőr zenekarok számára írjanak műveket. És ha ezeknek az új zeneszerzői műhelyeknek nem is mindegyike áll minden alkalommal hivatása magas fokán, rendkívül fontos, hogy léteznek, működnek, viszont több segítséget kell a jövőben kapniok a Szövetségtől is. Ha már most tényekre alapozottan, meggyőződéssel állíthatom is, hogy zeneszerzésünk az egyetemes magyar alkotóművészet élvonalába került, fel kell hívnom a figyelmet arra, hogy az illúzióktól azért óvakodjunk, főleg ami zeneszerzésünknek a világban reálisan elfoglalt helyét illeti. Több intézményünk — köztük maga a Szövetség is — foglalkozik zeneszerzésünk külföldi propagandájával, szép számmal értünk el sikereket is ezen a téren, de még mindig rendkívül ügyetlenek vagyunk. A nagy hagyományokkal rendelkező tőkés cégek propagandájának az az alapja, hogy jó előre reklámozzák egy-egy mű külföldi előadását. Egyes esetekben ez nálunk is előfordul már, de legtöbbször még magának a szerzőnek sem sikerül utólag kinyomoznia, hogy művét hol adták elő. Így hát, ha ezen a téren lépünk is előre, zeneszerzésünk külföldi propagandája még továbbra is gyenge pontjaink közé tartozik.

Előadóművészetünket elsősorban az ifjú tehetségek szinte robbanásszerű feltűnése jellemezte a most lezáruló ciklusban. Legfeltűnőbben vonatkozik ez zongoristákra, énekesekre, fúvósokra, kamaraegyüttesekre és amatőr kórusokra. De a csellótól a cimbalomig alig akad olyan hangszercsoport, ahol legalább egy-egy nemzetközi formátumú művész ne tűnt volna fel az utolsó több mint három évben. Az ilyen, viszonylag tömegesnek mondható jelenségek nem lehetnek véletlenek. A közismereti iskolán belüli zenei nevelés magyar módszere, amely annyiban hat a zeneművész-nevelésre is, hogy egyrészt határtalanná teszi a válogatás lehetőségét, másrészt felszínre hozza a lappangó tehetséget, ezen a téren is most kezdi éreztetni hatását. De a fiatal tehetségek ilyen betörése zenei életünkbe egyben az oly nagy hagyományokkal rendelkező zenepedagógiánk sikere is, az alsó foktól az egyetemi rangú Főiskoláig. Ragyogó fiatal tehetségeink feltűnésénél is azt szeretném aláhúzni, hogy ők nem csupán a nemzetközi porondon irányítják újból és újból a magyar zenei élet fejlettségére a figyelmet, hanem hogy ezek a fiatal művészek *idehaza* népszerűek. Mégpedig nagyon népszerűek. Olyannyira, hogy nem egy-

szer személyiségük varázsával a zeneművészetet, mint olyant népszerűsítik, méghozzá széles körben.

Mindez, amit most mondtam így igaz, ám bizonyos felesleges illúzióktól itt is óvni szeretném magunkat. A legkiválóbb előadóművészekkel is megesik, hogy egyik-másik produkciójuk gyengébben sikerül, esetleg válságos időszakon esnek át éppen, és az ilyesmi nem szokott levonni valamit is az előadóművészi formátum nagyságából. Ezek érthető, emberi dolgok. Az is érthető, hogy az emberek zenei ízlése a világ különböző pontjain nem egyforma. Még az is érthető, hogy az esetleg nem kedvező külföldi kritikákat nem tesszük a hazai sajtó ablakába. De éppen a felesleges illúziókeltés miatt azt is értenünk kell, hogy nem minden külföldi turné — most főleg zenekari turnékra gondolok — olyan egyértelmű diadalmenet, amilyennek az itthon leközölt külföldi sajtóvisszhang mutatja.

Előadóművészetünk fejlődésében további új vonás, hogy az úgynevezett komoly és könnyű zene határmesgyéjén tehetséges, vonzó együttesek alakultak. Ezek repertoárjuk nemességével, a magyar hagyományokhoz való kötődésükkel és szakmailag színvonalas előadásmódjukkal népünk akusztikus kultúrájának emelkedését szolgálják. Bizonyos mértékig ide sorolható egyes volt beat-együtteseknek ilyen irányú fejlődése is. De — nem kis mértékben Szövetségünk Dzsessz-szakosztályának dinamikus működése nyomán — mennyiségileg és minőségileg nagy fejlődés tapasztalható a magyar dzsesszéletben is. Ennek egyik elismerése volt a Nemzetközi Dzsesszfederáció vezetőségének általunk megrendezett budapesti ülése is, melynek keretében a bemutatott magyar együttesek csodálkozó elismerést váltottak ki.

Szerénytelenség nélkül állítható, hogy zenetudományi életünkben új vonásként jelentkezett az az egész napos konferencia, amit Zenetudományi és Kritikai Szakosztályunk rendezett Bárdos Lajos 75. születésnapja alkalmából, mert az egy nálunk nem sok hagyománnyal rendelkező, bizonyos mértékig elhanyagolt területre, a zeneelméleti kutatásokra vetett reflektorfényt. Mégpedig olyan eredménnyel, hogy ezen a téren sem kell szégyenkeznünk. Nagy örömünkre a Zeneműkiadó Vállalat a konferencia anyagát meg is jelenteti. Ugyancsak fontos az a jelenség, hogy régi mulasztást pótolva néhány olyan könyv jelent meg, amely — ha esetenként vitathatóan is — a felszabadulás utáni Magyarország zenei életét kutatja, vagy ezen belül a szocialista eszmeiség megnyilvánulásait vizsgálja. Olyanokra gondolok, mint — ABC-sorrendben sorolom — Breuer János, Kroó György, Losonczi Ágnes, Nagy Olivér és Maróthy János idevágó könyvei. Bár erről az előző közgyűlésen is szó esett, újból meg kell említeni a zenetudomány népszerűsítő, közművelődési szerepének további megerősödését. Sokszínűbbé, vonzóbbá vált a zenetudománynak az a funkciója, amely elsősorban a Rádióban kapott helyet Földes Imre és Kroó György, de a Televízióban is Mihály András műsoraiban. Ugyanakkor zenetudományunk e közművelődési funkciójának publikációs lehetőségei csökkentek, mert az Élet és Irodalom kivételével irodalmi folyóirataink-ban rendszeres, zenei tárgyú cikkek, még kritikák is megszűntek.

A legszélesebben ható műfajok terén Tömegzenei Szakosztályunk jó munkájának eredményeként, együttműködve a KÓTÁ-val, többnyire közös akciók során fejlődött tovább a Debreceni Nemzetközi Kórusfesztivál, amely hiányt pótlóan a kortársi kórusirodalom egyetlen, igen rangos nemzetközi biennáléjává vált, a Veszprémi Amatőr Kamarazenei Fesztivált — melyről más összefüggésében már szót ejtettem — sikerült továbbfejleszteni; több akcióval

és állandó, kitartó munkával az üzemekben, bányásztelepüléseken és falun oly népszerű fúvószenekarok repertoár és előadási színvonalát tovább emeltük. Bár a dzsessz nem elsőrendűen tömegműfaj, dzsessz-szakosztályunk kitartó és szívós munkája révén — ha közvetve is — széles rétegekhez jutottunk el igényes zenével. A most lezáruló időszaknak fontos kezdeményezése volt Tömegzenei Szakosztályunk és a Kulturális Minisztérium Színházi Főosztályának musical pályázata. De a Tömegzenei Szakosztály legfontosabb akciója mégis az a Rátkai Klubbal közösen rendezett sorozat volt, amelynek keretében élvonalbeli zeneszerzők találkoztak szocialista brigádokkal. Ezt úgy kívánjuk tovább folytatni, hogy az eddig lemezről, hangszalagról adott zenei illusztrációkat az Előadóművészeti Szakosztály segítségével a semmivel sem pótolható élő zene varázsa váltsa fel. A továbbiakban kérni fogjuk a Művészeti Szakszervezetek Szövetségének segítségét ahhoz, hogy a szocialista brigádokkal más módon is kapcsolatba kerülhessünk.

III.

A zeneszerzői és zenetudományi műveken, előadóművészi sikereken, a mind szélesebb rétegekkel elért kapcsolatokon lemérhető, az eddigiekben csak utalásszerűen érintett eredményeken kívül, vagy ezekkel szoros kapcsolatban — az elmúlt időszak talán leglényegesebb előrehaladása a főváros-centrikusság leküzdése terén következett be. Ez egyébként Szövetségünk belső életére, felépítésére vonatkozó hatállyal is előző közgyűlésünk legfontosabb célkitűzése volt. Ennek szellemében munkálkodott az Elnökség, de a Szövetség apparátusa is. Pontosan betartott ütemterv szerint újjászerveztük a Szövetség 5 helyi csoportját, ezek központjai azok a városok, amelyekben a Zeneművészeti Főiskolának kihelyezett tagozata működik. A helyi csoportok újjászervezését mindenütt az illetékes megyei pártbizottságokkal, megyei tanácsokkal és a helybeli legkiválóbb muzsikusokkal együttműködve hajtottuk végre. Ezek a helyi csoportok, ha természetesen egyelőre még különböző színvonalon is, de állnak, működnek, élnek, mégpedig az előző közgyűlés határozata értelmében úgy, hogy tagjai minden szempontból egyenrangúak a szövetségi jogok és kötelességek tekintetében a budapesti tagokkal. De a helyi csoportok újjászervezésének elvi fontosságú nem is mindig egyszerű, *puszta* lebonyolításánál nem álltunk meg. Alig hogy éppen újjáalakultak — nem egy esetben ez a megszületéssel volt egyenértékű —, menten feladatokat is kaptak, illetve vállaltak. Nem is akármilyeneket. És helyi csoportjaink nemcsak helyt álltak, hanem nagyszerű munkát végeztek. A sok ilyen kiváló teljesítmény közül kettőt emelek ki, a Szovjet Zenei Dekád és a két Zenei Világnap lebonyolítását.

1975. őszén rendeztük meg a Szovjet Zene Dekádját országosan helyi csoportjaink útján Szeged, Debrecen, Miskolc és Pécs központtal, de olyan kisebb helységekben is, mint például Edelény, Mezőcsát, Emőd és városokban, mint Kazincbarcikán, Leninvárosban, Békéscsabán, Szolnokon vagy Kaposváron. Több mint 30 hangversenyt 10 nap alatt szovjet szerzők műveiből és helyi erőkkel. Ugyanez a mélyrehatolási törekvés jellemezte helyi csoportjaink munkáját az 1975-i és 1976-i Zenei Világnap megrendezésében. Az idei Zenei Világnap ünnepségein a KÓTA is kimagaslóan hozzájárult az országos jelleghez. November végén jártam Szerencsen, ahol a gimnáziumban az elmúlt Zenei Világnap koncertjéről olyan magától érthetődő, könnyed természetességgel beszéltek, mint a Nemzetközi Zenei Tanács párizsi központjában sem.

A Szovjet Zene Dekádja és a két Zenei Világnap rendezvénysorozatában

az volt a lényeges, és éppen ebben voltak ezek a rendezvények olyannyira sikeresek, hogy az ország lakosságának olyan területeire, mondhatnám: mélységeire jutottunk el a művészi zenével, ahova eleddig sohasem. És ezzel nem csupán a közművelődési határozattal voltunk és vagyunk szinkronban, hanem pártunk XI. kongresszusával is. Abban a vonatkozásban, hogy a kongresszus útmutatása szerint a művészi alkotásokat, ezen belül a szocialista eszmeiségű alkotásokat a lehető legszélesebb rétegek számára hozzáférhetővé kell tenni.

Ez az ország egészére tekintő zenepolitika jellemezte az elmúlt időszak zenei életének egészét. Ma már természetes, hogy például Richter egyes esetekben úgy jön Magyarországra koncertezni, hogy Budapesten nem lép fel, csak vidéki városokban. Igen nagy lépésekkel haladt előre a vidéki zenekarok függetlenítésének folyamata. Az Országos Filharmónia e zenekarok sorozatos budapesti koncertjeit rendezi meg, a Budapesten kívüli ország zenei élete mind hangsúlyosabban helyet kap a Rádió műsoraiban, sőt az egy-egy városhoz kapcsolt zenei hét sorozat elindításával — ez a Szegedi Zenei Héttel vette kezdetét — ez a folyamat a Rádióban most újabb lendületet kapott. Viszont nem sikerült még elérni, hogy a vidéki operatársulatok rendszeresen vendégszerepelhessenek a fővárosban, és a televízió zenei műsorai sem tükrözik még, hogy Magyarországon Budapesten kívül is létezik zenei élet. Pedig szerencsére már olyannyira létezik, hogy budapesti muzsikusok arról vitáznak nosztalgikusan: a szombathelyi- vagy esetleg a szekszárdi-e a legjobb koncertterem az országban. Már azt is sikerült elérni, hogy Zámbó István személyében olyan docens került a Főiskolára, aki úgy utazó tanár, hogy Veszprémből utazik „le" Pestre tanítani!

Zenei életünknek ez a tendenciája a most lezáruló ciklusnak talán legpozitívabb, legelőremutatóbb vonása. Abban, hogy ez így alakulhatott az eddig említett intézményeken kívül hatalmas szerepe volt a Kulturális Minisztérium Zene- és Táncművészeti Főosztályának — mindenekelőtt a vidéki zenekarok függetlenítésének kezdeményezésében és intézésében —, pártunk Központi Bizottsága Tudományos Közoktatási és Kulturális Osztályának a helyi csoportok megszervezéséhez és a zenei világnapok országos jellegének kialakításához nyújtott hathatós segítségében, valamint egyes Megyei Pártbizottságoknak és Megyei Tanácsoknak, amelyek kulturális munkájukban egyre inkább igénylik Szövetségünk helyi csoportjainak véleményét, tanácsát.

Rendkívüli módon sajnálom — elnézést is kérek ezért —, hogy sorra véve a most lezáruló ciklus legpozitívabb vonásait, most már harmadszorra újból fel kell hívnom a figyelmet az illúzióktól *mentes* szemléletre. Eredményeink valóban lenyűgözőek, ha a múlttal vetjük szembe azokat, és minél távolabbi múlttal hasonlítjuk össze a jelent, annál büszkébbek lehetünk a megtett útra. Ámde a reális helyzet felméréséhez — bármily fontos is, főleg a fiatalabb generációk számára — nem elég a múlttal való összehasonlítás, szükség van az elérni kívánt célok, a perspektívák szem előtt tartására is. Ezt azért kell az előbbi témával kapcsolatban is elmondani, mert félő, hogy valaki — hallva ezeket a valóban nagy eredményeket — azt hiszi: a fővároscentrikusság felszámolása a zenei életben befejeződött. Ez nagy tévedés lenne, mert semmi sem fejeződött be ezen a téren sem, hanem — lendületesen ugyan — de éppen csak elkezdődött egy bizonyos eléggé elkésett folyamat. És éppen mert elkésett folyamatról van szó, igen sok a behozni való. De van honnan, mert a Budapesten kívüli zenei élet még mindig rengeteg tartalékot rejt magában. Ezek felszínre hozására továbbra sem szabad kímélni erőinket.

IV.

Zenei életünk alakulásának pozitív vonásai — és nemcsak azok, amelyeket eddig kiemeltem — oda vezettek, hogy nemzetközi fórumokon ma már nem, vagy nem kizárólagosan Bartók és Kodály országaként tisztelnek bennünket zenei életünkért, hanem azokért a teljesítményekért — vagy azokért a teljesítményekért *is* —, amelyeket a szocialista Magyarország ért el zenei életének fejlesztésében. A szocialista jelzőt külön is alá szeretném húzni, mert fejlődésünknek az a legjellemzőbb vonása, hogy zenei életünk egészének közönségbázisa országosan állandóan növekszik, feltétlenül a zenei élet szocialista modelljének ismérve, és mint ilyent tekintik a tőkés országok szakemberei a nemzetközi zenei szervezetek és társaságok érdekesnek, tanulmányozásra méltónak a szocialista országok, ezen belül Magyarország zenei életét is. Több ízben felmerült már nemzetközi szinten egy olyan tudományos vizsgálódásnak a szükségessége, hogy vajon a szocialista világrendszer létrejötte milyen hatással van századunk második felének nemzetközi zenei folyamataira. Nem akarok ennek a vizsgálódásnak elébe vágni, de úgy gondolom, hogy a szocialista országok zenei életének a világra gyakorolt legvonzóbb hatása éppen a zenei élet szocialista modelljének kialakulásában határozható meg. Abban, hogy a zenei élet egész felépítése, az egyes szocialista országok — közöttük nem utolsó helyen a mi országunk — egész zenei intézményrendszere a közművelődést, a legszélesebb rétegek művészi, esztétikai ízlés- és igény-emelését szolgálja, és *ezért*, ennek érdekében biztosítja a művészek számára a történelem folyamán eddig soha nem tapasztalt koncentrált bőkezűséggel a nyugodt alkotómunkát, a lehetőleg zavartalan művészi felkészülést.

Az, hogy a szocialista országoknak, így Magyarországnak is hatása és egyre nagyobb hatása van a világ zenei életére, természetes következménye annak, hogy a valóságosan létező szocialista világrendszernek, nem utolsó sorban a marxizmus—leninizmusnak befolyásoló hatása van az egész világ társadalmi fejlődésére. Úgy is, hogy példaként szolgál, úgy is, hogy ellenhatást, vitát vált ki. Akárhogy van is, a világ mai életében akár pozitív, akár negatív előjellel, de számításba kell venni a szocialista országok zenei életét, az ebből adódó erjesztő eszméket még a tőkés társadalmak legreakciósabb köreiben is. Ezért egyszer már azon is el kellene gondolkoznunk, hogy a kultúra területén se mindig az imperializmus fellazító politikájáról beszéljünk — bár ilyen természetesen erőteljesen működik —, hanem arról a fellazító hatásról is szót kellene ejteni, sőt a jelenleginél tudatosabban kellene élni vele, amit mi gyakorolunk a tőkés társadalmak szakembereire zenei gyakorlatunkkal, kiépített, sajátságos zenei intézmény-rendszerünkkel, eszméinkkel. A nyugati zenei szaksajtó egyre központibb tematikája a szocialista társadalmak zenei gyakorlatában felvetődött ideológiai és megvalósítási kérdések tárgyalása. Természetesen nem feltétlenül velünk egyetértve. De kikerülni ezeket a kérdéseket ma már a művelt világ egyik részén sem lehet. Nem akarom az időt húzni a rengeteg példával, csak egyet említenék, a Schott kiadásában, Egon Kraus szerkesztésében megjelenő, baloldalinak igazán nem nevezhető, nyugatnémet „Musik und Bildung' 'című folyóirat 1976. novemberi számát, amit magammal is hoztam ide a közgyűlésre. Ebben a számban a következő cikkeket találjuk (elég, ha csak a címeket ismertetem): „Zene az elkötelezettség és a művészet között", „Brecht és a zene", „Politikai program és esztétikai igény a politikailag elkötelezett zeneszerzők termésében", „Politikai dalok az iskolában?", „Az ifjúság zenei recepciós magatartásának részaspektu-

sai és ezek megfelelői a fiatalok politikai magatartásában", „A példakép: Hanns Eisler", „Funkcionál-e a funkcionális zene? A munkahely zenéjének kérdéséhez", „A munkásdal a zeneoktatásban"; ugyanennek a számnak a könyvszemléjében találjuk Stuckenschmidtnek a Frankfurter Allgemeine Zeitungban megjelent cikkét Hanns Eisler Zene és politika című könyvéről, valamint egy Kurt Weill-ról szóló könyv ismertetését „Kurt Weill aktualitása" címen Siegfried Borrisnak, az NSZK Zenei Tanácsa elnökének tollából, és ugyancsak Siegfried Borris írt cikket ennek a számnak a hanglemez-rovatában „Eisler mint komponista és vitapartner" címen Úgy gondolom, hogy ehhez, ami — újból hangsúlyozom — kiragadott példa csupán, nem kell kommentár.

De annak, hogy tekintélyünk a világ zenei életében megerősödött, szervezeti jelei is vannak, elsősorban a fontos nemzetközi zenei társaságok nagy részében elfoglalt vezető posztjainkra gondolok, amire az írásos anyag is utal. Ezeket az eredményeket a szocialista országok szövetségei, zenei tanácsai egymással szorosan együttműködve érték el. A mi Szövetségünk megbecsült, tekintélyes és aktív tagja a szocialista országok testvérszövetségei vezetőiből alakult, úgynevezett nemzetközi titkárságnak. A Nemzetközi Zenei Tanács elmúlt évi kanadai közgyűlésére a szocialista országok képviselői az előzetes konzultációk során a magyar Szövetség által kidolgozott taktikát fogadták el és alkalmazták is. Ennek alapján a választások során jelentős sikereket értünk el, mert a szocialista országok képviselőjeként az egyik alelnök magyar, a főtitkár bolgár lett, a Végrehajtó Bizottságba pedig egy, az NDK-t képviselő tagot sikerült kooptáltatni. A Nemzetközi Dzsesszfederáció egyik alelnöke továbbra is Gonda János maradt, az ISME (A Zenei Nevelés Nemzetközi Társasága) elnökségében Forrai Katalin révén továbbra is megmaradt a magyar hegemónia, a Modern Zene Nemzetközi Társasága Elnökségében pedig tavaly járt le Maros Rudolf megbizatása. Fontosnak és elvi jelentőségűnek véljük, hogy Szövetségünknek ezeket a nemzetközi kapcsolatait — amennyiben a közgyülés elfogadja — új alapszabályunk rögzítse.

A szocialista közösségen belüli kétoldalú kapcsolatok közül ki kell emelnem a szovjet és a magyar szövetség rendkívül meleg, valóban testvéri, de ugyanakkor elvszerű kapcsolatát. Ennek a kapcsolatnak csak az a számunkra nem nagyon kellemes mellékzöngéje van, hogy a szovjet szövetség bőkezű nagyvonalúságát még kis részben sem tudjuk viszonozni. És itt nemcsak az állandóan felkínált üdültetési lehetőségekre gondolok, meg a magyar kiküldöttek vendéglátásának minőségére, hanem a magyar művekből a hatalmas ország legkülönbözőbb részein rendezett koncertek sorozatára, de arra is, hogy lassan már két évtizede rendszeresen szervezik, intézik és fedezik Vikár és Bereczki kollégák alkalmanként 5—6 hetes kint tartózkodását, jelentős gyűjtőútjait a Volga menti testvérnépeinknél. Mindennek a nagyvonalúságnak, testvéri szeretetnek, de az elvszerűségnek is újabb kimagasló eseménye volt az 1976 márciusában Moszkvában és Grúziában rendezett közös titkársági ülésünk.

V.

Az előbb arról beszéltem, hogy a jelenleginél többet kellene foglalkoznunk azzal a hatással, amelyet a szocialista világrendszer léte a tőkés országok zenei életére kifejt. Ez természetesen nem jelentheti azt, hogy hallgassunk arról a hatásról, amit a tőkés világrendszer a mi zenei életünkre gyakorol.

Ámde ezekről a kérdésekről árnyaltan, a zenei terület sajátosságainak messzemenő figyelembe vevésével lehet csak szólnunk. Magyarországon, másutt is már sok baj származott az ilyen kérdések vulgáris felvetéséből és megközelítéséből, amivel a marxista esztétika néhány alapfogalmát is máig hatóan dezavuálták. A legveszélyesebb megközelítési mód az, amikor irodalmi esztétikai kategóriákat kívánunk a zenére alkalmazni. Ennek csak egyetlen ellenszere képzelhető el, ha többet és konkrétabban foglalkoznánk olyan alapvető kérdések feldolgozásával és publikálásával, hogy mennyiben és milyen módon ideológiai-hordozó a zene, milyen mértékben és módon hathat például a szocialista tudat kialakulására, melyek ennek a sajátos, zenei specifikumai. A marxista zeneesztétikában a magyar zenetudósok nemzetközi tekintélyt vívtak ki munkásságukkal, kezdeményező tevékenységükkel a szocialista országok zenetudósainak rendszeresen folyó eszmecseréin. De — minden türelmetlenség nélkül szólva — talán időszerű lenne némi előrelépés a konkrét problémák irányába.

A másik kérdés, amit szintúgy tisztázni kellene, hogy átmeneti korunkban a burzsoá és kapitalista megnyilvánulásokat nem feltétlenül országhatárok választják el egymástól. Ez a mi vendéglátóipari szemléletünknek felelne meg, amely szerint minden nyugatról érkező vendég svájci frankokban dúskáló kapitalista, a forintos vendég pedig örüljön, ha kiszolgálják. Nem lehet ugyanis a kapitalista társadalom keretei között folyó minden mozgásjelenséget burzsoá megnyilvánulásnak tekinteni — szélső esetet véve: a tőkés országokban működő kommunista pártok tevékenysége nem éppen a burzsoá ideológia kifejezője —, de hasonlóképpen a szocialista társadalmakban felbukkanó minden ideológiai megnyilvánulás sem feltétlenül marxista jelenség.

Mindezek előrebocsátásával, ha a kifejtés igénye nélkül is, néhány olyan kérdést szeretnék röviden felvetni, ami a tőkés társadalmak ideológiai hatásaként jelentkezik nálunk, és sokszor zavarja a merre?, hogyan? kérdésekre adandó választ.

Az első kérdést először nagy általánosságban úgy lehetne megfogalmazni, hogy célját, funkcióját, tartalmát és zenei eszközeit tekintve a zenekultúra fogalma egységes-e a világban. Sokan nálunk is igennel válaszolnak erre, hivatkozva korunk technikai forradalmára, melynek következtében a közlekedési és kommunikációs eszközök tüneményes fejlettsége okán földünk összezsugorodott, és szinte percnyi időegységben a világ népei mindent tudnak egymásról. Ebben általában persze sok igazság van, ennek ellenére a zenekultúra fogalma mégsem egységes a világon. Például Ázsiában, Afrikában, Óceániában — szemben az európai zenekultúrával — a zene funkciója ma is még elsősorban kultikus, aminek ismérvei között, a közönséggel a zenélés közben is meglevő kölcsönhatás folyományaként bizonyos esetlegesség, az elkezdés és abbahagyás mellékes mivolta és hasonlóak szerepelnek. Vannak Európában, így nálunk is olyan törekvések, amelyek ezeket a jegyeket, mint újakat az európai zenekultúrába kívánják átplántálni. Holott az európai kultúra ezen a fokon már túljutott. A művészetben Európa alkotta meg az elkezdés és befejezés kritériumát, Európa jelenti a művészetben a forma „feltalálását".

De ha szűkebben, legalábbis más nézőpontból fogalmazzuk a világ zenekultúrája egységének kérdését, azt kérdezve, hogy vajon nem nyilvánul-e meg különbség a tőkés és a szocialista társadalom zenekultúrája között, a válaszok bizony megoszlanak. A válaszok egy része, megfeledkezve a lenini

két kultúra elvéről úgy véli, hogy a világ zenei élete egy és oszthatatlan. Pedig a kapitalista társadalom zenei életének alapvető funkciója más, mint a mienké. Ez az ideológiai alapja nem egy olyan hazai megnyilvánulásnak, amely több oldalról is megkérdőjelezi zenei életünk fejlődésének bizonyos tendenciáit. A tőkés társadalom zenei életének ugyanis vannak olyan jellemzői is, amelyekhez képest a mi jelenségeink elmaradottaknak látszanak. De ott az impresszáriók és más manipulációs tényezők kezében levő zenei intézménykomplexus az elit- és konzumkultúra kettősségét célozza nagy hagyományokkal, igen fejlett színvonalon, míg nálunk a csupán 30 éve épülő intézményrendszer minél szélesebb rétegek számára kíván minél színvonalasabbat nyújtani, és ezt a fajta munkát lényegében hagyományok nélkül csináljuk. A kétfajta zenei életet csak ezen az alapon, a közművelődési hatékonyság mércéjén keresztül lehet reálisan összehasonlítani.

Végül még egy gondolatot szeretnék érinteni a tőkés társadalom művészeti életének reánk gyakorolt hatásával kapcsolatban. Ez pedig a művészet és a hatalom kapcsolatát érinti. Tőkés viszonyok között haladó művészi tett lehet a művészettel fellépni a hatalom, a meglevő társadalmi jelenségek ellen. Viszont a hatalom osztályjellegétől, a társadalom szerkezetétől elvonatkoztatottan, az ilyen hozzáállás művészi divatként való utánozgatása nálunk a szerző szándékától függetlenül, akaratlanul is ellenzékieskedő hatást vált ki, a társadalmon kívüliséget, a távlatvesztést propagálja.

VI.

Újból hangsúlyozva azt a véleményünket, hogy a most lezáruló időszakra zenei életünk fejlődésének gyorsulása a jellemző, amit megkíséreltem néhány vonatkozásban bizonyítani, nem lenne helyes, ha ebben a beszámolóban nem esnék szó gondjainkról, problémáinkról, meg nem oldott ellentmondásos helyzeteinkről is.

Közgyűléseink állandó visszatérő problémája a zenei élet nyilvánosságának a kérdése, a zenei élet és a sajtó viszonya. Ezzel részletesen nem is kívánok most foglalkozni, annyi szó esett erről előző közgyűléseinken, más fórumokon is. A helyzet nem javult, inkább rosszabbodott. Hogy azért mégis legalább két példára utaljak: az elmúlt időszak legjelentősebb tettei között említettem ebben a referátumban a Szovjet Zenei Dekád országos megrendezését és zeneszerzőinknek szocialista brigádokkal a Rátkai Klubbal közösen rendezett találkozóit. Nos, a központi napilapokban minderről egyetlen sort sem lehetett olvasni. Ez már kimeríti a dezorientálás fogalmát. De nem folytatom. Viszont nyomatékkal kérjük az állmai és pártvezetés segítségét, hogy e tekintetben is előbbre juthassunk végre.

Egy alkalommal, amikor Barna Andrásné elvtársnővel beszélgetéssel egybekötött látogatást tettünk a Zenetudományi Intézetben, felmerült az a kérdés, hogy zenei életünk fejlődési ütemének ilyen mérvű gyorsulása nem jár-e azzal a veszéllyel, hogy a mennyiség a minőség rovására megy. Ez a veszély bizony fennáll. Egyes esetekben bekövetkezendőben van, más esetekben már be is következett. És itt nem elsősorban a nagytehetségű szólisták tömeges jelentkezéséről van szó, bár bizonyos nehézségeket ez is okoz.

A legsúlyosabb a helyzet a zenekarok terén. 13—14 függetlenített zenekarunk van és számtalan úgynevezett fél-függetlenített, valamint igen sok amatőr együttesünk működik. Miután a muzsikusokban így nagyon megnövekedett a kereslet, ugyanakkor csökkent a kínálat, a zenekarok fegyelme-

zettségi szintje, nem egy esetben színvonala is bizony csökkent. Pedig a most lezáruló ciklusban a zenekari bérrendezés nagy anyagi, de erkölcsi tett is volt. A fizetésemelés százalékaránya minden más dolgozó rétegnél magasabb volt, ezért a kulturális kormányzatnak egyáltalában nem volt egyszerű ezt a mértéket elfogadtatni. A zenekari utánpótlás allergikus pontja a vonós, elsősorban a hegedűs utánpótlás. A Muzsika hasábjain e kérdésben hónapok óta folyó vita sok érdekes, tanulságos gondolatot vetett fel. De most már a cselekvés ideje érkezett el. Egy, a Kulturális Minisztériumban, az Országos Filharmónia munkáját tárgyaló miniszterhelyettesi értekezlet hozott is olyan, idevágó határozatot, hogy megfelelő szervek és intézmények — köztük a mi Szövetségünk — bevonásával intézkedési tervet kell a vonós-utánpótlás biztosítására kidolgozni. Ehhez a problémakörhöz tartozik sok vonatkozásban, hogy nagy nehézségek mutatkoznak a hangszerek, főleg pedig a hangszertartozékok beszerezhetősége terén, a hangszerjavítási szakma pedig kihalóban van, és az semmiképpen sem viszi előre az ügyet, hogy a Munkaügyi Minisztérium nem hajlandó a hangszerjavítást önálló foglalkozásként elismerni. Már az előző közgyűlésen is felvetődött, hogy a tőkés importból piacra kerülő kottákat luxusadóval sújtják, aminek következtében — különösen partitúra, zongorakivonat esetében — a kiadványokat csak olyan csillagászati áron lehetne megvásárolni, amit a muzsikusok zömének pénztárcája nem győz, a zenét tanuló fiatalok pénzügyi kapacitásáról nem is beszélve.

Sokat beszéltem, és jogosan beszéltem sokat azokról a nagy eredményekről, amiket a főváros-centrikusság felszámolása terén az elmúlt időszakban elértünk. De ezen a téren is akadnak még lemaradások, ellentmondások. A legkirívóbb ellentmondások talán a vidéki operatársulatok helyzetében találhatók, ahol a viszonyok összehasonlíthatatlanul rosszabbak, mint a főváros két operaszínpadán. A fiatal énekesek a Főiskoláról ma még átmenetileg sem kerülnek vidéki társulathoz, és van némi igazság abban a maliciózus kiszólásban, hogy a Főiskola énektanszaka a budapesti Operaház házi iskolája.

Lehetetlenség a zenei élet ellentmondásai között nem szólni a budapesti hangversenyterem és egy állami kórus hiányáról. A szocialista eszmeiség a zenében a legátütőbben és a legszélesebben hatóan a vokális-szimfonikus, oratoriális művekben képes kathartikusan hatni. Nagy ellentmondás, hogy ehhez képest nincs termünk, ahol egy ilyen nagyobb együttes elférne a dobogón, és nincs hivatásos állami kórusunk, amely ilyesmit rendszeresen elő tudna adni. Meg kell jegyeznem, hogy a Budapesti Kórus amatőrkórus, tehát ők csak este, munkaidő után próbálhatnak, ami a délelőtti zenekari próbákkal nem egyeztethető össze.

Világosan meg kell mondanom, hogy mindannyian, akik most itt vagyunk, ismerjük népgazdaságunk nehézségeit, és azt is tudjuk: most nem éppen aktuális ilyen, komoly beruházásokat érintő kérdéseket felvetni. De azt is világosan meg kell egyszer mondani, hogy ebből a szemléletből kiindulva sohasem lett volna vagy lenne aktuális ilyen kérdéseket felvetni. Az a meggyőződésem, hogy ha 30 év alatt építettünk volna Budapesten egy koncertterm et és lenne állami kórusunk, népgazdasági helyzetünk, sem rosszabb, sem jobb nem lenne a jelenleginél. Ez mindenek előtt szemlélet kérdése. Itt utalhatnék az összes szocialista ország példájára, mindenütt megoldották ezt a kérdést. De a megfelelő szemlélet drámai megnyilvánulása okából három szovjetunióbeli példára utalnék. A Nagy Októberi Szocialista Forradalom győzelmének pillanatában született az első lenini dekrétum a békéről. Ezt mindenki

tudja. De azt már kevesen, hogy a következő pillanatban született a második lenini dekrétum arról, hogy a Putyilov gyáriak kérésére zeneiskolát kell nyitni az ottani munkások gyermekei számára. A Szovjetunió Nagy Honvédő Háborújának leghosszabb és legszörnyűbb szenvedéseit Leningrád élte át. Nemcsak a katonák, minden egyes ember élet-halál harcát vívta a körülzárt, éhező városban. Egy napon azok a frontkatonák, akik civil életükben a Leningrádi Filharmonikusok tagjai voltak, parancsot kaptak, hogy a frontról vonuljanak a próbahelyiségbe, mert elő kell adni Sosztákovics Leningrádi Szimfóniáját. Amikor ugyancsak a Nagy Honvédő Háború idején a fasiszták már Moszkvánál álltak, és a haditermelés céljából a legfontosabb üzemeket, gyárakat a hátországba, az Ural mögé telepítették, illetve ott újraépítették, áttelepítették és újraépítették a hátországban a fontos zenei intézményeket is, így és akkor jött létre például a ma is jelentős Operaház Novoszibirszkben.

Értjük, tudjuk, meg is értjük: nem lehet most, jövőre meg azután felépíteni a budapesti hangversenytermet. De a szemléleten sem lehetne változtatni? Esetleg annyira, hogy — mondjuk — a 15 éves fejlesztési tervbe bekerülhetne a budapesti hangversenyterem felépítésének lehetősége?

Előadóművész szakosztályunk az utolsó hónapokat leszámítva az elmúlt ciklusban nem működött megfelelően. Ezért a Szövetség a tagság összetétele szempontjából nem volt szinkronban a fiatal előadóművész tehetségeknek a zenei életbe való berobbanásával. Ezen csak a legutóbbi hónapokban tudtunk kampányszerűen segíteni. Viszont igen jelentős a Fiatal Zeneszerzők Csoportjának a megalakulása és nyilvánosságra lépése a hangversenyéletben.

A Szövetség munkájának további hiányossága volt, hogy a legszélesebben ható szórakoztató műfajokkal és művelőikkel nem foglalkozott megfelelően, így erre a jövőben nagyobb súlyt kell fektetni.

Sok nehézséget jelentenek az államközi egyezmények, mert ezek következtében — nem egyszer más, arra hivatottabb intézmények híján — a Szövetségnek kell hol csehszlovák, hol NDK, hol pedig bolgár zenei napokat rendeznie a megfelelő ország zeneszerzőinek alkotásaiból, holott ilyesmire nincs apparátusunk, ez nem profilunk, sőt végső fokon törvényellenes is a dolog, mert a Szövetségnek nincs hangversenyrendezési jogköre.

Problémáink vannak a nemzetközi zenei életben elért pozíciónk megtartása terén is. Itt sok belső nehézséggel, ésszerűtlenséggel, találkozunk. Olyannal például, hogy amilyen mértékben *emelkednek* Magyarországon a szállodai és vendéglői árak, olyan mértékben *csökken* egy vendéglátási napra költhető összeg. Már eddig is sértődöttségekhez vezetett, hogy vendégeinket ilyen okból vagy a Normafánál levő Olympia Szállodában, vagy a Thököly úti vendégházban, esetleg IBUSZ fizetővendégszobákban tudtuk csak elhelyezni, így, további sértődések elkerülésére, a szovjet és magyar zenei szakfolyóiratok szerkesztőinek és a két szövetség közötti egyezmény alapján novemberre tervezett ülését lemondtuk, és ilyen körülmények között le kell majd mondanunk azt a tervpontot is, hogy 1977-ben Magyarországon megrendezzük a szovjet és magyar szövetség közös titkársági ülését. Más melléfogások is nehezítik helyzetünket a nemzetközi zenei életben.

VII.

Sok bajunk volt, van és lesz is még az oktatási reform megvalósításával kapcsolatban. Ismerjük és megértjük az Oktatási Minisztérium nehéz helyzetét a különböző oldalakról jövő nyomások kereszttüzében. Elnökségünk —

létfontosságúnak tartva a kérdést — abban az irányban fejtett ki tevékenységet, hogy egyrészt amit ezen a téren eddig elértünk, abból elvenni ne engedjünk, másrészt előrelépéseket is kezdeményeztünk, mert a megállás visszafejlődést jelentene. Itt szinte kézzel foghatóan a jövő fejlett szocialista és kommunista társadalmának tudatformálásáról, emberiességi szintjéről van szó. Ilyen vonatkozásban, amikor mi az iskolai zenei nevelés világszerte példamutatóként megbecsült magyar módszerének eredményeit védjük és a továbbfejlesztésért is szót emelünk — nem pusztán zenéről beszélünk, hanem faltörő kosként irodalomról, képzőművészetről, táncról, arról beszélünk, ami nélkül nem képzelhető el emberi kultúra, emberi élet.

Ha ezen a téren faltörő kosok lehetünk is, a művészetek nálunk kialakult hierarchikus rendjében nem mi állunk az élen. Nem is akarunk ott állni. De azt sem akarjuk, hogy az irodalom-centrikusság művészeti közéletünkben vagy a párt- és állami vezetés tudatában továbbra is megmaradjon. Ezért teljes mértékben támogatjuk pártunk Központi Bizottsága Tudományos, Közoktatási és Kulturális Osztályának azt a célkitűzését, hogy a művészetek hierarchiájában kiegyenlítődés jöjjön létre.

Az új Alapszabályra vonatkozó tervezet a Szövetség feladatai között azt is felsorolja, hogy elősegítse tagjainak közéleti tevékenységét. Végeredményben ez az egész beszámoló szövetségi tagjaink, tisztségviselőink közéleti tevékenységéről szól. A jó művészi produkciók mellett ez a közéleti tevékenység eredményeink legfőbb forrása.

De ezen a téren aggasztó jelenségek is mutatkoznak. Kezdem a most leköszönő elnökség aktivitásánál. Az egyik, nem régen tartott elnökségi ülésen Kroó György tréfásan felvetette, hogy azoknak az elnökségi tagoknak, akik rendszeresen részt vettek az Elnökség munkájában, törzsgárdatagsági jutalmat kellene adni. Mert akadt bizony az elnökségnek olyan tagja, aki a 33 ülés közül három ülésen jelent csak meg. Igaz, az emberek nagyon elfoglaltak, sokféle kötelezettségnek kell eleget tenniök. De mit szóljunk ahhoz, hogy amikor Zeneszerzői Szakosztályunk megrendezte azt az öt hangversenyből álló sorozatot, amelyen Matuz István az elmúlt 25 év magyar fuvoladarabjait adta elő, még az érdekelt zeneszerzők egy része sem jelent meg? És ilyen példákat garmadával tudnék megemlíteni.

Természetesen az is felmerülhet, hogy rendezvényeink nem elég érdekesek. De hát — és azért hoztam ide az előbb említett példát — zeneszerzőinket már saját művük reprezentatív előadása sem érdekli? Arról nem is szólva, hogy például éppen a Zeneszerzői Szakosztály a tagok megkérdezett igényei alapján kívánta mindig összeállítani programját.

Ezért, bármennyire szégyenlem is magam, de az ilyen jelenségekre egyszerűen nem tudok magyarázatot találni.

VIII.

Visszatekintve az elmúlt három és fél évre, vagy akár ennek a beszámolónak sokszor talán egymásnak ellentmondani látszó, különböző passzusaira, felmerül a kérdés: jó irányba haladunk-e vagy sem? Szükség van-e valamilyen fordulatra?

Mint ahogyan az ország társadalmi életének egészére vonatkozóan pártunk XI. kongresszusa semmiféle fordulatot nem határozott el, nyilvánvaló, hogy ez a zenei életre is érvényes. Ámde a XI. kongresszus anyagából az sem olvasható ki, hogy — ha jó irányba haladunk is — minden pontosan úgy men-

jen tovább, mint ahogyan eddig ment. Ez is érvényes zenei életünkre. Ezért a tennivalókat — pontokba rendezve — a következőkben kísérlem meg összefoglalni:

1. Az ideológiai tudatosság nagyobb hatásfokú alkalmazása a zenei élet jelenségeinek megítélésében. Ez azt is jelenti, hogy e jelenségek megítélésében a jelenleginél határozottabban kell kiküszöbölnünk a szubjektivizmust, az esetleg más művészeti ágakból átszűrődő, ellenzéki töltésű hangulati elemeket, és egyáltalán nem lebecsülve a külföldön elért sikereket, mégsem ezeket kell *egyedüli* értékmeghatározó elemnek tartanunk, hanem mindig elsősorban az „itt és most" elért művészi hatás mértékét, mélységét.

2. Ideológiai munkánk hatásosabbá tétele érdekében fel kell újítani azt a régebbi gyakorlatunkat, hogy a párt- és állami vezetés egy-egy személyiségét időnként meghívjuk tájékoztatók tartására, beszélgetésekre.

3. A Szövetség a zenei intézményekkel való, most már az alapszabályban is rögzítésre kerülő szervezeti kapcsolatai útján, de a maga sajátos eszközeivel is még erőteljesebben szálljon síkra amellett, hogy zenei életünk a jelenleginél élőbben és vonzóbban tükrözze: hazánk a szocialista világrendszerhez tartozik, és a tőkés országokban egyre erőteljesebben megnyilvánuló szocialista eszmeiségű jelenségek nálunk is kapjanak teret. Ehhez szükséges a sokszor bürokratikusan kezelt államközi egyezményrendszer felülvizsgálata nálunk, de természetesen partnereinknél is.

4. A megválasztásra kerülő elnökségnek újból feladatává kell tenni, hogy mozdítsa elő a zenei élet és a sajtó kapcsolatának megfelelő alakulását.

5. A művészeti ágak kialakult hegemóniájának kiegyenlítését ezzel is elősegítve: az eddiginél nagyobb lendülettel kell folytatni a kapcsolatok elmélyítését a közös megmozdulásokat, rendezvényeket a társművészetek szövetségeivel.

6. A Szövetség vezető testületeibe több fiatalt kell beválasztani, és ezt a tendenciát a folyamatos szövetségi munkában is érvényesíteni kell.

7. A szövetségi tagság összetételét a lehetőségekhez képest úgy kell befolyásolni, hogy egyrészt továbbra is figyelemmel kísérjük a fiatal tehetségek jelentkezését a zenei életben, másrészt a legszélesebb rétegekhez szóló, úgynevezett szórakoztató műfajban bekövetkezett változásokat abból a szempontból is figyelembe kell vennünk, hogy az újabb irányzatok rangos képviselői tagjaink sorába kerüljenek.

8. A főváros-centrikusság felszámolását tovább kell segítenünk a zenekarok és operatársulatok hátrányos helyzetének megváltoztatása érdekében. Szövetségi szinten pedig el kell érni, hogy a helyi csoportok területük egészét felöleljék, és így zenei életünk legnagyobb, de sok vonatkozásban még mindig rejtett tartaléka új lendületet adó komponense lehessen zenei életünk egészének.

IX.

Beszámolóm végéhez érve újból hangsúlyozni szeretném, hogy a problémakörök felvetésében, kivált pedig azok kifejtésében teljességre nem törekedhettem. A teljességet — nagyon remélem, hogy ez sikerülni fog ma — a közgyűlés egészének kell biztosítania a hozzászólások útján, a referátum feletti vitában. Ehhez kívánt ez a beszámoló impulzusokat adni.

Egy három és fél évnél is hosszabb ciklus lezárulásakor a leköszönő elnökség nevében illő köszönetet mondani a különböző módokon megnyilvánult bi-

zalomért és segítségért. Ezt most nem az illendőség kedvéért teszem, és ebben a vonatkozásban sem törekedhetek teljességre. Őszinte szívből, meggyőződésből és az egész ciklus alatti munkánk tapasztalataira támaszkodva kell megköszönöm azt a legkülönbözőbb fontos és kevésbé fontos helyekről, a legváltozatosabb formában megnyilvánuló segítőkészséget, ami nélkül nem juthattunk volna előre. Feladataink teljesítése elképzelhetetlen lett volna zenei intézményeink és több megyei és városi tanács, pártbizottság megértő együttműködése, nem egy esetben áldozatokat is vállaló támogatása nélkül.

De nem lehet nem kiemelten szólni arról a meghitten elvtársias kapcsolatról, ami Szövetségünket főhatóságunkhoz, a Kulturális Minisztériumhoz, elsősorban természetesen a Zene- és Táncművészeti Főosztályhoz fűzte. És bármennyire is meg fog rám haragudni, itt név és személy szerint dr. Barna Andrásné elvtársnőről kell szólnom. Közel két évtizednyi munkája, amit e, számunkra legfontosabb főosztály élén végzett, örök példája marad az emberszeretetnek, a zenei kérdések specifikumai iránti figyelemnek, a szocialista jövő iránti elkötelezettségnek. A személyiség történelemformáló szerepéről folyó vitában az ő szerepe afelé billenti a mérleget, hogy irányító, meggyőző, nem egy ízben kíméletlenül kötekedő szerepe nélkül más, hadd mondjam meg: kedvezőtlenebb képet mutatna mai zenei életünk, annál, amilyenről most beszámolhattam. Munkásságában a szocialista távlatokon kívül csak két mozzanatra volt figyelemmel: az emberi méltóság tiszteletben tartására és a magyar zenei élet érdekeire. Asszonyi meleg szív férfias kíméletlenséggel, keménységgel párosult benne, de mindig a nagyszerű célok megvalósulásáért. Amikor most mindezt megköszönjük — hadd mondjam talán kicsit illetlenül, hiszen, ha szembe nem is, a háta mögött egész zenei életünk így nevezte: — Erzsikének, mélységes szomorúságunkat is kifejezem, amiért végül is elfogadták hosszú évek óta nyugdíjazása iránt előadott kérelmét. De miután fáradtságát, kimerültségét megértjük, nemcsak jó egészséget és megérdemelt, hasznos pihenést kívánunk neki, hanem nyugdíjasként is hívjuk koncertjeinkre, operaelőadásainkra, vitáinkra is. Kérjük, ne feledkezzék meg rólunk, mert mi sosem fogjuk őt elfelejteni.

A beszámoló elemző részében is utaltam már arra, hogy több vonatkozásban is milyen sok segítséget kaptunk a párt Központi Bizottsága Tudományos, Közoktatási és Kulturális Osztályától. Kapcsolataink szervezeti szintje is magasabb volt a ma lezáruló ciklusban, mint annak előtte. Pártunk Politikai Bizottságának 1972-es határozata a művészeti szövetségekről úgy intézkedett, hogy a művészeti szövetségekben — ahol voltak ilyenek — szűnjenek meg a párt-alapszervezetek, viszont a szövetségek kommunistáiból az adott művészeti terület kommunista aktíváit kell létrehozni, ezek pedig közvetlenül a Központi Bizottság Tudományos, Közoktatási és Kulturális osztályához tartoznak. Így szervezeti kapcsolatunk a felsőbb pártvezetéssel ezen az osztályon keresztül megerősödött, és egy sereg elvi, de gyakorlati kérdésben is hathatós segítséget, támogatást, mellénk állást kell most jó szívvel megköszönnöm. Azzal a kéréssel, hogy a ma megválasztásra kerülő új elnökség munkáját a jövőben is segítsék az osztály illetékes vezetői és munkatársai.

A Művészeti Szakszervezetek Szövetségével, különösen a Zeneművész Szakszervezettel hagyományosan kialakult jó kapcsolataink az elmúlt időszakban is zavartalanok voltak, sok segítséget kaptunk tőlük is — gondolok itt elsősorban a szocialista brigádokkal a Rátkai Klubbal kialakult kapcsolatainkra —, amit most ezen a módon is megköszönök, remélve, hogy — sok kö-

zös területünk lévén — jó kapcsolatunk, együttműködésünk a jövőben még tovább fog fejlődni.

Befejezésül, de nem utolsó sorban — és itt nem tudok eléggé kiemelő jelzőket találni — meghatott csodálatomat kel kifejeznem azokkal szemben, akik Szövetségünk apparátusának dolgozóiként egyéni, családi érdekeiket nem egyszer feláldozva, éjt nappallá téve rendületlenül szolgálják Szövetségünk és ezen keresztül a magyar zenei élet ügyét. Főtitkárként koronatanúja voltam ennek az igazán — nem egyszer reménytelennek látszóan — sziszifuszi munkának, ahol főnöki tennivalóm nem egy esetben abban állt, hogy a munkaidő lejártával próbáltam rábírni dolgozóinkat, hogy hagyják már el a Vörösmarty teret, de ez a rábeszélésem — hasonlóan egyéb főnöki tevékenységemhez — többnyire eredménytelen maradt. Az elmúlt időszakban különösen nehézzé tette apparátusunk, de hozzá kell tennem, egész szövetségi munkánk helyzetét, hogy az elmúlt 27 év zenei életének egyik legnagyobb és legkulturáltabb szervező egyénisége, felejthetetlen Szávai Magdánk hosszas, mindannyiunkat megrendítő betegsége következtében végleg itt hagyott bennünket.

A mi szövetségi apparátusunk munkájának mennyisége, minősége, egész jellege, már csak a zenei terület rendkívülien differenciált sokoldalúsága következtében sem hasonlítható más művészi szövetségek apparátusáéhoz. Amikor most mindannyiunk nevében megköszönöm áldozatos munkájukat, arra kérem őket, hogy példamutató jó szokásaikat a hivatalba lépő új elnökség vezetése alatt is tartsák meg. Puskásné Ispán Franciska elvtársnő személyében — ezt már több, mint egy éve tapasztaljuk — a Kulturális Minisztérium olyan vezetőre bízta az ügyvezetői titkári funkció ellátását, akinek e rövid idő alatt is bizony nem egyszer igen meleg helyzetekben kellett helyt állnia és helyt is állt. Sajnálattal kell bejelentenem, hogy Szövetségünk gazdasági igazgatója, Karczag György elvtárs, aki a Szövetség megalakulása óta töltötte be ezt a funkciót, egészségi állapotára való hivatkozással, saját kérésére nyugdíjba ment. De hogyan megy Karczag György nyugdíjba? Úgy, hogy most is itt van, és többek között azért is izgatott, hogy jó legyen mai közös ebédünk. Abban a reményben szeretném megköszönni 27 éves munkásságát, ami — mint az köztudomású — egyáltalában nem csupán a gazdasági területre korlátozódott, hogy tanácsaival, „besegítéseivel" nyugdíjasként sem hagyja el zenei életünk különböző területeit.

Végül pedig azt a kívánságomat szeretném kifejezni, hogy Szövetségünk egésze, a Közgyűlés és a ma megválasztásra kerülő új elnökség is tartsa meg jó szokásait az előttünk álló munka folyamán. A jövőben se tekintsék a Szövetséget valamiféle önmagával foglalkozó klubnak. Továbbra is őrizzék a magyar zenei életnek az emberek százezreire és millióira tekintő nagy hagyományát. Ez a szövetségi munkában azt jelenti, hogy a szakmai társadalmi ellenőrzés szintjén mindig zenei életünk egészéért érezzük magunkat felelősnek. Mégpedig egy olyan zenei életért, amely társadalmi viszonyaink alakulásának köszönheti létének minőségét, de amely a maga tömegekre kisugárzó esztétikai nevelő hatásával arra is képes, hogy — legalább is a tudat szférájában — befolyásolja társadalmi viszonyaink alakulását. Nehéz, felelősségteljes, megtisztelő feladat ez. De ezért szép. Így gondolja ezt ma minden magyar muzsikus? Még nem. A Magyar Zeneművészek Szövetsége elkövetkező munkásságán is múlik, hogy közművelődésünk szolgálata nálunk a zenei hivatástudat meghatározó részévé váljék.

ZOLTAI DÉNES:

ADALÉKOK A ROMANTIKUS ZENEFELFOGÁS KELETKEZÉSÉHEZ

1. ELMÉLET ÉS GYAKORLAT INVERZIÓI

Esztétikatörténeti tudatunk fontos eleme: a gyakorlat általában előttejár az elméleti reflexiónak. Az ige, amely „kezdetben vala", a művészet igéje, maga a művészeti tett, nem pedig a rá irányuló reflexió. A romantika viszont, éppen magáratalálásában, kezdeteit tekintve meghökkentő kérdőjelet ír a gyakorlat abszolút elsődlegességének tétele mellé. Már az új szóhasználat is mintha inverz kapcsolatra utalna elmélet és gyakorlat között. A legszembetűnőbb talán Hegel esete. Ismeretes, hogy az ő rendszerében a zene a „középső", központi helyet foglalja el a „romantikus" — az újkori — művészetek között. S mégis: a hegeli esztétika zenei védőszentje a klasszikus tökély jegyében formáló Mozart; az *igazi* romantika viszont, mindenekelőtt Weber Hegel által ismert operái, egyszóval: a kezdetek — megannyi eltérés a zene voltaképpeni eszményétől, zeneileg ugyanúgy a megtestesült deviáció, mint például a szintén a romantikus körébe sorolt költészetben — E. T. A. Hoffmann művei.

Könnyű lenne ezt az inverziót egyszerűen szabályt erősítő kivételnek nyilvánítani, vagy Hegel (és a romantikus zenét hozzá hasonló pozícióból magától elhárító Goethe) ún. klasszicizmusának számlájára írva maradiságnak elkönyvelni. Talán nem maradiság fellépni valami ellen, amely a kötelékek eloldásának követelményével lépett a porondra? Talán nem egy újabb *ars nova* jelszavát írták a romantika élharcosai zászlajukra? A „romantikus" jelző a francia forradalmat követő mozgalmas évek európai *fin du siècle*-hangulatában, kiváltképp német és angol földön éppenséggel pozitív értékjelzőnek ígérkezett. De igazságos-e vajon a maradiság vádja, amelyet Hegel és Goethe mellének szegeztek? Meglehet, ha Hoffmann például Beethoven zenéjéről — az Op. 70. jelzésű két trióról és a C-dúr miséről (Op. 86.) csakúgy, mint az V. szimfóniáról és az Egmont-nyitányról — már a 19. század tízes éveiben úgy ad számot recenzióiban, mint a *par excellence* romantikus zenéről, akkor ezt még kielégítően magyarázni látszik az e művekben testet öltő, Beethoven nevéhez joggal kapcsolt újság: az objektivitást minden porcikájáig átható, világszerű, egyben a bensőség új világait meghódító szubjektivitás, egy új típusú humanizmus lenyűgöző ereje. Csakhogy Hoffmann nem kevésbé romantikusnak mondja a glucki operát, a bachi kontrapunktikát, sőt, a Palestrina nevével fémjelzett „régi olasz egyházi zenét" is. Eszerint minden nagy zene per definitionem romantikus. S itt nincs lényeges különbség a filisztercopfot viselő Hegel és a rebellis Hoffmann között. Így a zenei romantika fogalma már megszületésekor olyannyira parttalannak tűnik, hogy valódi *novuma*, egyáltalán történeti helyi értéke első tekintetre kivonja magát a definíciókat követelő, diszkurzív gondolkodás érvénye alól. Mert hol a szóhasználat mögötti forgalom *differentia specificája*? Miféle *ars nova* az, amelyben egymás mellett,

sőt egymásból él a hódítóan új és a legjámborabb régi? Ha minden zene romantikus, akkor igazából egyik sem az.

Jó érv az eleve fogalomellenes szakmai prakticizmus, a muzikológiai pozitivizmus számára. Az mindig is szerette zenétől idegen testnek, spekulációnak vagy merőben vulgár-szubjektív beleérzésnek nyilvánítani a zenére irányított filozófiai reflexiót. A romantika fogalmi parttalansága valóban az ő kezére játszik. De nem oldja fel megnyugtatóan a talányt a pozitivizmust filozófiailag opponáló negativizmus sem. Adorno elgondolkoztató megállapítása szerint „az, hogy az ún. romantikus zenét csak ilyen tökéletlenül lehet a romantika kategóriájába besorolni — immanens bosszú azért, amiért mindenfajta romantikus esztétikát a zene modellje után szabtak."[1] Máris kérdéses marad itt: *miféle* zene modellje alapján? S vajon nem lenne kézenfekvő hipotézis, hogy a modell éppen nem a zenei gyakorlat volt, hanem egy új típusú zeneértelmezés, s vele együtt a kor köztudata? Vajon nem e történeti köztudat interiorizálódott a *zenei* gyakorlatot — de nem a *társadalmi* gyakorlatot általában — megelőző elméletben? Való igaz: ha a „romantika eszméje magát a zenét választotta egészében mintájává", akkor „minden zenének romantikus vonásai vannak"[2], akkor „maga a zenei anyag egyenlő a romantikával"[3]. De ismét kérdés: vajon a zene anyaga — amelyről éppen Adorno bizonyította be, hogy minden atomjában a történelem és nem a magánvaló természet formálta olyanná, amilyen: szüntelenül változóvá — alakulóvá — nos, ez a zenei anyag vajon nem integrálja magába a mindenkori befogadói közeg, a közönség *elvárásait* is? Vajon nem szorul-e vizsgálatra egy új zenei anyagállapotban az is, ami ma még csak *projektum:* befogadó tömegek realizálására váró óhaja és reménye?

Persze Adorno tudja azt, amiről a pozitivisták nem akartak és nem akarnak tudni. A romantika tényleg úttörés volt, és nem merő hisztorizmus. Schumann Bach-rajongásában vagy „beethoveniánus" hitvallásában Adorno érzékelteti a *produktív* önámítás tényét, és találóan írja: „a maga szubjektív-expresszív impulzusai szerint romantikus zene általában kötelező erőre tesz szert, szilárd csontozatot nyer a zenei klasszicizmus épületvázának segítségével".[4] Így maga is elégedetlen a romantika eleve túl tágasra méretezett fogalmával. Érvelése a pozitivista stílusfogalom-gyártás elevenébe vág, amikor kimutatja, hogy a zene ún. „anyagtalansága", vagy ősromantikus zsargonban: az átszellemült romantikus lélek szabadsága a dologi világ bárminő nyomától — ideologikus látszat, amelyre egyebek között olyan jelenségek, mint a zenekari színek emancipációja Berlioznál, vagy a wagneri összművészeti alkotás fantazmagóriájában rejlő „technifikálódás", teljes mértékben rácáfolnak. És az is Adorno vitathatatlan érdeme, hogy a 20. századi Új Zenét megvédte mind az „antiromantikus" jelleg vádjától, mind a „neoklasszicista" jelleget kijátszó talmi védelemtől. „A kidolgozott muzsikában egyetlen esemény sem pusztán önmagát jelenti, hanem értelmét a nem jelenlevőből, az elmúltból és az eljövendőből nyeri —, ez utóbbit viszont maga afficiálja".[5] Igaz: az elmúltat megszüntetve megtartó, az eljövendőt dialektikusan afficiáló gesztus éltette az újkori zene nagy áttöréseit Vitrytől és Landinótól kezdve Dufayn és Josquinen, a firenzei Cameratán és Monteverdi *seconda prattica*ján át egé-

1 *Klasszicizmus, romantika, Új Zene.* In: *Zene, filozófia, társadalom.* Budapest, 1970. 213. o.
2 Uo. 213. o.
3 Uo. 214. o.
4 Uo. 210. o.
5 Uo. 214—215. o.

szen a nembeli értékek beethoveni evokációjáig. Igaz: az ún. zenei romantika a 19. század első tizedeiben hívebben őrzi ezeknek a halmozódó értékeknek kontinuitását, mint bármely más művészeti ág romantikája. És az is igaz, hogy ezeknek az értékeknek magja, a szubjektívum közösségi tartalmaktól fűtött emancipációja teszi mindmáig időszerűvé a nagy klasszikus-romantikus zene üzenetét és ígéretét; századunk Új Zenéje, nevezze bár magát *ars novissimá*nak, nem tagadhatja meg ezt az örökséget, ha nem akar hűtlen lenni humanizáló-emancipatorikus lényegéhez. De az igazán értékőrző-értékteremtő Új Zene mégis több, mint amit akár a pozitivizmus, akár a negativizmus benne felfedez. Sebekre tapint, fájdalmas és tépett; ezért sem lúgozható ki belőle amit világfájdalmas romantikának kereszteltek egykoron. Negativitása azonban csak akkor lesz humánusan értelmes, ha nem veszi vissza a beethoveni gesztust sem, a Hoffmann óta a par excellence romantikusnak mondott zene igazi ősjelenségét. Ha tudja, hogy nemcsak a zenei anyagfejlődés irreverzibilis, hanem a történelem, a nembeli progresszió is. Az előrehaladó emberi szabadság és teljesség, amely tragikus meghasonlásokon át teljesedik ki, de végül is visszavehetetlen.

Ez az arkhimédészi pont a romantikus zeneesztétika történeti helykijelölésében. Ha a romantikában ezt az anticipatorikus elemet is tudatosítjuk, nemcsak elmélet és gyakorlat inverz kapcsolatának megértéséhez kapunk kulcsot, hanem ahhoz is, hogy megértsük, hogy éppen a társadalmi gyakorlat a biztosíték, hogy napvilágra táruljon a zenében meghirdetett nembeli egyetemesség és szabadság. A *Varázsfuvola* próbára tett embersége, a *Fidelio* kürtjele. Az, ami még a negativizmus kútjának legmélyén is felcsillan: „Nem ment veszendőbe... a szubjektumon magán keresztülmenő, általa közölt és azt megint magába fogadó objektivitás posztulátuma, amelynek a bécsi klaszszicizmus remélt eleget tenni. Amit a bécsi iskola nagy komponistái Haydntól Schubertig akartak, vagyis egy olyan zene, amely teljesen és tökéletesen a saját anyagából szerkesztett, amely tökéletesen helyes, egészen kötelező, és mégis minden pillanatban a szubjektum — tulajdonképpen a megszabadított emberiség — megnyilatkozása —, máig sem volt képes hangjára találni. Mégis megmaradt feladatként, mint egy olyan társadalom képének előlegezése, amelyben a közérdek minden egyes ember érdekével igazán megegyezik, amelyben többé már nincsen erőszak és elnyomás."[6]

2. NÉMET ROMANTIKUS ZENÉSZREGÉNY A THERMIDOR UTÁN

Jó okunk van arra, hogy témánk első megközelítésére egy eleddig járatlan utat válasszunk: a zenészregények nyomvonalát. Nem kordokumentumokat keresünk most e műfajban. Inkább szeizmográfot sejtünk benne, amely jelzi az esztétikai nézetek megrendülésének és átrendeződésének epicentrumát. Munkahipotézisünk szerint a zenészregény a korai romantikától kezdve E. T. A. Hoffmannon át Balzac zenei novelláiig: kísérleti terep, ahol a romantikus teória kitapogathatja saját lehetőségeit, felmérheti mozgásterét és kikristályosíthatja alternatíváit. Története a legszemléletesebb bizonyítékok egyike arra, hogyan küzdi le az új zenefelfogás a kezdetek önelégült szubjektivizmusát, hogyan nő át egy citoyenzene realizmusának proklamálásába,

6 Uo. 222. o.

vagy hogyan építi ki a burzsoá individualizmus szószólójaként a privátszférában elakadó művészet apológiáját, a dekadenciát.

A 18. és 19. század fordulóján rohamosan terjedő új szójárás, a „romantikus" jelző megnőtt ázsiója etimológiailag közvetlenül a polgárosodó művészet felfedezte Újvilágra, a bestsellerek bestsellerére utal, a regényre és a regényességre; a *román* mellett esetleg a *románc*ra is, a 18. századi szentimentalizmus jellegzetes zenei zsánerére. Ám kezdettől fogva jellemző, hogy az új felfogásban hovatovább minden regény így vagy úgy valamilyen zene képzetét társítja. Zenét revelál eszerint nemcsak a lovagregény, de annak realista visszájára-fordítása is, Cervantes *Don Quijote*jában, nemcsak Jean Paul plebejus színezetű érzelmes folyondár-epikája, hanem Goethe klasszikusan objektív művészete is, kiváltképp a *Wilhelm Meister*ben. Korán gyökeret vert poétikai toposz, hogy a valamirevaló regény fabulája már nem *történet*, hanem *mese*, — a fiktivitás nyomatékos értelmében. Novalis szómagyarázata szerint: „A mese tulajdonképp olyasmi, mint az álomkép — összefüggések nélküli — csodás dolgok és események *ensemble*-ja, amilyen például egy *zenei fantázia* — az aeolhárfa hangzatfutamai — mint *maga a természet*."[7] A zenei fantázia, ha lényegi jegye éppen a részek inkoherenciája, persze allegorikussá teszi a művek jelentését. Egy másik Novalis-töredék, ismét csak a zenére kifuttatott érveléssel, így vall erről: „Elbeszélések, összefüggés nélkül, mégis asszociációkkal, mint *álmok*. Költemények — pusztán jól hangzók és szép szavakkal telik — de újra csak mindenféle értelem és összefüggés nélkül — legfeljebb egyes strófák érthetők — legyenek megannyi töredék, a legkülönfélébb dolgokból összeálló. Az igazi költészet legfeljebb *allegorikus* értelmű lehet, és közvetett hatású, mint a zene."[8]

Ilyesfajta premisszák nyomán lett az allegorikus jelentésű mese a korai romantikus regényelmélet kulcsfogalma. Másrészt ugyanilyen megfontolások alapján vált a részek inkoherenciájával jellemzett költői alkotás valósággal szinonim a zenei fantáziával.

Kérdés persze, mit jelent közelebbről ez a Novalisnál oly sokat emlegetett zenei forma. Pontos zeneelméleti definíciót ne várjunk egy lírikustól, aki méghozzá egy további fragmentumának tanúsága szerint olyannyira egy vallásos *ars antiqua* párthívének tűnik, hogy még a dalszerűséget is elhajlásnak tekinti a „tulajdonképpeni" zenétől: mármint attól, amit ő maga a „szonátára, szimfóniára, fugára és variációra"[9] kívánt leszűkíteni. Útbaigazít itt a negatív meghatározás is. Novalis valószínűleg csak a barokk zene fantáziáit ismerte. Csak évtizedekkel az ő tragikusan korai halála után válik valamelyest kézzelfoghatóvá az a talán csak Schumann-nál megjelenő új formálásmód, amely legalábbis megközelíti a nála felködlő műalkotás-szerkezetet. Fragmentumai, melyeket idézünk, voltaképpen egy még sohasem volt zenei fantáziáról fantáziálnak. De ez a fantáziálás a fantáziáról a forma új hermeneutikáját pontosan előrejelzi. Milyen messze vagyunk már a formaelemek hajdani szótárszerű verbalizálásától! Egy olyan formaegészre irányuló értelmezés születik itt amelyik újra és újra tüntetően hangsúlyozza az összefüggések hiányát. Allegorikus ez az interpretáció, de nem a hermeneutikus szóesztétika tudálékosságával. Az értelmezés most valósággal imbolyog a tényleges és a vélt műjelen-

7 Novalis: Schriften. Leipzig, 1928. Bd. IX., S. 987.
8 Id. kiadás, Bd. X., S. 286.
9 Novalis: *Dichtungen und Prosa*. Leipzig, 1975. S. 635.

tés között, alkalmi hangulatok hullámain, vagy éppen a jellembeli hangoltság mélytengeri áramaiban.

Szubjektivisztikus interpretáció: önkényes az olvasatban. Egyetlen, kiragadott példa a sok közül: Friedrich Schlegel 1798-ban Goethe klasszikus nevelődési regényét, a *Wilhelm Meister tanulóéveit* zeneinek nevezett komponálásmódja okán nyilvánította remekműnek. Egy „széplélek" útja — önmagához. Ezt olvassa ki Schlegel abból a műből, amelynek jelentéstartalma éppen az objektív világ megértéséhez és a benne való értelmes tevékenységhez való felnövekvés, a szó tágabb értelemben vett felnőtté válás. Az elfogulatlan olvasó tanúsíthatja: Goethénél a „széplélek" útja éppenséggel a világ felé vezet. A kifelé fordult aktivitás és a harmóniát kiküzdő belsőség szerves egysége felé. A klasszikus felfogás szerint csakis így haladható meg a merőben tautologikus, önmagát csak ismételni-reprodukálni tudó, szeplőtlen tisztaságával oktalanul tetszelgő belsőség. A schlegeli interpretációban mármost a „tanulóévek" fogalma egyszerre kitágul és leszűkül: „Vannak ám tanulóévek, melyekben az egyén semmi mást nem tanul, mint egzisztálni, a maga különös alaptételei vagy meg nem változtatható természete szerint élni..."[10] Meglehet; bár nem éppen a goethei Prométheusz-öntudat és tettvágy jegyében. Ahogyan Schlegel híres-hírhedt regényének, a *Lucindé*nek nevezetes fejezete, az *Idill a lustálkodásról*, nyíltan is hadat üzen a Prométheusz-eszménynek, s Faust „örökkön küzdve munkálkodását" jóelőre megkérdőjelezve egy másik istent jelöl meg példaképül: „Minél istenibb egy ember vagy egy emberi mű, annál hasonlóbb a növényhez; ez a legerkölcsösebb és legszebb a természet valamennyi formája között. Így hát a legmagasabbrendű, a legtökéletesebb élet nem lenne egyéb, mint tiszta *vegetálás.*"[11]

Ne legyünk igazságtalanok; a Thermidor után felderengő világban, a német mizéria körülményei között, a beköszöntő polgári próza rideg hajnalán a „teljesítményelvnek" ez a denunciálása és egy utópisztikus „örömelvvel" való felváltása (hogy Herbert Marcuse és az újbaloldali protestmozgalmak mostanában divatos szójárását használjuk) nem feltétlenül merő frivolitás; a legmélyén a jogos kétségbeesés elfojtott hangjait is hallani. Mert nem az önfeledt epikureizmus életöröme, hanem inkább a szorongás ölti itt magára a *dolce far niente* farsangi maszkját. Ám a tiszta vegetálással azonosított egzisztálás értéke szerfelett viszonylagos. Csak konkrétan dönthető el, hogy mi válik benne túlsúlyos mozzanattá: a pusztán egyéni túlélés akarata-e, vagy a negativitás túlerejének élményéből fakadó legitim panasz és vád. A romantika jelszavával színrelépő új polgári művészet egyik válaszútja ez: belenyugodni vagy tiltakozni.

Függetlenül szándékaitól, Novalis nem állt messze az első megoldástípustól. „A »tanulóévek« a szó megkülönböztetett értelmében évek annak megtanulására, hogy a művészetnek éljünk. Tervszerű kísérletekkel az egyén megtanulja saját alapelveit és készségre tesz szert, hogy ezeknek megfelelően, saját tetszése szerint járjon el az élet dolgaiban."[12] Így egyszerre megváltoztathatók az esztétikai értékelés előjelei is. Példánkhoz visszatérve, Novalis gyökeresen más véleményen van Goethe műveiről, mint az idézett helyen Fr. Schlegel. Pontosabban észleli a „tanulóévek" regénybeli értelmét és nyíltan kifejezi ellenszenvét vele szemben. „A *Wilhelm Meister tanulóévei* bizonyos

[10] Fr. Schlegel: *Über Goethe's Meister.* In: *Prosaische Jugendschiften.* 1882. Bd. II. S. 178.
[11] Fr. Schlegel: *Lucinde.* Leipzig, 1970. S. 34.
[12] Novalis: *Blütenstaub-Fragmente.* In: *Dichtungen und Prosa.* Leipzig, 1975. S. 383.

értelemben teljességgel *prózai* — és modern. Kipusztul benne a romantikus — így a természetpoézis, a csodálatos. Merőben közönséges *emberi* dolgokról van benne szó — a természet és a misztika feledésbe merül... Művészi ateizmus szelleme hatja át a könyvet."[13] Félreérthetetlenül világnézeti ez a végső verdikt. A Schlegelből sem hiányzó szubjektivizmus Novalisnál nem titkolt misztikával telítődik. Az út önmagunkhoz: utazás befelé, vagy ami ugyanaz: a kiüresedő transzcendenciába. „A fantázia a jövendő világot vagy magasba emeli vagy mélybe rántja — vagy önmagunkhoz ragadja a metempszichózis jegyében. Arról álmodunk, hogy a világmindenségen át utazunk: hát nem bennünk a mindenség? Szellemünk mélységeit nem ismerjük. — Befelé, önmagunkba vezet a titkos út. Bennünk vagy sehol az örökkévalóság, világaival, a múlttal és a jövővel."[14]

Íme a nevelődés, a szó legromantikusabb értelmében. És Novalis megkísérelte, hogy megírja a „befelé vezető út" regényét. Halála után megjelent töredékes *Heinrich von Ofterdingen*je (1802), amelyet a *Wilhelm Meister* pozitív értelmű ellenpárjának szánt, mindmáig mintadarabja a „kék virág" utáni misztikus sóvárgásnak.

Nem ismerték, nem akarták ismerni ezt a vallásosságba menekülő transzcendencia-élményt a forradalom előtti *Sturm und Drang* művészregényeinek hősei, köztük azok a zenészalakok, akik Schiller „polgári szomorújátékának", az *Ármány és szerelem*-nek zenész-hősével, Millerrel tartják a rokonságot, nem a novalisi Heinrich-hel. Sorukban a zenésznek és zeneírónak egyformán jelentékeny Johann Friedrich Reichardt fiatalkori Gulden-regénye[15] áll az élen. Egy vérbeli művelődési regény töredéke, amely sokban Diderot *Rameau*jának német változata lehetett volna. De teljesen hiányzik belőle a dideroti mű egyedülállóan szellemes megoldása, a dialektikusan feleselő párbeszéd, a „meghasonlott" és a „becsületes" tudat szikrázó ütköztetése. Reichardt mintegy kétfelé vágta saját korának problematikáját. Míg a regény első részében Fielding *Tom Jones*-szára emlékeztető realista modorban leírja főhőse, a csodagyereknek indult Gulden hegedűvirtuózzá nevelésének, egyben jellemtelen vándormuzsikussá prostituálódásának történetét, a második részben a német aufklärizmus érdekes művészi-pedagógiai utópiáját vázolja fel. Ez utóbbi rész több, mint epizód; inkább rousseauista, bizonyos fokig a goethei *Meister* első változatának, a *Wilhelm Meister színházi küldetésének* szellemét sugárzó ellenkép az ifjú Gulden potenciális elzüllésének oknyomozó történetéhez. Bármilyen problematikus is itt a művészi megformálás, Reichardt szándékához nem férhet kétség: pozitív hősét, Hermenfriedet olyan zenei eszmény szellemében nevelik, amelyben „a »korrektség« egyesül a »hatással«, vagyis a harmonikus-kontrapunktikus munka az erőteljesen kifejező dallamossággal".[16] Csakhogy ennek az egységnek a német mizéria körülményei közötti etikailag csak elvontan utópikus jellege lehet. Hermenfried neveltetéséhez hozzátartozik a városi életnek, egyszersmind a városi koncertgyakorlat korrumpáló hatásának kikapcsolása, ezáltal az akart-akaratlan elszigeteltség.

A *Sturm und Drang* intencióit sokkal markánsabban tükrözi, a polgári öntudat érlelődésének magasabb fokán áll Lockmann karmester, Wilhelm Heinse nagyhatású regényében a *Hidegaard von Hohental*-ban (1795—96).

[13] Novalis: Schriften. Id. kiadás. Bd. X., S. 292.
[14] Uo. S. 385—386.
[15] *Das Leben des berühmten Tonkünstlers Heinrich Wilhelm Gulden.* Berlin. 1779. Az első kiadás a szerző nevének megjelölése nélkül jelent meg. Új kiadása (Leipzig, 1967) filológiailag kielégítő módon tisztázza a szerző személyét.
[16] Vö. Günter Hartung Utószavát az említett 1967-es új kiadáshoz, S. 157.

Ő is a „boldog szigeteket" keresi, méghozzá klasszikus lelőhelyükön, Itáliában, mint Heinse korábbi nagyhatású művészregényének, az *Ardinghellónak* az olasz képzőművészettől megittasult központi alakja. De amíg az antikvitás és a reneszánsz művészetébe rajongásig beleszeretett Ardinghello két évvel a francia forradalom előtt tett művészhitvallást az egyetemes emberi emancipáció eszméje mellett, a szónak felvilágosult értelmében: az érzékiség felszabadítása, a Helvetius filozófiájának és Tizian aktjainak szellemét egyaránt sugárzó szenzualizmus mellett, addig muzsikus-regénye, a *Hildegard von Hohental* (1795—96) már közvetlenül a Thermidor után nyerte el végső alakját. Dialektikusan felvilágosult-felvilágosító regény ez is. Lockmann egyszerre tanítja énekre-zenére és érzékileg felszabadult életvitelre nemesi származású tanítványát, a mindkét vonatkozásban fogékony Hildegardot, felfedeztetve vele azt a kéjes gyönyört, amelyet maga Palestrina, Allegri, Pergolesi egyházi zenéjéből éppúgy kihallani vél, mint Gluck operáiból. A reneszánsz kalandok lovagjával, a beteljesült élvezetek életművészével, Ardinghellóval szemben azonban Lockmann, a karmester, a német mizéria, a feudális viszonyok túlerejének eleven példázata. Hiába tartja már karjai között Hildegard meztelen testét a regény erotikus nagyjelenetében, a lány menekül s a „hús emancipációja", a beteljesült érzékiség — elsősorban a *mésalliance*-ot nem tűrő rendi világ vastörvényei miatt — nem jöhet létre. Hildegard egy angol lord felesége lesz, Lockmann pedig a zene általa feltételezett tisztán érzéki közegében szublimálja a valóságos beteljesülést. A konvencionális morál által nem korlátozott érzékiség így átömlik egyetlen lehetséges kifejezési formájába; az életélvezet a műélvezetre redukálódik. Egy megkésett Sturm und Drang-alak áll előttünk, aki tépett személyiségével Kreislert, Hoffmann alig két évtized múlva felbukkanó tragikus muzsikus-alakját előlegzi, miközben őrzi még felvilágosodáskori elődeinek szellemi arcvonásait, karakterjegyeit is. Sorsában mindig szétválasztható amalgámmá egyesül a személyiség „nevelődésének" két iránya: a privatizálásra felkészítő és a tevékenyen emancipatorikus tartalmú. A Thermidor utáni művészalkat formálódásának szemtanúja a Heinse-regény olvasója. Aligha véletlen, hogy a zeneesztéta Heinse újrafelfedezése az 1848-as forradalmat előkészítő mozgalmakban, mindenek előtt az *Ifjú Németország* vezéralakjainak fellépéséig váratott magára. Szenzualista úttörésének gesztusát csak a költő Heine veszi át, érzékiség és tiszta szellemiséggé szublimált lemondás paradoxona a fiatal Wagner művészi világképében él tovább.

Ám az igazi romantikus zenészregény megteremtője, egyben a sajátságosan romantikus zeneértelmezés első irodalmi megformálója egy sokban novalisi alkatú és sorsú, 25 évesen elhunyt fiatalember, Wilhelm Heinrich Wackenroder. Ő a szerzője a feltehetőleg még 1796 előtt felvázolt, s csakhamar iskolát teremtő, részben önéletrajzi elemeket feldolgozó regényes elbeszélésnek *Joseph Berlinger különös zenei életéről.*

Ez egyszer a „különös", pontosabban: a „különc" jelző több, mint műfajt jelölő sztereotip kifejezés. Igazában sem Gulden, sem Hermenfried nem voltak különcök, s nem az Lockmann, még érzéki-szerelmi szenvedélyének legvadabb pillanataiban sem. Egyiküknél sem tudatosult polgáriság és művészlét antagonisztikus viszonya. Wackenroder valóban korszakhatáron áll. Berlingerének különcsége — ellentéte a köznapiság, a polgári próza bármily lehetséges változatával — a második természetté interiorizálódott, feltéphetetlen közöny és magány. Levelezése ifjúkori barátjával félreismerhetetlen bi-

zonyítéka ennek az újfajta passzivitásnak. Míg az ifjú Tieck jellegzetesen wertheri szentimentalizmussal panaszkodik a német boldogtalanságra és egy egész generáció jólismert pátoszával kapcsolja össze az antik szépségeszményt az éppen kirobbant francia forradalommal, a lelkesült tettre kész és sóvárgó nosztalgiával, Wackenroder szentimentalizmusa eleve más karakterű. Tieck 1792. legvégén írt leveléből: „Nem akarok szomorkodni, biztosíthatlak, mert [...] számomra egyre világosabb, hogy egy *jobb* ember képtelen e száraz, meddő, siralmas világban élni [...] — ó, soha nem éreztem még magamban annyi erőt, annyi bátorságot, mint most — de mit kezdjek ezzel Németországban? [...] Ó, ha most francia lennék! Akkor biztosan nem ülnék itt, akkor — — De, sajna, egy monarchiában születtem, amely a szabadság ellen harcolt, olyanok között, akik méghozzá annyira barbárok, hogy megvetik a franciákat [...] Franciaország — ez ma minden gondolatom éjjel és nappal —, ha Franciaország boldogtalan, akkor megvetem az egész világot és kételkedem, [...] akkor mi elfajzott, idegen lények vagyunk, más vér folyik ereinkben, mint azoknak, akik Thermopilénél elestek egykoron, akkor Európa arra rendeltetett, hogy börtön legyen."[17] Erre Wackenroder 1793 januárjában kelt válasza alig több, mint hűvös tartózkodás: „... az én szellemem kedvenc tárgya az eszményi művészi szépség [...] Minden esemény, amelyről az újságokból értesül „távol esik tőlem —, kevéssé látható, túl lassan hat rám, nem összhangzik képzeletem eszményi menetével, nyugtalanít, nem elégít ki."[18] A Thermidor után aztán Tieck is feladja a „tetterő utáni sóvárgás", az „egyoldalúan pszichológiai érdeklődés" kritikáját: most végleg igazoltnak látja, generációja nevében is, a wackenroderi megingathatatlan rezignációt és praktikus tehetetlenséget. S jelképes tény: barátja írásaiból először Reichardt publikál folyóiratában, a forradalmi szimpátiái miatt kegyvesztett zeneíró, s ugyanő ad nevet Wackenroder első tanulmánygyűjteményének: Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders — Egy zenekedvelő szerzetes szívbéli vallomásai (Tieck gondozásában és képzőművészeti jellegű kiegészítéseivel, Berlin 1797.). Az egykori *sansculotte*-ok így váltak meghasonlott romantikusokká.

Végső soron ugyan Wackenroder is a *Sturm und Drang* neveltje. Orvosapja a berlini aufklärizmus híve, zenei neveltetését többek között Reichardtnak köszönheti, vonzódását is Goethe berlini barátja, Zelter, egyáltalán a Herder és Goethe képviselte weimari klasszika iránt. Ő is nevelődési regényt írt a *Berlinger*-történetben —, alig néhány hónapra a heinsei mű megjelenése után.

Nevelődési regényt, de igazában Novalis *Heinrich*-jére emlékeztető koncepció alapján. Mert az ifjú Berlinger arra példázat, hogyan *neveli le* a sivár környezettel szemben tehetetlen egyén önmagát az értelmes és harmonikus életről. Tegyük hozzá: Wackenroder sem rendelkezett novalisi értelemben írói tehetséggel. Regénye meglehetősen száraz allegória, középpontjában a „befelé vezető út" választásának indoklásával. A regény mindenesetre Novalisra emlékeztető profétikus jelleggel írja körül a transzcendenciába vezető lelki utazás végállomását: a halálvágyat. Berlinger utolsó műve, melyet a korábban értetlen közönség végre elfogad, egy húsvéti passió zene: nyitány a

[17] H. W. Wackenroder: *Werke und Briefe.* Hrsg. von Fr. von den Leyen. Jena, 1910. Bd. II., S. 141, 162.
[18] Uo. S. 170.

főhős halálához és megdicsőüléséhez. Transzcendens fénykoszorú egy családások hosszú sorát végigszenvedő zeneköltő alakja körül.

Az ifjú Berlinger mindenek előtt családjában csalódik: a felvilágosult racionalizmushoz a filiszterlét nyomorában is hű apjában, aki fiát az orvostudomány számára szeretné „megtéríteni": „az emberi nem egyetemes érdekét szolgáló" hivatásnak.[19] Aztán hiába nyűgözi le, az egyházi zene, visszataszítónak találja, hogy a templomból kilépve sétáló és nevetgélő embereket lát. S csalódások érik szökése után, a város püspöki rezidenciájában is, ahol zenei tanulmányait elkezdi. Az ifjú zenészadeptus az egyházi zenében csak legprivátabb hangulatainak kiéléséhez keresett megfelelő közeget, s most riadtan tapasztalja: művészete nem szárnyalhat szabadon; „minden dallam (bármilyen változatos és csodás érzelmet is keltett bennem), egyetlen kényszerítő erejű matematikai törvényen alapul".[20] Megcsömörlik a zeneelmélettől: benne a tudományos értelem, a mechanikus gondolkodás, egyáltalán: a dologi-holt racionalitás világába csöppent hontalannak érzi magát. Kiábrándultságát fokozza az a tapasztalata, hogy a művészet szentnek vélt temploma sem képes falain kívülre rekeszteni a hétköznapi világot. Értetlen hallgatókra talál; megkeseredve konstatálja, hogy a zene igazi élvezete „kimegy a divatból", az átlagember a művészetet nem tekinti komolyabb szórakozásnak, mint a kártyázást. Csalódást keltenek a patrónusok, s Schiller Millerének, Hoffmann Kreislerének szemérmes kollégája legalább egy mondat erejéig szóvá teszi „a művészet szubordinációját az udvari erkölcsöknek,"[21] valamint — ennél részletesebben — zenésztársainak kicsinyességét.

„Elég; nagyon is romlott levegőben élek. Mennyire eszményibb életet folytathattam, amikor elfogulatlan ifjúként, csendes magányomban, csak *élveztem* a művészetet, . . ."[22] S a regény ugyanezt mondja ki végkövetkeztetésként: „. . . alkata inkább arra képesítette, hogy *élvezze a művészeteket, nem pedig arra, hogy alkosson . . .*"[23] Nos, nehezen dönthető el, hogy ezek a sorok teremtenek-e valamilyen távolságot író és alakja között. A lényeges az újtípusú zenerajongás fenomenológiája. Wackenroder egyik korai levele Tieckhez meglehetősen tiszta önismerettel előlegezte a berlingeri végső vallomást. Olyan befogadási magatartást írt itt le, amely egyetlen koncentrációt ismer: az élvezőit, szembeállítva annak intenzív emocionalitását a reflexív volta miatt problematikus zenehallgatással; „Ha koncertre megyek, úgy találom, kétféle módon élvezem a zenét. Csak az egyik fajtája az élvezetnek igazi: ez a hangok és tovamozgásuk figyelmes követése; a lélek teljes magátodaadása az érzelmek tovasodró árjának; távolságtartás és elvonatkoztatás mindenféle zavaró gondolattól és mindenféle idegen érzéki benyomástól. A hangoknak ez a mohó habzsolása bizonyos erőfeszítést követel tőlem, de ez nem tartós. Ezért, úgy hiszem, kimondhatom: legfeljebb egy óráig vagyunk képesek teljes érzelmi részvétellel hallgatni zenét; koncertjeink, operáink, operettjeink túllépik ezt a természet által megengedett mértéket."[24]

19 Wackenroder i. m. Band I., S. 134. Jellegzetes passzus az ifjú mentalitásának érzékeltetésére: „Nagy Isten! Ez hát a világ? Ez hát az akaratod, hogy elvegyüljek a tolongó tömegben, s részt vállaljak a közönséges nyomorból?" „Ilyen hát a világ, miközben apám örökké azt prédikálja, hogy kötelességünk és rendeltetésünk: elvegyülni, tanácsot és alamizsnát adni, undorító sebeket kötözni, rút betegségeket orvosolni. Nem! Te magasabb célokra születtél." Uo. S. 136.

20 Uo. S. 136.

20 Uo. S. 142.

21 Uo. S. 144.

22 Uo. S. 146.

23 Uo. S. 150.

24 Uo. Band II., S. 11.

Alighanem ugyanaz a befogadói magatartás ez, amelyet már Novalisnál megfigyelhettünk. Az a hangsúlyozottan érzelmi benyomásokra koncentrált, a gondolatiságot zavaró tényezőnek tekintő érzékenység, amely feltétlen erénnyé avatja a szükséget: a folyamatosan feltáruló zenei értelem nyomon követésére való képtelenségét. Az impressziókban való elidőzés, az érzéki-hangulati közeg mozgalmasságában való dúskálás magatartásról van itt szó — ellentétéről mindannak, amit affektusok megkülönböztetésére irányuló szótéresztétikának neveztünk. Bensőség és hangulatiság az új zeneértelmezés vezércsillagai. Ismét Novalist idézve: „Hangulatok — meghatározatlan érzelmek és érzések tesznek boldoggá bennünket. Jól érezzük magunkat, ha nem tapasztaljuk magunkban semmiféle különös ösztön működését — nem észlelünk meghatározott gondolatokat és érzelmeket. Ez az állapot, ugyanúgy mint a fény, csak kétféle lehet: világosabb vagy sötétebb [...] A belső *monológ* [...] annál tökéletesebb, minél közelebb van az *énekhez*..."[25]

Ez az a tárgyiságot és társadalmiságot egyként felismerhetetlenné-meghatározhatatlanná tágító, tipikusan hangulati befogadásmód, amely az új polgári közönség zenei magatartását jellemzi. Kialakulásáról az első zenészregényekből kapunk képet; beépüléséről a zenei anyag immanens rendjébe akkor, ha szemügyre vesszük zeneelméleti objektivációját.

[25] Novalis: *Dichtungen und Prosa*. Leipzig, 1975. S. 672.

I. NYESZTYEV:

BEETHOVEN ZENÉJE SZOVJETOROSZORSZÁGBAN

Beethoven zsenije valószínűleg soha, semmikor nem volt annyira összhangban a szociális forradalom eszméivel, mint Szovjetoroszországban, a Nagy Októberi Forradalom utáni első évtizedben. Egmont, Leonora lángoló felkiáltásai, a IX. szimfónia Örömódájának hangjai különleges frisseséggel és erővel csendültek fel azokban az időkben. A Beethoven zenéje iránt gyorsan növekvő érdeklődés azért figyelemreméltó, mert bizonyos zenei körökben, a 19-20. század fordulóján megrendült a nagy szimfonikus mester tekintélye. A dekadens rafinériák éveiben, midőn csökkent az új művészet társadalmi nevelő funkciójának hatása, Beethovent olyan művésznek tekintették, aki túl „gorombán" és tolakodóan irányzatos.

A forradalom előtti Oroszország néhány jeles muzsikusa őszintén bevallotta, hogy nem szereti Betthovent, bár elismeri a nagyságát. V. G. Karatyigin, a korszak legbefolyásosabb kritikusainak egyike a Fidelio szerzőjében főleg *„a szubjektivitást, a kiegyensúlyozatlanságot, a régi normák és formák lerombolásának törekvését"* értékelte. A Beethoven eszméinek magas mércéjét elismerő Karatyigin a szonáták harmóniai *„laposságáról"*, a IX. szimfónia fináléjának formátlanságáról írt. Szerinte a zárótételben *„láthatóan áldozatául esett a zenei architektúra az irodalmi-pszichológiai ideológiának"*[1].

Modern dolognak számított Beethovent Szkrjabinnal egybevetni, hisz Szkrjabinban Beethoven *„romboló"* tendenciáinak közvetlen folytatóját látták. *„C'est un Beethoven contemporaine"*[2] (ő a kortársi Beethoven) deklarálták Szkrjabin újításainak lelkes hívei.

Maga Szkrjabin, akit *„modern Beethovennek"* nyilvánítottak, maximálisan közömbös volt zseniális elődje iránt: *„Nem szerette Beethovent, taszította annak demokratikus gorombasága és zenéjének »quadratikus struktúrája«. Szinte magán kívül volt, amikor egy ízben, Koussevitzky vezényletével, meghallgatta a VII. szimfóniát. — Hát ez meg micsoda? Majdnem belebetegedtem. Mindig csak tonika és domináns!"*[3] Fennmaradt Szkrjabin és Plehanov Beethoven és Wagner műveivel kapcsolatos vitájának néhány érdekes bizonyítéka. *„Ezek a nagy mesterek elavultak, tőlük nincs mit tanulni többé"* mondotta a Poème de l' extase szerzője. Plehanov mélységesen felháborodott: *„Hogy lehet így beszélni ezekről a titánokról?!"*[4]

Még olyan rendkívül alapos gondolkodó, amilyen Aszafjev volt, sem volt mentes Beethoven művészetének értékelésében sajnálatos ellentmondások-

[1] V. G. Karatyigin: Izbrannije statii, Leningrád, 1965. 58. lap.
[2] A. N. Szkrjabin: Szbornyik k 25 letiju szo dnya smorti. Moszkva, 1940. 74. lap.
[3] L. Szabanyejev: Emlékek Szkrjabinról. Moszkva, 1925. 102, 163. lap.
[4] A. N. Szkrjabin, id. mű 74. lap.

tól. Azokra a paradox kijelentéseire gondolok, amelyek a Melos[5] című gyűjteményben jelentek meg. A Szkrjabin és a fiatal Stravinsky diadalát épphogy átélt ifjú kritikus szemében Beethoven csupán *„zseniális despota"* volt, aki a 19. század zenéjében *„a szkémák uralmát képviselte a zenei elemek szabad fejlődése ellenében"*. Beethoven rovására írta, hogy ő felfogása szerint *„minden melodikus és harmóniai anyagot szüntelen a tonika-domináns elvre redukált"*. Aszafjev még a IX. szimfónia zárókórusáról is úgy vélte, hogy ebből a szempontból *„szegényes a melodikus tartalma és konvencionális szimmetria köti meg"*.

Éppenséggel nem sok időnek kellett eltelnie ahhoz, hogy ezeket a korszak mulandó hatásai által meghatározott egyoldalú koncepciókat a forradalom művészi gyakorlata megcáfolja. Beethovennel foglalkozván ugyanaz az Aszafjev már 1920-ban *„a zeneszerző heroizmusáról és az általa véghezvitt hőstett kivételes nagyságáról"*[6] írt. A forradalmár értelmiség köreiben Beethoven neve már régóta azonosult a szabadságharc és az emberek nemzetközi testvériségének eszméjével. Ebben az irányban haladt zenéjének propagandája az 1905-ös forradalomtól 1917-ig. A forradalom-előtti Pravda szenvedélyesen támogatta D. Schorr zongoraművész Beethovenről szóló előadásait, mert a hatékony zenei propaganda mintáját látta bennük, hozzájárulást *„a munkásság művészi és szellemi fejlődéséhez"*. Említésre méltó, hogy D. Schorr előadásai a szaratovi Népfőiskolák Szövetségében (1910) a kormányzó kemény represszióit váltották ki. A kormányzó külön leiratban rendelte el a fenti társaság bezárását, mert ott megkísérelték, hogy *„Beethovent nem művészként, hanem mint forradalmárt magasztalják"*.[7] Így született meg a reakció erői elleni harcban és a dekadens korlátozottság ellen fordult küzdelem során Beethoven műveinek ama forradalmi interpretációja, amely az Októbert követő években diadalmaskodott.

A szovjethatalom első évtizedére eső két jubileum — Beethoven születésének 150., és halálának 100. évfordulója — a nagy muzsikusra való emlékezéssel kapcsolatban a dolgozók széleskörű érdeklődését váltotta ki. Kiváltképp meglepő az első ünnepségek mérete, hisz ez a hadikommunizmus, az éhség, a fagy, a zűrzavar súlyos idejével esett egybe. Az Állami Szimfonikus Zenekar, amelyet Pétervárt az egykori Udvari Zenekar helyett alapítottak, 1917 tavaszán fogott munkához. Az új együttes vezetőjéül Szergej Koussevitzkyt választották. Már 1918 májusában *„néphangversenyeket"* rendezett az új zenekar az egykori Téli Palota fegyvertermében, bár e terem sebei, amelyek az Aurora történelmi ágyúlövései után keletkeztek, még alig hegedtek be. Szimfonikus esteket rendeztek az Udvari Zenekar termében és az egykori nemesi gyűlés termében is. Ez utóbbit építették át a Leningrádi Filharmonikusok termévé. Beethoven zenéjét ezeken a tömeghangversenyeken gyakran játszották. Így például a Nagy Októberi Szocialista Forradalom első évfordulóján előadták a IX. szimfónia zárótételét, Berlioz Gyász és diadal-szimfóniájával és P. Csesnokov moszkvai zeneszerző és kóruskarmester „A forradalom dala" című darabjával egy műsorban. *„Az első októberiáda biztos kezekben nyugszik"* írta egy petrográdi újság 1918-ban.[8] A IV. és V. szimfóniának a cári énekkar termében lezajlott sikeres előadása után így írt a Zsizny Isz-

5 Melos, 1918, 2. szám, Petrográd.
6 L. az Állami Akadémiai Opera- és Balettszínház műsorát a Beethoven-évfordulóra. Pétervár, 1920.
7 Említi S. Dresden, Szovjetszkaja Muzika, 1963/4. szám.
8 Vesztnyik obscsesztvennoj-polityicseszkoj zsinznyi, iszkussztva, tyeatra i literaturi, Petrográd, 1918, 16. szám.

kussztya egyik kritikusa: *„A hallgatóság összetétele fölöttébb demokratikus volt. Olyan emberek ültek itt, akiknek korábban Beethovennek még a neve is ismeretlen volt és életükben először hallottak szimfóniát. Ám az a tiszteletreméltó figyelem, amellyel a zenét hallgatták, a közönséget kevésbé közérthető hangversenyek elsajátítására is alkalmassá tette volna."*[9]

A nemrég fővárossá vált Moszkva valósággal versengett Petrográddal a zenei tömegpropagandában. A forradalom első évfordulójának ünnepségein, a Nagy-Színházban akkora apparátus adta elő a IX. szimfóniát, amilyen a művet korábban soha meg nem szólaltatta. A színpadon 500 muzsikus! A 200 tagú egyesített zenekart a Nagy-Színház, a Szovjet Opera, a Népház és a Zenész-Szövetség legjobb művészeiből állították össze, a mintegy 300 tagú óriáskórus pedig Moszkva szinte valamennyi énekkarát egyesítette. A kritikusok a hangverseny ellenállhatatlan hatásáról számoltak be. *„A IX. szimfónia most kiváltképp fontos, hisz olyan mű, amely minden embert felhív az új, szép és szabad élet építésére"* — írta B. Podgoreckij.[10]

1918 és 1921 között, három hangversenyévadon át rendkívül gyakran játszották Beethoven alkotásait. Ma már szinte valószínűtlennek látszik az az önzetlen munka, amelyet ama években Pétervár és Moszkva zenei intézményei, háborús viszonyok közepette végeztek. Az újságok a Gyenyikin és Kolcsak bandáival vívott súlyos harcokról számoltak be, tífuszban és influenzában megbetegedett százezrekről, ellenforradalmi lázadásokról és terrorcselekményekről írtak... És közben, a Téli Palota és az egykori nemesi gyűlés termeiben a nép Beethoven vonósnégyeseit, az Adelaide-t és a Pathétique-szonátát hallgatta. *„Mi, a fáradtak, éhezők, otthon és a színpadon fagyoskodók oly merészek vagyunk, hogy nyolc előadást tartunk hetente,"* vallotta meg egyik cikkében Grigorij G. pétervári színész.

Az 1918/19-es petrográdi évad legfontosabb kulturális eseménye a Koussevitzky vezényelte Állami Zenekar Beethoven-ciklusa volt. A sorozat 1918. szeptember 19-én, a népi gyűlés termében adott koncerttel kezdődött. Előadták a III. szimfóniát, a Coriolan és az Egmont nyitányt, P. Kohanszkij közreműködésével a hegedűversenyt. *„Örülök annak látványán, mennyire állhatatosan figyeli a tarka sokaság a vezénylő Koussevitzkyt, s milyen elragadtatással adja át magát meggyőző, hatalmas interpretációjának"* jegyezte meg Borisz Aszafjev (Igor Glebov).[11]

Ugyanebben az évadban, a szovjethatalom második esztendejében, Moszkvában is gyakran csendült fel Beethoven és a többi klasszikus mester zenéje. Koussevitzky és a Nagy-Színház zenekara minden kedden a Szakszervezetek Oszlopcsarnokában koncertezett.

„1919 zenei októbere Beethoven jegyében kezdődik és telik el" írta egy moszkvai újság. *„Moszkva ilyen koncentráltan most ismeri meg első ízben a műveit. Valamennyi szimfónia, nyitány, a Missa solemnis — alighanem maximális magasztalása ez az élet nagy alkotóművészének."* A sorozat hangversenyeinek egyikét (1919. október 4.) V. I. Lenin is meghallgatta. Hideg volt a teremben, Koussevitzky nem éppen megszokott öltözékben jelent meg a dobogón: *„Frakkot húzott, ám a keményített mellény helyett szürke pulóver kandikált ki a frakk alól"*. A Konzervatórium Nagytermének nézőterén felhajtott gallérú kabátban, fekete sapkában, ott ült Lenin. *„Mozdulatlanul ült,*

[9] Zsizny Iszkussztva. 1918. 23. szám.
[10] Artiszt-muzikant. Moszkva, 1918. 1. szám.
[11] Zsizny Iszkussztva, 1919. január 30.

teljesen elmerült a zenében."[12] A Leninről szóló irodalom Beethoven iránti szenvedélyes vonzalmát éles fénybe helyezi. Épp akkoriban, 1919—1921 között, hallgatta Dobrowen és Romanovszkij zongorajátékát, látogatta a Konzervatórium nagytermében tartott szimfonikus hangversenyeket. Látták őt az egykori Szimin-Színházban, ahol Beethoven szonátáit játszották, és a Nagy-Színházban, a IX. szimfónia előadásán. Azon az emlékezetes estén, amelyen Lenin 50. születésnapját ünnepelték a Bolsevikpárt moszkvai bizottságában, a legértékesebb ajándékot a Stradivari-vonósnégyes, a Moszkvai Trió és a Beethoven Pathétique-jét előadó Isszai Dobrowen közreműködése jelentette az ünnepelt számára.[13]

Ismeretesek Lenin és Oskar Fried emlékezetes beszélgetésének adatai is. A karmester Fried volt a Szovjetoroszországban vendégszereplő első külföldi muzsikus. Amikor a művész elmondta Leninnek azt a tervét, hogy Beethoven és Csajkovszkij műveiből vezényel koncertsorozatot, ez beszélgető partnerét nagy örömmel töltötte el. *„Úgy éreztem, hogy azokat a neveket említettem neki, amelyek számára az egész zeneirodalomban a legkedvesebbek és a legdrágábbak voltak"* — beszélte el utóbb Oskar Fried.[14] 1918 májusában Lenin kezdeményezésére Moszkvában és Petrográdban előkészületek kezdődtek arra, hogy emlékműveket állítsanak a legnagyobb forradalmároknak, filozófusoknak, íróknak, művészeknek, közöttük Beethovennek is. Már az a hír, hogy Beethovennek szobrot szándékoznak állítani, nagy örömére szolgált a muzsikusoknak. *„Vajon ki szólna az ellen, hogy bronzban örökítsék meg nálunk az olyan halhatatlan mestereket, amilyen Beethoven, vagy Chopin? Hát nem Beethoven volt-e, aki minden embert, bármilyen nemzet fia volt is, a boldogság jegyében összefogásra szólított?"* — írta egy kritikus.[15]

A Beethoven-emlékmű tervét Sz. V. Szmirnov szobrász készítette el. Lapidáris, kubista stílusú mellszobrot tervezett, a portré-hasonlatosság félreismerhetetlen jegyeivel: nyers, csontos arc, oroszlánsörény, bátor és szomorú tekintet. A szobor felvétele megtalálható abban a nagy példányszámú könyvecskében, amelyet 1919-ben adott ki a moszkvai városi szovjet nyomdai osztálya „Kinek állít emlékművet a proletariátus" címmel. A szobor felállítását azonban, sajnos, megakadályozták a polgárháború nehézségei.

A Beethoven előtti forradalmi tisztelgés a zeneszerző 150. születésnapjának eseménysorozatával tetőzött. Ezt az évfordulót az 1920/21-es évadban ünnepelték meg, hatalmasan. Az 1920 decemberi ünnepségek egybeestek a polgárháború befejezésének örömteli napjaival és a békés szocialista építőmunkához való átmenet idejével. Büszkén írta a Pravda 1921. március 15-én: *„Szovjetoroszország úgy emlékezett a nagy zeneszerzőre, olyan tisztelgéssel, mint talán egyetlen országa sem a világnak."* Emlékbeszédét így kezdte Lunacsarszkij népbiztos: *„Beethoven születésének 150. évfordulóját impozáns módon ünnepli a vörös Moszkva. [. . .] Ennek az ünnepségsorozatnak nem szabad ideiglenesnek lennie. Beethoven túlságosan drága nekünk, sokkal nagyobb szükség van rá a kommunizmus felé igyekvő népi Oroszországnak, semhogy megelégedhetnénk valamilyen ünnepségsorozattal."*[16]

A moszkvaiaknak újból alkalmuk nyílott Beethoven valamennyi szimfonikus alkotásának meghallgatására: a Nagy-Színház zenekara Grzegorz Fi-

[12] Vecsernyije Izvesztyija. 1919. október 5.
[13] J. Drabkina: Csornyije szuchari. Moszkva, 1961. 370—371. lap.
[14] A Szovjetszkaja Muzika 1960/4. száma a 25. lapon idézi Oskar Friednek fenti, I. Szollertyinszkijnek elmondott szavait.
[15] Vesztnyik obscsesztvennoj-politicseszkoj zsizny, Petrográd, 1918. 1. szám.
[16] A. V. Lunacsarszkij: A zene világában. Gondolat Budapest, 1975. 105. lap.

telberg irányításával előadta a Missa solemnist és a szimfóniákat. A Stradivari-vonósnégyes eljátszotta valamennyi quartettet, triót, hegedű-zongoraszonátát. A Bolsoj-beli koncertek egyikén, a IX. szimfónia előadásán 1921. február 20-án Lenin is részt vett.

Petrográdban a Beethoven-évfordulót az egykori Marinszkij Színházban tartott három zenekari esttel, 1920. december 16., 17. és 18-án ünnepelték. Közreműködött a többi között Saljapin, Gersov, Joszif Aron hegedűművész, a zenekart és a kórust Emil Kuper vezényelte.

Az évad jubiláris ünnepségeinek emlékezetes lezárása volt 1921. február 18-án a Beethoven-terem megnyitása a Bolsoj egykori cári foyer-jában. Lunacsarszkij mondott avató beszédet. A sajtó az események szimbolikus jelentőségét hangsúlyozta: a nép előtt hosszú évtizedekig zárva maradt pompás cári termeket első ízben töltötte meg valóban demokratikus közönség. A 20-as években mindkét szovjet nagyváros zenei élete sokat gazdagodott. Beethoven műveinek dicsősége évről évre növekedett. Karmesterekkel rosszul álltunk akkoriban. Szovjetoroszországot sok prominens művésze hagyta el, olyan muzsikusok, mint Coates, Fitelberg, Kuper, akik a polgárháború idején még vezényeltek. 1920 tavaszán Szergej Koussevitzky hivatalos útra külföldre távozott és többé nem tért vissza a hazájába.

A nagy karmesterek távozása nem okozott azonban zavart a szovjet hangversenyéletben. Megalakult a Perszimfansz nagyszerű együttese, a világ első karmester nélküli szimfonikus zenekara, amely sokat tett a klasszikusok — közöttük Beethoven — népszerűsítéséért. Ny. Malko, A. Gauk, G. Szamosszud, Ny. Golovanov, K. Szaradzsev szovjet karmesterként jelentékeny teljesítményt nyújtott. 1922/23-tól gyakoribbá vált külföldi karmesterek és hangszeres művészek vendégszereplése. Önmagáért beszél a következő névsor: Felix Weingartner, Bruno Walter, Otto Klemperer, Pierre Monteux, Hermann Abendroth, Hans Knappertsbusch, Erich Kleiber, Fritz Stiedry, Heinz Unger. Szinte valamennyien meglepetéssel állapították meg, milyen magas a moszkvai és petrográdi hangversenyélet színvonala. Különösen azt emelték ki, hogy a Leningrádi Filharmonikusok a világ legjobb együttesei közé tartoznak. Lunacsarszkij elnökletével megalakult az Összoroszországi Beethoven-Bizottság, amely bulettint adott ki. Első száma felhívással fordult valamennyi muzsikushoz.

Az 1927-es jubiláris ünnepségek egyik csúcspontja a Perszimfansz-Zenekar Beethoven-ciklusa volt, amelyen valamennyi szimfónia elhangzott, a G-dúr, az Esz-dúr zongoraverseny Egon Petri szólójával, és az Egmont-hoz írt kísérőzene. Leningrádban még jelentékenyebbek voltak az ünnepi koncertek. A szimfóniák teljes ciklusát Knappertsbusch, a Missa solemnist Klemperer vezényelte, Artur Schnabel eljátszotta valamennyi zongoraversenyt, a Hegedűverseny szólistája Szigeti József volt, előadásra került a Karfantázia, a nyitányok sorozata. A Beethovennek szentelt emlékülést Glazunov nyitotta meg. Brockdorf-Ranzau, Németország nagykövete Szovjetoroszországban, levélben méltatta a Leningrádi Filharmonia érdemeit a német és a szovjet nép kulturális közeledésében.

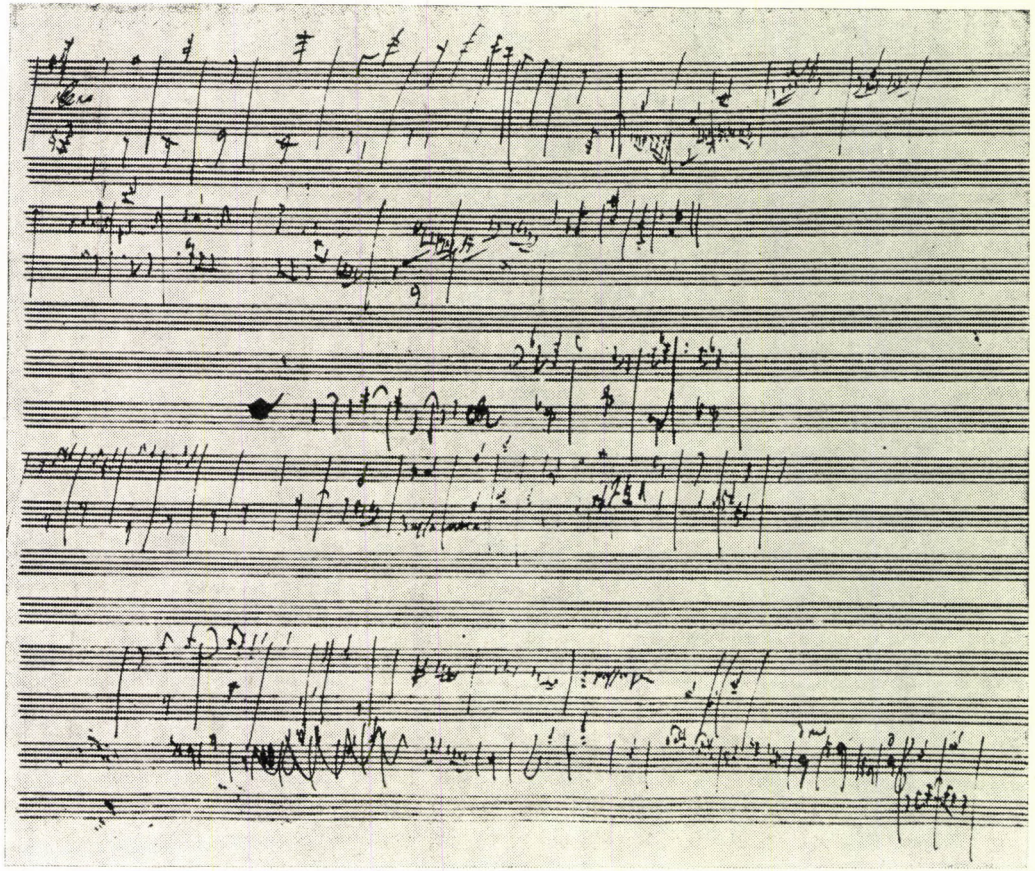
A szovjet zenetudomány is jelentékeny módon emlékezett a Beethoven-évfordulóra. Megjelent az „Orosz könyv Beethovenről" című gyűjtemény, amely első ízben adott átfogó dokumentációt arról, hogy mi történt a szovjetállamban Beethoven műveinek elsajátításáért. A Muzikalnoje obrazovannije című folyóirat orosz archívumokban őrzött értékes Beethoven-kéziratokat közölt, az op. 130, és 132 vonósnégyes vázlatait.

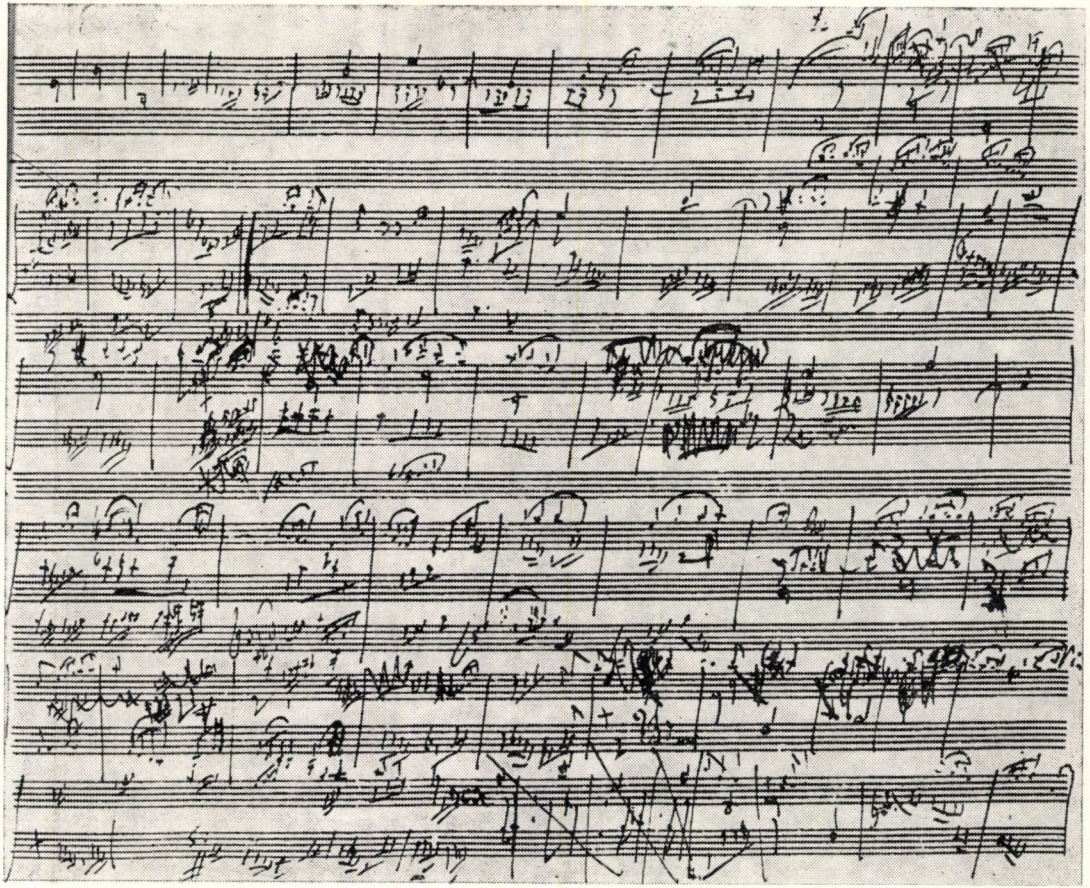
A Beethovenről író muzsikusok közül azokban az években sokan a szocialista zenekultúra és kiváltképp a szovjet szimfonikus zene hamaros felvirágzásáról álmodoztak s úgy vélték, ez az új művészet folytatója lesz a bécsi mester hagyományainak. Így például 1927-ben tartott beszédében Lunacsarszkij Beethovent *„a mi eljövendő zenénk közvetlen előfutárának"*[17] tekintette. N. J. Brjusszova, az „Orosz könyv Beethovenről" előszavának szerzője annak a reményének adott kifejezést, hogy a mi zenénkben hamarosan felcsendül *„az az új hang, amely korunkat, annak legmélyebb társadalmi változásait tükrözi."*[18] Beethoven szovjet híveinek álmai nem valósultak meg azonnal. A 20-as, 30-as évek fordulóján, a RAPM-dogmák, proletkultos nézetek uralkodásának idején Beethoven eszméit vulgárisan kanonizálták és sok vonatkozásban leegyszerűsítették. Némely kritikus Beethoven konfliktusos dramaturgiájának princípiumait mechanikusan azonosította a dialektika módszereivel; mivel Beethovent és Muszorgszkijt a forradalmi szellem szinte egyedüli képviselőiként egyoldalúan emelték ki, méltatlanul bírálták a többi nagy muzsikus tevékenységét. Kemény pártbírálatban részesültek, akik túlbuzgóságukban megkísérelték korlátok közé szorítani az új közönség zenei ízlését. Lunacsarszkij már a forradalom első éveiben is kigúnyolta ama terjedő vulgáris-szociológiai tendenciát, amely esztelenül megkísérelte *„Beethovent, Schubertet és Csajkovszkijt, e szerencsétlen burzsoákat elhallgattatni"*.[19]

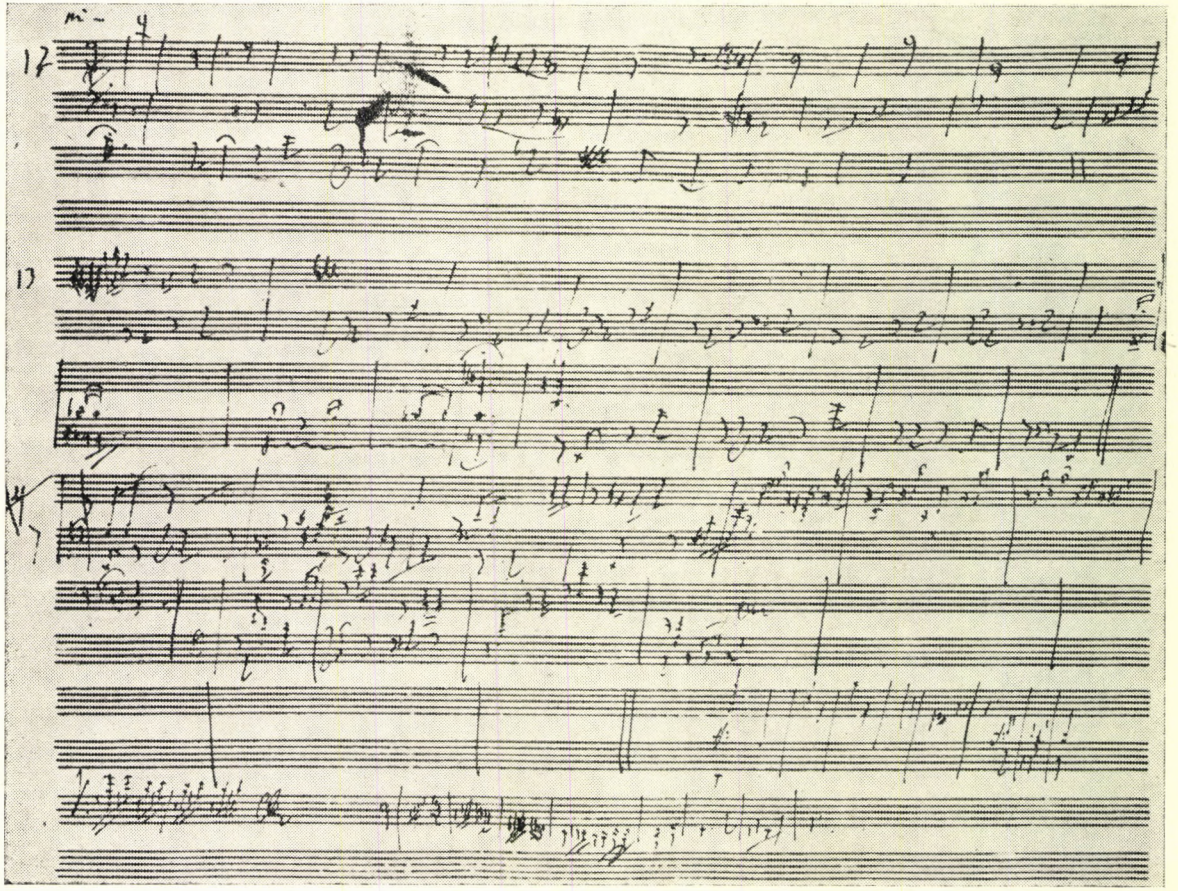
A 30-as és 40-es évek szovjet szimfonikus zenéje igazolta azoknak a prognózisoknak a helytálló voltát, amelyek megjósolták Beethoven eszméinek felvirágzását. Elég, ha Sosztakovics, Mjaszkovszkij, Prokofjev partitúráira emlékeztetek. A Beethoven művészete iránti társadalmi érdeklődés pedig a Szovjetunióban, a Nagy Októberi Szocialista Forradalom óta egy pillanatra sem hunyt ki.

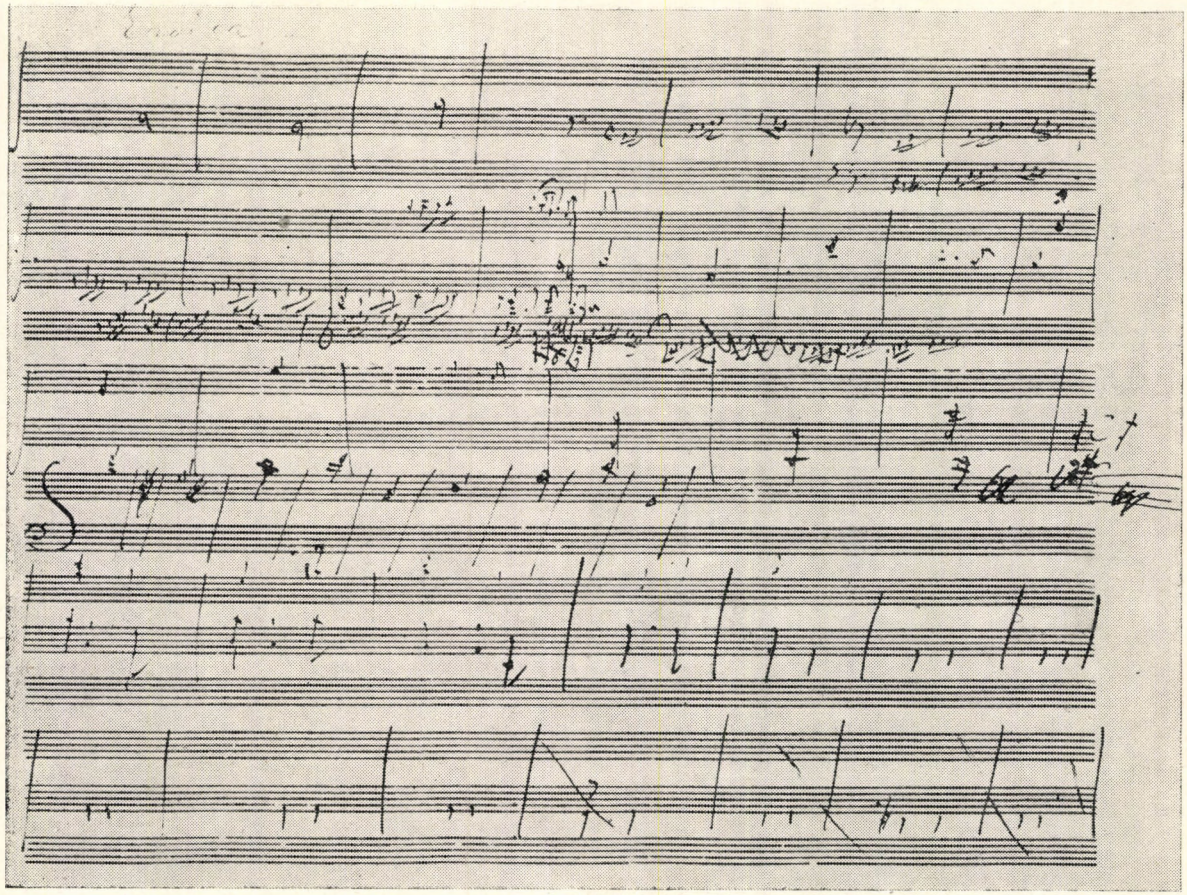
(A következő oldalak Beethoven Eroica-variációinak a moszkvai Glinka Múzeumban őrzött vázlatait tartalmazzák.)

[17] Krasznaja Gazeta, esti kiadás. 1927., 63. szám.
[18] Russzkaja knyiga o Beethovena. Moszkva, 1927. 12. lap.
[19] Lunacsarszkij: Revolucionnij tyeatr. Vesznyik Tyeatra. 1919. 47. szám.









INGE LAMMEL:

ADATOK A NÉMET MUNKÁSMOZGALOM BEETHOVEN-RECEPCIÓJÁHOZ

„De egyben mégis elmaradsz mögöttem — ma, szerdán, március 10-én Te nem hallhatod Beethoven c-moll szimfóniáját, én pedig igen. Ez meg az Eroica szimfónia a kedvenc darabjaim. Csak gyakorold jól a Beethoven-szonátákat és szimfóniákat, hogy aztán ne valljak szégyent veled. De nem a zongorakivonatot hallgatom ám, hanem a teljes zenekari előadást." — A fiatal Engels írta ezeket a sorokat testvérének, Máriának, egy felejthetetlen brémai hangversenyélményéről. Levelét a következő napon így folytatta: *„Micsoda szimfónia volt az tegnap este! Ilyet még életedben nem hallottál, ha ezt a remekművet nem ismered. Ez a kétségbeeséssel teli meghasonlás az első tételben, ez az elégikus fájdalom, ez a lágy szerelmi panasz az adagióban, és a szabadságnak ez a hatalmas, fiatalos kürtharsogása a harmadik és negyedik tételben!"*[1]

Az ifjú forradalmárnak ez a Beethoven zenéje melletti lelkes hitvallása egyúttal a német munkásosztálynak a nagy zeneszerzőhöz fűződő viszonyát is szemléltetheti. A munkásság a legszorosabban összekapcsolódott Beethoven hajthatatlanul harcos életfelfogásával és a zenéjében rejlő forradalmi erővel. Szükségképpen megismerte mindezt a művek megismerése révén. Művészet és proletariátus című cikkében Clara Zetkin megjegyezte: *„A kultúra fényébe kilépő osztály művészete szellemileg hanyatló osztálytól előképeket nem vehet át. Művészeti előképeit minden feltörekvő osztály a korábbi fejlődés csúcspontjaiban keresi."*[2]

Anatolij Lunarcsaszkij, a forradalmár művészetteorikus a kérdésre „Miért drága nekünk Beethoven" a fiatal szovjetállam hatalomra került munkásosztályának pozícióiból kísérelte meg a válasz megadását. Kiindulva a polgárságnak a francia forradalom idején bekövetkezett forradalmi fellendülésétől, állapította meg 1927-ben: *„Éppen Beethoven volt ama pillanat reprezentánsa, amelyben a zene hihetetlenül magas csúcsokra tört. Ezért is állnak korban közelebbi muzsikusok tőlünk távolabb, mint ő. Mi is csúcspontra jutottunk . . . És ha széttekintünk erről a csúcsról, megpillantjuk a történelem korábbi legmagasabb ormát: a polgárság forradalmi fellendülését . . . A proletár ifjúsága közelebb áll a polgárság ifjúságához, mint a polgárság összeroppanásához. Beethoven, aki eme polgári ifjúság kifejezője, ezért oly közeli."*[3]

Heinrich Wiegand, a szocialista műkritikus figyelemreméltó beszédet tartott Beethoven halála 100. évfordulóján, a lipcsei Munkásképző Intézet központi ünnepségén; Beethoven életének és műveinek materialista felfogását fejtette ki. Kiemelte a munkásosztály kulturális szervezeteinek szerepét egy

[1] Az ifjú Engels levelei. Kossuth Kiadó, 1970. 160—161. lap.
[2] Clara Zetkin: Über Literatur und Kunst. Berlin, 1955. 111. lap.
[3] Anatoli Lunatscharski: Das Erbe. Dresden, 1965. 21. lap.

realista Beethovenkép kidolgozásában. Emlékező cikkében Beethovennek ama tulajdonságait és magatartását hagsúlyozta, amelyek a munkásokhoz közelítik. Olyan művésznek értékelte, aki *„semmiféle harcról le nem mondott; alkotva hidalta át a legsúlyosabb fájdalmat; energiában túlszárnyalhatatlan. Akinek szívét hevesen megindították az emberiség végső kérdései csakúgy, mint az akut politikai és társadalmi események; kinek zenéjében a legfenségesebben visszhangzik a szabadság, az emberek testvériségének, a halálnak gondolata . . .”*[4]

A német munkásosztály Beethoven-recepciójának témáját két részre oszthatjuk: a) a munkások megnyerése Beethoven zenéjének hallgatására; b) Beethoven kórusműveinek aktív kultusza.

A Kulturwille című folyóirat 1912-től kezdve beszámolt arról az átfogó zenei nevelő munkáról, amelyet a Munkásképző Intézet fejtett ki a lipcsei munkásság körében. Rendszeresen és egyre növekvő közönségnek rendeztek kamaraesteket, zenekari hangversenyeket, amelyek műsorán igen sok Beethoven-mű hangzott el.

Emlékezetes dátuma a lipcsei munkásságnak 1915. március 21. A háború zűrzavara közepette Artur Nikisch, a Gewandhaus-Zenekar karmestere e napon első ízben és ingyenesen vezényelt a munkásoknak a Gewandhausban; műsor: Beethoven Athén romjai nyitánya és az V. szimfónia. A nagy érdeklődés eredményeképpen a hangversenyt két nap múlva megismételték.

1923-ban kezdte el a Munkásképző Intézet hangversenyciklusok rendezését jelentős zeneszerzők műveivel. Egy-egy sorozat két hónapig tartott. Az első komplexust Beethovennek szentelték. A mester műveiről, jelentőségéről szóló előadással kezdődött, majd három szimfonikus hangverseny következett, amelyen elhangzott az I., II., III., V., VIII. és IX. szimfónia, valamint a Hegedűverseny. A ciklus két kamara- és négy szonátaesttel folytatódott, és a Fidelio kétszeri előadásával ért véget.

Ezzel kapcsolatban emeljük ki a Munkásképző Intézet zenei vezetőjének, Barnet Licht-nek nevét. Elsősorban az ő kezdeményezésének köszönhető a lipcsei munkások intenzív zenei nevelése. Munkáskórusok karmestere volt, a Munkás Kamarazenekar vezetője és nagy része volt abban, hogy Lipcsében bevezették a munkások számára rendezett kamara- és szimfonikus estéket, operaelőadásokat. Barnet Licht a theresienstadti koncentrációs táborban vesztette életét.

A Berlini Freie Volksbühne is intenzíven fáradozott tagjainak zenei nevelésén. Ez az első időben Franz Mehring által vezetett munkás kulturális szervezet azt tűzte ki céljául, hogy tagjai *„a proletariátus osztályálláspontján támogassák és élvezzék a művészetet”*. A Volksbühne-mozgalom később mindenesetre a német Munkásdalosszövetségéhez hasonló, ellentmondásos ideológiai fejlődésen ment át — erről alább még szó esik. Ebben a körben mintegy 1908 óta rendeztek szimfonikus és kamarahangversenyeket, amelyeken Beethoven művei igen gyakran szólaltak meg.

1908 októberében a berlini Blüthner-Zenekar, Oskar Fried vezényletével Beethoven-estet adott itt. 1910 novemberében Beethoven-ünnepséget rendeztek, amelyet egy hónap múlva meg kellett ismételni. Figyelmet érdemel az a díszhangverseny, amelyet 1913. január 6-án, a Porosz Szociáldemokrata Párt IV. kongresszusának tiszteletére adtak. Ismét a Blüthner-Zenekar játszott Oskar Fried vezényletével, a műsoron a többi között szerepelt Beethoven Leo-

[4] Kulturwille, 1927/4. szám. 71. lap.

nóra-nyitányainak egyike és a III. szimfónia. A Freie Volksbühne a háború alatt is folytatta zenei nevelőmunkáját — 1917/18-ban a többi között hat előadást rendezett Beethovenről. Az előadásokat Leo Kestenberg tartotta. Az évad koncertjeit reprezentálják a csakis Beethovennek szentelt esték:

1917. szeptember 16. Berlini Filharmonikusok, vezényelt Leo Blech, zongorán közreműködött Arthur Schnabel.
1917. október 21. Kamaraest, Klingler-Vonósnégyes.
1917. november 25. Királyi Zenekar, vezényelt Richard Strauss.
1917. december 30. (Ismétlés 1918. január 1.) IX. szimfónia Blüthner-Zenekar, Berliner Volkschor (munkáskórus), vezényelt Siegmund von Hausegger.
1918. január Kamaraest, Klingler-Vonósnégyes.
1918. március 17. Zongoraest, Arthur Schnabel.

Essék szó még a Berliner Volkschor és a Filharmonikusok Fritz Stiedry által 1918. december 26-án és 1919. január 1-én vezényelt hangversenyéről, amelyen az Egmont nyitány, Mozart Esz-dúr hegedűversenye és a IX. szimfónia hangzott el. A IX. szimfónia 1918 és 1919 újévi előadása olyan hagyományt készített elő, amelyről még részletesebben szólnunk kell.

A szocialista ünnepségek műsorának összeállításakor sokfelé vált gyakorlattá Beethoven kamarazenéjének, kiváltképp vonósnégyeseinek előadása. Saját zenekarral rendelkező nagyobb városokban ilyen alkalmakkor előszeretettel játszották Beethoven három nyitányát (Leonóra, Egmont, Coriolan), mivel — amint azt egy kritikus megjegyezte — *„alaphagulatában semmi nem oly forradalmi, mint ezek a művek"*. A szimfóniák közül kiváltképp a III., V., VII. és IX. vált *„a munkásság hitvalló műveivé"*.

A Vörös Frontharcosszövetség (Roter Frontkämpferbund), a német munkásosztály harci és védelmi szervezete is rendezett tagjainak kamarakoncerteket. Példa legyen rá az az 1926. november 20-án, Leipzig-Gohlis-ban rendezett est, amelyen Beethoven op. 18 no. 4 vonósnégyese is elhangzott.

A szocialista mozgalom is a IX. szimfóniát tekintette Beethoven művészete csúcspontjának. Clara Zetkin így írt a műről: *„Vajon nem a leggazdagabb, legelevenebb művészi lét-e az, amely bennünket... Beethoven IX. szimfóniájában, a felszabadult emberiség hatalmas ujjongásával üdvözöl?"*[5] Beethoven halálának 100. évfordulóján, az NKP központi lapjában, a Rote Fahne-ban közreadott emlékcikkében Hanns Eisler ekként emelte ki a mű jelentőségét a német munkásosztály számára: *„... amikor az Örömóda hatalmas himnusza feltör, ujjongó fokozással kicsendül, minden öntudatos munkás elmondhatja és kell is, hogy elmondja, eltelve erővel és bizalommal: ezek a hangok, amelyek nekünk, harcoló munkásoknak már most is erőt adnak, csak akkor lesznek igazán a mieink, amikor győzelmet aratunk a most még uralkodó osztályon és az elnyomottak milliós tömegei ujjonghatnak Beethoven diadalénekén: Seid umschlungen, Millionen!"*.[6]

Mindenesetre Schiller szavait — „Alle Menschen werden Brüder" — megpróbálták opportunista értelemben úgy is értelmezni, hogy a novemberi német forradalom után az úgynevezett német népi államban, amelynek kormányzásában szociáldemokraták is részt vesznek, az osztályharc szükségtelenné válik.

5 Zetkin id. mű 112. lap.
6 Die rote Fahne. 1927. március 27.

Milyen szerepet töltött be Beethoven IX. szimfóniája a munkásosztály kulturális nevelésében és milyen alkalmakkor adták elő társadalmi események csúcspontjaként?

Az első előadást 3000 berlini munkás hallgatta meg egy munkásnegyedben levő sörcsarnokban. Ez 1905. március 18-án volt, Friedrich Schiller halálának 100. évfordulójára, és az 1848-as márciusi forradalomra emlékezett az előadás közönsége. Kurt Eisner szociáldemokrata politikus, a „Vorwärts" akkori szerkesztője megindultan számolt be e felejthetetlen élmény benyomásairól *„A IX. hazája"* című írásában: *„Vagy 3000 ember ült a túlzsúfolt, forró teremben szorosan egymás mellett, legmélyebb áhítatban törekedve a mű megértésére. Szűkös munkabérük jelentős részét áldozták fel, hogy a művet egyszer meghallgathassák. A hangverseny nem holmi polgári jótékonykodók népkonyhai ajándéka volt. Saját erejéből valósította meg a munkásság. A proletariátus elég éretté és erőssé vált ahhoz, hogy ne vesse magát alá többé a művészet dolgaiban sem jószándékú gondoskodásnak. Osztályának sorsában éli át a Kilencedik szimfónia emberi drámáját. És mindennél hatalmasabbá vált ez az érzés, amikor a zárókórusban emberi hang fordította le a hangszerek nyelvét. A legmélyebbről áradt a felszabadult érzelem. Öröm! Milliók találták meg az utat a Kilencedikhez, a mű pedig, végre, az utat a milliókhoz."*[7]

A Kurt Eisner említette terem később „Saalbau Friedrichshain" néven a munkásság hagyományokban gazdag helységévé vált. A hangversenyt, amelyet a Freie Volksbühne március 18-án eredetileg forradalmi ünnepként rendezett meg, a berlini munkások nagy érdeklődése következtében 1905. május 7-én, ünnepi beszéddel, Schiller-ünnepként megismételték. Karl Vach vezényletével a Berlini Tonkünstlerorchester játszott. Március 9-én dr. Leopold Hirschberg, a Humboldt Egyetem zenetörténeti tanszékének docense a szakszervezetben a hangverseny műsorát ismertető előadást tartott „Beethoven és szimfóniái pianisztikus és énekes magyarázattal" címmel. Ezt az emlékezetes hangversenyt a sajtó is annak bizonyítékaként értékelte, hogy a munkásosztály kész és képes a legmagasabbrendű kulturális javak elsajátítására.

Kurt Eisner, Beethoven szenvedélyes tisztelője az 1918-as novemberi forradalom után Bajorország miniszterelnöke és külügyminisztere lett. Ő tartotta az ünnepi beszédet 1918. november 17-én a bajor kormány valamint a munkás-, katona- és paraszttanácsok közös forradalmi ünnepségén a Müncheni Nemzeti Színházban. Beszédét Beethoven III. Leonora-nyitánya vezette be, Bruno Walter vezényelt. A zenéhez kapcsolódva Eisner Beethoven nyitányának időszerű értelmezésével kezdte beszédét: *„A most hallott műalkotás prófétikusan látta meg előre azt a valóságot, amelyet épp most élünk át. Abban a pillanatban, amikor a világban uralkodó téboly látszólag a borzalmak csúcsára ért, hirdet a távoli trombitaszignál új reményt és bizodalmat."*[8]

Újra, meg újra kimutatható, hogy Ludwig van Beethoven zenéjét a német munkásmozgalom a forradalmiság megtestesítőjeként forradalmi események társadalmi csúcspontja fényének emelésére használta.

A Leipziger Neueste Nachrichten 1919. január 2-i jegyzete közli: *„Lipcsében most egyedülálló módon ünnepelték meg az átmenetet az óévből az újba. A Munkásképző-Intézet megbízásából este 11 órakor az Albert-Csarnokban megrendezték a béke és szabadság ünnepét, amelyen a Gewandhaus-zenekar*

7 Kurt Eisner: Feste der Festlosen. Dresden, 1906. 293. lap.
8 Kurt Eisner: Die neue Zeit. München, 1919. 31. lap.

Nikisch vezényletével Beethoven IX. szimfóniáját adta elő." Ez a hangverseny alapozta meg az NDK-ban mindmáig élő hagyományt, de az alig ismeretes, hogy Beethoven IX. szimfóniájának szilveszteri előadása a német munkásmozgalom hagyománya.

Az említett hangverseny, amely a megszokottól merőben eltérő formát adott a lipcsei munkásság óév-búcsúztatójának, a közvéleményben is nagy feltűnést keltett. Az a gondolat, hogy 1918. december 31-én a béke és a forradalom ünnepeként éppen Beethoven legjelentősebb alkotásainak egyike, Örömódája hangzott el, az épp hogy végetért négyéves népgyilkosság után, a beköszöntött béke első esztendejében Németországban nemcsak jelentősnek, de jelképes értelműnek is számított. Az este 11-kor megkezdett előadás pontosan éjfélkor ért el a zárókórushoz. A lelkes közönség vörös szalaggal díszített hatalmas babérkoszorút nyújtott át Arthur Nikischnek. Újsághírek számolnak be arról, hogy Nikisch gyanússá vált a polgárok szemében, mert e rendezvény megvalósításakor engedett a munkás- és katonatanácsok kényszerének. Félő volt továbbá, hogy e hangversenyt a forradalmár matrózok a tanácsköztársaság kikiáltására használhatják fel.

1918. december 31. óta a német munkásosztály Berlinben, Hamburgban, Erfurtban, Chemnitzben és más városokban is hagyományossá tette a szilveszteri szimfonikus hangversenyek megrendezését.

Nikisch 1922 januárjában bekövetkezett halála után — pár nappal korábban még hangversenyt dirigált a Szociáldemokrata Párt Lipcsében rendezett kongresszusának küldöttei számára — a nyomába lépő Gewandhaus-karmesterek, Wilhelm Furtwängler és Bruno Walter folytatták a lipcsei munkások szilveszteri hangversenyeinek hagyományát. Beethoven IX.-jét mindenesetre, csupán különleges alkalmakkor adták elő. Így 1929 szilveszterén, lipcsei munkáskórusok közreműködésével. Az idő nem alkalmas — így érveltek — „*az öröm ennyire direkt megénekléséhez*" (H. Wiegandt). A 20-as évek lipcsei szilveszteri hangversenyein elsősorban Beethoven alkotásai hangzottak el: az I., V., VII. és VIII. szimfónia, a III. Leonóra- és az Egmont-nyitány, az Esz-dúr zongoraverseny. A lipcsei Munkásképző-Intézet szimfonikus hangversenyeinek karmesterei közé tartozott Hermann Scherchen és Günther Ramin is.

A Rote Fahne 1928. január 1-i számában olvasható Hanns Eisler hangversenybeszámolója, amelyben hangsúlyozza a Freie Volksbühne érdemeit, hogy az 1927-es Beethoven-évben a berlini munkásoknak, Artur Schnabel interpretálásában, előadatta valamennyi zongoraszonátát. Eisler hangsúlyozott egyetértésével találkozik a IX. szimfónia szilveszteri előadása Berlinben. A Volksbühne műsorlapjainak átlapozásakor kiderült, hogy a IX. szimfónia szilveszteri előadásának lipcsei hagyományához Berlin Beethoven halálának 100. évfordulóján csatlakozott. A Bülow téren levő Volksbühnén berlini munkásoknak 1927. december 31-én hagzott el Beethoven hatalmas szimfóniája, a Filharmonikusokat és a Kittel-kórust Oskar Fried vezényelte. E méltó szilveszteri ünnep váratlanul nagy sikere elsöpörte a rendezők kezdeti aggodalmát, vajon nem lesz-e csekély a munkások érdeklődése. Akárcsak az 1905-ös előadás beszámolói, e hangverseny tudósításai is kiemelték a munkások mélységes részvétét, megindultságát és lelkesedését a mű hallatán. Berlinben — nem úgy, mint Lipcsében — a munkásoknak minden évben előadták szilveszterkor a IX-et: 1928-ban ismét Oskar Fried vezényelt, 1929-ben és 1931-ben Fritz Stiedry, 1930-ban Hermann Abendroth; a fasizmus hatalomra jutása előtt utoljára. 1932. december 31-én a mannheimi Joseph Rosentock vezetésé-

vel hangzott fel a mű. Az előadásokon közreműködött három kiváló berlini munkáskórus.

Németországban igen erős hagyománya volt a munkáskórusoknak. 1918 után ezek az együttesek, férfi- és női karok egyesítése, kisebb vegyeskarok összevonása révén nagy teljesítőképességű „népkórusokká" váltak. Erre a mozgalomra még Lenin is fontos politikai és társadalmi tényezőként utalt 1913-ban. A múlt század 60-as évei óta fennálló munkásdalos-mozgalomnak eredetileg két célkitűzése volt: elsősorban a munkásosztály felszabadulásáért vívott küzdelem támogatása politikai kórusok éneklésével és a munkások rendezvényeinek, ünnepségeinek művészi hatású gazdagítása. Másrészt a kórusokban való aktív zenei tevékenység a karirodalom sokrétű megismerésével járt együtt és ilymódon megteremtette a feltételeit a valódi zeneértésnek és műélvezetnek. Munkásoknak énekelve a kórusok hozzájárultak osztályuk általános kulturális neveléséhez.

Az újonnan alakult „népkórusok" igényesebb művek feldolgozására is alkalmasak voltak. Nép- és műdalok, politikailag elkötelezett művek mellett bekerültek a repertoárba Bach kantátái, Händel és Haydn oratóriumai, Mozart, Beethoven, Schumann, Mendelssohn, Berlioz és más zeneszerzők miséi és karművei is. Nagy lelkesedéssel és igen komolyan láttak hozzá a munkásdalosok e művek betanulásához. A műveket helyi zenekarokkal és szólistákkal együttműködve, munkás közönségnek adták azután elő.

A múlt zeneirodalmára való túlságosan is egyoldalú orientáció mindenesetre számos munkáskórusnál azzal a következménnyel járt, hogy a politikai dal kultusza mindinkább visszaszorult, vagyis ezek az együttesek eredeti politikai célkitűzéseiknek és sajátságos szándékaiknak mind kevésbé feleltek meg. Emellett voltak persze egészen kiemelkedő színvonalú kórusok, mint például Nagyberlin Munkásénekkara, amelyek a klasszikus örökség ápolását egyesíteni tudták aktuális napi politikai feladatok megvalósításával.

Időzzünk el egy keveset a német munkásosztály nevelési kérdéseinél. A munkásmozgalom megszületésével egyidősek a munkások képzésének törekvései. A szándék nem öncélú, és nem arra szolgált, hogy a művészet élvezete vonatkozásban konkuráljon a burzsoáziával, hanem, hogy a munkásosztály felszabadító harcához feltételeket teremtsen és hatékony eszközöket szolgáltasson.

1935-ben mondotta Hanns Eisler a zenéről: *„Harci eszköz a számunkra, amelynek segítenie és erősítenie kell igazságos harcunkat a kizsákmányolás és elnyomás ellen. De nem arra való, hogy eltérítsen bennünket az osztályharctól, hanem, hogy frissebbé tegyen bennünket erre a harcra."*[9]

A forradalmi követelmények elsősorban a munkásoknak a tudományos szocializmus alapján történő világnézeti nevelésére vonatkoztak. Ebből a nézőpontból támogatták, hogy a munkásosztály alkotó és kritikai módon sajátítsa el az emberiség legjelentősebb kulturális javait. A német baloldal szüntelenül síkraszállt amellett, hogy a munkásosztály legszélesebb köreit megismertesse a művészet és irodalom értékeivel; de mindenesetre élesen szembefordultak azon revizionista körökkel, amelyek a munkások képzésének kispolgári tartalmakat kívántak adni, hogy elszakítsák az osztályharctól. Ezek a tendenciák kiváltképp világosan mutatkoztak meg a 20-as évek népszínház- és munkásdalos-mozgalmában. A német forradalmárok éppígy bíráltak egy

9 Hanns Eisler: Einiges über das Verhalten der Arbeitersänger und Musiker in Deutschland. Sinn und Form, Berlin, 1964. 139. lap.

másik tendenciát, amely szerint a humanista kulturális hagyatékhoz való bárminemű kapcsolat munkásellenes és túlhaladott, és ezért csakis a proletariátus saját zenéjét kell propagálni. Lenin már 1920-ban, a Komszomol III. kongresszusán óvott az efféle szektás felfogástól.

Beethoven igen közel állt a munkásdalosokhoz mind életfelfogásban, mind zenéjének tartásában Miután tőle férfi- vagy vegyeskarra eredeti kórusmű alig állt rendelkezésre, az együttesek dalok énekkari feldolgozásait is énekelték, vagy meglevő műveket új szöveggel. A Német Munkásdalos-Szövetség kiadásában nyolc Beethoven-mű jelent meg. A munkáskórusok ünnepi eseményeken, hangversenyeken gyakran adták elő az Athén romjai, a Meeresstille und Glückliche Fahrt részleteit, a Fidelióból a rabok kórusát, a Karfantáziát, továbbá a „Glorreiche Angenblick"-kantátát, a Krisztus az olajfák hegyén című oratóriumot és a C-dúr misét.

A munkáskórusok tevékenységének különleges csúcspontjait jelentette munkásközönség előtti közreműködésük a IX. szimfónia előadásában. Egy chemnitzi forradalmi ünnepen, 1925. november 9-én, a város munkáskórusainak élén, Richard Strauss vezényelte a művet. 1927 Beethoven-emlékévében a munkásdalos-egyletek kiváltképp sokat fáradoztak méltó ünnepségek, hangversenyek rendezésén. A kórusok sokfelé 4—600 tagú tömegénekkarrá egyesültek a IX. előadására. Polgári lapok kritikái újra, meg újra kiemelték milyen lelkesedés, mekkora erő sugárzott azon munkáskórusok énekéből, akik a művet meggyőzően elsajátították.

1927 Beethoven-hangversenyeit nemcsak termekben, városi csarnokokban, nagy helyiségekben rendezték, hanem a szabadban is. Az erfurti dóm lépcsőin ezer munkásdalos tízezer-főnyi közönségnek énekelt; Schmalkaldenben a piactéren rendeztek Beethoven-ünnepséget, Berlinben, a régi múzeum lépcsőin, sok ezernyi hallgatónak énekeltek a munkáskórusok. Valamennyi Beethoven-ünnepségen tartottak szónoklatot, előadást is. A Német Munkásdalos-Szövetség körzeti vezetőségeinek némelyike több napos ünnepséget, egész ünnepi hetet szervezett. Sok kisebb kórus számolt be arról, hogy hangversenyét meg kellett ismételni, mert a rendelkezésére állott terem nem tudta az érdeklődőket teljes számban befogadni.

A Solingeni és Barmen-Elberfeldi népfőiskola, megfelelő bevezetéssel, Beethoven valamennyi vonósnégyesét bemutatta a munkásoknak. A munkásdalosok sajtóorgánuma, a „Deutsche Arbeiter-Sängerzeitung" hetekig a jubileum jegyében jelent meg — emlékező cikkeket, életrajzi írásokat, műelemzéseket hozott és javaslatokat Beethoven-ünnepség rendezésére a kórusoknak. Nagy művészi eseménnyé vált a Mannheimi Népénekakadémia Missa solemnis-előadása, amelyet Arnold Schattschneider vezényelt. Ez a kiválóan képzett, kvalifikált munkáskórus volt az egyetlen, amely a roppant mű előadására vállalkozhatott. A német munkásmozgalom történetében az ideig példa nélkül való, hogy a dolgozó osztály legszélesebb tömegei zeneszerzőt olyan átfogó módon ünnepeljenek, mint tették a Beethoven-emlékévben.

BALÁSSA GYÖRGY:

AZ ELSŐ BÉCSI KLASSZIKUS ISKOLA KLARINÉTVERSENYEI (1770—1810)

Párizsban a Concerts spirituel egyik hangversenyén 1771. december 24-én *„M. Beere, ordinaire de la musique de S. A. S. Mgr. le Duc d'Orléans, a exécuté un concerto de clarinettes (!) de la composition de M. Stamitz fils . . ."*[1] Alig egy évvel később, 1772. december 17-én Lotz már Bécsben is nyilvános hangversenyen adott elő klarinétkoncertet.[2] Ez az első ismert adat klarinétverseny nyilvános bemutatásáról az osztrák császárvárosból.

Mint tudjuk, nem ez az első alkalom, amikor Bécs és a klarinét kapcsolatáról említés történik. A mannheimi zenekarba 1758—59-ben szerződtettek állandó tagokként klarinétosokat első ízben. Ezek egyike *„Michael Quallenberg (1788-ig), cseh, aki Bécsben képeztette ki magát."*[3] 1761-ben Esterházy Pál herceg bécsi palotájában Mihal Casimir Oginski gróf klarinétkompozícióit játszotta ötbillentyűs hangszerén.[4] Burney már arról számol be Bécsből 1770-ben, hogy utcai szerenádok alkalmával klarinétok is játszanak oboák, fagottok és kürtök társaságában.[5] Alig három év múlva már a Stadler fivérek nevével is találkozunk nyilvános hangversenyen.[6]

A század fiatal hangszere, a klarinét, fokozatosan felkelti mind a szakemberek, mind a közönség érdeklődését. Új, eddig kiaknázatlan hangzási és technikai lehetőségei foglalkoztatni kezdik a zeneszerzők fantáziáját is. Cucuel történelmi mérföldkőnek jelöli meg az 1771. decemberi párizsi hangversenyt, hozzáfűzve, hogy *„attól a pillanattól befejeződött a klarinét hősi korszaka; polgárjogot nyert és a zeneszerzők nem mondanak le többé egyedülálló és briliáns hangzásáról."*[7]

Az első bécsi klasszikus iskola a híd, az összekötő kapocs Mannheim és a romantika között, az ausztriai cseh emigrációt, a németek és az olaszok képviselőit is beleértve Bécs fogalmába. A korszak vonós- és zongorairodalmát feldolgozták már, ez indokolhatja, hogy foglalkozzunk az 1770—1810 között oly népszerűvé lett klarinét szólóirodalmával Bécs zenéjében. Munkám az első bécsi klasszikus iskola mestereinek egy és két klarinétra írott zenekari kíséretes versenyműveit és kamarazene-kíséretes koncertáló klarinétkompozí-

[1] Mercure de France, Janvier 1772. II. 153/4.
[2] Carl Ferdinand Pohl: Denkschrift aus Anlass des hundertjährigen Bestehens der Tonkünstler-Societät. Wien, 1871. 57. l.
[3] Ernst Ludwig Gerber: Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, 2 kötet, Leipzig: Breitkopf, 1790—1792.
[4] Pamela Weston: Clarinet virtuosi of the past. London: Robert Hale & Company, 1971. 167. l.
[5] Cherles Burney: Tagebuch seiner Musikalischen Reisen durch Flandern, die Niederlande und am Rhein bis Wien. Hamburg 1773. 236. l.
[6] Pohl id. mű 57. l.
[7] Georges Cucuel: Études sur un orchestre au XVIIIe siècle. Paris, Fischbacher, 1913. 22. l.

cióit ismerteti. A cél: áttekintést adni a korszak ezen alkotásairól, azok fejlődéséről, jelentőségéről és a hangszer irodalmában méltán megillető helyükről.

Elöljáróban kívánatos volna a bécsi klasszikus korszakot megelőző időkben alkotott klarinétkoncertek ismertetése, de ez meghaladná cikkem kereteit. Csupán felsorolásukra szorítkozom, annál is inkább, mert azokat publikálták és ismertették már. A sort Johann Melchior Molter (kb. 1695—1765) D-klarinétra írott négy, barokkos fogantatású koncertje nyitja meg, melyeket Heinz Becker publikált és ismertetett.[8] Johann Stamitz (1717—1757) B-dúr koncertjét Peter Gradenwitz publikálta és ismertette.[9] Ugyancsak Becker adta ki Franz Xaver Pokorny (1729—1794) két klarinétversenyét.[10] A felsorolt hét legrégibb versenymű minden valószínűség szerint 1750 és 1770 között, mintegy húsz év leforgása alatt keletkezett, amikor az európai műzene alapvető változást él át. Ez a tény önmagában is kellő magyarázata annak, hogy e versenyművek stílus és tartalom vonatkozásában is számos eltérést mutatnak. Különbözőségeik ellenére is kétségtelenül a mai értelemben vett klarinét szóló-koncert kezdeti szakaszát alkotják. A fiatalabb mannheimiak alkotásait, melyek már közvetlen kapcsolatban vannak a tárgyalt korszakkal, Karl Stamitz (1745—1801), valamint Ernst Eichner klarinétkoncertjeit Boese[11] és Titus[12] kimerítően ismertetik.

A műfaj első bécsi reprezentánsa *Johann Baptist Vanhal* (1739—1813), akinek klarinétkoncertjét a Magyar Zene XV. évf. 4. számában (373—378. oldal) részletesen ismertettem. Itt csupán ennek befejező mondatait idézem: *„Vanhal klarinétversenye minden bizonnyal 1775 előtt, feltehetően Itáliából Bécsbe történt visszaérkezése idején keletkezhetett. Így kétségtelenül egy időben íródott az első Karl Stamitz klarinétkoncertekkel. Azokkal összehasonlítva kitűnik, hogy nem áll azonos fokon a klarinét hangterjedelmének, sajátos kifejezési és technikai lehetőségeinek teljes kihasználásában. Ennek ellenére igen jelentős alkotás, mert a bécsi klasszikus korszak első klarinétversenye és mint ilyen, a mannheimiak mellett, egyik kezdete annak az útnak, amely Mozarton át a romantikus klarinétversenyekhez vezet."*

Leopold Koželuch (1747—1818)

A túlnyomóan Bécsben tevékenykedett cseh zeneszerzők egyik legjelentősebb képviselője, akinek három klarinétversenye maradt fenn. Kettő közülük eredeti alkotás, a harmadik Karl Stamitz egyik klarinétkoncertjének átdolgozása.[13] Mindhárom versenymű hangneme Esz-dúr.

A három koncert közül a prágai Nemzeti Múzeum zeneműtárában XI—E—83 jelzéssel ellátott mű, melynek másolt szólamai a bécsi Österreichische Nationalbibliothek-ben is megtalálhatók, keletkezési idejét tekintve kétségtelenül az első. A szerző keresztneve egyik példányon sincs feltüntetve. Kratochvil szerint *„fennáll annak a lehetősége, hogy ezen mű szerzője*

8 Heinz Becker: „Vorwort", Klarinetten-konzerte des 18. Jahrhunderts. Das Erbe Deutscher Musik, Series I. XLI. Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1957. vii—xi.

9 Leeds Music Corporation 1953.

10 L. 8. jegyzetet.

11 Helmut Boese: Die Klarinette als Soloinstrument in der Musik der Mannheimer Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Bläserkonzerts. Dresden, M. Dittert & Co., 1940. 23—56. l.

12 Robert Austin Titus: The solo music for the clarinet in the eighteenth century. State University of Iowa. Phil. Diss. 1962. 184—248. l.

13 Balassa György: Egy különös klarinétverseny, Magyar Zene XIV. évf. 4. szám. 1973. 383—388. l.

J. E. Koželuch, annak fagottkoncertjéhez való hasonlósága és a különbségek miatt, amelyek e mű és L. Koželuch második klarinétkoncertje között mutatkoznak."[14] *„Noha sok konvencionális elem van benne, némileg mégis sajátosabb és inkább a cseh földön fennmaradt klarinétkoncertek hagyományai (Faulhaber, Kalous, Tucek) felé hajlik, míg a másik a külföldön működött cseh szerzők hagyományaihoz (Beer, Rosetti, K. Stamitz)".*[15] Dr. Fikrle és Postolka szerint a koncert Leopold Koželuch műve.[16] Így nagy a valószínűsége annak, hogy ez a koncert — melodikus invenciójának és szerkezeti felépítésének egyszerűségével — még a „növendék" Koželuch alkotása és prágai tanulóéveiben írta 1778 előtt. Az időrendben másodikként írott versenymű kéziratos szólamanyaga Prágában és Bécsben, zongorakivonata Donaueschingenben található. A versenymű első ütemét a Breitkopf katalógus 1787-ben közölte, helytelenül „Bär" (minden bizonnyal Josef Beer) kompozíciójaként tüntetve fel a koncertet.[17] E szerint a versenymű keletkezésének időpontja az 1780-as évek derekára tehető.[18] Koželuch harmadik klarinétkoncertje minden valószínűség szerint az 1790-es évek elején készülhetett el.[19]

A nyitó tételek.

Két részes, feldolgozás nélküli szonátaforma az első *Esz*-dúr koncert első tétele, melyet a szólóhangszer belépésével induló expozíció előtt háromtagú, viszonylag rövid (36 ütem terjedelmű) „bevezetés" nyit meg. A bevezetés harmadik tagja a tétel végén, mintegy coda képpen, változatlanul megismétlődik. A szólóhangszer lényegesen kisebb szerepet játszik ebben a tételben, mint a tutti (tutti 98, szóló 77 ütem). Ennek ellenére szembetűnő a szólóhangszer éneklő és igen mozgékony képességeinek gyakori egymás mellé állítása a tétel folyamán. Míg ebben a tételben inkább a zenei mondanivaló üde egyszerűsége megkapó, a másik két koncert nyitó tételei már formai felépítésükkel is imponálóak.

Klasszikus felépítésű szonátaformát mutat kettős expozícióval a második koncert nyitó allegro tétele. A tutti expozícióban a domináns hangnembe moduláló főtémarész után az alaphangnemben szólal meg a melléktéma, majd a zárótéma is. A klarinét belépésével induló második expozícióban az alaphangnemben álló főtémarész után a vonósok dominánsban intonálják a melléktéma kezdetét, melyet a szólista vezet tovább. Meglepő hangnemi kitérés után a domináns hangnemben a már ismert zárótémával fejeződik be az expozíció. A feldolgozás a tutti expozícióból ismert anyag transzpozíciójával indul a domináns hangnemben, majd a szóló futamai után ritmikájában a főtémára emlékeztető új témát intonál *c*-mollban; szekvenciális modulációk után *b* orgonapont felett készíti elő a visszatérést, melyben az expozíció már ismert témái az alaphangnemben szólalnak meg.

Koželuch harmadik koncertjében, mely Karl Stamitz 9. klarinétversenyének átdolgozása, még nagyobb terjedelmű az ugyancsak kettős expozíciójú nyitó szonáta tétel. A szólóhangszer belépésével kezdődő második expozícióban a főtéma után két melléktémát és két zárótémát találunk, amelyeket

[14] Jiří Kratochvil: Koncertatni klarinet v českém klasicismu. Prága, Živa hudba 1968. 304. l.
[15] Kratochvil, uo.
[16] Kratochvil id. mű 303.
[17] Breitkof Supplement XVI. (1785—1787) 20.
[18] Közreadta Balassa György és Lampert Vera, Editio Musica, Budapest, 1975.
[19] L. 13. jegyzetet.

coda egészít ki. *B*-mollban(!) indul a feldolgozási rész, amelyben ugyancsak Stamitz idézeteket találunk. A tömörített, kisebb terjedelmű visszatérésben az expozíció témacsoportjai erősen variálva, inkább csak hangulati és ritmikai elemeket idézve jelennek meg. Mindhárom mű első tételében fermátás kvartszekszt akkord készíti elő a szólista szabad kadenzáját a coda előtt.

A második tételek.

Mindhárom koncert középső tételének alaphangneme a domináns *B-dúr*. Az első és a harmadik versenyműű lassú tételei háromtagúak. Az elsőben a szólóhangszeren megismételt előtag jelenik meg variáltan, a harmadikban a bővített középrész után következő visszatérés mutat variált alakot.

Formai szempontból a második koncert lassú tétele a legérdekesebb. Szerkezetileg tulajdonképpen határeset a „párizsi rondó" és a „kéttriós" forma között. A háromtagú főrész (a—b—a), amelyből az ismétléseknél csak az a—b rész jelenik meg, ritornell-témaként is felfogható. Ebben az esetben a két trió (23—46., illetve 61—80. ütem) az „epizód" helyét tölti be; karakter és tonalitás vonatkozásában is hasonlítanak az epizód funkciójához.

A harmadik tételek.

A három versenyműű zárótételei a rondóforma különböző változatait mutatják. „Párizsi" rondó az első koncert befejező tétele. Építkezése

A—B—A—C—A—D—A-coda,

melyben az első epizód domináns, a második szubdomináns, a harmadik párhuzamos moll hangnemű, majd rövid codával zárul a tétel.

Szonáta-rondó a harmadik koncert utolsó tétele, melynek háromtagú témáját Karl Stamitztól vette át Koželuch. Az eredeti tétel tonalitásától eltérően, amely mindvégig dúr, Koželuch egy moll epizódot is beiktatott. (116—131. ütem)

Szonátaszerű rondó a második koncert finálé ja. A témák jellege vitathatatlanul szonátaszerű szerkezetre enged következtetni, de a hangnemi elrendezés eltér a szokásos gyakorlattól: a melléktéma- és zárótéma csoport (62—100. ütem) visszatéréskor is (186—224. ütem) domináns hangnemben jelenik meg. Rendhagyónak tekinthető a kidolgozás helyén álló „Andante" $^3/_4$ rész (145—163. ütem) beiktatása is az Allegro, C-metrumú tételbe.

A három koncert principálszólamai jelentős előrehaladást mutatnak a szólóhangszer kezelésében. Míg az első koncertben *c'''* az előírt legmagasabb hang, a másodikban már *e'''*, a harmadikban *f'''* is előfordul. A szólistával szemben támasztott virtuóz követelmények a harmadik koncert első tételében a legmagasabbak.

Az első koncertben két klarinét és két kürt csatlakozik a kísérő vonóskarhoz, a második és harmadik koncertben két oboa és két kürt egészíti ki a vonósokat.

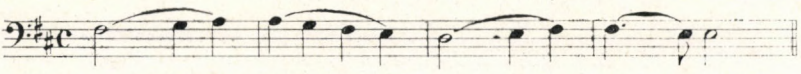
Koželuc klarinétversenyeinek zenei anyagából három téma érdemel különösebb figyelmet. A legfigyelemreméltóbb két témát a második koncert első tételében találjuk. A tétel főtémájára Mozart *A*-dúr klarinétversenyének lassú tételével kapcsolatosan utalás történik a későbbiekben. Itt a melléktémarész ismétlődő két ütemét idézzük:

1 Koželuch: Concerto no.2. I.tétel, 73-74. ütem



Hasonlítsuk össze ezeket az ütemeketBeethoven IX. szimfóniája utolsó tételének „Örömóda" dallamával.

2. Beethoven: IX. szimfónia, 4.tétel 91.-94. ütem

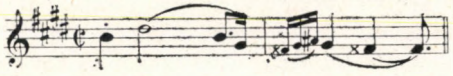


Azonos módon állítsuk egymás mellé Kozeluch harmadik koncertje utolsó tételének 116—119. ütemét és Beethoven op. 27 no. 2. zongoraszonátája harmadik tételének 20—21. ütemét.

3. Koželuch: Concerto no. III. 3. tétel, 116-119. ütem



4. Beethoven: op.27. no. 2. III. tétel, 20.-21. ütem



Az összehasonlításokból kitűnik, hogy Koželuch még jelentéktelennek és súlytalannak látszó zenei gondolatai a beethoveni géniusz átfogalmazásában olyan töltést, tartalmat és jelentést nyernek, amely örökéletűvé teszi és az egyetemes emberi humánum legmagasabb fokára emeli azokat.

Koželuch klarinétversenyei arról tanúskodnak, hogy szerzőjük gazdag invenciójú, igen képzett muzsikus volt. Zenei kvalitásait legjobban a koncertek lassú tételeinek érzelemgazdag mondanivalója és azok művészi megformálása is bizonyítja. Harmadik koncertje egyedülálló a klarinétirodalomban és talán az egész európai műzenében is abban a vonatkozásban, hogy egy komponista bizonyos hangszerre írott versenyművét másik szerző ugyanarra a hangszerre átdolgozta, korrigálta, hibáit, fogyatékosságait lenyesegette, további értékes gondolatokkal, ötletekkel gazdagítva, magasabb szintre emelte. Három klarinétversenye közül vitathatatlanul a második a legjelentősebb, amely a kor szellemét hűen tükröző zenei gondolatok magasabbrendű megfogalmazásával, lassú tételének emelkedett, bensőséges hangulatával a Mozart előtti klarinétversenyek átlagos színvonala felett áll, azok egyik legértékesebb alkotása.

Franz Anton Hoffmeister (1754—1812)

Hoffmeister, akit leginkább Mozart, Beethoven és J. S. Bach műveinek egyik első és legfontosabb kiadójaként emlegetnek, minden idők legtermékenyebb zeneszerzői közé sorolható. Öt szólókoncert és egy két klarinétra írott contertante ismeretes zenekari kísérettel, amelyeken szerzőként Hoffmeister

neve van feltüntetve. A szerző személye azonban nem minden szólókoncert esetében egyértelmű és vitathatatlan. Két koncertnél mindenképpen kérdéses Hoffmeister szerzősége és lehetséges, hogy nagy népszerűsége íratta a másolóval a borítólapra nevét.

Az egyik ilyen koncert a cseh huszita egyház Holesovice-i parókiájában (Prága) őrzött no. 522 jelzésű kompozíció. A mű szerkezeti felépítése, zenei anyagának gyengesége, a principálszólam primitívsége, a zenekari kíséret felrakásának módja, mind arra enged következtetni, hogy Hoffmeisternél lényegesen kisebb képzettségű és jóval gyengébb kvalitású muzsikus alkotásával van dolgunk.

Más a helyzet a Kutna Hora-i Múzeumban Hr. 888 jelzéssel őrzött kompozíció esetében. A versenyműi principálszólama ugyanis a prágai Konzervatórium könyvtárában is megtalálható, jelzete A—I—R—99., felirata *„Clarinetto Principale, auth. Wocet".*[20] Ez a tény kérdésessé teszi Hoffmeister szerzőségét. Ennek ellenére a versenyműi tematikus anyaga, az egyes tételek szerkezeti felépítése, a szólóhangszer kezelése, a zenekari kíséret átgondolt kidolgozása amellett szól, hogy valóban Hoffmeister kompozíciójával van dolgunk. Valószínűvé teszi ezt a feltevést az is, hogy ez a koncert szervesen kapcsolódik Hoffmeister korábbi klarinétversenyeihez és mintegy betetőzi azokat. Ezért helyesnek látszik, ha ezt a koncertet is ismertetjük.

Hoffmeister klarinétversenyei keletkezésük időpontjait tekintve mintegy 30 évet ölelnek fel. Legkorábbi közülük kétségtelenül a bécsi Gesellschaft der Musikfreunde könyvtárában található *F*-dúr koncert, melynek megírása az 1770-es évek derekára tehető. A mű címe *„Concerto in F per Schalamaux (!)".* Hoffmeister ezt a koncertet minden bizonnyal nem kettős náddal ellátott fafúvós hangszerre komponálta, miután a zenekari kíséretben két oboát is előírt. Ismeretes, hogy Gluck operáit még chalumeau szólamokkal jelentették meg Bécsben 1764-ben és 1769-ben,[21] így semmi rendkívüli nincsen abban, hogy Hoffmeister is ezzel a névvel jelöli — hibásan írva — e korai művében a szólóhangszert, az újonnan feltűnt klarinétot.

A Breitkopf katalógus 15. kiegészítése (1782—1784)[22] említi a *B*-dúr koncertet, amelyik ezek szerint az 1780-as évek elején, legkésőbb 1783-ban keletkezett.

A Kutna Horában őrzött *Esz*-dúr koncert már minden valószínűség szerint az 1800-as évek elejéről való. Erre enged következtetni a szólóhangszer virtuóz kezelése sok oktávmenettel és a mű érett formai felépítése egyaránt.

Nehezebb a prágai Nemzeti Múzeum zeneműtárában őrzött *Esz*-dúr koncert keletkezése idejének meghatározása. Valamelyest támpontot adhat a kérdés megválaszolására az a tény, hogy a két szélső tétel terjedelme még viszonylag elég szerény, a szólóhangszer kezelésében még a magasabb fekvések dominálnak, amit már sem a *B*-dúr, sem a kutna horai koncertben nem találunk. Ezek alapján feltételezhető, hogy a mű korábbi időben, 1780 táján keletkezhetett.

A felsorolt négy klarinétversenyen kívül a prágai Nemzeti Múzeum XLI—B—298 jelzéssel még egy további *B*-dúr koncertet is őriz Hoffmeistertől. A kéziratos zenekari szólamokon az 1797. III. 25. dátum olvasható, principálszólama azonban sajnálatos módon elveszett.

[20] Jan Nepumok Vocet (1777—1843) kántor és regenschori.
[21] Rendall, Frank Geoffrey: The Clarinet. London, Williams and Norgate, 1954. 65. l.
[22] Breitkopf Supplement XV. (1782—1784) 41.

A Breitkopf katalógus még egy további Hoffmeister klarinétversenyt említ,[23] ez azonban a mai napig sem került elő.

A következőkben a Hoffmeisternek tulajdonított hét klarinétkoncert közül négyet tárgyalunk részletesebben. Az alábbi táblázat tartalmazza a koncertek keletkezésének feltételezhető időpontját, az egyes tételek hangnemét, tempó és metrumjelölését, terjedelmét, a tutti és a szóló megoszlását a tételeken belül.

I.	1775(?)	*F*, Allegro, C 134—56—78	*B*, Andante, 3/4 80—36—44	*F*, Finale, Moderato, 6/8 84—26—58
II.	1780(?)	*Esz*, Allegro, C 146—73—73	*Asz*, Adagio, 2/4 115—51—64	*Esz*, Rondo, Allegro, 6/8 103—53—50
III.	1783	*B*, Allegro, C 277—125—152	*Esz*, Adagio, 3/4 83—14—69	*B*, Rondo (Allegro), 6/8 182—36—146
IV.	1805(?)	*Esz*, Moderato, C 325—152—173	*Asz*, Adagio, 2/4 112—24—88	*Esz*, Allegro, 2/4 235—47—188

Hoffmeister klarinétversenyei a kialakult kompozíciós gyakorlatot követve háromtételesek. Az egyes tételek formai, szerkezeti sajátosságai a következők:

A nyitó tételek.

A négy koncert első tételei szonátaformában íródtak. Az *F*-dúr koncertben rövid tutti „bevezetés"-sel indul a tétel, a további három versenyműben már kettős expozíciót találunk. A III. koncertben a tutti expozícióban a dominánsban álló melléktéma közvetlenül kapcsolódik a főtémához, a III. és IV. versenyben moduláló átvezetőrész köti össze a két témát. A II. koncertben ezt követően elmarad a zárótéma, bővítésszerű modulációval ér vissza az alaphangnembe; a másik három műben szabályos moduláció után tonikában szólal meg a zárótéma. A szólóexpozíció a főtémával indul az első három versenyben, a IV-ben új témával lép be a klarinét. A II. koncert szólóexpozíciójában elmarad a melléktéma és csak később, a visszatérésben jelenik meg. A kidolgozási rész, amely a IV. koncertben a legterjedelmesebb, zenekari tuttival indul mind a négy műben. A visszatérésben a már bemutatott témák jelennek meg a szokásos hangnemi transzpozícióban; kivétel a IV. koncert, melyben itt elmarad a melléktéma. Mind a négy tétel befejezése előtt fermátás kvartszext akkord nyújt lehetőséget szabad kadenza előadására.

A második tételek.

A koncertek lassú tételei kétféle megformálást mutatnak. Az első és III. koncert lassú tétele háromtagú, a II. és IV. koncertben szonátaformát talá-

[23] Breitkopf Supplement XVI. (1785—1787) 20.

lunk. Az *F*-dúr koncert lassú tétele háromtagúsága mellett rokonságot mutat a szonáta-rondóval is. Szerkezete

A — B — A

(a—b)—(a'—c)—(a—d)

ahol is a' a téma transzpozíciója dominánsban, ugyanakkor feltűnő hasonlatosságot találunk a dominánsban levő b és a tonikai d rész között.

Összetett háromtagú forma a III. koncert lassú tétele, melyben mind az első A tag és annak A' visszatérése, mind a domináns hangnemben álló rövidebb terjedelmű B középtag ugyancsak háromrészes.

Szabadabb szonátaforma a II. koncert lassú tétele, mely tutti bevezetéssel kezdődik. A mindhárom témát bemutató expozíciót rövid kidolgozás követi, majd négyütemes visszavezetés után a rövidített és variált visszatérést találjuk; a tételt rövid coda fejezi be.

A harmadik tételek.

Az első három verseny finálója rondóforma. Az *F*-dúr koncertben még csak kis rondót találunk két epizóddal, melyek közül az első szubdominánsban, a második tonikában szólal meg. A II. koncertben a tutti zenekar exponálja a nyolc ütemes rondótémát, amelyhez tíz ütemes bővítés járul és nyitva marad a dominánson. A szólista csak a domináns hangnembe moduláló első epizód kezdetén lép be; a téma elhangzása után a paralel mollban indul a háromtagú, periodikus építkezésű második epizód, melyet a téma változatlan ismétlése követ. A harmadik epizód a rondótéma bővítésének variált anyaga, itt is a tonikában, utána ismét a rondótéma tér vissza codával. A *B*-dúr koncertben a szólista exponálja a nyolc ütem terjedelmű témát, melyet a zenekar megismétel; domináns irányba modulál az első epizód, majd a paralel moll irányában kitérő bővítésszerű visszavezetés után következik a rondótéma, ismétléssel. Szubdominánsban indul a második epizód, mely érinti a paralel mollt, majd az ismételt témát a harmadik epizód követi az alaphangnemben; a téma ismétlés nélküli elhangzása után coda zárja a tételt.

Szonátarondó a IV. koncert zárótétele. A szólista intonálta nyolc ütemes témát megismétli a zenekar, majd az átvezetés után dominánson szólal meg a melléktéma, mely után a visszavezetést követően tonikában ismétlődik a téma; a kidolgozást triószerű, háromtagú „minore" rész helyettesíti. A visszavezetés után ismétlődik az expozíció (rondótéma, átvezetés, melléktéma, mely itt tonikában áll), majd visszavezetés készíti elő a téma utolsó megjelenését, melyet coda követ.

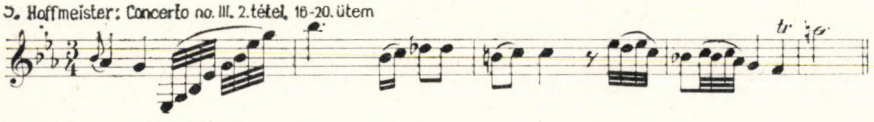
Hoffmeister *F*-dúr koncertje sok rokon vonást mutat Vanhal klarinétversenyével. A szólóhangszer C hangolású, a szólam hangterjedelme f'—c''', ami nagyszekunddal nagyobb, mint Vanhalnál; hasonló a hangszer túlnyomóan diatonikus kezelése és azonosak a módosított hangok is mindkét műben; további egyezés a két koncertben a vonósokkal kísért lassú tételben a sordino előírása. Vanhal kompozíciójával összehasonlítva Hoffmeisternél kétségtelenül fellelhető még a zeneszerzésben való járatlanság és tapasztalatlanság. *F*-dúr koncertjének mindhárom tétele méreteiben, témáinak egyszerűségében közelebb áll a „szonatina" formai, vagy műfaji kategóriához, mint a verseny-

műhöz. Ugyanakkor figyelemre méltó az *F*-dúr hangnem megválasztása, amelyik a legelőnyösebb a klarinét számára. Vanhalhoz viszonyítva előrelépést mutat a kísérő zenekar összeállítása, két oboa és két kürt társul a vonóskarhoz a két szélső tételben. A szólóhangszer kíséretében, Vanhalhoz hasonló módon, a trió-epizódos megoldás dominál és alkalmanként nem a viola, hanem a basszus társul a két hegedűhöz. Hoffmeister *F*-dúr koncertje a zenei anyag és kompozíciós megoldások vonatkozásában nem éri el Vanhal versenyének színvonalát, mégis érdekes és figyelemreméltó alkotás, mert a bécsi iskola egyik legkorábbi klarinétversenyének tekinthető.

A maga korában Hoffmeister *B*-dúr koncertje volt a legismertebb, a leggyakrabban és legtöbb helyen előadott klarinétversenyek egyike. Ennek bizonyítéka, hogy másolt szólamait egyaránt megtaláljuk Londonban, Regensburgban és Prágában (principál szólama hiányzik!). A koncert zenei anyaga igen behízelgő, bár helyenként meglehetősen banálisan hat. Hoffmeister a koncert első tételében majd egy évtizeddel megelőzte Mozartot egy kétoktávos felfelé haladó skálamenet beiktatásával a téma megszólalása előtt, a reprízben, de nem írt két ütem terjedelmű kitartott hangot a skálamenet és a téma indulása közé.

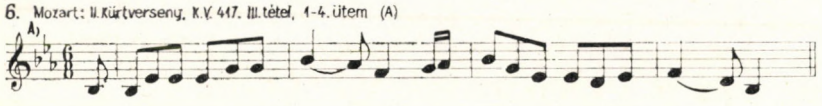
A koncert adagio tételében igen hatásosan használja a klarinét mély, chalumeau hangjait, összekapcsolva azokat a magasabb fekvésekkel is:

5. Hoffmeister: Concerto no. III. 2. tétel, 16-20. ütem

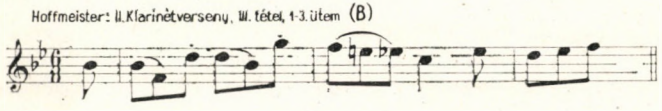


A rondó vidám témája hasonlóságot mutat Mozart második kürtversenyének rondótémájával (K. V. 417).

6. Mozart: II. Kürtverseny, K.V. 417. III. tétel, 1-4. ütem (A)



Hoffmeister: II. Klarinétverseny, III. tétel, 1-3. ütem (B)



A kísérő zenekari együttes Hoffmeister későbbi klarinétversenyeiben a kialakult gyakorlat nyomán: vonóskar, két kürt és két oboa összeállítású. Eltérést csupán a IV. koncert zenekari kíséretében találunk, melyben a vonósok mellett két klarinét, két fagott és két kürt szerepel. A zenekari összeállítással kapcsolatosan meg kell említeni a következőket: a 18. század utolsó évtizedeiben főleg cseh—morva területen igen népszerű lett a klarinét és továbbélt az a korábbi gyakorlat, mely szerint az eredeti oboaszólamokat is klarinétokkal adták elő. Bizonyítja ezt a *B*-dúr koncert prágai szólamanyaga is, melyben a többi fennmaradt szólamanyaggal szemben az eredeti oboaszólamok helyett *B*-klarinétra transzponált szólamok vannak. Ennek alapján arra következtethetünk, hogy a prágai XLII—F—158 és a Hr. 888 jelzetű Kutna Horában őrzött koncertek zenekari kíséretében eredetileg nem klarinétokat,

hanem oboákat írt elő a szerző. Alátámasztani látszik ezt a szólamok viszonylag kis hangterjedelme és a klarinétra jellemző mély hangok teljes hiánya is.

Hoffmeister koncertjeiben fokozatosan bontja ki és írja elő a klarinét technikai lehetőségeit. Első, *F*-dúr koncertjében még szerény követelményeket támaszt a szólistával szemben, a későbbiekben kiszélesíti a hangterjedelmet, nem ritka az *f'''* hang és *g'''* is előfordul, nem egy alkalommal. Technikai követelmények tekintetében a IV. koncert a legigényesebb, amelyben bővelkednek a nagy ugrások, oktávmenetek és a kromatika is lényegesen nagyobb teret kap, mint a korábbi versenyekben. Mindezek a sajátosságok arra engednek következtetni, hogy Hoffmeister IV. versenye a tárgyalt korszak legkésőbbi alkotása. A korábbi koncertekben, de még ebben is találunk olyan szólamvezetéseket, amelyek ellentétben állottak a bécsi klasszikusok elméletével és gyakorlatával. Ezek arról tanúskodnak, hogy Hoffmeister nem volt elég alapos a zenekari kíséretek kidolgozásában.

Gerber szerint *„kevés zeneszerző írt olyan nagy folyamatossággal és könnyedséggel, mint ő"* ... műveiben *„találunk itt-ott frázisokat, amelyekben érezhető, milyen sietséggel írták azokat; mindazonáltal meglepő alkotásai befejezettsége, kereskedelmi tevékenységével egyidejűleg szerencsés tehetsége, lelkesedése és invenciója kellemessé teszik műveit a zenekedvelők számára."*[24] Hoffmeister klarinétversenyeiben gyakran találunk értéktelenebb, konvencionális területeket. Mégis vitathatatlan értékű a hozzájárulása a klarinétverseny fejlődéséhez, a klarinét, mint szólóhangszer lehetőségeinek keresésében és gyakorlati felhasználásában.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756—1791)

Szükségtelen Mozart életére, műveire és azok jelentőségére vonatkozó közismert tények és adatok ismétlése. Feleslegesnek tűnik örökbecsű klarinétkoncertje egyszerű formai elemzésének megtárgyalása is. Sokkal érdekesebb lehet ennél a koncert keletkezésére vonatkozó kevéssé ismert körülmények és részletek ismertetése.

Mozart 1777—78-as párizsi utazása során ismeri meg alaposan a klarinét lehetőségeit. 1778. december 3-án a következőképpen ír erről Mannheimből apjának: *„ah, bár csak volnának klarinétjaink! — nem is hiszi, milyen isteni hatást vált ki egy szimfónia fuvolákkal, oboákkal és klarinétokkal."*[25] A klarinét iránti mély vonzódása a szó szoros értelmében élete végéig elkíséri, gondoljunk csak a klarinétverseny keletkezésének idejére. Két remekművével: az *Esz*-dúr kvintettel zongorára, oboára, klarinétra, kürtre és fagottra (K. V. 452), továbbá a zongora, klarinét, viola összeállítású „Kegelstatt-trió"-val (K. V. 498) vonul be a klarinét a zongorás kamarazene irodalmába. A zongorakvintett bemutatójáról Mozart így ír apjának: *„A színházban is nagyon jól sikerült az Akadémiám. Két nagy koncertet írtam, azután egy kvintettet oboára, klarinétra, fagottra és zongorára, amelyek rendkívüli sikert arattak; és magam a legjobbnak tartom amit még életemben írtam. Kívántam, bárcsak meghallgathatta volna! és milyen szépen adták elő."*[26]

[24] Gerber, Ernst Ludwig: Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkunst, A. Kühnel 1812—1814. Leipzig. II. 706.
[25] Mozart Briefe und Aufzeichnungen, Bärenreiter, Kassal—Basel—New York—London. 1962. II. 517.
[26] Mozart Brife ..... III. 309.

Mozartnak ebben a két művében a klarinét már önálló, egyenrangú szólammal társul az együttes többi hangszeréhez. A klarinéttrió és az *A*-dúr klarinétverseny (K. V. 581) komponálása közti időben (1786—1789) azonban igen jelentős esemény játszódott le. Az első bécsi klasszikus iskola zongora-klarinét szonátáit tárgyaló cikkemben utaltam arra, hogy *„zene és hangszer együttesen determinálják a tárgyalt korszak időtartamát."*[27] Dialektikus kölcsönhatásban állnak egymással: a hangszer milyensége kihat a zeneműre, a zenemű visszahat a hangszerjáték technikai fejlődésére.

Anton Stadler *„Th. Lotz hangszerkészítő segítségével négy félhanggal meghosszabbította a klarinétot (lefelé) és 1788. február 20-án mutatta be ezt a találmányt először az akadémia keretében a bécsi Burgtheaterben, ahol ezen az úgynevezett »bassz-klarinét«-on egy koncertet fújt."*[28] Lotz nevét először 1772-ben[29], majd 1774-ben[30] említik, mint klarinétost, aki Rohan herceg zenekarának tagja. Később, 1782-ben gróf Batthyány József hercegprímás zenekarának tagjai névsorában mint brácsás és klarinétos szerepel.[31] 1785. december 15-én ismét bécsi hangversenyen szerepel Stadler fúvóshangszerekre írott partitáiban, mint kontrafagottos.[32]

Az idősebb Stadler fivér (Anton) újításáról E. L. Gerber a következőket írja: *„1790-ből, Bécsből származó hírek szerint hangszerén egy terccel növelte a mély hangokat, olyan módon, hogy a különben szokásos mély E helyett Disz, D, Cisz és C-t különös könnyedséggel szólaltatja meg."*[33] Az utóbbi négy hang a jobbkéz hüvelykujjával kezelt billentyűk segítségével szólaltatható meg. Ez a technika és hangterjedelem azonos a basszetkürt játéktechnikájával és hangterjedelmével (az írott hangok, nem azok magassága tekintetében). Stadler virtuózan kezelte ezt a hangszert és a *cisz* és *disz* billentyűk első alkalmazása az ő nevéhez fűződik. Így kézenfekvő, hogy megkísérelte a basszetkürtön bevált hangterjedelmet és technikát a klarinétra is alkalmazni.

A „Journal des Luxus und Mode" 1801-es évfolyama 543. oldalán közli a hangszer leírását *„Stadler úr, aki nagy művész több fúvóshangszeren, egy az Augartenben dilettánsok által előadott Akadémián mutatkozott be saját találmányú módosított klarinéton, [A módosítás] abban áll, hogy a [hangszer] nem a megszokott módon egyenesen halad a végén levő nyílásig. Körülbelül az utolsó negyedénél egy harántborda van kialakítva és ebből folytatódik a tovább kihajlított előrenyúló nyílás. Ezen változtatás előnye abban áll, hogy általa még nagyobb mélységet nyer a hangszer és a legalsó hangoknál a vadászkürthöz hasonlatos."*[34] Több ilyen hangszer létezett, mint arról G. Schilling említést tesz: *„úgy tűnik, hogy* [Stadlernek] *ez a találmánya nem terjedt el szélesen, mert csak kevés ilyen hangszert találunk,"*[35] de ezek közül egyetlen példány sem maradt fenn.

Mozart a klarinétkvintettet és a klarinétversenyt is szabadkőműves társa és barátja, Anton Stadler számára írta. A kvintettet ő maga is „Stadler-

[27] Balassa György: Az első bécsi klasszikus iskola zongora-klarinét szonátái. Magyar Zene XVII. évf. I. szám. 13. l.
[28] Kroll, Oskar: Die Klarinette, Bärenreiter, Kassel—Basel—Paris—London—New York 1965. 14. l.
[29] Pohl. id. mű 57. l.
[30] Ulrich, Anton: Die Musik im Wiener Almanach von 1777—1817. Phil. Diss. 1953, 12—13. l.
[31] Major Ervin: Magyar zenekari hangversenyek 1848-ig. Magyar Muzsika Könyve. Budapest, 1936, Havas Ödön. Szerkesztette dr. Molnár Imre.
[32] Weston id. mű 50. l.
[33] Hess, Ernst: Die ursprüngliche Gestalt des Klarinetten-konzertes K. V. 622. Mozart Jahrbuch 1967. 19. l.
[34] Hess uo.
[35] Hess uo.

kvintett" néven emlegette, a koncertről ezt írta feleségének 1791. október 7-én *„aztán majdnem egészen meghangszereltem Stadler rondóját."*[36] A két kompozíció eredeti kéziratai elvesztek. A két mű általánosan elfogadott és ma is játszott klarinétszólamait a fennmaradt másolatok és az 1800-as évek elején megjelent kiadások alpján ismerjük. Ezekben a szólamokban a klarinét legmélyebb hangja *e*, ami a ma általánosan használt hangszer legmélyebb hangjával azonos.

Az ismert tények és adatok többekben indokolt kételyeket támasztottak a klarinétszólamok eredetiségét, hitelességét és teljességét illetően. A kérdéssel kapcsolatban körülbelül egy időben, de függetlenül egymástól, kutatások kezdődtek. George Dazeley 1948-ban megjelent cikkében[37] — Mozart „Titus" operájának no. 9 áriája és néhány más töredék alapján — arra a következtetésre jut, hogy mind a kvintett, mind a koncert eredeti klarinétszólama olyan hangszerre íródott, amelynek hangterjedelme nagyobb a ma használatosnál és az ismert szólamokat annak megfelelően dolgozták át. Dazeley állítását hangszertechnikai, melodikus és hangszerelési érvekkel támasztotta alá. Cikkében számos kottapéldával mutatta be az általa feltételezett eredeti szólam egyes ütemeit.

Ugyancsak 1948-ban két prágai klarinétos, Jiri Kratochvil, a prágai főiskola fúvóshangszer történetének és irodalmának tanára és dr. Milan Kostohriz, a prágai Konzervatórium klarinét tanára hasonló megállapításokra jutott. Álláspontjuk kialakításában őket is zeneszerzési, stíluskritikai, hangszerelési és játéktechnikai meggondolások vezették. Vizsgálódásaik és következtetéseik összegezéseit az 1956-ban közreadott „Bericht über die Internationale Musik-Konferenz, Prag (1956. május 27—31.)" csak kivonatosan ismertette.[38] Kratochvil a basszetkürt alsó billentyűzetével ellátott, lefelé meghosszabbított hangterjedelmű klarinétot igen találóan „basszet-klarinét"-nak nevezi, ami tökéletesen kifejezi a hangszer lényegét és kizár egyben minden félreértést.

Kratochvil is abból indul ki, hogy a „Titus" ária és a 91 ütem terjedelmű *B*-dúr kvintett-töredék (K. V. 516; Anh. 91) Stadler számára készült, miután az áriában mély *c*, kvintettben mély *d* fordul elő, amit a fennmaradt eredeti kéziratok bizonyítanak; továbbá mély *esz* hang fordul elő a 89 ütem terjedelmű K. V. 581 (Anh. 88) töredékben. Az első két kompozícióban B-, az utóbbiban *A*-klarinét van előírva, amiből arra következtethetünk, hogy Stadlernek két különböző hangolású „basszet-klarinét"-ja volt. Mozart különben a basszetklarinét szólamaiban — a basszetkürtnél szokásos módon — basszuskulcsban írta a legmélyebb hangokat. Kratochvil rekonstrukciójában 42 helyet jelöl meg a koncertben és 15-öt a kvintettben, ahol változtatást javasol, három alternatívával: biztosat, valószínűt és feltételezettet. Az elméletről áttérve a gyakorlatra, a prágai konzervatórium *A*-klarinétot készíttetett meghosszabbított alsó résszel, melyen Josef Janous 1951. június 28-án rekonstruált változatban játszotta Mozart koncertjének klarinétszólamát. A kvintett 1956. május 31-én hangzott el feltételezett eredeti alakjában a nemzetközi Mozart-konferencia záróhangversenyén Jiri Kratochvil és a Csehszlovák vonósnégyes előadásában. Kroll könyvében[39] megemlíti Dazeley és Kratochvil

[36] Mozart Briefe. . . . . IV. 157.
[37] Dazeley, George: The OIriginal Text of Mozart-s Clarinet Concerto, The Music Review, Vol. IX, No. 3. 1948. aug. 166—172. l.
[38] Kiadta a Csehszlovák Zeneszerzők Szövetsége. A kérdéssel foglalkozik még Jiří Kratochvil: „Its die heute gebrauchliche Fassung des Klarinetten-konzerts und des Klarinetten-quintettes von Mozart authentisch?" Beiträge zur Musikwissenschaft 1960, 27—39. l., továbbá Hudebni veda 1967. I. 44—70. l. Akademia, Praha.
[39] Kroll id. mű 42. l.

fejtegetéseit, továbbá dr. Kostohriz hangszerét, amelynek hangterjedelme c-ig megy le és valószínűnek tartja, *„hogy a koncertet és a kvintettet eredetileg a Stadler—Lotz féle klarinétra írták."*[40]

Az *A*-dúr koncert klarinétszólamának újabb rekonstrukcióját Ernst Hess végezte el három dokumentum alapján.[41] Az egyik az A. M. Z. 1802 márciusában közölt ismertetés a röviddel korábban, Breitkopfnál, szólamokban megjelentetett klarinétversenyről. A recenzió aláírás nélkül jelent meg, de Hess feltételezi, hogy Friedrich Rochlitztől származik. Az ismertetés igen magasra értékeli a művet és kiváló alkotásként ír róla. Majd a következőket írja: *„A recenzens szükségesnek tartja megjegyezni, hogy Mozart ezt a koncertet olyan klarinétra írta, amelyik c-ig megy le. Ilyen módon a principálszólamban pl. a következő helyeket egy oktávval mélyebbre kell helyezni* [majd négy kottapélda következik] *És i l y e n módon n a g y o n s o k helyet megváltoztattak* [itt további kottapéldák következnek] *Miután azonban mostanáig az olyan klarinétokat, amelyek c-ig mennek le, még mindig csak a ritka hangszerek közé kell számítani, így ezekért a megszokott klarinét számára készült áthelyezésekért és változtatásokért mindenképpen hálásak vagyunk a kiadónak, noha a koncert ezáltal nem nyert."* Majd meglepően modern gondolat következik: *„Talán ugyanolyan jó lett volna teljesen az eredeti szerint kiadni és ezeket az áthelyezéseket és változtatásokat minden esetben kisebb hangjegyekkel jelezni."* A cikk írója a változtatások megjelölését csak abban az esetben jelezhette pontosan, ha autentikus összehasonlítási lehetőség állott a rendelkezésére. Az ismertetés elején erre utalás is történik: *„A rec[enzens] előtt fekszik ennek az isteni koncertnek a partitúrája"* stb. Hess feltételezi, hogy ez az eredeti partitúra másolata volt és egyszer előkerül még, ahogyan az első Breitkopf kiadás szólamait is csak a közelmúltban találta meg dr. W. Plath a burgsteinfurti kastély könyvtárában.[42]

A leghitelesebb bizonyíték Mozart basszetkürtre írott *G*-dúr koncertjének fennmaradt autográf partitúrarészlete (K. V. 584 b; K. V. 621 a), amelyben a principálszólam c-ig halad lefelé és a Rychenberg-Stiftung őrzi Winterthurban. A töredék 199 ütem terjedelmű és utolsó húsz üteme eltérően az előzményektől nem *G*-dúrban, hanem már *A*-dúrban áll; a principálszólam változatlanul *C*-ben maradt, csak a kíséretet kellett *G*-ből *A*-ba transzponálni! Ezt az A. M. Z. recenziója is bizonyítja, amelynek adatai pontosan egyeznek a basszetkürttöredék textusával. *„Ez a megegyezés megengedi a számunkra, hogy a winterthuri kéziratot hiteles forrásanyagnak mondjuk a klarinétkoncerthez."*[43]

Hess további fejtegetéseiben először azokat a helyeket ismerteti, amelyeket az A. M. Z. mint módosításokat is említ, amelyekből egyértelműen kitűnik, hogy a winterthuri kéziratos töredék és az eredeti verzió azonos kellett legyen. A továbbiakban két csoportba sorolja a módosításokat. Az első csoportban a vitathatatlanul — vagy nagy valószínűséggel — egy oktávval mélyebben játszandó részeket ismerteti; négy további helyet jelöl meg, amelyek vitathatóak, de oktávval mélyebb megoldásuk is elképzelhető; végezetül öt olyan helyet sorol fel, amelyek véleménye szerint mindenképpen a mai alakjukban álltak az eredeti kompozícióban.

A koncertről az A. M. Z. ismertetésében olvassuk, hogy *„senki más, csak*

40 Kroll id. mű 15. l.
41 L. 10. jegyzetet.
42 Hess id. cikk 21. l.
43 Hess uo. 22. l.

Mozart képes ilyet írni, következésképpen figyelembe véve a szép, szabályos és ízléses kompozíciót, az első koncert kell legyen a világon [...] A rec[enzens] szilárd meggyőződése, hogy e n n e k a koncertnek a jó előadása m i n d e n ügyes klarinétos számára megbecsülést és dicsőséget, ugyancsak minden hallgatónak — bárhogyan is érezzen és a zene bármilyen fajtáját is kedvelje előszeretettel, ha csak érzése van ehhez a mennyei művészethez — élvezetet nyújt majd. [...] Az előttünk fekvő koncertben is végtelenül sok apróság van, amelyek önmagukban szemlélve k ü l ö n is egészen kedvesek és kellemesek de így mindig csak csekélységek, ellenben az egész jól elrendezett részeiként összesítve azzá emelik, ami valójában — műremekké."[44]

Ezt a műremeket, mint ismeretes, nem túl gyakran adták elő a 19. század első évtizedeiben. Londonban például 1838. március 19-én mutatta be Thomas Lindsay Willmann (1784—1840), a korszak legkiválóbb angol klarinétosa. Ekkor a Musical World kritikusa a következőket írta: *„Az újdonság, ú g y m o n d j á k, Mozart szerzeménye és André, Offenbach, műhelyéből származik, aki, miként Fétis Beethoven szerzeményeivel, Mozart hátramaradott művei mostohaapjának állította be önmagát [...]Az első tétel »parókás-zene«, tömör és gondolatokban bővelkedő frázisaiban felfedezzük a múlt század parókás-copfos m a e s t r ó j á t; de semmi sincsen, amit maga André nem írhatott volna meg. [...] A jelen koncert finálója határozottan otromba és amennyire egyszeri hallásra megállapítható, az igyekezet és tapasztalatlanság nyomait mutatja. Az andantet igazi mozarti fuvallat lengi körül."*[45] Az A. M. Z. recenzistája az ilyenekről írta látnoki szavakkal: *„aki a koncertet végighallgatva semmit sem érez, miáltal tudatának valami fajta élvezete, vagy kellemes érzése, megelégedettsége, vagy kellemessége rejtélyes vagy megmagyarázhatatlan volna, úgy azt legbiztosabb és legcsalhatatlanabb ismertető jelnek vagy bélyegnek tarthatja, hogy sem felfogóképessége, sem érzése nincsen e n n e k a művészetnek a számára."*[46]

„Különösen szépen használja ki Mozart a klarinétnak kantilénára való alkalmasságát. Dallamgazdag Adagio tételeinek egyszerű szépsége maradandó és egyetlen zeneszerző sem érte el azt újból."[47] Ez a megállapítás különösen érvényes a klarinétkoncert lassú tételére, melynek témája Mozart egyik legkifejezőbb, legnemesebb, legemberibb dallama. Felvetődik a kérdés: létezik-e, ismerünk-e más, hasonló témát, amelyik valamiféle kapcsolatban, összefüggésben, rokonságban van ezzel a mozarti témával? A válasz erre a kérdésre egyértelmű *igen*. Van ilyen dallam, már Mozart előtt és éppen Bécsben írták; így fenn áll a valószínűsége annak, hogy Mozart is hallhatta, ismerte azt.

„A 18. század folyamán a saját művek átdolgozása ugyanolyan elterjedt volt, mint idegen témáké és kompozícióké. A késői 18. században a típustémák — melyek nem tudatos átvétel révén többszörösen átformálódnak — lépnek előtérbe, amikor az egyszeri kitalálás és művészi megfogalmazás mind erősebb hangsúlyozása révén a klasszicizmus új ideált nyer."[48]

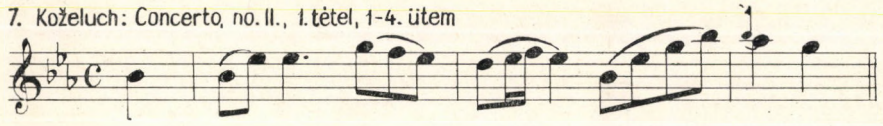
„De a dallam ne csak szép legyen, a dallam uralkodjék. Ebben a szellemben veszi át Mozart a maga örökségét s emeli fel nyomban arra a történelmi

[44] A. M. Z. 1802.
[45] Weston id. mű 55. l.
[46] A. M. Z. 1802.
[47] Kroll id. mű 43. l.
[48] Fellerer, Karl Gustav: „Mozart's Bearbeitungen eigener Werke". Mozart Jahrbuch 1952. Salzburg 1953. 70. l.

magaslatra, ahol egyesülhet az északibb Európa örökségével."[49] *„Mindenek előtt átveszi Déltől az anyagszerű, valőrben való gondolkodást, a dallam hangszerre-, közegre-, időreszabottságát, színszerűségét. A 18. század hangzás-eszménye a fénylő, világos, egyenletesen »magas csengés«; [...] ez a titka [...] Mozart magasregiszterű, napfényes dallamosságának. De itt gyökerezik a dallamok anyagban-komponált élete is. Érvényesüléséhez az a felismerés kell, hogy a dallam nem csak vonal, hanem szín is, — kell, egy olyan kultúra, amelyben a zene megszólalása, a hang, a zengés maga, minden érzéki igényével együtt, külön gond, kultusz és részletezés tárgya: kell a rokokó. A melódia úgy lélegzik és úgy fejlődik ki, ahogyan — mondjuk — csak klarinéton csak lassú tempóban, csak A-dúr hangnemben, csak a kétvonalas d hang körüli magasságban képzelhető; már maga az inspiráció így fogamzik, határozott térben, időben, anyagban, méretben és megvilágításban. Mennyire megvan itt a dallamnak a maga hangneme-színe s viszont minden hangnemnek a maga dallamossága: mennyire összetéveszthetetlen egy mozarti Esz-dúr dallam egy G-dúr, vagy D-dúr melódiával! A mozarti melodika ilyen értelemben eleve rögzített; idegen dallamokat is többnyire hangnemükkel együtt vesz át."*[50]

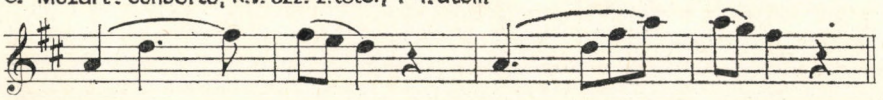
Meglepő azonban, hogy ebben az esetben az eredeti dallam nem lassú tételben, hanem Allegróban, nem *D-*, hanem *Esz*-dúrban, nem 3/4-ben, hanem C-ben szólal meg Leopold Koželuch második koncertjében. Koželuch témája

7. Koželuch: Concerto, no. II., I. tétel, 1-4. ütem



mely a tutti zenekaron szólal meg, nyugtalan, hullámzó vonalú, tipikusan rokokó-jellegű dallam. Mozartnál ez a jelleg alapvetően megváltozik.

8. Mozart: Concerto, K.V. 622. 2. tétel, 1-4. ütem



A szeszélyesen kanyargó hullámvonal lecsillapodik, lüktető hullámzása megenyhül, sűrített mozgalmassága bensőséges humánummal telítődik a szélesen átformált dallamban. A rokokó hullámvonalai klasszikus ívelésű kupolaszerű boltozatokká változnak át.

A két téma összehasonlítása is bizonyítja, hogy *„Mozart a zenei aranykor nagy betakarítója, akárcsak Molière, onnan vette a »magáét«, ahol csak érte"*, átültette azt *„mérhetetlenül termékeny televényébe, ahol újravirultak, mint egy teljesen eredeti, nagyszerű költői világ szimbólumai."*[51]

[49] Szabolcsi Bence: A melódia története. Cserépfalvi 1950. Budapest. 70. l.
[50] Szabolcsi id. mű uo.
[51] Tóth Aladár—Szabolcsi Bence: Mozart élete és művei. Budapest, Győző Andor 1941. 21. l.

Vanhal, majd Haydn tanítványa, aki 1795 körül olyan nagy hírnévre tett szert, hogy *„hírneve elhomályosította az összes többi muzsikusét és mindenki csak az ő zenéjét akarta hallani"*,[52] a későbbi zeneműkiadó és zongoragyáros, 1800 táján felhagyott a komponálással és *„rendkívüli népszerűsége önmagától megszűnt; zenéjét egyszeriben olyan nagy mértékben mellőzték, mint amennyire azelőtt ünnepelték."*[53] Pleyel szonátáiról írva Newmann megállapítja, hogy *„a stílus és a művek minősége általában kiforrottan klasszikus, világos, szabályosan frazeált, ügyes, folyamatos, dallamos és különlegesen könnyed, de az egyéniség szikráját csak a legkorábbi művek mutatják."*[54] Viszonylag rövid ideig tartó népszerűségének ez a magyarázata.

Az igen termékeny zeneszerzőtől három klarinétverseny maradt fenn; kettő teljes szólamanyaggal, a harmadik (*B*-dúr) koncertből csak a zenekari anyag hozzáférhető a prágai Nemzeti Múzeum zeneműtárában, principálszólama elveszett. A teljes szólamanyaggal fennmaradt koncertek egyikét Sieber adta ki Párizsban az 1790-es évek elején, nyomtatott példánya a stockholmi zeneakadémia könyvtárában található. A koncert hangneme *C*-dúr, *C*-klarinét szólammal. Ugyanennek a koncertnek egy korabeli kéziratos példányát Bécsben őrzi az Österreichische Nationalbibliothek. Ez a példány *B*-dúrban van, *B*-klarinét szólammal és „B-dúr" koncertként történik említés róla az alábbiakban. A másik, *C*-dúr koncert több kiadónál is megjelent nyomtatásban. A British Museum két példányt őriz ebből: az egyik op. 59 jelzéssel Hummelnél jelent meg Berlinben, a másikat Falter adta ki Münchenben op. 1 jelzéssel. A koncert harmadik korabeli kiadványát, amelyet az Österreichische Nationalbibliokthekban őriznek, Jean Cappi publikálta Bécsben opus megjelölés nélkül. Gerber 1799-ben említést tesz egy további kiadásról Offenbachban op. 60 jelöléssel.[55]

A *C*-dúr koncertet hegedű és cselló principálszólammal is publikálták. A mű Hummel katalógusában Lefèvre átdolgozásaként szerepel, ezért feltehető, hogy a szerző nem klarinétra komponálta eredetileg ezt a koncertet. Lefèvrenek — a korszak leghíresebb francia klarinétosának — a publikálásban való közreműködéséből arra következtethetünk, hogy a mű már Pleyel párizsi tartózkodása idején keletkezhetett. Lipcsében 1799-ben mint „eredeti új" művet hirdetik a koncertet,[56] amelyet 1799. március 5-én az északamerikai Georgia állambeli Charlestonban egy bizonyos Mr. Foucard is előadott.[57]

Pleyel két hozzáférhető teljes klarinétversenye közül a *B*-dúr koncert látszik korábbi eredetűek. Borítólapjának felirata: „Concerto / a / Clarinette principale in B / Due Corni in B / Due Oboi / Due Violini / Viola / et Basse / Del Sige Pleyel Berlin." Valószínű, hogy a szólamok a Berlinben működött F. Tausch, vagy J. Beer részére készültek. Nem lehet megállapítani, hogy a mű eredetileg melyik hangnemben íródott, *C*-, vagy *B*-dúrban, és melyik hangnembe transzponálták.

[52] Fétis, François J.: Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique, Paris: Firmin Didot Frères, 1880. VII. 75. l.
[53] Fétis uo.
[54] Newmann, Williams S.: The sonata in the classic era. Chapel Hill, The University of North California Press 1963. 551. l.
[55] Gerber: Neues Lexikon III. 734.
[56] A. M. Z. 1799. február.
[57] Sonneck, Oscar G.: Early Concert Life in America 1731—1800. New York, Musurgia Publishers 1949, 38. l.

A mű szerkezeti felépítése, melodikus tartalma, kompozíciós technikája, a szólóhangszer egyértelmű kezelése koncentráltabb, mint a *C*-dúr koncertben.

A versenymű első tétele szonátaforma kettős expozícióval. A tuttiban a főtémát és a domináns hangnemben megszólaló melléktémát, majd a zárótémát azonos anyagú átvezetőrészek kapcsolják össze. A szóló belépésével induló második expozícióban a klarinét az alaphangnemben ismétli a főtémát, majd nagyobb melléktémarész következik a domináns hangnemben, ahol az első expozíciótól eltérően két melléktémát találunk; a zárótémarész domináns hangnemben megegyezik az első expozícióban bemutatott azonos résszel. A kidolgozás nem tartalmaz új anyagot, a fő- és melléktéma anyagát használja, a visszavezetés is a már ismert anyagra épül. A visszatérésben a rövidített főtémarész után a melléktémák párhuzamos mollban, illetve az alaphangnemben hangzanak el. A tételt befejező tutti előtt fermátás kvartszekszt akkord után nyílik lehetőség szabad kadenza előadására.

Szabályos kétrészes forma a középső tétel, szerkezete

A—B—A,—B,

Az A részben a megismételt nyolc ütemes nyitva maradó periódus után domináns hangnembe modulál a második periódus; a B rész domináns hangnemben marad, az A, rész A rövidített és variált alakja alaphangnemben, B, megegyezik az alaphangnembe transzponált B-vel, kadenza lehetőségével a szólista részére.

A finále rondó-szerkezetű. Háromtagú témájának szerkezeti felépítése: a—a—b—a—a^1, melyben a^1 az a variánsa.. A dominánsban tartott első epizód után a csonka téma „a—a^1" hangzik el, majd trió jellegű minore epizód következik (tonalitása *b*-moll, *Desz*-dúr) visszatéréssel; ezután a teljes rondótéma jelenik meg, melyet tonikában álló, szubdomináns irányban kitérő újabb epizód követ, majd a téma első tagjával induló codával zárul a tétel.

A szólóhangszer kezelése igen hatásos és szólama lehetőséget ad a virtuóz hangszerkezelés bemutatására írott e—g''' terjedelemben. Az egyes témák szemléletesen tükrözik a klarinét valamennyi előnyös és specifikus jellegzetességét.

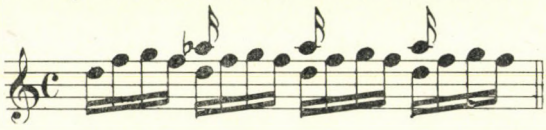
Pleyel *C*-dúr koncertjének első tétele konvencionális szonátaforma két expozícióval. A tutti expozíció uralkodó hangneme *C*-dúr, a melléktéma- és a zárótémarész is a tonikában jelenik meg. A második expozícióban belépő klarinét intonálja a főtémát, majd rövid moduláló átvezetés után rendhagyóan szerkesztett, nagy terjedelmű melléktémarész következik, mely háromrészes tagolású, első és harmadik része *G*-dúrban, második része *g*-mollban áll. A hosszadalmas zárótémarész után nagy terjedelmű feldolgozási rész következik, mely a már bemutatott anyag mellett új melodikát is tartalmaz. A visszavezetést követő reprízben a melléktémarész és a zárótémarész a szokásosnak megfelelő transzpozícióban jelenik meg.

Sajátos szonátaformát mutat a középső tétel megformálása. Nyolc ütem terjedelmű, motivikusan a témára utaló zenekari bevezetés után szabályos expozíció következik, melyben a melléktéma és a zárótéma domináns hangnemben van. A rövid, mindössze 14 ütem terjedelmű triójellegű feldolgozási rész után csonka visszatérés következik, melyben csak a variált zárótémát találjuk, majd a szólista kadenzája után rövid codával zárul a tétel.

Konvencionális rondó a versenymű záró tétele. A klarinéton elhangzó nyolc ütem terjedelmű témát, amelyet a zenekar megismétel, domináns hangnemben követi az első epizód, majd rövid visszavezetés készíti elő a téma második megjelenését. A két bővített tagból álló, *c*-mollban és *Esz*-dúrban tartott második epizódhoz visszavezetéssel kapcsolódik a téma újabb megjelenése. Ezt követően megkomponált, kísérettel ellátott, kadenzának is tekinthető 16 ütem terjedelmű tonika-domináns figurációval folytatódik a tétel, melyet a témával induló coda zár be.

A koncert eredeti nyomtatott principálszólamában sajátságos írásmóddal találkozunk:

9. Pleyel: Concerto, no. III., 1. tétel, 230-237. ütem



A szólamban az *asz"* pontosan a *d"* hang felett van, nagy hangjeggyel nyomtatva. Ez az írásmód csak úgy értelmezhető, hogy a *d"* alternatív hang olyan hangszerre, amelyen még nem volt *cisz"—gisz"* bilentyű és ezért a *gisz"* (*asz"*) csak körülményes, úgynevezett „villafogás" segítségével volt játszható, amelyet gyors mozgásban csak nehézkesen lehetett alkalmazni.

A *C*-dúr koncert terjedelmes első tételében kiváltképpen a zárótémarész hat unalmasnak, melyben a virtuóz meneteket követő dominánson levő trilla már a rész lezárásának érzetét kelti, de ezt további 16 ütem terjedelmű még mutatósabb, de semmitmondó virtuóz terület követi. Lassú tételében sok ékesítést, harminckettedmeneteket és három nagy hangközlépést találunk a magas regiszterből a mély hangokra. Ezek közül a legdrámaibb a közel három oktávos ugrás *f'"*-ről *g*-re (59—60. ütem), ami elég szokatlan a korabeli klarinétversenyek lassú tételeiben. Az első tételhez hasonlóan a harmadik tétel is mutatós skálameneteket, arpeggiókat tartalmaz, figyelembe véve a klarinét hangterjedelmét és technikai lehetőségeit. A mű mindezek ellenére sem tekinthető jelentős alkotásnak. Nem tűnik ki belőle, hogy mi tette szerzőjét népszerűvé a közönség előtt, miután tartalmában kevés az invenció és a dallamosság, a kifejező, értékes gondolat.

Pleyel *B*-dúr koncertje talán kisebb virtuozitást igénylő alkotás, de zenei tartalmát tekintve felette áll a *C*-dúr versenynek. Tematikus anyaga értékesebb, bensőségesebb, a mű megformálása elmélyültebb, alaposabb. Első tételének ünnepélyesen induló főtémája valóságos éneklő jelleget nyer az ötödik ütemtől, átmenő kromatikával színezett melléktémája igen eszpresszív. Egyszerű, világosan formált lassú tétele spontán dallamosságának szép megformálása hálás feladatot jelent minden előadó számára. A koncert, finálé-jának vidám hangulatú, táncos jellegű témájával, jól játszható klarinétszólamával a korszak Mozart utáni szólóirodalmának egyik figyelemre méltó al-

Josef Leopold Eybler (1765—1846)

Albrechtsberger, Haydn, majd pedig Mozart pártfogoltjának, a későbbi udvari karmesternek, Eyblernek egy klarinétkoncertje ismeretes. A mű autográf partitúráját Bécsben, a városház zenei gyűjteményében őrzik. Első oldalán az 1798 febr. dátum olvasható, ami feltehetően a mű megírásának időpontját jelzi. A koncert megformálása és részleteinek kidolgozása teljes mértékben igazolja Albrechtsberger, Haydn és Mozart elismerő támogatását a szerző irányában.

Első tétele kétexpozíciós szonátaforma. A tutti expozícióban a főtéma, melléktéma és zárótéma az alaphangnemben szólal meg. A témát összekötő átvezetőrészek később több alkalommal megjelennek a tételben, részben változtatott alakban is. A szólista belépésével induló második expozícióban a főtémát követő átvezetés domináns hangnembe modulál és a melléktéma dominánson szólal meg. Az első expozícióban bemutatott szekvenciaszerű átvezetőrészt ugyancsak domináns hangnemben követi a zárótéma, amely itt a tutti átvezetések anyagával is bővül. A viszonylag rövid terjedelmű feldolgozási rész anyagát a zárótéma és a melléktéma moll változatai, továbbá a tutti expozícióból idézett első és szekvenciás második átvezetőrésze alkotja. A reprízben szabályosan ismétlődik a második expozíció, a témák a kialakult gyakorlatot követve az alaphangnemben transzponálva jelennek meg. A kadenzára lehetőséget adó fermátás kvartszextakkord után terjedelmes coda következik, amely még egyszer idézi az első átvezetőrészt és a zárótémát.

A koncert lassú tétele szabályos háromtagúságot mutat. A fermátás fúvósakkordot követő bevezetéssel kezdődik a tétel, amelynek első tagja dominánson zár. A szólista már a bevezetésben, majd a téma exponálásában is vezető szerepet foglal el. A nagy terjedelmű középtag *g*-, *b*-moll érintésével *Desz*-dúrba modulál, majd *B*-dúr, *b*- és *d*-moll kitérések után az alaphangnem dominánsszeptimakkordján fermátával készíti elő az A rész ismétlését, ezt követően négyütemes coda fejezi be a tételt.

A finálé három epizódos rondóforma. Témája háromtagú, rövid középtaggal; első periódusa nyitva marad (a), ismétléskor a tonikán zár (a'). A virtuóz jellegű első epizód kitér a domináns hangnem irányába, a zenekari kíséretben a témafej kezdő ütemei szólalnak meg. Rövid visszavezetés után a téma második periódusa hangzik el ismételve (a,—a,) mindkét alkalommal teljes zárlattal. A ritmikus indítású, borongós hangulatú második epizód háromtagú; párhuzamos mollban indul, majd az alaphangnem érintése után visszatér a paralel mollba. A téma (a,—a,) újabb elhangzását követően szubdomináns hangnembe moduláló négyütemes átvezetés készíti elő a dallamos harmadik epizódot. Rövid moduláció után terjedelmes tutti fugatóval folytatódik a tétel, amelyben a dux a rondótémafej változata; a fugató végén mind a tématorlasztást, mind az orgonapontos szakaszt megtaláljuk, majd leegyszerűsödött homofóniává átalakulva készíti elő a téma utolsó visszatérését. Ez alkalommal tetemes belső bővítéssel hangzik el a teljes téma, majd coda fejezi be a tételt.

A koncert igényes formai kialakítása mellett Eybler gazdag invenciójáról tanúskodik dallamanyaga. Az első tétel ellentétes jellegű fő- és melléktémája, a „búcsúzás" jellegű zárótéma, a lassú tétel melodikus gazdagsága, végül a finálé vidám, táncos témája megannyi bizonyítéka a szerző muzikalitásának.

Kevesebb invenciót találunk a szólóhangszer kezelésében. Kétségtelen, hogy a principálszólamban igen hatásosan érvényesülnek a kantilénák, melyek a klarinét legjobban hangzó területeire íródtak. A principálszólam ambitusa írott *e—a'''*; a második tétel kivételével leggyakrabban tonikában, vagy domináns hangnemben mozog diatonikusan, viszonylag igen kevés a kromatika; gyakoriak a terc-skálamenetek, hármas- és négyeshangzat arpeggiók és felbontások, ritkábban szűkített szeptimfutamokat is találunk. Feltűnő a nagy hangközű lépések gyakorisága, nem ritkák a három oktávos ugrások sem. Az eredeti principálszólam mellett több alkalommal módosított, könnyített változatokat is találunk a partitúrában, amelyik kiváltképpen az első tételben több húzást is tartalmaz. Ezek a húzások minden bizonnyal előnyére válnak a tételnek, miután Pleyel C-dúr koncertjéhez hasonlóan, az eredeti fogalmazásban itt is túlméretezett az expozíció zárótémarészének terjedelme a szekvenciaszerű rész megismétlése következtében. Ezen a területen lényegében a szólóhangszer csekély változtatással ismétli a már bemutatott anyagot, ami unalmassá válik és valójában felesleges is. Nem mondhatók maradéktalanul sikeresen megoldottaknak a koncert virtuóz technikai követelményeket támasztó részletei. Alapvető magyarázata ennek, hogy Eybler Pleyelhez és Cartellierihez hasonlóan nem volt képes továbblépni a klarinét kezelésének azon az útján, amelyen Mozart elindult és amelyen Kromer követni tudta őt. Eybler inkább a már korábban általánosan használt egyszerűbb megoldást választotta, amely később az üres, tartalmatlan virtuozitás irányába sekélyesedett el.

A kísérő zenekar összeállítása vonóskar, két fuvola, két klarinét, két fagott, két kürt, két clarino, timpani, melyhez a harmadik tételben nagydob és réztányér társul. A nagy együttes ökonomikus kezelése révén jól érvényesül a szólóhangszer. Érdekes effektus az egész lassú tételen keresztül a nyolcadokban haladó basszus pizzicato felett a magasabb vonósok monoton osztináto ritmusa. A műben a harmadik tételben említett fugatón kívül a homofónia dominál, de kánonszerű imitációt találunk például az első tétel zárótémájánál, ahol az első fuvola két ütemes eltolódással ismétli a témát, majd a második tételben, ahol a szólóklarinét és az első fuvola folytat imitációs párbeszédet. Szellemes megoldásokat alkalmaz Eybler a rondótéma visszatéréseiben komponált kíséretek variált megoldásaiban.

Figyelembe véve Eybler koncertjének erényeit — részben a virtuóz hangszerkezelés, részben a gazdagabb zenekari kíséret megkomponálása alapján, az említett néhány fogyatékosság ellenére is — jelentős helyet foglal el a hangszer szólóirodalmának továbbfejlesztésében.

Casimir Anton Cartellieri (1772—1807)

Cartellieri a Bécsben működött, ma már elfelejtett olasz komponisták egyike. Két klarinétra írott versenyművét a Stadler fivérek adták elő a Tonkünstler-Societät hangversenyén 1791-ben.[58] Ezenkívül ismeretes klarinétra írott három szólókoncertje. Ezek kéziratos másolt szólamait a prágai Konzervatórium könyvtárában őrzik. A szólókoncertek, amelyek keletkezésének időpontjára nincsenek adataink, a virtuóz hangszerkezelésen kívül azért is figyelemre méltóak, mert formai építkezésükben számos érdekes sajátosságot mutatnak.

58 Pohl id. mű 65. l.

A nyitó tételek.

A szólókoncertek nyitó tételei szokásos szonátaformák két expozícióval. Az első tutti expozíció mindhárom műben az alaphangnemben mutatja be a témákat. Az első és harmadik versenyben bevezető résszel indul a tétel és annak elhangzása után szólal meg a téma, a második koncert a főtémával kezdődik. A harmadik koncert Allegro molto feliratú tételét megelőző négyütemes Adagio maestoso bevezetés Mozart Varázsfuvola nyitányának hangulatát idézi. Az első koncertben a tutti expozíció zárótémája a bevezetés anyagára épül és a tétel codájában ugyancsak idézi a bevezetés néhány ütemét. A három koncert első tutti expozíciója majdnem azonos terjedelmű, 54, 56, ill. 61 ütemesek. Cartellieri eredeti ötlete, hogy a második koncert tutti expozíciójában a fő- és melléktéma közötti átvezetőrészben a szólóklarinétnak adja a vezető szerepet, aminek analógiáját egyetlen más műben sem találjuk. Hasonlóan eredeti ötlet, hogy a szólóklarinét két ütem terjedelmű kadenzaszerű közjátéka vezeti be a második expozíciót, miután a tutti expozíció emelt IV. fokú szűkített szeptimen nyitva marad. Ezt a megoldást alkalmazza a 3. koncert második expozíciójának elején is, de itt a tutti szubdomináns akkordon áll meg. Weber ugyanezt a megoldást alkalmazza a néhány évvel később komponált op. 74, Esz-dúr klarinétversenyének első tételében: az első alkalommal belépő szólóklarinét négy ütem terjedelmű kadenzaszerű virtuóz közjátékával kapcsolódik a dominánsszeptimen nyitva maradt első expozícióhoz a második expozíció. Cartellieri első és harmadik koncertjében új főtémával jelent meg a klarinét a szólóexpozícióban. Az átvezetőrész mindhárom koncertben domináns hangnembe modulál és a tuttiban bemutatott melléktémák a domináns hangnemben szólalnak meg, majd ezek moll variánsa is megjelenik az első és második versenyben.

Különbözőek a szonátatételek feldolgozási részei is. Az első koncertben a főtéma moll változata jellemző, a második és a harmadik koncert szonátatételeinek feldolgozási részében új tematikus anyag jelenik meg. A második koncertben háromtagú formát komponál Cartellieri a feldolgozási részben, melynek uralkodó hangneme c-moll, harmadik tagja az első tag variált formában történő ismétlése. A második koncert feldolgozási részében a paralel moll hangnem dominál.

Mindhárom koncertben visszavezetés készíti elő a tonikában tartózkodó reprízt, amely terjedelmében rövidebb, mint az expozíció volt. Az első koncertben a tonikán megszólaló melléktéma ismétlésekor moll tonikán hangzik el, az ugyancsak tonikában megjelenő zárótéma után rövid coda fejezi be a tételt. A második koncertben az első expozíció zárótémájának anyagából vett codával végződik a tétel. A harmadik koncertben a tutti főtéma rövidített alakban készíti elő a visszatérést, amelyben elmarad a melléktéma moll változata és codával végződik a tétel.

Második tételek.

A második verseny középső tétele kétrészes, az első és a harmadik koncerté háromrészes formát mutat. A második koncert Adagio, Pastorale tételének sémája

A — B

(a—b—c)—(a—b—c)

Kétütemes tutti előjáték után a klarinéton megjelenő téma a párhuzamos dúrba modulál, középtagja tonikában marad, harmadik tagja VI. fokon (dúr) indul, majd tonikában zár. Dúr tonikán folytatódik és mollban zár a második rész első tagja, majd szubdomináns modulációval ugyancsak mollban zár; ennek VI. fokán *(Esz)* induló bővítése álzárlat után dúr szubdomináns-dúr tonikai zárlattal végződik a tétel.

Az első koncert Adagio tételének szerkezete A—B—Av. Az Av variánsban, melyet klarinétkadenza készít elő, variáltan ismétlődik a téma mindhárom tagja. A téma középső tagja *Asz*-dúr moll VI. fok enharmonikus modulációval *(Fesz—E)* jelenik meg, majd visszamodulál az alaphangnembe és rövid coda zárja le a tételt.

Szabályos háromrészes da capo szerkezetű a harmadik koncert középső tétele. Első része két tagú, bővítéssel, második része két szabályos nyolcütemű periódusból tevődik össze. A tétel háromütemes tuttival kezdődik, mely elmarad az első rész ismétlésekor.

Harmadik tételek.

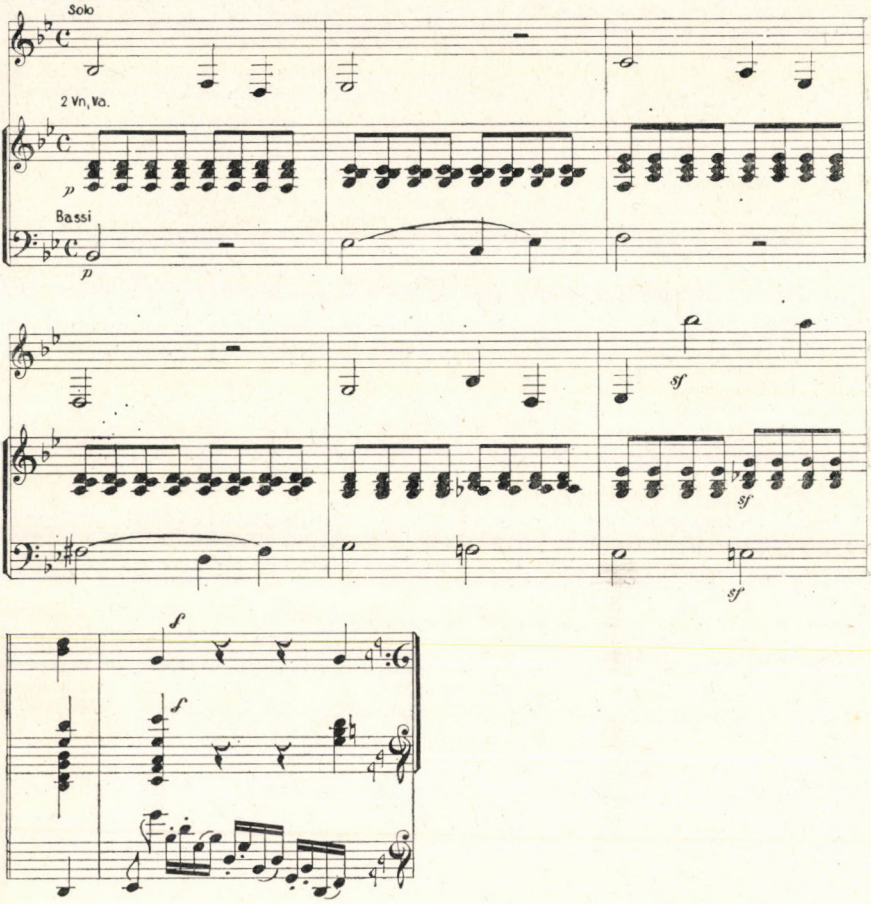
Sajátos szerkezetűek Cartellieri finálé tételei, mindhárom koncertben két részből, majd hogy nem két önálló tételből tevődnek össze.

Az első koncert fináléjának első része rondó, témája háromtagú. Az első epizód, melyet átvezetés készít elő, domináns irányba modulál, majd visszavezetés készíti elő a téma első nyolc ütemének variált alakú és bővített formájú megjelenését. A nagyobb terjedelmű második, „minore" epizód a párhuzamos mollban van, tonalitása inkább szubdomináns irányba hajlik. Ezt követően a tétel második részében már nem jelenik meg a rondótéma, helyette az első átvezetőrész ritmikájára emlékeztető anyagú összekötőrész következik, mely terjedelmes, quasi megkomponált, kíséretes kadenzával folytatódik, majd terjedelmes coda zárja a tételt.

A második és harmadik koncert variációs formában írott zárótételeiben igen sok azonosság van. Az azonos témát (Adante, ill. Adagio feliratúak) öt teljesen azonos variáció követi, melyek közül az ötödik minore mindkét koncertben. A variációk között 2—4 ütemes tutti közjátékok vannak. A minore variációt követő maggiore rész különbözik egymástól a két zárótételben annak ellenére, hogy szerkezeti és részben tematikai egyezést is mutatnak. A gyors maggiore mindkét tételben háromrészes, középrészük azonos. Variált visszatérés követi a nagy terjedelmű középrészt a második koncertben, a harmadik koncertben a harmadik tag ismétlés nélkül, de bővítéssel tér vissza, majd coda fejezi be mindkét tételt. A második koncert maggiore témája éneklő allegro, a harmadikban kifejezetten stretta jellegű.

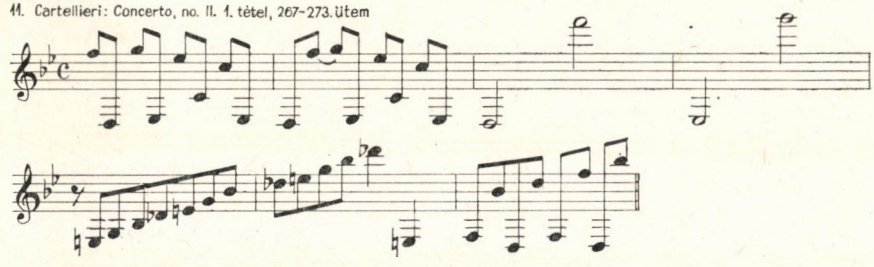
Cartellieri igen virtuózan kezeli a klarinétot mindhárom koncertjében. Írásmódjában a diatónia dominál, aránylag kevés kromatikát találunk a hangszer középső hangjaitól fölfelé. A principálszólamban írott hangterjedelem *e—a'''*. A harmadik koncert első tételében a klarinét legmélyebb hangjaira írott dallammal az elsők egyike, aki felismeri e hangszín sajátos értékét és tudatosan szembeállítja azt a középső sáv hangzásával.

10. Cartellieri: Concerto, no. III., 1. tétel, 230-237. ütem



Technikailag a második koncert a legigényesebb, aminek igazolására álljon itt az első tétel néhány üteme.

11. Cartellieri: Concerto, no. II. 1. tétel, 267-273. ütem



Szembetűnő ugyanakkor, hogy a nyitó allegro tételekben nincs kadenza, ebben a vonatkozásban megegyezik Kromerrel.

A kísérő zenekar összeállítása az első két koncertben: vonósok, 2 oboa, 2 kürt, 2 clarino és timpani, a harmadik koncertben ez az együttes 2 fuvolá-

val, 2 fagottal, nagydobbal, réztányérral és triangulummal bővül. A lassú tételekben csak fafúvók és kürtök szerepelnek a kíséretben. A szerkesztési mód alapvetően homofon.

Cartellieri klarinétversenyeinek melodikájában és kompozíciós stílusában erősen érezhető a bécsi klasszikus iskola hatása, emellett kétségtelen, hogy a művekben helyenként olaszos elemek is fellelhetők. Jó példa erre a második koncert lassú tétele, vagy a harmadik koncert olaszos operanyitányokra emlékeztető indítása. A koncertek egyben igen fejlett harmóniai érzékről is tanúskodnak, mint azt például az első koncert lassú tétele is mutatja, s ebben a vonatkozásban számos bécsi kortárs hasonló kompozícióinak fölötte állnak.

A virtuóz technikai követelmények emelkedése mellett Cartellieri három klarinétversenyét megformálásuk újszerűsége, harmóniai gazdagságuk és nem utolsó sorban a klarinét legmélyebb hangjait kiaknázó, előremutató hangszerkezelés teszi jelentőssé.

Frantisek Kramář-Krommer (1759—1831)

Morva származású, Magyarországon és Bécsben működött zeneszerző. Igen termékeny komponista, akinek több, mint 300 művéről tudunk. Népszerűségére jellemző, hogy Bécsben 1815 és 1830 között gyakrabban adták elő szimfóniáit, mint Haydn hasonló kompozícióit.[59] Különösen érdekes ez akkor, ha felidézzük az egyik korabeli kritikát: *„Kromer hangszeres zenéje, annak ellenére, hogy abban sem magas zsenialitás, sem tulajdonképpen mély művészet nem fedezhető fel, mégis joggal talál széles és tiszteletre méltó közönséget, mert élénkséggel, művészi tapasztalattal és kiváltképpen a hangszer jó tulajdonságainak ismeretében és figyelembevételével, valamint magának az előadónak az előnyére íródott."*[60]

Az utókor értékelése erősen megoszlik Krommer műveinek megítélésében. Engel szigorúan elmarasztaló véleménye szerint *„a bécsi klasszikusok morzsáin élt."*[61] Racek szerint *„habár Krommer nem volt forradalmi jelenség, aki önállóan indult volna el új gondolatok útján, mindazonáltal korának haladó eszméi vezették és nagyon fontos helyet vívott ki a klasszikus korszak cseh zeneszerzői között. [...] Zenekari és hangszeres kompozíciói Haydn és Mozart stílusából fakadnak és elbűvöl minket azok ügyes technikája, természetesen kibontott, erőteljes dallamossága, tiszta és logikus harmonizálása és a moduláció néhány ügyes, a romantika felé hajló változata."*[62]

Krommer kompozícióinak zömét még életében publikálták. Klarinétra írott három szólókoncertje és két klarinétra írott két kettősversenye ugyancsak életében került kiadásra. A szólókoncertek közül (op. 36., op. 52., op. 86.) csak az op 36 (*Esz*-dúr) eredeti klarinétkompozíció, a második (op. 52) oboára, a harmadik (op. 86) fuvolára írott versenyművek átdolgozása, így ezeket nem tárgyaljuk.

Az op. 36 *Esz*-dúr koncertet André adta ki először Offenbachban 1803 körül. Nyitó allegro tétele szonátaforma. A témák viszonylag szűkre szabott

59 Walter, Horst: Franz Krommer (1759—1831). Sein Leben und Werk, mit besonderer Berücksichtigung der Streichquartette. Phil. Diss. III. 88. l.

60 A. M. Z. 1807. 518. l.

61 Engel, Hans: Das Instrumentalkonzert. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1932. 270. l.

62 Jan Racek előszava a koncert első kiadásában, közreadta Jiri Kratochvil, Praha: Státni Nakladatelstvi, 1953.

keretek között szólalnak meg a zenekari expozícióban. A kvart-, kvint-, szeksztlépéses, energikus indítású, de egyben éneklő jellegű főtéma négyütemes belső bővítéssel 12 ütemre növelt periódus. Érdekesség, hogy a melléktéma csoport, amelyet később a szólóhangszer domináns hangnemben intonál, itt tonikában áll. A zenekari bevezetés rövid, jelentéktelen záróréssel fejeződik be. A klarinét belépésekor az eredeti főtémával jelenik meg, tizenhatodmenetekkel gazdagítva azt. Az átvezető rész *g*-moll érintésével domináns hangnembe modulál. *B*-dúrban intonálja a szóló az első melléktémát, majd ezt *b*-mollban követi a második melléktéma, mely *Desz*-dúrban zár. A *B*-dúr zárórészben a klarinét virtuóz futamaival hatásosan mutatja be a hangszer használatos hangterjedelmének egészét. A főtéma domináns transzpozíciójával indul a tutti, majd új anyag jelenik meg. Dominánson lép be a szóló is új témájával, amely első alkalommal dúrban, ismétlésekor mollban zár, majd *Desz*-dúr kitérés után *c* hangon áll meg. A klarinéton *Asz*-dúrban szólal meg a zenekar által *B*-ben intonált új téma, utána rövid tutti készíti elő a visszatérést. A szólóhangszer által intonált főtémát a szokásos transzpozícióban követi a melléktémacsoport, a zárórész virtuózabban hat, mint az expozícióban, de technikailag könnyebb annál. A már ismert rövid tutti zárórész fejezi be a tételt, melyben nincsen kadenza.

Háromtagú szerkezeti felépítésű a gyászinduló jellegű második tétel, párhuzamos *c*-mollban. A zenekari bevezetés után a szólóhangszer intonálja a témát, ennek második szakasza *Esz*-dúrba modulál. A középrész *Esz*-dúrban indul, majd *cesz*-h enharmóniával *G*-dúrba modulál, előkészítendő a visszatérést. A téma első szakaszának elhangzása után háromütemes tuttival zárul a tétel.

A befejező harmadik tétel rondó. A két periódusból álló témát a klarinét intonálja a tétel elején; az első periódus paralel *c*-mollban zár, a második periódus nyitva marad, majd a zenekar megismétli a teljes témát. A téma első visszatérésekor annak első felét a szóló játsza, második felét átveszi a zenekar, de a téma nem ismétlődik. A második visszatérés alkalmával tizenhatodmozgásos variált alakban jelenik meg a teljes téma először a szólóhangszeren, majd a zenekar ugyancsak variált formában megismétli azt. A harmadik epizód után, a téma visszatérése helyett rövid zenekari codával fejeződik be a mű.

Az első epizód *c*-mollban jelenik meg a klarinéton, majd *B*-dúrba modulál, ahol virtuózan kibontott futamokkal csillog a szólóhangszer. Szubdomináns hangnemben áll a már romantikus, schuberti hangvételű második epizód, mely *f*-moll visszavezetőrész végén szekvenciális menetekkel készíti elő a téma visszatérését. *Esz*-mollban indul a harmadik epizód, első szakasza moll dominánson, második szakasza a párhuzamos *Gesz*-dúrban zár, ezt az első szakasz ismétlése követi; ez már tonikán fejeződik be és az első epizód végén levő futamokra emlékeztető virtuóz lezárással készíti elő a tételt befejező tutti codát.

A principálszólam hangterjedelme írott *e*—*g'''* között mozog, bőségesen tartalmaz csillogó staccato meneteket, sima és hajlékony virtuozitást, valamint kromatikát a középső és felső hangsávokban. Gyakori a mély chalumeau hangok alkalmazása és azok váltakozása a magasabb hangsávokkal, mint a feszültség kifejezésének eszköze. Témái, melyekre az átvezetőrészek motivikus megoldásai is épülnek, kimondottan éneklő jellegűek.

A párhuzamos tercrokonság gyakori használata, a merész modulációk, az

egyes témák schuberti karaktere megannyi jele a mind határozottabban kibontakozó zenei romantikának. A koncert sajátossága, hogy egyetlen tételében sem nyílik lehetőség szabad kadenza előadására.

Krommer *Esz*-dúr klarinétkoncertje érett szerző jól megkomponál alkotása. Értéke abban van, hogy szerencsésen egyesíti a hangszer éneklő és virtuóz lehetőségeit anélkül, hogy a technika csillogtatása öncélúvá, tartalmatlanná válna. Sok más kompozíciójához hasonlóan az *Esz*-dúr klarinétverseny is igen népszerű és ismert volt már szerzőjének életében. Ennek egyik legékesebb bizonyítéka Giuseppe Pilotti (1784—1839) olasz zeneszerző klarinétversenye, melynek kéziratos szólamait a bolognai Conservatorio G. B. Martini könyvtárában őrzik. A koncert borítólapján olvasható 1815-ös évszám feltehetően a mű keletkezésének időpontját jelöli. Az egytételes kompozíció codája meglepő módon teljesen megegyezik Krommer *Esz*-dúr klarinétversenyének 110—130. ütemével. Az egyezés ilyen nagy mértéke minden kétséget kizáróan nem tekinthető véletlennek. Lehetséges, hogy Krommer itáliai tartózkodása inspirálta a mű szerzőjét erre a megoldásra és talán maga Krommer is hallgatta a kompozíciót.

VESZPRÉMI LILI:

KÖZREADTA: BARTÓK BÉLA

A Zongorairodalom remekművei című sorozatban Rozsnyai Károly kiadásában Scarlatti műveiből 10 darab jelent meg, amelyeket Bartók Béla válogatott ki és látott el jegyzetekkel. (Két füzetben 1921—24.) Az előszóban Bartók megemlíti, hogy további kiadásokat terveznek, amelyekhez az anyagot Rameau és Couperin műveiből válogatja majd össze. Pedagógiai szempontból Bartók nemcsak kívánatosnak, hanem elengedhetetlennek tartotta ezeknek a mesterműveknek beiktatását a zongoratanulók tananyagába. Remélte, hogy ezek a művek hivatottak lesznek ellensúlyozni — sőt hovatovább háttérbe szorítani — a Mendelssohn—Schuman-epigonok műveit s a különféle Ifjúsági Albumokat is.

A kottaszöveg alapjául Alessandro Longo: „Domenico Scarlatti: Opera Complete per Clavicembalo" című kiadványát választotta. (G. Ricordi & C. Milano 1906—1937.) A. Longo Scarlattinak 545 darabját kutatta fel és 11 kötetben rendezte sajtó alá. Az előszóban ismerteti, hogy miként sikerült az összkiadást a leghitelesebb módon közreadnia. A kéziratokat és a legrégebbi kiadványokat elsősorban a velencei Marciana könyvtárban találta meg. Nagy segítségére volt Raccolta Santini római abbé 300 darabból álló kéziratos gyűjteménye is, amely Brahms tulajdonába került, aki azt még életében a bécsi Konzervatórium könyvtárának ajándékozta. Végül megtekintette a mindössze 30 művet tartalmazó Urtex kiadást is. A kötetekben minden darab után jelzi, hogy az a Marciana könytár, a Santini abbé hagyatéka, vagy az eredeti kiadás melyik kötetének hányadik darabja és azt is megjegyzi, hogy már kiadott, vagy még kiadatlan műről van-e szó.

A darabokat nem keletkezésük sorrendjében közli, hanem ötönként szvitnek csoportosította. Talán ezzel utalni akart a kompozíciók táncos jellegére, de úgy tetszik mintha elsősorban a hangnemi rokonságot tartotta volna szem előtt. Úgyszólván minden variálási lehetőséget kihasznált: azonos alaphangú dúr és moll, párhuzamos hangnemek, felső- és alsódomináns és a távolabbi rokonságok mindig szimmetrikus elrendezésben alkotják a szviteket.

A. Longo nagy lelkesedéssel és szeretettel dolgozott a kiadványon, mert meggyőződése volt, hogy ha Scarlatti művei ismertté válnak, nagyobb szerepet kapnak majd a zongorapedagógiában, s ez igen hasznos lesz az ifjúság számára. Végül azzal fejezi be az előszót, hogy amíg Bach és Händel polifóniája, Couperin és Rameau virágos stílusa a siker csúcsát érte el, addig Scarlatti egyedül járta a maga útját, megvetvén a hangszer modern technikájának és a szonáta fejlődésének alapjait.

Az Urtext kiadványon sem a kiadás helye, sem az idő nincs feltüntetve. Valószínű, hogy 1790 előtt jelent meg, mert az ajánlás V. János portugál ki-

rálynak szól. Scarlatti az ajánláson kívül még egy levelet is csatolt hozzá, amelyet Longo is közöl és amely így hangzik: „Olvasó, legyél akár dilettáns, akár professzor ne várjad, hogy e művekben mély művészi koncepciót találj, hanem inkább a művészet belső humorát, amely elvezet téged a clavicembalo őszinte élvezetéhez és a játékodat biztosabbá teszi. Nem érdek, sem ambíció, hanem kötelességérzetem vezetett a publikáláshoz. Talán tetszeni fognak neked és akkor méginkább hajlandó leszek más kívánságok teljesítésére, hogy örömet szerezzek neked, a könnyedebb és változatosabb stílusban. Légy inkább emberséges mint kritikus és élvezeted növekedni fog ... Élj boldogan."

Mielőtt Bartók kiadványát összehasonlítanánk A. Longo kottaszövegével, szeretném felidézni Bartóknak a Zeneközlönyben (1911/12 X. évf. 7. sz. 222—27. l.) megjelent: „A clavecinre írt művek előadása" című írását. Három ellenvetéssel érvel az akkoriban elterjedt felfogás ellen, vagyis, hogy a clavecinre írt műveket diszkrét formában kell előadni, kerülve a fortékat, utánozva a clavecin halkan zengő zizegését. Ha valaki ezt kívánja — írja — akkor már épp oly joggal azt kívánhatná, ne alkalmazzunk semmiféle cres.-t se dim.-t, mert a clavecinen ez nem volt lehetséges. Azt is kívánhatná valaki, hogy játsszuk a régi fúgákat állandóan nyitott pedállal, mert a régi clavecinen hangtompító híján ,ilyesformán hangzott. Másik ellenvetése, hogy Bachnak akárhány fúgája feltűnően hasonló karakterű bizonyos orgonaműveivel. Ebből megállapíthatjuk, hogy a clavecin legtöbbször tulajdonképpen a nehezen elhelyezhető és drága orgonának a szurrogátuma. Ha tehát már utánzást kíván valaki, akkor legföljebb az orgonának hatalmas erejét kellene ilyen esetben utánzásra ajánlania. Végül megjegyzi, hogy a clavecin idejében ez a vékonyhangú hangszer kamarahangszer volt, nem került dobogóra, most tehát a tér bővítésével kellett, hogy a hangzás is arányosan és szükségszerűen megnövekedjen. Ha pedig ez nem helyes, akkor Rameau, Scarlatti és Bach művei nem valók hangversenyterembe. „Ami ellen határozottan tiltakoznunk kell."

Végső következtetése, hogy „minden régi clavecin-muzsikát karakterének megfelelően kell előadni a mai zongora minden tökéletességének kihasználásával."

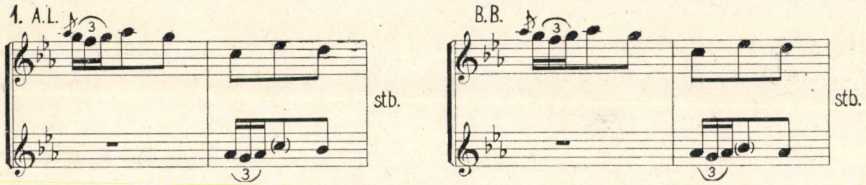
Mit vett át és miben tért el Bartók a Longo-féle kiadástól?

A *válogatás* szempontjaihoz nem sikerült elég támpontot találni. A két füzet 10 darabja sorrendben Longo kiadványának következő köteteiből valók: az I. kötetből a 2., 3., 5., 22., 21. és az 50-ik, mely a II. füzet záródarabja. A többi a III. kötetnek 141., 138., 135. és 142. számú darabja. (Longo jegyzetben közli, hogy ezek mind a velencei Marciana könytár kiadatlan darabjai, amelyek sorrendben az alábbi kötetek sorszámai alatt találhatók: VIII/27., XII/19., IX/19., II/27., I/15., VII/7., XV/12., III/7., II/22., XIV/34.)

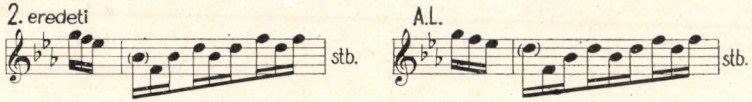
Hangnemileg C-, B-, A-, Esz-, E-dúr, *a-* és *e*-moll szerepelnek, tehát az egyszerűbb hangnemek uralkodnak. A 10 darab közül 8 imitációs kezdésű, de ennek nem kell feltétlenül közreadói szándékot keresni, miután abban a két kötetben amelyből Bartók válogatott a daraboknak cca 70%-a imitációval kezdődik. Az kétségtelen, hogy elsősorban pedagógiai szempontokra gondolt és miután az előszóban utal is ara, hogy ezek a darabok már a tanulás 5—7. esztendeiben játszhatók, tehát a technikailag könnyebbeket kereste. Nincsenek oktávnál nagyobb ugrások, kézkeresztezések stb., amelyek Scarlatti műveiben gyakoriak.

Abban nyilvánvalóan eltér Longo elképzelésétől, hogy a darabokat nem szviteknek, hanem szonátáknak javasolja összefűzni. Így pl. az I. füzet három *C*-dúr darabját, valamint az *e*-moll és *E*-dúr darabokat szonátánként is lehet játszani. Ez az elképzelés megegyezik az R. Kirkpatrick amerikai cembalóművész és zenetudós 1953-ban megjelent Scarlatti monográfiájában közöltekkel is. Ő felhívja a figyelmet arra, hogy a korai szonáták túlnyomórészben páronként íródtak s ezek hangnemileg és hangulatilag összetartoznak, kiegészítik egymást. A *kottakép* általában megegyezik a Ricordi féle kiadással, kivéve azt a néhány helyet, ahol Longo jegyzetben közli, hogy változtatott a szövegen, mert véleménye szerint vagy hibás lejegyzés történt, vagy pedig Scarlatti olyan akkordokat alkalmazott, amelyek a cembalón jól hangozhattak, de a zongorán nem.

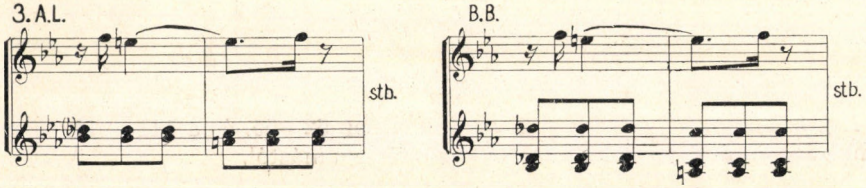
II. f. 9. Ebben a darabban találjuk a legtöbb változtatást. Pl. a főtémát a 2. ütemben az alsó szólam imitálja egy félhanggal magasabbról indulva, ami által disszonancia keletkezik. Longo a továbbiakhoz hasonlítva a kvart lépést tercre módosítja. Bartók nem változtatott az imitáló szólamon.



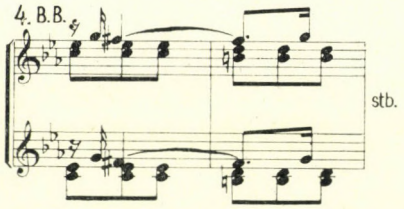
Ugyanebben a darabban a 39. és 41. ütemekben a felbontott hármashangzatok első hangját Longo az eredetitől eltérően, az előtte való hanghoz kapcsolta. Ezt Bartók megjegyzés nélkül átvette.



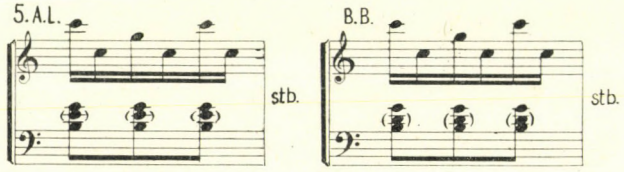
A legnagyobb szövegmódosítást Bartók a darabnak a középrészében javasolt, természetesen ossia-ként. Itt nemcsak oktávval erősítette meg a basszus hangjait, mint ahogy azt a kadenciákban is gyakran javasolta



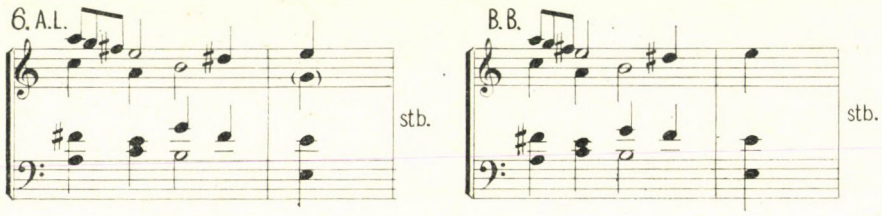
hanem az 58—65. ütemekben a kíséret hangjait megduplázza a felső szólamban is.



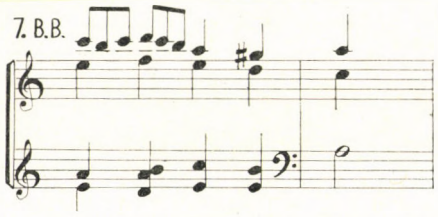
II. f. 8. Longo a 63., 67. és 71. ütemekben a basszus szextakkordjait kvart-szextakkordokra változtatta s Bartók ezt nem vette át.



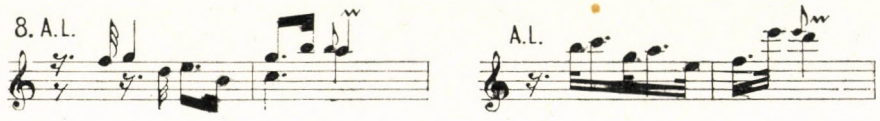
II. f. 7. A záradékoknál az üres oktávokhoz Longo a tercet zárójelben beírta. Bartók megtartotta az üres oktávokat.



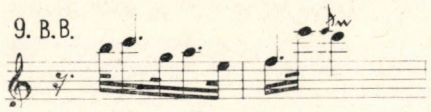
Viszont egyszer az utolsó kadenciában zárójel nélkül írta ki a tercet, amit az indokol, hogy míg az előző esetekben hármashangzat oldódott oktávára, addig ezúttal a dominánsszeptim akkord szeptim hangja kívánta meg a feloldást.



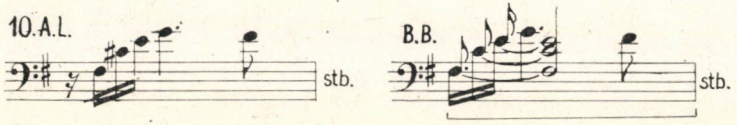
I. f. 2. Longo jegyzetben utal arra, hogy az 52—55. és a 111—114. számú ütemek azonos motívumainak írásmódja eltér egymástól.



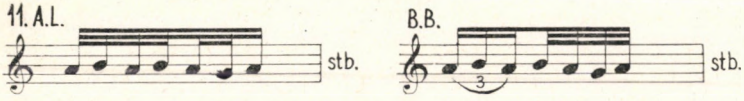
Bartók ezen így segített:



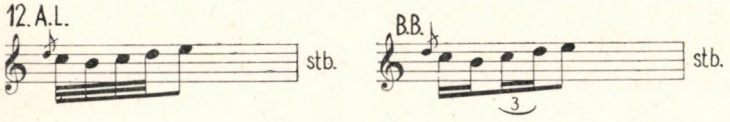
I. f. 4. darab 17. és hasonló ütemeiben Bartók az akkord hangjait fekve hagyja, sőt pedállal is összezúgatja.



Az *ékesítések* megoldásait Bartók minden új esetben a hang fölött kiírta. A jelzéseket Longótól pontosan átvette, csupán azok gyakorlati kivitelezésénél érvényesül az az elve, hogy a trillák zongorán nem lehetnek olyan dúsak, mint a clavicembalón. Ezért inkább tizenhatodos, mint harminckettedes megoldást javasol. A paránzón, kettősparánzón, mordenten kívül (amelyek mindig a főhangon kezdődnek), rövid és hosszú előke is előfordul a darabokban. A trillát általában a felső váltóhangról indítja, ha azonban a főhangról kívánja kezdeni, ezt apró hangjeggyel a főhang előtt jelzi. Ez utóbbi esetben nem a trilla előtt levő hang magassága a döntő, hanem a trilla főhangjának funkciója, fontossága. A trillákat általában lassabban kezdi és megállás nélkül vezeti a következő hanghoz. Például *I. f. 1.*



Ugyancsak ennek a darabnak a 11. és hasonló ütemeiben, miután a triolás ritmus az uralkodó, a következő motívumot is triolás formában oldja meg.



Ezek a megoldások logikusan következnek a zongora hosszabban zengő hangszínéből.

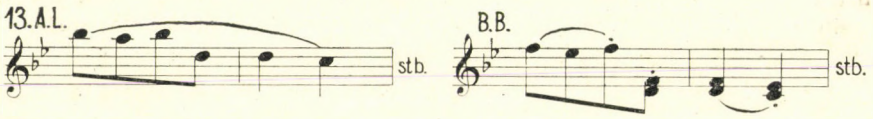
Tempo, dinamika, frazeálás, előadásmód szempontjából annál több eltérés mutatkozik a két kiadvány között.

Tempo jelzései nemcsak a metronóm szerint lassabbak, hanem egy darabon belül igen sokszor meg is változnak. Pl. az I. f. 1. számú darabban a kezdet metronóm-száma negyed = 88 (Longónál negyed = 104), a 7. ütemben negyed = 80, a 11-ben negyed = 70, a 15-ben negyed = 88, a 20-ban negyed = 70, a 26-ban negyed = 80, a 32-ben negyed = 88, és végül a 34. ütemben negyed = 70; tehát egy negyvenütemes kompozícióban a tempó hétszer

változott meg. Csupán három alkalommal jelezte Bartók a metronóm számot Longóénál gyorsabbra. A II. f. 6. sz.-ban fél = 116 helyett 126, a II. f. 8. sz.-ban negyed = 96 helyett 100, végül a II. f. 10. sz.-ban negyed = 132 helyett 144. Ezekben a darabokban is rendkívül gyakori a tempó változása és nem ritka, hogy egy darabon belül 50 metronóm szám különbség is adódik. A változást legtöbbször rövid acc. vagy rit. előzi meg.

Dinamikai utasítások is bőségesen akadnak. A ppp-tól a ff-ig minden árnyalat előfordul. A ff-t csak ritkán írja elő, viszont az echo hatáshoz szívesen alkalmazza a pp-t. Gyakori az erősítés és halkítás több ütemen keresztül vagy csupán a motívumon belül a legfontosabb hang felé emelkedve. A marcatóhoz kétféle jelet használ: a V a legfontosabb ütemsúlyt emeli ki, a > a motívumok fontos hangjára hívja fel a figyelmet. Ahol a téma súlyos ütemrészről súlytalanra került, ott Bartók ütemeltolódást jelez, hogy ebben az esetben is megfelelő hangsúlyt kapjon a téma.

Frazeálás tekintetében is sok eltérés van a két kiadvány között. A témák elválasztását Bartók függőleges vonallal jelzi, a kisebb lélegzetvételnél a ' jelet használja. Az ívekkel általában frazeálást jelez, ezért kötőívei rövidebbek Longóénál, aki inkább a legato játékmódot jelöli vele. A frazeálásnál nemcsak a motívum karakterét, hanem a darab folyamán történő esetleges változását is figyelembe veszi. Pl. a *II. f. 6. sz.* darabban az 5—6. ütemben megjelenő motívum később nagyobb területet fog át, ami már legato nem oldható meg, ezért Bartók már a motívum megjelenésétől kezdve azt a frazeálást javasolja.



Az auftaktos motívumokat az egész darabon végig következetesen jelöli, még ha először rejtett auftaktról is van szó. Nagyobb kadenciánál az utolsó hangot *lungá*-val jelzi és jegyzetben közli, hogy ezt 3 ütemen keresztül kell kitartani, sőt utána még egy nyolcad szünetet is beiktat, ami fölött ismét kiírja, hogy *lunga.* Általában a nagyobb részeket beiktatott szünettel is elválasztja egymástól.

Ujjazatai általában a pozíció ujjrendszerének felelnek meg. Egyszerűek, természetesek, könnyen megoldhatók. A motívumokat transzponáláskor is lehetőleg azonos ujjrenddel játszatja, ilymódon gyakran kerül hüvelyk- vagy kisujj fekete billentyűre, de ezek a helyzetek mindig indokoltak és jól megoldhatók.

Előadásmódra egy-egy darabban gyakran 15—20-féle utasítást is ad Ezek között van néhány a szokásostól eltérő, de rendkívül szemléletes utasítás. Pl. *lusinghevole* (cirógatva), *slentando* (lassítva), *strepitoso* (zajosan), *appenato* (szenvedőn), *piacevole* (kedvesen), *calmandosi* (nyugtatva), *scorrevole* (peregve), *sciolto* (lazán). Ugyancsak gyakran használja a segédszavakat is, mint *piu, poco, molto, mosso, meno, appena* (alig).

Összefoglalva. Mint minden Bartók közreadásban a kotta szövegének gyors áttekintését kissé megnehezíti a sok utasítás. Ezek a jelek azonban csak a zenei történést magyarázzák. De ha ezeket a jeleket csupán kívülről aggatjuk rá a műre, akkor abból nem értelmi kiemelés, hanem csúnya hangsúly: nem fejlődő csúcspont felé törekvő dallam, hanem erőltetett egyenlőtlen

crescendo; nem frazeálás, hanem kézfelmelés és nem megnyugtató befejezés, hanem indokolatlan, meggyőződés nélküli ritenuto lesz! Ilymódon természetesen csupán torzkép születik a darabból.

Nem szükséges védőbeszédet tartani Bartók közreadásai mellett, hiszen aki értőn nyúl hozzá, az minden esetben az okot is felismeri ami a sok jelet szükségessé tette; feltétlenül világosabb lesz előtte az egész mű struktúrája és sok segítséget kap annak megvalósításához. Mégis szeretnék néhány megjegyzést tenni.

Hivatkozzam a 19. sz. teoretikusaira, akik 20—25 pontban foglalták össze azokat az eseteket és zenei alkalmakat, amikor egy darabon belül a tempót meg kellett változtatni és 16-féle szabályos és szabálytalan hangsúlyozás lehetőségét sorolták fel és kívánták meg? A régi zenében a metronóm és a pontos jelzések hiányában csak a darabok karakterének vizsgálata és alapos elméleti tudás irányíthatta az előadót. Még az alaptempó megállapításához is elsősorban a darab karakterét kellett felismerni és azután annak megfelelően a tempót meghatározni. Nem kétséges azonban, hogy mind az alaptempó, mind annak változása, hullámzása a zenemű tartalmával, a zenei gondolattal van a legszorosabb összefüggésben. A zenei gondolat azonban zenei formában ölt testet, s a zene formálásába beletartozik a legkisebb motívumnak, frázisnak, témának alakulása, a tempó hullámzása, a dinamika, a hangsúly, az agogika éppúgy, mint az egész mű architektonikus felépítése.

Ez világlik ki Bartók kiadványából, aki Scarlatti műveit nem tekintette etűdöknek, hanem előadási daraboknak, amelyhez a megfelelő és rendelkezésre álló jeleket a mű karakterének, a kor stílusának és saját elképzelésének ötvözeteként, a zongora hangszínlehetőségeit is kihasználva, a legpontosabban jegyzett elő.

DOCUMENTA

KODÁLY ZOLTÁN, AZ „ÖNKÉNTES ŐRSEREG" TAGJA

Kodály Zoltánnak olyan éveiről szólok itt, amelyekről nagyon keveset tudunk. Életrajzírói sem emlékeznek meg — ilyen vonatkozásban — életének erről az időszakáról.

1911-ben, mikor Kodály ismert rövid önéletrajzát megírta, csupán ennyit árult el: „Születtem Kecskeméten 1882-ben, Pestre kerültem 1900-ban, a Zeneakadémiára jártam 1905-ig (közben egyetemre is), Berlinben és Párizsban kóboroltam 1906 telétől 1907 nyaráig, s itt a Zeneakadémián tanítok négy esztendeje." — Mindössze ennyit vall magáról. Pedig ebben az évben már Nemzetközi Zenei Kongresszuson vesz részt Rómában, Bartókkal megalapítja az Új Magyar Zene Egyesületet, népdalokat gyűjt a Felvidéken, majd 1912-ben Erdélybe utazik feleségével és Bartók Bélával népdalgyűjtő útra és 1913-ban kidolgozza Bartókkal együtt az új egyetemes magyar népdalgyűjtemény tervezetét.

El kell mondani ezeket előzményként, mert csak így tudhatjuk méltányolni, hogy ennyi elfoglaltság mellett, a 14-es világháború kitörése után még arra is jutott ideje, hogy belépjen az „Önkéntes Őrsereg"-be és ott szolgálatot teljesítsen. Pedig ez is életrajzához tartozik.

* * *

Mi is volt az az Önkéntes Őrsereg?

Az 1848-as márciusi idők „Nemzetőrség"-e mintájára alakították meg az első világháború idején.

Még egészen kislány voltam akkor, de már naplót vezettem. (Később a Nyugat egyik cikkében ebből a naplóból idéztek egy részletet, s ez volt első nyomtatásban megjelent írásom.) Ez a napló segít most is a visszaemlékezésben, no meg régi újságcikkek és okiratok, amelyek így idézik ennek a szervezetnek a történetét.

Az Önkéntes Őrség nem egyenruhás hadsereg volt. Ilyen polgári ruhás „nemzetőri" csapatok 1848-ban alakultak először. Céljuk — az ország lakosságának segítségével — a közrend és belső béke biztosítása, a személyi és vagyoni biztonság megóvása volt. Az akkori törvények szerint „Nemzetőr" lehetett mindenki, 20—50 éves korig, akinek 200 pengő forint értékű háza vagy ingatlana volt. Ettől a követelménytől csak egészen kivételes esetekben tekintettek el. A társadalom még a rendiség hatása alatt állott. Nehezen tudott megbarátkozni a márciusi eszmék gyakorlati alkalmazásával, az osztályok még elkülönültek. Ezért a vagyonos budai polgárok külön lövészcsapatot alakítottak, az írók és művészek Pulszky Ferenc vezetése alatt a „blous"-os csapatba tömörültek, a „Halálfejesek" légiójába jurátusok és ügyvédek csoportosultak. Táncsics pedig a nemzetőrségből kirekesztett zsidók seregét toborozta össze.

A „Nemzetőrség" maga választotta tisztjeit, egészen a kapitányig. Tagjai a rendes magyar katonasággal egyenlő rangúak voltak. Szolgálatukat díjtalanul tel-

jesítették és a saját fegyverüket használták. Ez az őrség gondoskodott a közrend megóvásáról. Zavargások esetén ez szolgáltatta a karhatalmat. Az akkor szervezetlen államhatalom fegyveres erejét igyekezett pótolni.

Ezt vették alapul 1914-ben, amikor az „Önkéntes Őrsereg"-et, sokkal tágabb keretek között megszervezték.

Az „Önkéntes Őrsereg" élére Andrássy Gyula, Szemere Miklós és Gerenday György dr. állott.

Az egyes kerületek összetartását és megszervezését azonban a kerületi parancsnokoknak saját invenciójuk szerint kellett megoldaniok.

Az „Önkéntes Őrsereg" a Honvédelmi Minisztérium 13.799/1914. számú rendeletével, a „Polgárőrség" pedig a Belügyminisztérium rendeletével alkotott intézmény volt. *Az Önkéntes Őrsereg katonai, a Palgárőrség pedig közigazgatási feladatokat* végzett, de csak az ország vidéki részeiben. Utóbbit Szombathelyen, Miskolcon, Debrecenben stb. szervezték meg. *Budapesten* tehát egy polgárőr sem volt.

* * *

Korán elvesztett édesapám, Rolla János műszaki főtanácsos, geodéziai szakíró, később az Országos Földmérési Térképtár vezetője, majd miniszteri tanácsos — akiről az 1970-ben megjelent „Magyar Földmérés Története" c. könyv megírta, hogy Rolla János „a földbirtokreform szakmai, eszmei és műszaki előkészítője" volt. — (Született Kisvárdán, 1868. május 23-án — abból az olasz eredetű családból ahova Paganini tanára Alexandro Rolla hegedűművész is tartozik —, meghalt Budapesten 1929. április 29-én.) Akkor még fiatal főmérnök, de már „okleveles földmérő" is volt, s nem régen került Kolozsvárról Budapestre. Szakcikkeit, a Mérnök és Építész Egyletben — később a Műegyetemen is — tartott előadásait olvasta — többek között — Buza Barna (később a Károlyi-kormány minisztere, a földreform-javaslat előkészítője), Polónyi Géza, a kiváló szónok (v. igazságügyminiszter, 1918-ban a Közmunkatanács elnöke) és a Parlamentben beszédeikben idézték és hivatkoztak rá. Erre a minisztériumban felfigyeltek munkásságára és így került édesapám Kolozsvárról Budapestre.

Itt, mint nélkülözhetetlen főmérnököt a hivatal felmentette a katonai szolgálat alól. Édesapám belépett az Önkéntes Őrseregbe és a budai alagúti őrség őrparancsnoka lett.

Ma is őrzöm azt az ezüst cigarettatárcát, amit már mint központi parancsnok kapott. Ezt vésték rá: „Az Önkéntes Őrsereg budai központi parancsnokaitól."

Valamint őrzöm azt a csoportképet is, „Az Önkéntes Őrsereg Alagúti Csoportjának csütörtök-nappali őrségéről", amelynek hátlapján ez áll: „Emlékül szeretett Parancsnokunknak ROLLA JÁNOS főmérnök úrnak", s az aláírások sorában ez is: „Kodály Zoltán".

Ebben az alagúti őrségben — édesapám parancsnoksága alatt — teljesített ugyanis szolgálatot 1914 őszétől Kodály Zoltán.

1915. június 1-én a budai alagúti őrséget a katonai parancsnokság vette át és hosszú szünet után, édesapám csoportja a Várban, az Állampénztár őrségét látta el.

Kodály Zoltán itt is szolgálatot teljesített, 1916 őszéig. Ekkor egyre fokozódó zenei tevékenysége miatt, felmentését, illetve szolgálaton kívüli állományba helyezését kérte.

Ebből az időből őrzöm Kodály Zoltán édesapámhoz írt három kézírásos levelét, mely Kodálynak ezekről az éveiről értékes életrajzi dokumentumokat közöl.


Az önk. őrsereg alagúti csoportjának
csütörtök-nappali őrsége
1914. October-től 1915.

I.

Nagyságos
Rolla János úrnak
önk. őrség parancsnoka
(Csütörtök nappali őrség).

Budapest.

I., Vár. Állampénztár.

Kedves parancsnok Úr!

Szept. 9én érkeztem Pestre nehány heti utazásról, s egyszerre kaptam meg b. lev. lapját, amely az őrségi vacsorára szólított, továbbá a Közp. parancsnokság behívóját szept. 2.iki szolgálatra.

Mindakettőről lekéstem tehát, siettem egy lev. lapon tudatni a budai Ker.-el, hogy az új iskolai évvel megsokasodott a dolgom, s egyelőre kértem szolgálaton kívüli állományba helyezésemet; míg időm újra megengedi, hogy jelentkezzem.

Az őrséget még aznap föl akartam keresni személyesen; de véletlenül mindjárt 9én és az azóta lefolyt csütörtöki napokon egész nap hivatalos dolgom volt és lesz holnap is, úgy hogy már nem halaszthatom tovább, hogy életjelt adjak magamról.

Annál inkább, mert úgy látom egy azóta érkezett billet doux ból, hogy említett lev. lapom elveszett, s így távollétem zavart okozott, amit sajnálok és amiért ezennel bocsánatot kérek, és amiben részben hibás vagyok, mert elfelejtettem bejelenteni elutazásomat.

Ez se volt szándékos, de hosszú szabadságolt állapotunk egészen elfelejttette velem, hogy őrsereg is van.

Így hát kérem szíves elnézését a mulasztásért, s úgy parancsnok urat, mint az őrség kedves tagjait sokszor üdvözlöm addig is, míg valamelyik csütörtökön időt nem szakíthatok magamnak hogy új állomáshelyén meglátogathassam.

Tisztelő híve

Kodály Zoltán.

Dátum nincs a levélen!

Kodály Zoltán megőrizte Édesapám válaszleveleit s így most — Kodály Zoltánné szívességéből — azt is közölhetem: Feladó: „Rolla János kir. főmérnök I., Logodi u. 51. Budapest." Cím: „Nagyságos dr. Kodály Zoltán akad. zenetanár úrnak

II., Áldás u. 11."
H.

Kedves Doktor Úr!

Felkérem, szíveskednék csütörtökön, azaz f. hó 28-án az állampénztári őrségen megjelenni.

Nagyon sajnálnám, ha a Ker. Parancsnokság fegyelmi tanácsa a közreadandó névlajstromban azok közé volna kénytelen sorozni, akik lemon-

dottak önként vállalt tisztükről s lemondásuknak nem találnának eléggé elfogadható indokot.

Sokan vannak olyanok. Azok most mind felszólítást fognak kapni. Szeretném, ha Doktor úr megelőzné a felszólítást.

Ha csütörtökön lesz szerencsém, megbeszélhetjük a továbbiakat oly értelemben, hogy ne kelljen egész napját feláldoznia, csak bizonyos órákat, amivel elég volna téve a kötelesség teljesítésének.

Tehát a viszontlátásig is

szívélyesen üdvözli
Rolla János.

Bpest, 1916. IX/24.

E levél után írta Kodály Zoltán édesapámhoz második levelét.

II.

Igen tisztelt parancsnok úr!

Köszönöm szíves sorait, és az okmány megküldését, rangemelkedésem igen meglepett.

A szolgálatra vonatkozólag bármennyire is sajnálom csak minapi levelem tartalmát ismételhetem, hogy t. i. az iskolaév kezdete óta sokkal több a munkám mint eddig, sőt ezenfelül egy felsőbb megbízásból végzendő munkálat minden szabad időmet annyira elveszi, hogy már nem is sétálok.

Tavaly séta helyett őrt álltam, az idén azonban nem marad rá semmi időm.

Ha [be*] a háborúnak nem lesz vége, mire ismét lesz szabad napom, kötelességemnek fogom tartani, hogy újra jelentkezzem Parancsnok úr megszokott kedves kommandója alá.

Akadályoztatásomat — most ajánlott levélben újra közöltem a Ker. par.-sággal — de nem tudom miért, nem vették tudomásul, mert megint küldtek behívó levelezőlapot. Vagy ajánlott levelem sem érkezett meg.

Addig is míg egyszer személyesen nem győződhetem meg hogy úgy tisztelt Parancsnok úr, mint az őrség tagjai jól vannak, amit mindnyájuknak kívánok, szíves üdvözlettel maradok

régi társuk
Kodály Zoltán.

Bp. Csütörtök okt. 7.

A harmadik levelet privát kézbesítő hozta lakásunkra. A kézzel írt levél négy oldal.

III.

Nagyságos
Rolla János úrnak
kir. főmérnök

Bp. I.
Logodi u. 51.

Kedves Főmérnök Úr!

B. sorait tegnap, csütörtökön vettem, szándékom volt, hogy az őrségen személyesen felkeressem, de nem bírtam szabadulni: 8 ó 5 percre értem föl a várba, hiába.

Minthogy én két rendbeli levelemben kimerítően exponáltam távolmaradásom okait, csak úgy magyarázhatom legújabb b. írását — melyért különben szíves köszönetet mondok — hogy azokat nem kapta kézhez. Ezért nem bízom postára mai levelem, s kérem kegyeskedjék b. aláírásával jelezni átvételét.

1914 őszén, mikor az oroszok benn álltak, s minden kulturális munka, úgylátszott, megakad: beléptem az Őrseregbe én is, a legcsekélyebb hivatalos presszio vagy rábeszélés nélkül. Sőt kollegáim közül tudtommal senki se lépett be. Kivéve egyet, akit én beszéltem rá.

Szolgálatomat, azt hiszem elég komolyan vettem, a munkától nem húzódtam, azt inkább keveseltem; és hibámból soha nem mulasztottam.

De az idő haladt, az első kábultság után megint megkezdődtek a munkálatok minden kulturális intézménynél, s engem hívtak, behívtak őrszolgálatra egy másik szellemi őrseregbe, melynek munkája a közre nézve van olyan fontos, mint az én őrszolgálatom volt. Följebbvalóim és a tudományos és irodalmi társulatok úgy vélekedtek, hogy nekem *ott* fontosabbak a teendőim.

Már 1915 tavaszán megbízott a Kisfaludy Társaság, hogy egy kiadványának zenei részét szerkesszem. (Ennek anyagából már az őrszobára is hoztam magammal munkát.)

Nemsokára ugyanez a társaság a „Folklore Fellows" magyar sectiójával egyetértésben kiküldött Nagyszalonta néprajzi anyagának zenei összegyűjtésére. Ez nemcsak hosszabb utazást és ott tartózkodást kíván, (éppen a karácsonyi szünetben indulok második szalontai utamra) hanem az anyag rendezése és sajtó alá készítése hosszú hónapok munkája.

1915 őszén a Vallás és Közokt. Minisztérium másodmagammal megbízott egy nagyszabású katonadalgyűjtemény szerkesztésével. Anyaggyűjtés és rendezés néhány esztendei munka lesz.

1916 nyarán a Turáni Társaság (M. Keleti Kultúrközpont) felszólított, hogy a fogolytáborokban levő rokonnépek zenéjét tanulmányozzam, az ő kiadványaik részére. Ez elől kitérnem nem lehetett, kötelez erre az a hely, melyet elfoglalok.

Végül éppen tegnap kapom a Miniszter meghívóját a Wahrmann-díj juryjébe: szintén nem léphetek vissza, pedig 3 hónapig lefoglal.

Mindezek mellett hivatalomat csakúgy el kell látnom mint azelőtt, sőt tanítványaim száma növekedett. Hogy a zeneszerzés terén is folytonosan dolgozom, csak mellékesen említem.

Ennyi munkával lévén elhalmozva, talán indolkoltnak fogja találni, k. főmérnök úr, hogy őrszolgálatra időm nem jut, s hogy nem hanyagságból maradtam el, s nem henyélek. Magam sem tudom néha, hogy bírok ennyi munkát, s hogy mikor is fogom mind elvégezni amit felvállaltam.

Minthogy most már semmi kilátásom, hogy míg a háború tart, szabad időm legyen, — s azután mégúgyse, egyik dolgom a másikból nő ki — már jóideje fontolgatom, hogy legegyenesebben kérjem az őrseregből végleges elbocsátásomat, és kérem szíves tanácsát, ki illetékes erre? forduljak a központi vagy a budai kerületi parancsnoksághoz.

Magától értetődik hogy elfoglaltságomat igazoló hivatalos okmányokat bemutatom, ott és akkor amikor kívánják.

Szivesen üdvözli és jó karácsonyt kíván

igaz tisztelője
Kodály Zoltán.

Dátum ezen a levélen sincs. De Édesapám Kodály által megőrzött válaszleveléből megállapítható, hogy 1916 decemberében írta.

Részlet Édesapám válaszleveléből:

„——— mint már jeleztem — a főparancsnokság mindenkit igazolásra fog felszólítani, aki szolgálatot nem teljesít. Ennek a hivatalos felszólításnak akartam útját vágni épen azért, mert magam meg vagyok győződve arról, hogy csakis halaszthatatlan kötelességek és teljes elfoglaltság kényszerhelyzete az, ami Tanár urat a szolgálat teljesítésétől visszatartja. [. . .]

Csak helyeselni tudom azt az elhatározását, ha az őrség kötelékéből való elbocsátását kéri.

A hozzám intézett levelében foglaltak elég okot szolgáltatnak erre.

Egyelőre azt tartanám célravezetőnek, ha az Önk. Ő. budai parancsnokságához intézett beadványban a gátló okokat felsorolva kérné az eskü alól való felmentését s a kötelékből való elbocsátását azzal —, hogy az előadottakat hivatalosan is bizonyítani kész. Azt hiszem erre nem kerül sor. Kérem egyben a beadvánnyal egyidejűleg szíveskedjék engem is értesíteni, hogy a parancsnokságnál ügyét támogathassam. A Par.-hoz szíveskedjék igazoló jegyét is beküldeni.

Fogadja őszinte nagyrabecsülésem kifejezését, maradván tisztelő híve

Rolla János.

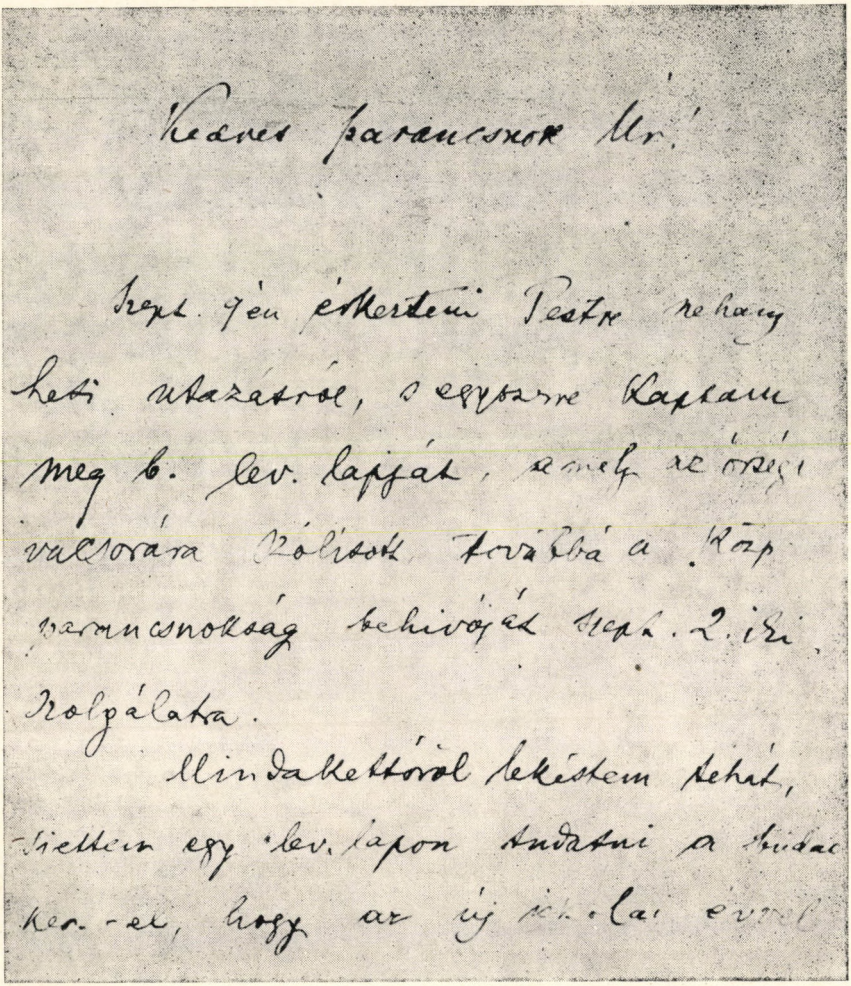
Bp. 1976. dec. 23.

* * *

Kodály Zoltán elküldte a javasolt lemondó iratot a Kerületi Parancsnoksághoz és ezzel véget ért szolgálata az Önkéntes Őrseregben.

A leveleket és a korabeli fényképeket megőriztem és most átadom életrajzíróinak.

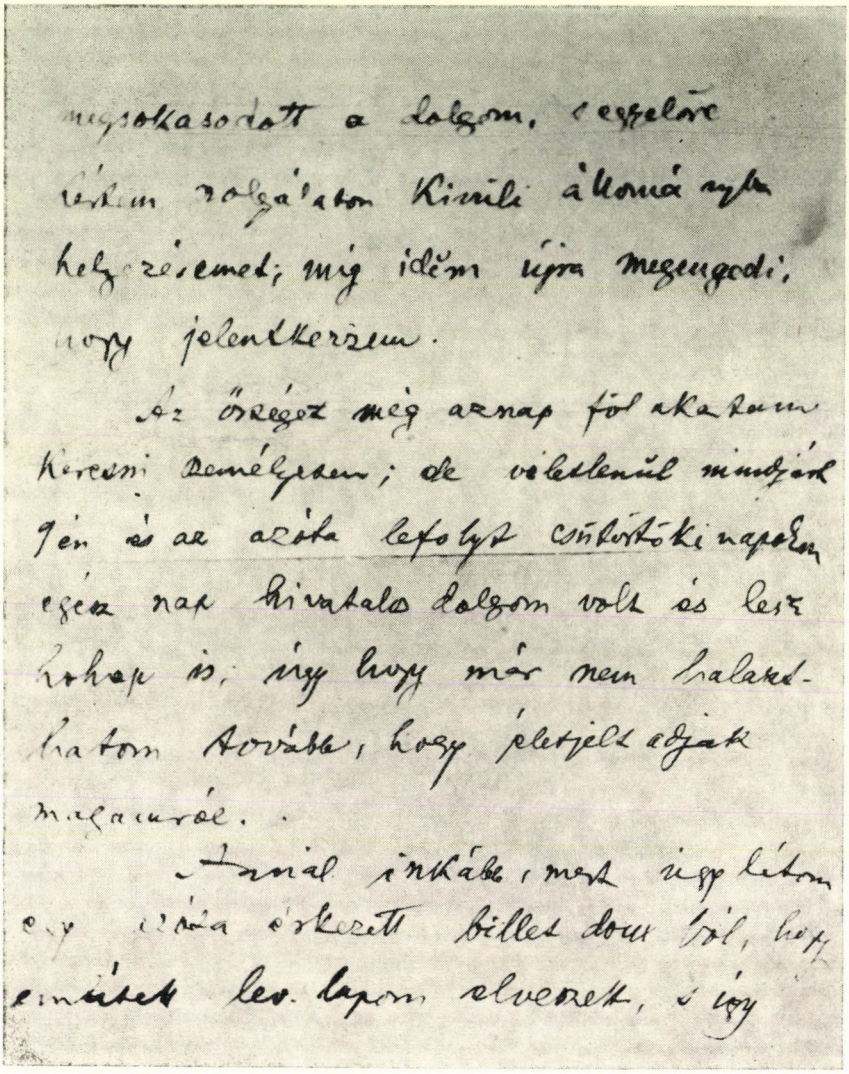
(Közreadja: *Rolla Margit)*



Kedves parancsnok Úr!

Szept. 9én érkeztem Pestre nehány heti utazásról, s egyszerre kaptam meg b. lev. lapját, amely az őrségi vacsorára kölisott, továbbá a közp. parancsnokság behivóját szept. 2. iki szolgálatra.

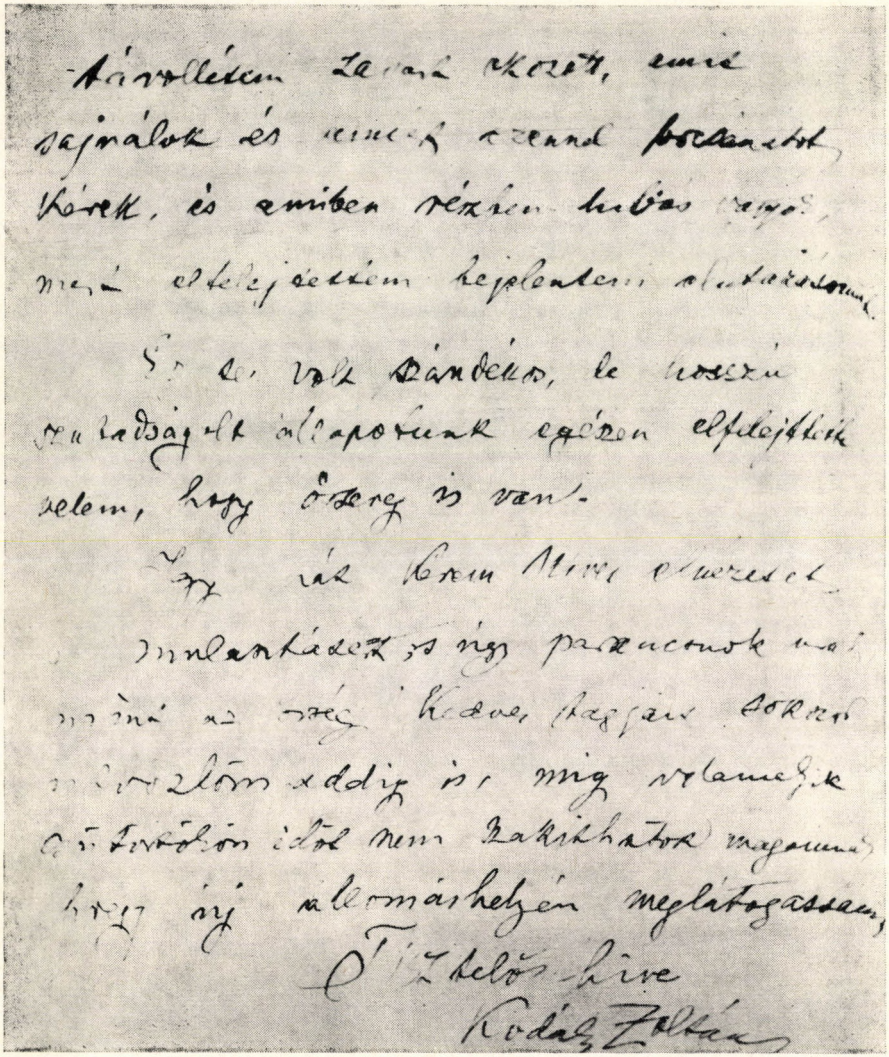
Mindakettőről lekéstem tehát, siettem egy lev. lapon tudatni a bidac ker.-el, hogy az új iskolai évvel

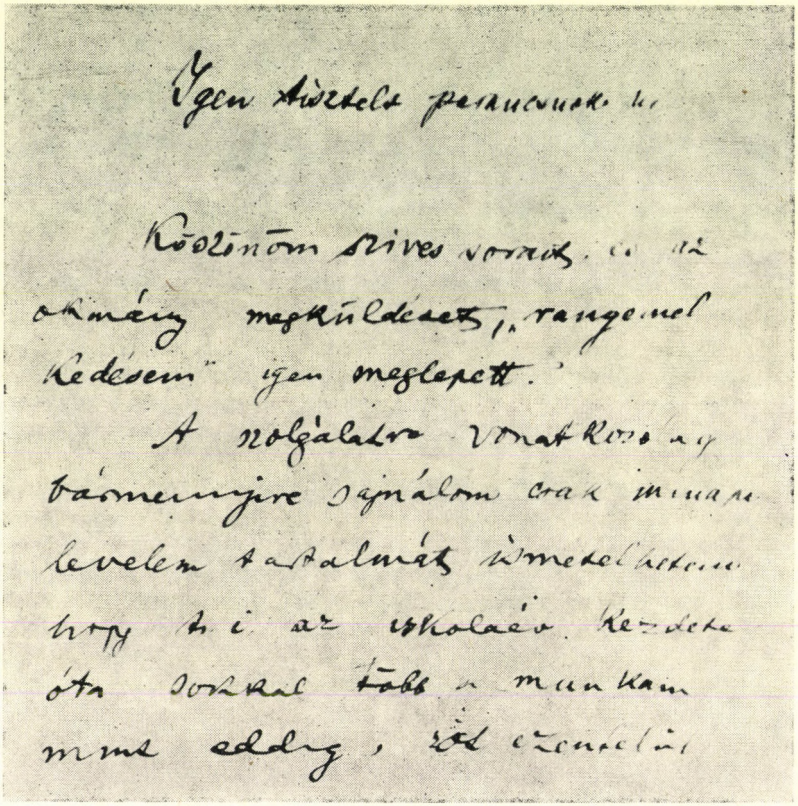


megsokasodott a dolgom, s egyelőre
tértem volgálaton kívüli állomá nyba
helyezésemet; míg idem újra megengedi,
hogy jelentkezzem.

Az őrséget még aznap fölakartam
keresni személyesen; de véletlenül mindjárt
9 én és az azóta lefolyt csütörtöki napokon
egész nap hivatalos dolgom volt és lesz
holnap is; úgy hogy már nem halaszt-
hatom tovább, hogy életjelt adjak
magamról.

Annál inkább, mert úgy látom
egy azóta érkezett billet doux ból, hogy
emlitett lev. lapom elveszett, s úgy

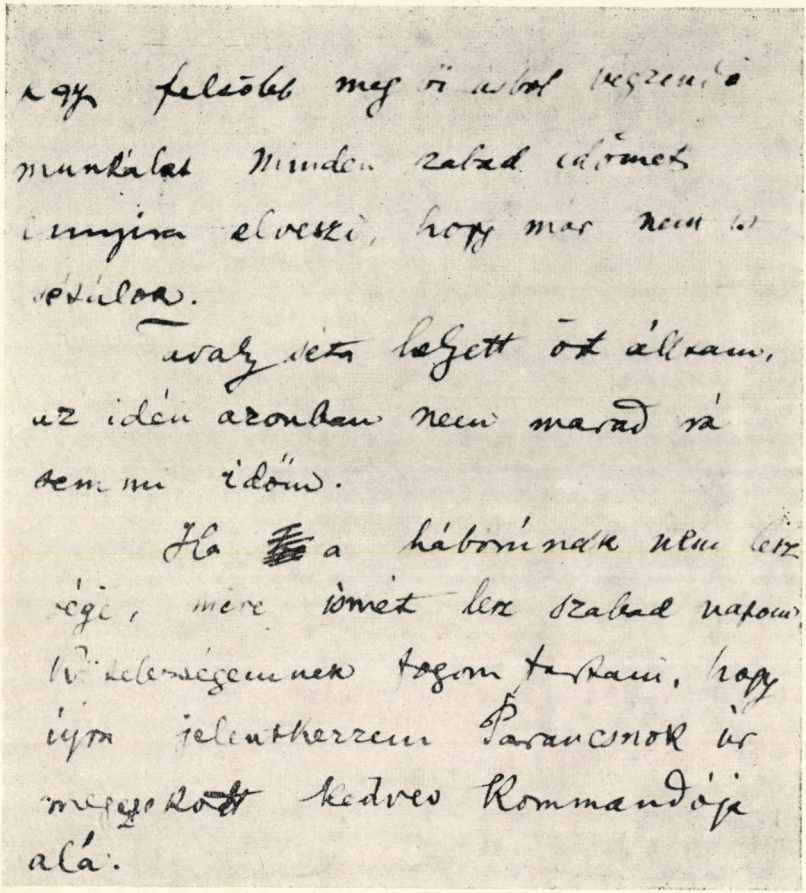




Igen tisztelt parancsuk. [illegible]

Köszönöm szíves sorait, és az okmány megküldését, „rangemel kedésem" igen meglepett.

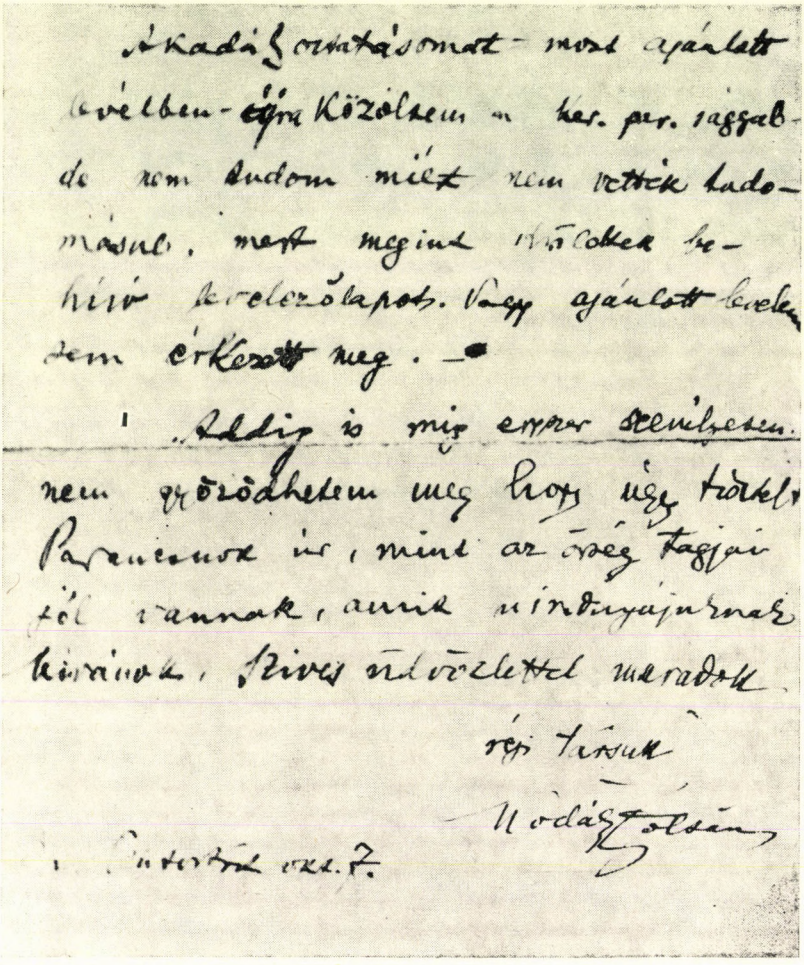
A szolgálatra vonatkozólag bármennyire sajnálom csak minapi levelem tartalmát ismételhetem hogy t. i. az iskolaév kezdete óta sokkal több a munkám mint eddig, [illegible]



hogy felsőbb meg ő asbol végzendő munkálat minden szabad időmet lemyira elveszi, hogy már nem is sétálok.

Tavaly séta helyett őt álltam, az idén azonban nem marad rá semmi időm.

Ha a háborúnak nem lesz vége, mire ismét lesz szabad napom, kötelességemnek fogom tartani, hogy újra jelentkezzem Parancsnok úr megegyezett kedves kommandója alá.



Akadály ostatásomat most ajánlott levélben-újra közöltem a her. par. rággal-de nem tudom miért nem vették tudomásul, mert megint utólottek behívó levelezőlapot. Vagy ajánlott levelem sem érkezett meg. —

Addig is míg erszer személyesen nem gyözödhetem meg hogy úgy tisztelt Parancsnok úr, mint az örség tagjai jól vannak, amit mindnyájuknak kívánok. Szíves üdvözlettel maradok

régi társuk

Nódás Tolsán

Pontosítás okt. 7.

Kedves Főmernök úr!

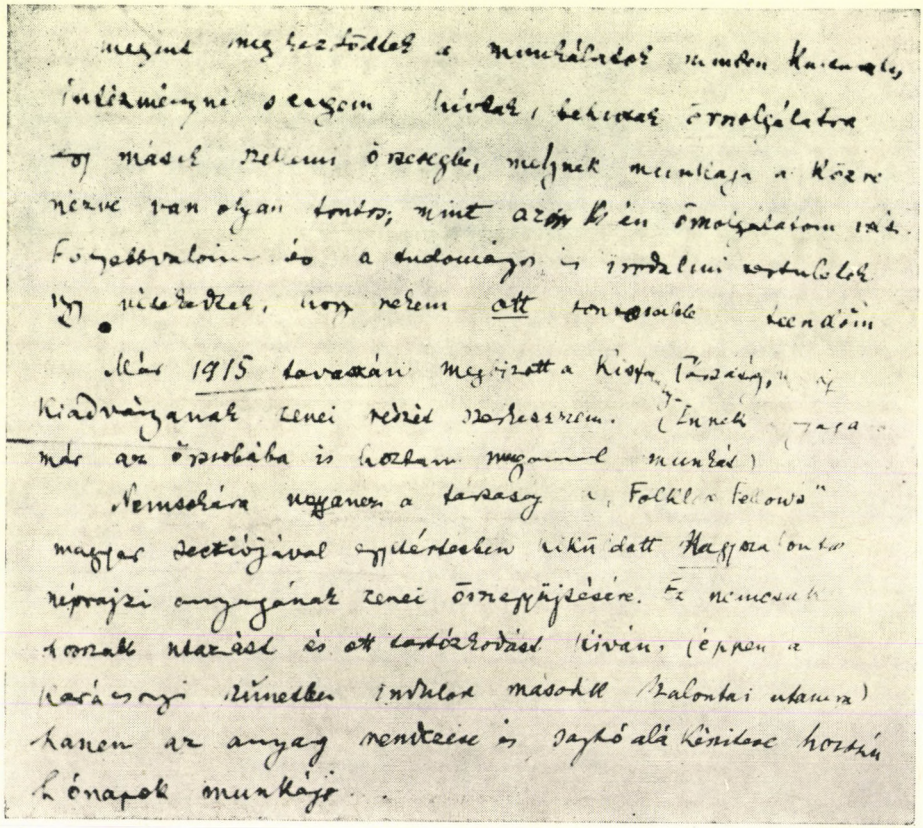
B. sorait tegnap, csütörtökön vettem, szándékom volt, hogy az őszéjen személyesen tekintessem, de nem bírtam szabadulni: 80 ö vercre [illegible] fölé a várba, hiába.

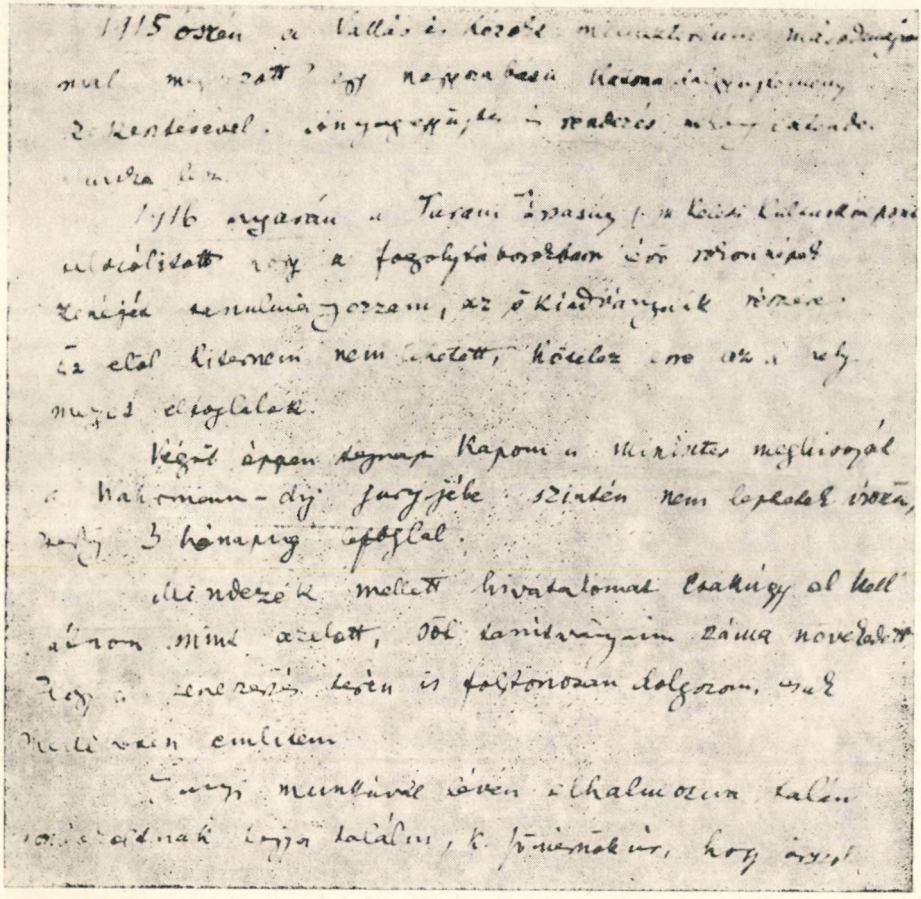
Minthogy én két rendbeli levelemben kimerítően exponáltan távolmaradásom okait, csak úgy magyarázhatom legufabb b. írását, melyért különben oszver köszönetet mondok – hogy azokat nem kaptu kezhez. Ezért nem bízom postára mai levelem, s kérem kegyeskedjek átvételét b. aláírásával jelezni átvételét.

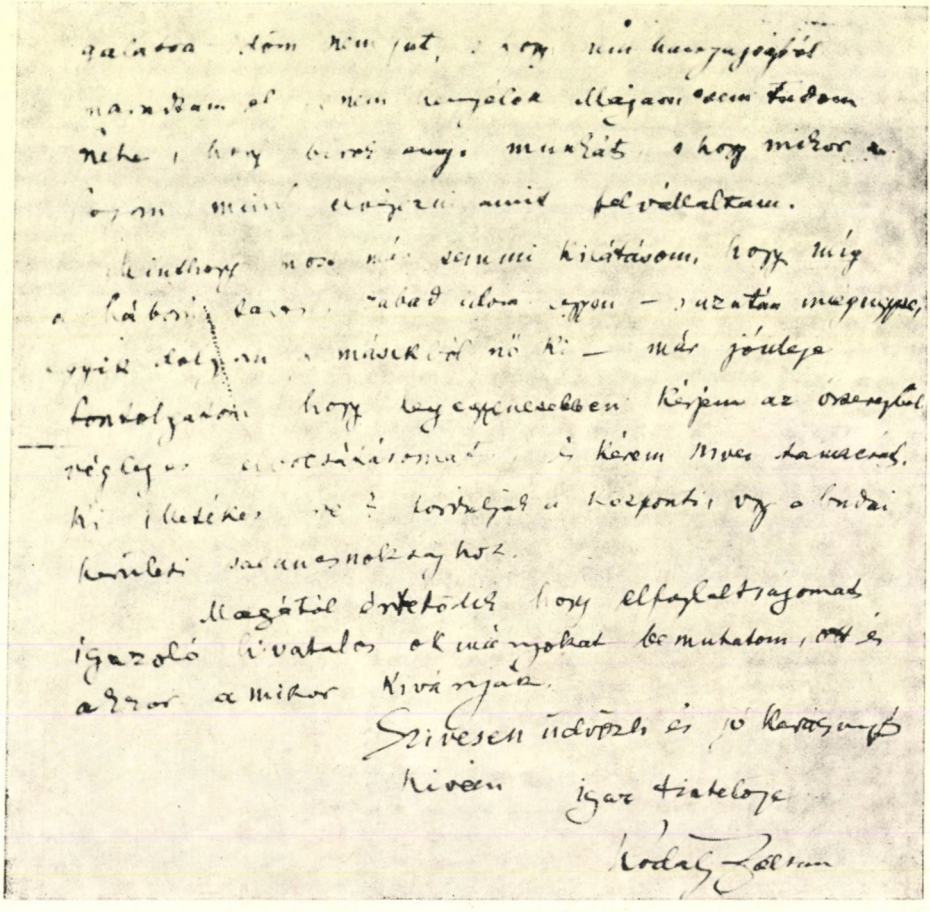
1914 őszén mikor az orosszok benn áltak, s minden kulturális munka, ugylátszott, megakad: beléptem az őszeregbe én is a legcsekélyebb hivatalos pressziv vagy rábeszélés nélkül. Sőt kollegáim közül tudtommal senki se lépett be. Kivéve egyet akit én beszélem rá.

Szolgálatomat, azt hiszem, dég komolyan vettem, a munkától nem húzódtam, azt inkább kevesáltem rechibámból pokatem munkatottam.

De az idő haladt, az első kábultság után







98

BARTÓK BÉLA TERVEZETT LONDONI HANGVERSENYÉNEK LEVÉLTÁRI HÁTTERE

A British Broadcasting Company 1926. évben egy hangversenyciklus megindítását vette tervbe és ennek keretében ismertetni kívánta az európai zenei irányokat. Az angol rádió felhívása hamarosan felébresztette a magyar zenei körök figyelmét erre a nem mindennapi eseményre, s a kapcsolatok során — amelynek előmozdítója a londoni magyar követség sajtóelőadója Rácz Dezső Károly volt, zeneügyünk hozzáértő, jó kezekbe került.

Már az előkészítő munkálatokból kitűnt, hogy reprezentatív magyar zenét *Bartók* és *Kodály* műveiből kell összeállítani. Leszerződött a *Waldbauer—Kerpely* vonósnégyes, *Basidiles Mária* énekesnő is.

Rácz, mint egykori *Bartók*-tanítvány, kevésnek találta a kamarazenéből és énekszámokból álló keretet, és a műsort zongorajátékkal kívánta kiegészíteni. Erre *Dohnányi Ernő* zongoraművészt javasolta, akit Angliában már jól ismertek. Szóba került Szántó Tivadar Párizsban élő zongoraművész is, ha Dohnányi nem vállalná el a megbízatást.

Rácz szerényen úgy gondolta, hogy a művészek „minimális igényekkel fognak fellépni . . .” mivel a szereplés rájuk nézve rendkívüli előnyt is jelent és kapcsolatukat a British Broadcasting Companyval mindenkorra megalapozhatnák.

A Külügyminisztérium illetékes osztálya felkarolta ezt az alkalmat és a további szervezést Ráczra bízta. Ezekből a jelentésekből, levelezésekből állt össze ez a kis tanulmányadalék, melyet alábbiakban szándékozunk ismertetni.

Az 1926 évben megkezdődött előkészítő munkálatok átnyúltak az 1927-ik évre, amikor is a tervek szerint nem csupán *Bartók-művek* szerepeltek a műsorban, hanem maga a szerző *Bartók Béla* is felajánlotta működését, és európai útját megszakítva — messzemenő áldozatkészséggel hangversenyt kívánt adni saját műveiből.

A hangverseny időpontját 1927. márc. 15-ben állapították meg, melyhez *Bartók* kétrészes műsort állított össze. A változatosság kedvéért *Pitt* zeneigazgató a külföldön tartózkodó Delmár Vilmát kívánta szerepeltetni, de Basilides Mária operaházi énekesnő művészetét sem nélkülözhette.

Rácz *Bartókhoz* írt levelében kérte mesterét, hogy az angol közönség érdekében a „Román tánc”, „Bagatellek”, „Gyermekdarabok”, „Est a székelyeknél” (!), „Sirató ének” is kerüljön műsorra.

1927 tavaszán a műsor is elkészült, a tiszteletdíj és költségek összeállításán fáradozott éppen a követség és a Külügyminisztérium, viták merültek fel — természetesen bizalmasan —, hogy a szerény költségtérítést melyik alap fedezze? Jött a szomorú hír: *Bartók Béla* súlyosan megbetegedett, a hangversenyt el kell halasztani!

A Broadcasting zeneigazgatója március 11-i levelében kénytelen tudomásul venni a tényt, a *Bartók*-hangversenynek egy későbbi időre való elhalasztását, ez az

időpont azonban *Bartóknak* semmiképpen nem felelt meg. (Végül Bartók szereplésére 1929. március 4-én és 5-én került sor.)

A hangverseny a tervezett formában ugyan elmaradt, azonban *Basilides Máriának* sikerült egy estét kitöltő sikeres műsort adnia, melyen Bartók-dalok s több magyar mű szerepeltek.

Magyar szempontból némi kárpótlást nyújtott a Léner-vonósnégyes többszöri szereplése, így az angol sajtónak maradt még foglalkozni valója a magyar zenei élettel.

Ezek után következzenek Rácz jelentései, amelyek ízelítőt adnak az 1926—1927 években lezajlott magyar vonatkozású zenei eseményekről, az angol művészvilágban:

„London, 1926. márc. 6.

Rácz Dezső Károly, a londoni magyar követség sajtóelőadója a Külügyminisztériumhoz tett előterjesztésében jelenti, hogy *Hubert Fossal* tárgyalást folytatott egy magyar zenei British Broadcasting-estély tekintetében. A Waldbauer-négyes és Basilides Mária meghívása biztosítottnak látszik. Szeretné, ha Dohnányi Ernő mint hivatásos zongoraművész is szerepelne. Szántó Tivadar olcsóbb lenne. „Egy Broadcasting-estély tízmillió hallgatót jelent, ami a magyar zenének soha nem álmodott publicitást adhat..."

(Országos Levéltár. Külügyminisztérium. 32 652/1926. sz. K. 66.)

„London, 1926. máj. 18.

Rácz jelenti, hogy *William Foss,* a londoni Gaiety színház igazgatója Budapestre jön, hogy megszerezze Poldini: Farsangi lakodalmának előadási jogát, a művet Budapesten kívánja tanulmányozni. Érdeklődik könnyebb színpadi zeneművek iránt.

Jelentősége igen nagy a hazai kultúra szempontjából. Kívánatos magyar komponistákkal, szerzőkkel összehozni. Testvére Hubert Fossnak, egy angol zeneműkiadó cég igazgatójának, aki 1925. évben járt Budapesten. London legjobb operett színházában, esetleg néhány magyar darab színre kerülhetne".

(OL.KÜM. 32 652/1926. szám. K. 66.)

London, 1926. jún. 11.

William Foss köszönetet mond budapesti útjával kapcsolatban Rácznak és a Külügyminisztériumnak a segítségért.

(OL.KÜM. 31 532/1926. szám. K. 66.)

London, 1926. júl. 5.

Rácz jelentést tesz a Külügyminisztériumhoz, hangversenyciklus ügyében.

„A British Broadcasting Company modern hangversenyciklust tervez, melynek keretében ismertetné a vezető európai zenei irányokat." Megegyezett Fossal, az Oxford University Press zenei osztályának vezetőjével, akinek révén a magyar zene is bekapcsolódhat a tervbe.

„Foss Ur... le is szerződtette erre az estélyre a *Waldbauer—Kerpely* vonósnégyest és *Basilides Mária* énekesnőt, akik reprezentatív modern magyar zenét *(Bartókot* és *Kodályt)* fognak előadni". A kereteket szűknek érzi, mert „kamarazene és énekszámok korántsem ölelhetik fel az új magyar zenét, s azonkívül az összeállítás művészi szempontból is egyoldalú, sőt fárasztó". Javasolja egy magyar zongoraművésznek állami költségen való kiküldését.

Legalkalmasabb volna *Dohnányi Ernő* tanár, kinek neve mint zongoraművész és zeneszerző Angliában ismert. Ő volna a leghivatottabb saját zongorakompozícióinak bemutatására... amennyiben nem fogadná el, „megfelelő volna *Szántó Ti-*

vadar, aki Párisban lakik, mint zongoraművész és mint zeneszerző, ugyancsak európai színvonalon áll és neve itt is nagyon ismert. A Broadcasting előadásait tíz millió ember hallgatja... bizonyosnak látszik, hogy a magyar zenének ily mérvben való népszerűsítésére még alig kínálkozott alkalom. Valószínűleg be fogják ezt látni az említett művészek is, és tekintettel a szinte korlátlan publicitási lehetőségekre, melyek előnyei rájuk nézve is szembeszökőek, minimális igényekkel fognak fellépni..."

A Broadcasting-hangverseny a művészek egy másik itteni fellépését is biztosítani tudná. Viszonyukat a British Broadcasting Companyhoz mindenkorra megalapozhatnák. A társaság állandóan tart felolvasásokat külföldi országokról és továbbít külföldön megtartott propaganda előadásokat.
(OIL.KÜM. 31 788/1926. szám. K. 66.)

London, 1926. júl. 8.

Rácz javasolja, hogy egy magyar zongoraművészt küldjenek ki a magyar Broadcasting propaganda hangversenyre.

Foss rendezi az egészet, de a költségeket (Waldbauer—Basilides) már kimerítették, s nem gondoltak zongoraművészre. Ha Szántó Tivadart Párizsból Londonba lehetne irányítani, „a költségek minimálisak lennének...".

A Broadcasting Companyval tárgyalást folytat egy budapesti zenekari hangverseny- vagy operaelőadás „retranzmissziója" ügyében. Budapestnek zeneileg jó hírneve van.
(OL.KÜM. 31 759/1926. szám. K. 66.)

Budapest, 1926. nov. 25.

A Külügyminisztérium értesíti Ráczot, hogy zongoraművész később is küldhető lenne Londonba.
(OL.KÜM. 31 788/1926. sz.)

London, 1926. jún. [9. után].

Hubert Foss megköszöni Rácz sajtóelőadónak, hogy Dohnányi zongoraművészt a hangversenyciklusba be kívánja kapcsolni.

„Dear Racz

Many thanks for Your letter of June 9. I am very interested in Your idea, about Mr. *Dohnanyi.*

I shall be very pleased to lunch with You and Mr. Whitaker. Shall we say Thursday the 24-th? That will suit me

Yours sincerely

Hubert Foss"[1]

London, 1927. febr. 4.

Rácz Dezső sajtóelőadó értesíti *Bartók Bélát* a Broadcasting-hangverseny idejéről, a tervezett tiszteletdíj nagyságáról és javaslatot tesz a műsorral kapcsolatban.

„Igen tisztelt Tanár Úr!

Mai napon megállapodtam *Percy Pittel*, hogy a Broadcasting hangverseny március 15-én este 8.15 és 9.15 között fog megtartatni. Tiszteletdíj 20 font, aminél többet sajnos nem követelhettem, miután Pitt biztosított, hogy erre nézve szabály szerint

[1] Kedves Rácz!
Nagyon köszönöm június 9-i levelét. Igen érdekelt *Dohnányi* úrral kapcsolatos gondolata. Örömmel ebédelek Önnel és Whitaker úrral. Mondjuk, szerdán, 24-én. Ez nekem megfelel.
Üdvözlettel
Hubert Foss

megállapított díjtételek vannak, és a Star honorárium szokásos felső határa tíz guinea szokott lenni.

A műsor összeállítására vonatkozólag igen örült Méltóságod ama javaslatának, hogy két részből álljon, hogy ily módon ki lehessen elégíteni a rendkívül széles körű hallgató közönség ellentétes ízlését.

Az első résznek természetesen nem kell az egész hangverseny fele idejét igénybe venni, elég lesz 15—20 perc az antique olasz cemballo-művek átiratának, rövid néhány mondatnyi ismertető bevezetéssel. A második rész, mely így 40—45 percre terjedhet, kizárólag *Tanár Úr* kompozícióinak lesz szentelve.

A változatosság kedvéért, Pitt feltétlenül óhajtja, hogy egy énekesnő is fellépjen.

Jelenleg úgy tudom itt tartózkodik Delmár Vilma, kinek igen szép Broadcasting sikerei voltak. Amennyiben ő megfelel minden tekintetben Pittnek, először próbát énekeltet vele, úgy majd rá lehet bízni *Tanár Úr* nehány dalának előadását. Amennyiben pedig ez a kombináció megdőlne, Pitt ki fogja hozatni *Basilidest* kinek művészetétől nagyon el van ragadtatva.

Ez a kérdés tehát rövid néhány napon belül el fog dőlni s én annak alakulása felől Méltóságodat azonnal értesíteni fogom. Hogy Basilides esetleges kiutazása elé az *Opera* ne gördítsen akadályokat, a követség közvetlenül írni fog *Radnainak*.

Ami *Tanár Úr* saját programját illeti, Pitték azt az óhajt fejezték ki, hogy a lehetőség szerint képviselve legyen benne a legkorábbi periódus és fokozatos átmenettel a legújabb fejlődésig terjedjen. Nem tudom, hogy ily körülmények között be lehet-e szorítani az Opus 1. rhapszódiát, azonban minden esetre fontosnak tartanám, ha oly reprezentatív darabok, mint legalább egy „Román tánc", a „Bagatellek" és „Gyermekdarabok" néhány száma, különösen „Est a székelyeknél", „Medvetánc" stb. és egy „Sirató ének" belekerüljenek.

Ezek alapján úgy hiszem el lehetne készíteni a programot, megfelelő helyet hagyva egy énekszámnak. A műsort a rövid bevezetéssel együtt természetesen azonnal továbbítani fogom Pitthez.

Pitték egy ideig még más hangszert is szerettek volna hangversenyünkbe bevonni. Tudtommal azonban itt nincs most senki, akit közreműködésre fel lehetne kérni. Azonban a napokban értesített Székely Zoltán, hogy márciusban kijön. Sajnos a címét nem közölték velem, de miután most Budapesten van, esetleg *Tanár Úr* megtudhatná tőle, nem lehetne-e őt is bekapcsolni?

Másrészt azonban az az impresszióm, hogy az ének nem elegendő változatosságot fog nyújtani.

Maradtam kitűnő tisztelettel

Tanár Úrnak őszinte hálás tanítványa

Rácz Dezső Károly

London, 1927. febr. 4."

(OL.KÜM. 33 315/1927. szám. III. 6. K. 66. 82. csomó.)

London, 1927. febr. 15.

Rácz jelenti, hogy a filmiroda kísérleteit érdeklődéssel kísérik Angliában... A Bartók-rádiókoncert már perfekt.

A British Broadcasting Corporation ma küldte be a szerződést, hogy *Bartók* képviseletében írjam alá, viszont Budapestről megkaptam a teljes programot, úgy hogy a dolog elég jól indul.

A magyar Himnusz néhány strófájának fordítására felkértük Tordait. Két vers-

szak már elkészült. A Léner-féle jótékony hangverseny ügyében a bizottság megalakult, s a napokban megkezdi működését a sajtópropaganda.

A Waldbauer Qartettel, mely napokban itt járt, elhatároztam, hogy f. é. júniusában egy kis intenzívebb magyar kamarazene-ciklust tervezünk. Nézetem szerint erre a nyárelő a legalkalmasabb, mert akkor már lezajlott az általános koncerthullám."

(OL.KÜM. 33 192/1927. szám. III. 6. 82. cs.)

London, 1927. febr. 21.

A londoni magyar követség vezetője a külügyminiszterhez intézett feliratában közli, hogy a sajtóelőadónak felhatalmazást adott, hogy a sajtóiroda pénztári maradványából a *Bartók*-hangverseny költségeinek kiegészítéséhez 9 font 5 shillinggel hozzájárulhasson.

Rácz sajtóelőadó evégett a követhez jelentését így fogalmazta meg: „sikerült a British Broadcasting Corporationnal megállapodni, hogy *Bartók Béla* tanárt a kiváló zongoraművészt és zeneszerzőt, március 15-ikén tartandó hangversenyre szerződtessék. *Bartók a legmesszebbmenő áldozatkészséggel hajlandó a magyar kultúrpropaganda szolgálatába állani,* és kizárólag a hangverseny kedvéért európai hangversenykörútját megszakítva Londonba jönni. A terv egy csekély anyagi nehézségbe ütközik:

A Broadcasting Corporation által alapszabályszerűleg felajánlható tiszteletdíj 15 guinea (15 angol font 15 shilling); ez az összeg alig elegendő a művész utazási és tartózkodási költségeinek és minimális tiszteletdíjának fedezésére, amit összesen 25 fontban számítana fel.

A tervezett hangverseny rendkívül propagatív fontossággal bír, ezért a hiányzó összeget a pénztári sajtómaradványból kívánom fedezni, amelyre felhatalmazást kérek. A műsor áttekintő képet nyújtana a modern magyar zeneirodalomról. [...]

Az angol zenei körök a legnagyobb érdeklődéssel várják *Bartók* szereplését, s fontos eseménynek tartják ezt a hangversenyt annál is inkább, mivel *Bartók,* kinek itt számos híve van, már négy év óta nem járt Angliában[...]

A kiváló magyar zeneművész itteni fellépése, újabb kapcsolatot fog teremteni a magyar és angol zenei kulturális vonatkozások terén.

London, 1927. febr. 21.

Rácz Dezső Károly"

(Az iratok közt fekszik a British Broadcasting Corporation London meghívó levele, 1927. febr. 14-ről.)

(OL.KÜM. 30 083/1927. sz. K. 66. III. 6.)

Budapest, 1927. febr. 21

A Külügyminisztérium sajtóosztályának vezetője vitatja *Bartóknak* járó tiszteletdíj nagyságát és Rácz Dezsőhöz a következő hivatalos leiratot intézi:

„1927. febr. 4-én kelt levelében hozzájárulásomat kérte ahhoz, hogy a sajtóköltségek terhére 9.10 angol fonttal kiegészíthesse *Bartók Bélának* a British Broadcasting Corporation-tól járó tiszteletdíját.

Teljesen értékelem annak jelentőségét, hogy *Bartók* ... a londoni Broadcastingnál hangversenyezzék. Távol áll tőlem az is, hogy az ehhez szükséges hozzájárulást sokalljam, vagy sajnáljam. Szigorúan betartandó administratív szempontok alapján, csak ahhoz van jogom hozzájárulni, hogy a kiegészítést a sajtócélokra biztosított összegből a Broadcastingnál előlegezze.

Mindenesetre kérem azonban, hogy a követség *Bartók* tiszteletdíjának kiegészítése érdekében hivatalosan tegyen előterjesztést.

Sajtó célokra biztosított összeg nem arra való, hogy abból a követség legkülönbözőbb szükségletei fedeztessenek. Ez a szempont természetesen még nagyobb mértékben áll a Broadcasting hangversenyek elősegítésének esetében.

Hangsúlyozom, hogy a magam részéről igen szívesen járok közbe, hogy a szükséges különbözetet a minisztérium engedélyezze... Nem járulhatok azonban hozzá, a kérdés olyan megoldásához, hogy a hiányzó összeg a sajtó-kiadásoknál számoltassék el...

Kérem, hogy a követség *bizalmas* felterjesztésben kérje a szükséges összeg engedélyezését, mint amely propagandisztikus szempontból annyira jelentős *Bartók* hangverseny megrendezésére feltétlenül szükség volt...

Budapest, 1927. febr. 21. aláírás"

(OL.KÜM. 33 315/1927. szám. K. 66. III. 6.)

London, 1927. febr. 28.

Rácz sajtóelőadó tudomásul veszi a hivatalos leiratot. Jelenti, a magyar sajtóval való „kontaktus" nem kielégítő.

(OIKÜM. 33 524/1927. szám. K. 66.)

London, 1927. márc. 12.

Bár a hangverseny előkészületei szépen haladtak előre, *Bartók* váratlanul bekövetkezett betegsége folytán a tervezett hangversenyt el kellett halasztani. Az előadást megtartották ugyan a kitűzött időben *Basidiles Mária* szereplésével, módosított műsorral. Mindez Rácz sajtóelőadó következő jelentéséből világlik ki.

„Igen tisztelt Tanácsos Úr!

Mint valószínűleg magyar lapokból értesülni méltóztatott *Bartók Béla,* fájdalom súlyosan megbetegedett, s nem jöhet a kitűzött időre Londonba. Ennélfogva a tervezett rádió hangversenyt a melléklet tanusága szerint el kellett halasztani.

Igyekeztem menteni, ami menthető, a társaságnál, hogy legalább *Basilides Mária* fellépését ne töröljék. Ennélfogva nevezett magyar énekesnő fel fog lépni f. hó 15-én, s a program jó részét ő fogja kitölteni, kizárólag magyar szerzők kompozícióival. Némi kárpótlást nyújt a fenti balesettel szemben a Léner-féle jótékonycélú hangverseny sokat ígérő haladása... Az egész angol sajtó igen melegen foglalkozik a hangverseny hírével. Az Alexandra Memorial Found, melynek javára tartjuk a hangversenyt körlevelet nyomtatott sok ezer példányban s mi is elküldtük az összes tekintetbe jövő címekre. Legközelebb hasonló tartalmú plakátok is fognak megjelenni az utcákon. Remélhetőleg a siker minden tekintetben kielégítő lesz.

Maradam kitűnő tisztelettel Tanácsos Úrnak készséges

tisztelő híve

Rácz Dezső Károly

London, 1927. márc. 12.

[Az irat hátlapján:] „*Bartók* londoni hangversenye betegsége miatt elmarad, a költségek kiutalása hatályát veszti. Célszerű lenne az összeget egy későbbi megtartandó hangversenyre tartalékolni.

Budapest, 1927. márc. 19. aláírás"

(OL.KÜM. 33 562/1927. szám. III. 6. K. 66. 82. cs.)

London, 1927. márc. 11.

Pitt zeneigazgató tudomásul veszi, hogy *Bartók* betegsége folytán tervezett hangversenye elmarad és a következő levelet intézi Ráczhoz:

„Dear Dr Racz

I have to thank You for your letter of the 10-th and at the same time to express my regret that *Bela Bartok* should be so ill and thus unable to fulfill his engagement with us.

May I ask You to advise us when he is better so that we may fit in another date?

Believe me yours veryfaithfully

London 11 th March 1927 Pitt

music director"[2]

(OL.KÜM. 33 562/1927. szám. III. 6. 82. cs.)

Budapest, 1927. márc. 12.

Bartók Béla megbetegedése folytán londoni hangversenye ugyan elmaradt, a külügyminisztérium szerveit tovább foglalkoztatta az előlegezett, de Bartóknak ki nem fizetett tiszteletdíj-különbözet. Ez az irat hátlapjára vezetett hivatalos szakvéleményből tűnik ki.

A 30 083/1927. számú iratról: „Bármennyire jelentős és hasznos *Bartók* fellépése és a hangverseny megtartása, a hiányzó 9 font 5 sht., amely *Bartók* londoni hangversenyének megrendezéséhez szükséges volt, a sajtó költségek keretében ... elszámolni nem lehet, s bár a sajtó ellátmány előlegezte, meg kellene téríteni ..." Az összeg rendezése iránt a sajtóosztály hivatalból intézkedik, hogy elvi akadálya ne legyen.

Budapest, 1927. márc 12. aláírás"

London, 1927. jún. 7.

Ismeretes, hogy Bartók március 15-i hangversenye közbejött betegsége folytán elmaradt. A Broadcasting igazgatója újabb időpontot tűzött ki a hangversenytartásra. Ez az időpont azonban Bartók európai hangversenykörútját keresztezte, így az új meghívást már nem fogadhatta el.

Erről Rácz Dezső a következőket jelentette a Külügyminisztériumnak: „Tanácsos Úr! Bizonyára méltóztatik emlékezni, hogy sokat dolgoztam a magyar zene propagálásán Angliában, noha mindég balsors üldözött. A *Bartók—Broadcasting* hangversenyt, a művész megbetegedése miatt el kellett halasztani és a Broadcasting újabb ajánlatát *Bartók* a dátum alkalmatlansága miatt nem fogadhatta el.

Azután rendeztünk egy jótékonycélú hangversenyt a Léner vonósnégyes közreműködésével, melyre az udvar is megígérte a megjelenését ... de alig két héttel a hangverseny előtt *Léner Jenő* a karját törte és ezért le kellett mondania ..." Ez utóbbi fejezet ugyan nincs kapcsolatban Bartók meg nem valósult hangversenyével, de az okmány kiegészítő részét képezi, és bepillantást enged abba a lelkes munkába, melyet Rácz végzett Londonban több-kevesebb sikerrel, a magyar zene propagálása érdekében.

(OL.KÜM. 34 214/1927. szám. K. 66. III. 6. 82. cs.)

Valkó Arisztid

[2] Kedves Rácz Doktor!
Köszönetet kell mondanom 10-i leveléért és egyben kiszeretném fejezni sajnálkozásomat, hogy *Bartók Béla* oly beteg és nem teljesítheti velünk kötött megállapodását.
Kérem, értesítsen bennünket, ha állapota javul, hogy másik időpontban állapodhassunk meg.
Szívélyes üdvözlettel
London, 1927 március 11 Pitt
zeneigazgató

SZEMLE

A „MUZSIKA" SZÜLETÉSNAPJÁRA

Húsz esztendő, ha tetszik, nem oly nagy idő; folyóirat életében mindenesetre jelentős kor ez. Kiváltképp Magyarországon, ahol századunkban, hacsak nem volt a zenei lap egyúttal műsorújság is — mint például A ZENE — gazdasági és társadalmi válságok, változások ennyi ideig zenei folyóiratot életben nem hagytak. A legendás ZENEI SZEMLE, amelynek utolsó évfolyamait Szabolcsi Bence és Tóth Aladár jegyezte, 13 évet élt, Gombosi Ottó CRESCENDÓJA, a 20-as években, tán hármat, húsz teljes évfolyam nem jelenhetett meg a Magyar Kórus kiadó egyetlen lapjából sem. Az ÚJ ZENEI SZEMLÉT hét tartalmas évjárat után, az ellenforradalom söpörte el. És ekkor, több mint egy esztendeig a szívósan megjelenő koncertújság, a Műsorfüzet egymaga képviselte nálunk a folyóiratok folyamatosságát.

A társadalmi újjáépítés zenei vetületeként 1958 januárjában jelent meg a MUZSIKA első évfolyamának első száma. Alapító főszerkesztője, aki oly ritkán szólalt meg a reá bízott hasábokon, Asztalos Sándor, e szavakkal adta át az olvasóknak: *„A Muzsika szerkesztői és munkatársai szeretettel köszöntik az olvasót: muzsikusokat és zenekedvelőket, általános iskolásokat és ünneplőbe öltözött operalátogatókat, százhangú zenekarok művészeit, munka után lelkesen együtt éneklő öreg harcosokat és a nagy tavaszi munkára készülődő falusi leányokat, legényeket! Mindenkit, akiben megerednek a csobogó források, ha megszólal a hangok varázslatos világa!"*

Kodály Zoltán 75. születésnapját köszöntötte a bemutatkozó folyóirat. Kritikai rovatában Leonyid Kogan, Daniel Safran, Jakov Zak, Zara Doluhanova, Tamara Szorokina magyarországi szerepléseiről, Sosztakovics IX. szimfóniájának leningrádi bemutatójáról olvashattunk. Doluhanova művészetét Ujfalussy József elemezte; ama első években ideje, ereje volt még arra is, hogy ne csak a tudomány nehéz fegyverzetében, hanem a „napi" kritikában is tanítson.

Nem minden megrendülés nélkül lapozom ezt az első MUZSIKA-számot hisz szerkesztő-triójából ketten nincsenek már közöttünk: Asztalos Sándor, az alapító főszerkesztő, talán az utolsó szuverén magyar lapkészítő, aki szerkesztői szobájába, anélkül, hogy zenei eseményeken részt vett volna, minden információt begyűjtött és akár a szerző megkérdezése nélkül is mert — merhetett — átírni kéziratot. Nincs közöttük Szenthegyi István sem (a hangyaszorgalmat mintázták róla), a kéziratait és levonatait elmélyedt, örök olvasószerkesztő, aki hiába próbálta megfékezni a redakcióban a szó legeredetibb értelmében *zajló* életet. Tíz éve nincs már közöttünk Kodály Zoltán sem, kit ez az első szám köszöntött, az írók közül pedig Ansermet, Rösler Endre, Ungár Imre. Közöttünk van azonban a Televízió, amelyről — bár, igaz, nem a magyar, hanem az amerikai tévével kapcsolatban már a legelső számban is olvashattunk.

Ez a folyóirat amelyet a következő években, évtizedekben további nem kevesebb, mint hat szaklap követett, zenekultúránk újjáépítésének, újjáépülésének és

fejlődésének tanúja. Már azzal a ténnyel is, hogy huszadik évfolyamát köszönthetjük, hozzátéve, hogy a fiatalabb orgánumok is mind gyökeret vertek. Nálunk, 1958 óta csak születtek zenei folyóiratok, meg egy sem szűnt közülük.

Szinte áttekinthetetlenül gazdag információs forrás a MUZSIKA ezideig megjelent, jócskán több, mint 10 000 oldala. Ha a majdani kutató képet akar formálni ezeknek az évtizedeknek a magyar zenekultúrájáról, bizony, építhet erre a forrásra. És nem csak a zenekultúra eseményeiről kap megbízható tájékoztatást. Nem csak azt követheti nyomon, miként vált a zene országos üggyé ebben az országban, hogyan virágzott fel, egyetlen iskolába nem szoríthatóan az új magyar zeneszerzés, miként szerzett nemzetközi pozíciókat alkotó- és előadóművészet, miközben mi is elsajátítottuk a világ zeneszerzésének legjavát. Meggyőződhet arról is, hogy ez a lap műhelye volt és maradt a marxista zenei gondolkodásnak. Hiszen egy korábban szépszerével alig ismert kutató, Zoltai Dénes, itt, s az 1960-as évjáratban publikálta első kutatásait a marxista zeneesztétika tárgykörében, a másodikat pedig, már ismert és elismert szakemberként 1965—66-ban. Vitányi István is itt jelentette meg, mintegy könyvének előmunkálataként a marxista zenei gondolkozás nagyjairól írt portré-tanulmányait. De, ha már a könyvet előlegző sorozatoknál tartok, meg kell említenem Sárosi Bálint két ciklusát — a magyar nép hangszereiről és a cigányzenéről szólót — amely kötetben nyerte el végső formáját.

Az évforduló arra késztet, hogy régebbi évjáratokban is lapozzak. De nem az újabbak rovására! Mert Asztalos Sándor beköszöntőjéhez a folyóirat hűséges úgy maradt, hogy együtt változott a magyar zenekultúrával. Az egész országra tekintő, a zene közügyeinek fórumot adó koncepciójával előbb vált a MUZSIKA közművelődéscentrikussá, semhogy a fogalom a köztudatba került volna. Az utóbbi években szervezett, inspirált és közreadott vitái mind olyan témákat érintettek, amelyek a zene sorsának jövője szempontjából sorsdöntőek. És ezek a disputák annál is fontosabbak a köznek, mert másutt zenei viták nemigen folynak — hacsak folyosókon nem.

Tekintélyes húsz évfolyama ellenére, friss és fiatal maradt ez az újság, mert volt ereje — és van is —, hogy megcsontosodott szkémákba ne merevüljön. De nemcsak ezért fiatal, nemcsak a szellemétől, írógárdája révén is az. Hányan is kezdték — kezdtük — a zenéről írást ebben az orgánumban. Hány jeles tehetségű kollégánkat ismerte meg a zenei és a zenét szerető közvélemény kiváló kritikusnak éppen a MUZSIKA jóvoltából, csak a közelmúltban is! És ez remélhetően ezután sem lesz másként, hiszen különböző fórumokon ma is kopogtatnak zenéről képzetten, jó ítélőképességgel író fiatal szakemberek, akik bizonyára éppoly szívesen fogadott szerzői lesznek rangidős folyóiratunknak — és éppoly szívesen vállalják is eme szerzőséget — mint az elmúlt húsz évben oly sokan.

Kívánom a hazai viszonyok közt immár szinte matuzsálemi kort megélt jubilánsnak, zenei folyóirataink legkorosabbjának, hogy fogékonyságát a zene közügyei iránt, megújulásra való készségét és képességét őrizze meg elkövetkező húsz évfolyamában is. Közvetítse itthon s a világban szerzett tapasztalatait országszerte, a fiatalok hangján.

Breuer János

KOTTÁKRÓL

Valentini Bakfark Opera omnia I.
A LYONI LANTKÖNYV (1553)
Közreadja: Homolya István és Benkő Dániel
Edito Musica Budapest, 1976.

Amióta Howard Brown alapvető jegyzékét közreadta[1], immár legalább hozzávetőleges képet alkothatunk a 16. század mestereitől reánk hagyományozott kolosszális mennyiségű hangszeres muzsikáról. (Azért kell „hozzávetőleges" szót használnunk e tárgyra vonatkozóan, mivel e jegyzék csakis a nyomtatásban megjelent anyagot tartalmazza — a kéziratos formában fennmaradt hangszeres zene bibliografikus feltárására, illetve összesítésére még kísérlet is csak elvétve történt.) E katalógus több mint két és félszáz lant-nyomtatványt sorol fel, tételesen részletezve, az egyes darabokig lehatolva, esetenkint rámutatván azonos mű többszörös előfordulásaira, valamint azok modern kiadásaira, 1967-ig. (Csupán a teljesség kedvéért tesszük itt hozzá, hogy Brown jegyzékében több mint ötszáz nyomtatott kötet szerepel — ennek valamivel több mint fele lantkiadvány.)

Az anyag igen nagy része mindmáig csupán mikrofilmen férhető hozzá, tehát csak a lanttabulatúra különféle fajtáinak ismerői számára nyilatkoztathatja ki szépségét és értékét, annak ellenére, hogy az utóbbi két-három évtizedben (kereken a második világháború befejezése óta) több modern 16. századi kiadvány látott napvilágot, mint kb. 1850-től 1945-ig összevéve. A fehér foltok száma igen lassan csökken. Még ha a Brown-jegyzék megjelenése óta — tehát a legutóbbi évtizedben — napvilágot látott modern kiadványokat is beleszámítjuk, sőt, ha figyelembe vesszük a múltbeli zene iránti érdeklődés hatására folyvást fokozódó kiadási ütemet, becslésünk szerint akkor is beletelik még több mint negyed évszázadba, amíg valóságos képet alkothatunk a 16. századi lanttermés egészéről.

A fehér foltok felszámolására irányuló munkában döntő lépésként kell értékelnünk a címben jelzett kötet megjelenését, valamint azt a tényt, hogy a közeljövőben újabb két kötettel válik majd teljessé Bakfark Bálint műveinek összkiadása. Ennyit a — részben már teljesített — vállalkozás nemzetközi jelentőségéről. A dolog másik vetülete: a magyar zenetudomány a reneszánsz hangszeres zene terén itt és most szólt bele először, de mindjárt elsőként döntő módon a nemzetközi szaktudományba.[2] És tette ezt azzal a mesterrel, aki zenetörténetünk Liszt Ferencig egyetlen európai rangú képviselője volt. Az alkalmat erre Bakfark halálának (1576) négyszázadik évfordulója szolgáltatta.

A 16. századi hangszeres muzsika modern kiadástechnikája alapvetően két lehetőség közül választhat. Az első *a komponista személyes összkiadása.* A tőle származott, illetve neki tulajdonított műveket általában műforma szerint csoportosítják e módszer követői. Többnyire a tisztán hangszeres formákkal (ricercare, fantasia, toccata stb.) indul az

[1] Instrumental Music Printed Before 1660. A Bibliography. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts. Second Printig, 1967. Jelzésmódja: évszám+alatta az adott éven belül megjelent kötetek száma. Tehát pl. Brown/1553$_1$ = Bakfark lyoni lantkönyve.

[2] Igazságtalanság lenne említés nélkül hagyni Brodszky Ferenc kiadását: Paolo Virchi, Tänze, Canzonen und Phantasien für Gitarre. Gemeinschaftsausgabe der Verlage EMB—S. Schott's Söhne, Mainz, 1970. Ez a Brown/1574$_2$ jelzetű, Velencében megjelent „Il Primo Libro di Tabolatura/ di Citthara... (ect)" huszonkét (addig modern kiadásban hozzáférhetetlen) darabja közül tizenötöt tartalmaz.

ilyenfajta összkiadás, majd a vokális modellre támaszkodó ún. intavolációk következnek. Amennyiben az illető komponista táncokat is írt, akkor azok a fent említett autonóm hangszeres műformák és az intavolációk között, vagy (ha kevés tánc maradt adott mestertől) esetleg a függelékben helyezkednek el.[3]

A másik módszer az, hogy egy-egy tabulaturás nyomtatványt teljes egészében, eredeti sorrendjében teszünk közzé. Utóbbi vitathatatlan előnye, hogy élőbb, tisztább képet nyer a vizsgáló általa a század hangszeres kiadványainak valóságos tartalmáról. Másszóval: belőle könnyedén állapítható meg adott darab környezete.

Egy-egy összkiadás módszere természetesen nem valamiféle önkényes választás eredményeként jön létre, hanem az anyag sajátos természete határozza meg. Bakfark esetében mintegy önmagától adódott az a rendszerezés, amely szerint az összkiadás első és második kötete a lyoni, illetve a krakkói lantkönyv anyagát tartalmazza, a harmadik pedig a különböző forrásokból származó műveket.[4] Az előbbi kettő ugyanis kizárólag Bakfark-darabokat közöl.[5] E darabokat azután nem kis részben különféle gyűjteményes kötetek is átveszik, melyek felsorolását a szóbanforgó kiadvány „Mellékforrások"-feliratú előszórészletében találhatjuk meg — ezúttal természetesen csupán az első, tehát a lyoni lantkönyv anyagára nézve. Ugyanitt szerepel az első — tehát lyoni — lantkönyv második kiadása is, amely az első kiadás anyagának csupán felét tartalmazza.[6]

Huszonkét évvel ezelőtt, 1955. február 17-én, 53 éves korában halálozott el Gombosi Ottó, a világhírű reneszánszszakértő, a Bakfark-kutatás atyamestere. Mindmáig alapvető könyve függelékében közli a bakfarki alkotóművészet talán legfontosabb területének, a „Fantasia"-műformának tíz remekét.[7] Ez a forma — mint az közismert — semmiféle rokonságot nem tart a később fantázia-névvel illetett, szabad, rögtönzésszerű darabokkal. Kb. a 18. század elején, 1720—30 táján jelenik meg a „stylus fantasticus"-meghatározás azon darabokra vonatkozóan, amelyek azután a 19. században, Liszt és kortársai révén nyerik el végső csúcspontjukat. A reneszánsz értelemben vett fantázia a lehető legszigorúbb polifonikus kötöttség keretében bontakozik ki; a 16. század nyilvánvalóan azt érezte a zenei teremtő fantázia valóságos bizonyítékának, ha a szerző képes volt több (általában négy) szólamot olyan módon vezetni, hogy az mind az egyes szólamok melódiavonalában, mind pedig az egybecsengésben tökéletes legyen. (Annak idején talán a toccata állott a legközelebb a romantikus értelemben vett, tehát szabad-rögtönzéses zenei formához.)

Tehát, mint említettük, Gombosi Ottó könyvének függelékében tíz „Fantasia" látott napvilágot. E tíz mű közül az első négy a lyoni lantkönyv első négy darabjával azonos.[8] Először tehát e művek új kiadásáról szólunk kissé részletesebben.

Mint az köztudomású: a lanttabulatúra minden fajtája (olasz, német, francia, angol, spanyol) csupán hozzávetőleges pontossággal fejthető meg. Arról van szó itt, hogy az egyébként igen gondosan leírt hangok (ezeket a németek és a franciák betűkkel, a többiek számokkal jelzik; mind a betűk, mind a számok a lant ún. Bund-jaira vonatkoznak és így — a hangolás ismeretében — modern hangokba írhatóak át) meglehetősen vázlatos ritmusjelzésben részesülnek. Utóbbi, tehát a ritmusjelzés csupán azt érzékelteti, hogy milyen — esetleg szaporább — mozgás fordul elő a darab folyamán, arra nézve azonban nem adnak felvilágosítást, hogy a *megpendített hang meddig szól.* Erre inkább következtetni lehet, mégpedig onnan, hogy a lantos meddig képes ujjait adott Bundon tartani, anélkül, hogy a hang tartása lehetetlenné tenné a további hangok eljátszását. Az üres húron megpendített hang tartása viszont elvileg akadályta-

3 Ezt a közreadási módszert követi a többi között Ruggiero Chiesa, Francesco da Milano (1497—1543), Opere Complete per Liuto. Vol. I—II. Edizioni Suvini Zerboni, Milano, 1971.

4 A lyoni lantkönyv: Brown/1553$_1$. A krakkói: Brown/1565$_1$.

5 Vö. még Répertoire International des Sources Musicales, Einzeldrucke vor 1800. Redaktion Karlheinz Schlager, Band 1. Bärenreiter, Kassel, Basel. Tours, London, 1971. (A továbbiakban: RISM.) RISM/B/722 (= Brown/1553$_1$), valamint RISM/B/724 (= Brown/1564$_1$).

6 A lyoni lantkönyv második kiadása: Paris, 1564, RISM/B/723 (= Brown/1564$_1$).

7 Gombosi Ottó, Bakfark Bálint élete és művei (1507—1576). A Musicologia Hungarica c. sorozat II. köteteként, az Országos Széchenyi Könyvtár kiadásában jelent meg 1935-ben, magyarul és németül. 2. kiadás: Budapest, Akadémiai Kiadó, 1967. (Utóbbi csak német nyelven.)

8 Tekintettel arra, hogy az új összkiadás egyben Bakfark-jegyzéknek is tekinthető, mivel a lyoni lantkönyv húsz darabja VB/1-2-3... 20. számmal van ellátva, a továbbiakban csupán a VB-számokra hivatkozunk.

lan, hiszen annak megszólaltatásához nincs szükség ujjra vagy ujjakra; amíg tehát adott húron más hang nem jön, a megpendített üres húr szólhat. Itt viszont megint két probléma adódik. Először: a lant megpendített húrja nem szól a végtelenségig, hanem meglehetősen gyorsan elhal. Másodszor: nyilvánvalóan csakis addig tartható a hang, ameddig a harmóniák sorában nem válik zavaró disszonanciává. Mindezt összevéve törvényszerűen mondhatjuk ki, hogy szinte elképzelhetetlen, hogy adott darab két-három vagy akár több modern lanttabulatúra-átírása minden tekintetben megegyezzék. A századforduló (tehát 1900) táján és azelőtt általában úgy adták ki a reneszánsz lantmuzsikát, hogy csakis azokat a hangokat és olyan ritmusértékben írták át, amelyek, illetve ahogyan ránk maradtak. Az elsők egyikeként Oswald Körte „lázadt fel" a betű szerinti megfejtés ellen, amely „lukas" hangzásával nincs és nem is lehet tekintettel a valóságos, szólamszerű hangzásképre.[9] Századunk első évtizedeiben hódított mind nagyobb teret a mostanában „szubjektív"-nek titulált átírásmód, amely a fenti kötöttségek figyelembevételével mepróbálkozik a hangzó zene rögzítésével. Különös jelentősége van ennek a modern lejegyzésmódnak az előbb említett „fantasia"-k esetében, amelyek végeredményben motettikus szerkesztésű polifón darabok. Gombosi Ottó is a modern átírás híve volt. Könyvének jelentősége nem hangsúlyozható eléggé: a 8—9. és 10. fantázia pl. kizárólag az ő átiratában maradt fenn, mert az ősforrások a második világháború alatt megsemmisültek vagy lappanganak.[10]

Homolya István és Benkő Dániel új kiadása mindazonáltal a Gombosi-féle közlések erőteljes revízióját hozta. Az első fantasia csupán viszonylag lényegtelen eltéréseket mutat Gombosi és az új kiadás között, de pl. a negyedik már lényegi hangkülönbségeket hoz. Tekintettel arra, hogy a szóbanforgó kötet — eléggé nem helyeselhető módon — ún. „quasi-fakszimilét" is tartalmaz, tehát az eredeti lanttabulatúra vázlatos (nem fotókópiaszerű, de a fogáshelyeket és ritmusértékeket félreérthetetlenül feltüntető, szimbolikus) közlése lehetővé teszi számunkra az összkiadás ellenőrzését. Ennek alapján jelenthetjük ki, hogy lényegbevágó kottaszöveg-eltérések figyelhetők meg az eredeti és a közkézen forgó Gombosi-átirat között.[11] Ez azonban — hangsúlyoznunk kell! — keveset von le Gombosi zenetörténeti érdemeiből. Abban a mennyiségben, ahogyan ő adta ki a 15—16. század zenéjét, szinte elkerülhetetlen néhány hanghiba. Ő határozta meg az alapvonalakat — utókora teszi meg a végső simításokat.

Az e területen járatos olvasó aligha szorul rá arra, hogy e négy — káprázatos konzekvenciával megalkotott — óriásmű általános jellemzésével itt megpróbálkozzunk. A felrakás-, és egyben természetesen a játéktechnikára nézve mindössze annyit, hogy a konzekvens motettikus polifon szerkesztés négy csodájával állunk szemben, amelyeknél „a szerző parancsol a hangszereknek és nem megfordítva" (hogy Luther Josquinről mondott szavait használjuk). Ezen azt értjük, hogy a konzekvens szerkesztés semmiféle engedményt nem tesz a hangszerszerűségnek, másszóval: a zenemű szövege a fontos — és csakis az —, még olyan áron is, ha a darab ezáltal majdhogynem játszhatatlanná válik. (Talán ennek tulajdoníthatjuk azt a kétségtelen tényt, hogy egy Bakfark viszonylag kevés helyet kapott a 16. század, javarészt dilettánsok részére készült különféle lant-gyűjteményeiben. Persze itt a *viszonylag* szót erőteljesen kell hangsúlyoznunk.)

A fenti — szerkesztéstechnikára vonatkozó — megjegyzés értelme hallatlanul kitágul és elmélyül, ha az intavolációkat vesszük szemügyre.

Az intavolációs technika a maga általánosságában szintúgy nem szorul magyarázatra — mégis le kell szögeznünk vele kapcsolatban néhány alapelvet, amely általában elkerüli még a szakemberek figyelmét is.

1. Az intavoláció — bármilyen kórusmű bármilyen, a hangok megszólaltatására képes hangszerre történő átira-

9 Laute und Lautenmusik bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1910. Reprográfikus utánnyomása: Breitkopf und Härtel, Wiesbaden, 1968. Itt kell megjegyeznünk, hogy Körte csupán az első lépéseket tette meg a modern megfejtéstechnika útján.

10 A szóbanforgó három fantázia (VB/33-34-35) előre láthatólag a Bakfark-összkiadás 3. kötetében fog megjelenni. Az ősforrás megsemmisülésére vonatkozó értesülésem Homolya István szóbeli közlése.

11 VB/4. Gombosi, i. m. 9. lap. A hangeltérések felsorolása itt túlságosan sok helyet venne igénybe. E fantáziát csak azért tettük szóvá, mivel Gombosi alapján közli Szabolcsi Bence, A magyar zenetörténet kézikönyve, Magyar Kórus, Budapest 1947. 28* lap Tekintettel az utóbbi mű népszerűségére, az összesen belőle készült átiratok és felvételek természetesen ugyane hanghibákat tartalmazzák.

ta — mindig alapvetően *emlékeztető-minőségű, jellegű, tartalmú.* A mégoly tökéletes intavoláció is ilyen. Szerzője — pontosabban az átíró — eleve feltételezi, hogy adott kórusmű közismert, közkedvelt, tehát a hangszeres megszólaltatás alkalmával a hallgató (de különösen természetesen az előadó!) képes annak felidézésére.

2. Amennyiben „több"-nek mondhatjuk az intavolációt az eredeti kórusműnél, az kizárólag a hangszer-adta lehetőségek, mindenekelőtt a díszítés megvalósítása, ami által az átirat „szebb" lehet, mint az eredeti. Ám ez a „szebb"-ség (bocsánat a magyartalanságért!) csakis akkor revelálódik a játékos vagy a hallgató tudatában, ha össze tudja vetni az intavolációt az eredetivel, méghozzá nem zenetudományi értelemben, hanem az élő muzsika szférájában. (Egyszerűbben szólva: játék vagy hallgatás közben belülről hallja az eredeti kórusművet — szaknyelven: a vokális modellt — és annál nagyobb örömmel konstatálja, hogy itt meg ott milyen szép eltérések szólnak.)

3. A különféle hangszerek virtuozitása — és most már koncentráljunk kifejezetten a lantra — nem feltétlenül a minél gyorsabb hangok egymásután következésében nyilatkozik meg. A virtuozitásnak sokkal többrétegű, gazdagabb értelmezése válik lehetővé (sőt: *válik szükségessé*) a reneszánszban, mint amit mi a 19. századi virtuozitással kapcsolatban megszoktunk és alkalmazunk. Kissé vulgarizálva a dolgot, alapvetően két csoportra oszthatjuk a reneszánsz virtuozitást. Az első: töméntelen díszítőhang, virtuóz menetek (többnyire skálák) segítségével állítja elő a hatást, tehát a romantikus virtuozitásra emlékeztet. A második viszont éppen azzal kérkedik, hogy — intavoláció esetén — szigorúan követi a vokális modellt, jóllehet annak esetleg bonyolult szólamvezetése *egyáltalán nem felel meg a hangszer specifikus lehetőségeinek.* (Arról nem is beszélve, hogy éppen ezért „kevéssé mutatós".) A „beavatottak" minden bizonnyal méltányolták az utóbbi virtuóztípushoz tartozó művészt is. (Az előbb említett Francesco da Milano és Bakfark Bálint e típushoz tartozott.) Modern hasonlattal élve: ez a fajta intavolációs technika közel áll Liszt Ferenc Beethoven-szimfónia-átirataihoz.

4. A vokális modell eredeti szólamvezetését hűségesen követő intavolációs technika azért nem mond le a díszek alkalmazásáról. De ebben takarékos és gondot fordít arra, hogy a díszek ne fedjék el a szólamvezetést. Bármilyen furcsán hat is, említenünk kell, hogy a 16. század kb. harmadik negyedében jut el a fejlődés a hűséges intavolációhoz. Tehát: „kezdetben vala" a gazdagon kolorált intavoláció, melynek szövetéből csupán a legnagyobb nehézségek árán tudjuk „visszaolvasni" a vokális modellt.[12] Persze itt sem szabad elfelejtenünk, hogy annak idején mindenki számára ismerős kórusokról volt szó.

5. Végül — és ez a legfontosabb! — a lantintavoláció eljátszása vagy meghallgatása annak idején még akkor is szólamos szerkezetű volt, ha a lantdarab túlnyomórészt akkordokat tartalmazott! Meg kell értenünk, hogy a korabeli muzsikus vagy zenekedvelő egyaránt csakis szólamokban tudott zeneileg gondolkodni. A mai — tehát autonóm értelemben vett — akkordfelfogás ismeretlen volt. Az akkord csakis az egybehangzás *következményeként* jöhetett létre, tehát okozatként jelentkezett. A mai értelemben vett akkord legfeljebb a táncmuzsikában és a variációs formákban (passamezzo antico, passamezzo moderno, folia — majd a század vége féle romanesca, ruggiero, monica stb.) jelent meg, inkább melléktermékként és csak lassankint került bele a hangszeres muzsika fővonalába.

Csupán a fenti feltételek figyelembevételével érthetjük meg Bakfark Bálint lyoni lantkönyvének 5—20. darabjait. Más szóval: e darabokat feltétlenül össze kell vetnünk a vokális modellekkel.

Homolya István és Benkő Dániel kiadásának egyik eléggé nem dicsérhető erénye, hogy a kötet függelékében két nagyméretű — modern kiadásban nehezen hozzáférhető — motettát is közread: Loyset Pieton „Benedicta es caelorum regina",[13] valamint Jean Richafort „Hierusalem luge et exuete"[14] Az előbbi hat-, az utóbbi ötszólamú motetta, amely a VB/7, iletve a VB/8 modelljeként szolgált. A Richafort-motetta közzététele egyben a Bakfark-összkiadáson messze túlmenő jelentőséggel bír: a 16. századi nyomtatott anyagban nem kevesebb, mint tíz intavolációja ismeretes, közülük hét lantra, három bil-

[12] A kolorált lantjáték egyik legnagyobb mestere Vincenzo Capirola. Összkiadása: Compositione di meser Vincenzo Capirola, Lute-Book (circa 1517), edited by Otto Gombosi. Société de Musique d'Autrefois I, Neuilly-sur-Seine, 1955.

[13] Robert Eitner Bibliographie der Musik-Sammelwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Berlin. 1877. Reprográfikus utánnyomása: Georg Olms Verlagsbuchhandlung, Hildesheim, 1963. Itt az 1539_g jelzetű kiadvány.

[14] Lásd 13. jegyzetet, 1539_i.

lentyűs hangszerre. E mű hangszeres „karrierjének" állomásai: Nürnberg (1544), Valladolid (1547), Löwen (1547), Lyon (1553), Párizs (1558), Heidelberg (1558), Strassburg (1574), újból Strassburg (1577), Madrid (1578), végül Lipcse (1583). Az utolsó három — strassburgi, madridi és lipcsei — intavoláció billentyűs hangszerre készült, köztük a nagy Antonio de Cabezón neve is szerepel, természetesen a madridi kiadvány intavolátoraként.

Az eredeti kórusmű és Bakfark intavolációjának összevetése a káprázatos tanulságok egész sorát hozza. Először is a félelmetes „diezis"-kérdésre találhatunk néhány nagyszerű példát benne, más szóval arra a mindmáig csupán érintett, de meg nem oldott problémára, hogy a reneszánsz kórusművek komponistái olyan természetesen számítottak a zárlat előtti hangok alterációjára (amennyiben a „domináns" akkordban kisterc szerepel, annak nagyterccé emelésére), hogy azt nem is tüntették fel! A lanttabulatúra természeténél fogva pontosabban jelzi a játszandó hangokat, így azután belőle visszakövetkeztethetünk a kórusmű valóságos hangzásképére. Persze ezt nem szabad mechanikusan értelmeznünk, minden esetben a lehető leggondosabb mérlegelésre van szükség. Pl. a Richafort-motetta első részének 34. ütemében (tenorszólam) célszerű lenne a *c* helyett a *cisz*-hang éneklése, ennek megfelelően pedig az előtte levő ütem utolsó hangja (szintúgy természetesen a tenor-szólamban) *b* helyett *h* lesz. Az ezt követő felületen tehát a 34. ütem második tenorszólambeli *c*-je szintúgy *cisz*-re változik, a 36. ütem basszusában minden *f fisz*-re, és így tovább. Feltételezhetjük ugyanis, hogy az intavolátor nem a leírt, hanem a hangzó zene világát rögzítette. Sőt, ez nem csupán feltételezés, hanem szinte teljes biztonsággal állíthatjuk. Ugyanakkor mindjárt említsünk itt egy ellenpéldát. A motetta 11. ütemének „Quintus"-ában a második hang Bakfarknál *e*, jóllehet az ilyen váltóhang-esetben a basszushoz viszonyított nagyszeptim helyett inkább a kisszeptimet részesítjük előnyben. (Figyelmeztetni szeretném az olvasót, hogy a VB/8 és a motetta ütemszámjelzése 2:1 arányt mutat!)

A bakfarki intavolációs technikára mélyen jellemző, az eredeti tiszteletbentartásán alapuló hangszeres áttétel remeke ez a Richafort-darab. Gondos tanulmányozása révén nem csupán az előbb említett tanulságok vonhatók le, hanem a reneszánsz motetta faktúráját is szinte észrevétlenül sajátíthatja el a vizsgáló. (Arról nem is beszélve, hogy a tabulatúrajelzés összevetésével igen könnyen megtanulhatjuk az olasz tabulatúra olvasását is; utóbbi ma — és még sokáig — nélkülözhetetlen kelléke, elengedhetetlen feltétele a 16. századi hangszeres muzsika tanulmányozásának.)

*

Végül néhány szót a szorosan vett kiadástechnikai, illetve filológiai kérdésekről.

Amennyire e sorok írója meg tudja ítélni: Homolya István és Benkő Dániel ragyogó, hibátlan munkát végzett. A kiadvány abszolúte megfelel a modern filológia minden követelményének. Egészen elenyésző apróság: a Brown-jegyzék természetszerű használata mellett talán nem ártott volna a szélesebb körben ismert RISM számait is használni, mind Bakfarkra, mindpedig a vokális modellekre nézve. Emellett a jelen beszámoló 13. jegyzetében már részletesen ismertetett Eitner-katalógus számainak feltüntetése sem ártott volna. (Utóbbi ugyanis a RISM első sorozatával szemben jóval kevesebb nyomtatott forrást említ, de behozhatatlan előnye az, hogy az egyes kötetek tartalmát részletesen ismerteti; a nemzetközi szakirodalom mind Eitnert, mindpedig a RISM-et használja.)

A közzététel módja szintúgy kifogástalan. Mindössze egyetlen kiadástechnikai eljárással szeretnék itt vitába szállni.

Mint azt az előszó XXII. lapján olvashatjuk: *„Az egészütemes szünetek kiírásától általában eltekintettünk, ezeket csupán néhány helyen jelöltük a szólamvezetés áttekinthetősége érdekében."* Nos: e sorok írójának nézete szerint e szünetjeleket érdemes lett volna mindenütt kiírni, tekintettel arra, hogy a szólamvezetés áttekinthetőségét mindenütt elősegítette volna. Nem kell félni tőle, hogy a kottakép zsúfoltabb lesz. Itt kell azonban mindjárt megjegyeznünk, hogy ez egészen apró — és különben is vitatható — hiányosság, hiszen a konzekvens szárazás révén amúgy is követhető a szólammozgás.

Összefoglalva: a Bakfark-összkiadás első kötete a reneszánsz muzsika terén a magyar zenetörténet-tudomány első, elhatározóan fontos és minden időkre emlékezetes lépése.

Pernye András

57 24

MAGYAR ZENE

1977 2

MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XVIII. évf. 2. szám 1977. június

TARTALOM

A Magyar Zeneművészek Szövetsége X. közgyűlésének vitája 115

BALASSA GYÖRGY:
Az első bécsi klasszikus iskola klarinétversenyei (1770—1810) II. 134

FALVY ZOLTÁN:
Bölcs Alfonz cantigáinak hangszerábrázolásairól 184

MOLNÁR ANTAL:
Kodály énekkari műveiről 191

HOLLÓS LAJOS:
Egy hangszerismertető könyv margójára (Bognár István: A rézfúvós hangszerek) 194

DOCUMENTA

Ismeretlen Liszt-levelek (Dömötör Zsuzsa) 202
Kiadatlan Bartók-levél Karl Vötterle hagyatékából (László Ferenc) . . . 216

KÖNYVEKRŐL — KOTTÁKRÓL

Szerk. Demény János: Bartók Béla levelei — Halmy Ferenc—Zipernovszky Mária: Hubay Jenő (Breuer János) 218
Budapest lexikon — Musicalisches Erbe und Gegenwart — Wolt-Siegfried Wagner: Die Geschichte unserer Familie in Bildern — Musikhandschriften aus der Sammlung Paul Sacher (Bónis Ferenc) 222

MAGYAR ZENE
Zenetudományi folyóirat
Megjelenik évente négyszer
A szerkesztő bizottság tagjai:
UJFALUSSY József és MARÓTHY János
Szerkesztő: BREUER János
Szerkesztőség: Budapest V., Vörösmarty tér 1. (Magyar Zeneművészek Szövetsége címén 1364 Budapest, Pf. 47.) Telefon: 176-222/179
Kiadja Lapkiadó Vállalat (VII., Lenin krt. 9—11.) Levélcím: 1906 Pf. 223.
Felelős kiadó: SIKLÓSI Norbert
Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a Posta hírlapüzleteiben és a Posta Központi Hírlapirodánál (KHI, 1900 Budapest V., József nádor tér 1.) közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a KHI 215—96 162 pénzforgalmi jelzőszámlára. Előfizetési díj fél évre 30,— forint, egész évre 60,— forint.
Index: 25.563
77.4470.66-21 Alföldi Nyomda, Debrecen

A MAGYAR ZENEMŰVÉSZEK SZÖVETSÉGE X. KÖZGYŰLÉSÉNEK VITÁJA

A Magyar Zeneművészek Szövetsége X. közgyűlésének vitájában 17-en kaptak szót. Idő hiányában a hozzászólásra jelentkezett szövetségi tagok közül több, mint 10-en nem fejthették ki álláspontjukat. Az alábbiakban kivonatosan ismertetjük az elhangzott és teljes terjedelmükben az írásban, utólag beküldött felszólalásokat.

JUHÁSZ ELŐD a zenekritika helyzetével foglalkozva kifejtette, a helyzet e téren nem javult a kívánatos mértékben. A javuláshoz nemcsak a kulturális vezetés szemléletének változására, hanem a kritikusokéra is szükség van. Ne csak a budapesti hangversenyeseményekről írjanak, hanem számoljanak be napi- és hetilapokban, folyóiratokban a Budapesten kívüli hangversenyekről, fesztiválokról is, mégpedig szubjektíven. Mert csak a szubjektív és hiteles kritika lehet egyúttal objektív is. Kompozíciókról, könyvekről, egész gondolkozásmódról gyakran hangzik el, hogy marxista, szocialista. Az ilyen megállapításokban van igazság, de nem deklarálni, kinyilatkoztatni kellene valakiről, hogy marxista-e, hanem mélyebb gyökerek feltárásával bizonyítani.

Szólt a budapesti hangversenyterem ügyéről. Nagykanizsa, Tata, Szombathely koncertterem-megoldásait hasonlította a főváros gondjaihoz, szorgalmazta e gondok megoldását.

FARSANG ÁRPÁD a szövetség belső életével foglalkozott. Megállapította, hogy a közgyűlés előtt, a szövetség munkájáról szétküldött tájékoztatóból látta, az elnökség, a különféle tanácsadó szervek jól működnek. Hiányolta azonban, hogy a tagság szélesebb köre ebbe a tevékenységbe nem kapcsolódhat be, hiányolta az érdembeli tájékoztatást az elnökség, a tanácsadó szervek munkájáról.

Elmondotta, hogy a szövetség más szocialista országok zenekultúráját népszerűsítő, ismertető vállalkozásai iránt a tagság töredéke érdeklődik, míg a baráti országokban őszinte érdeklődés nyilvánul meg a magyar muzsikusok iránt. Tapasztalata, hogy nyugati országok zenei rendezvényein sokkal több szövetségi tag jelenik meg, mint amennyi a szocialista országok zenéjével kapcsolatos különféle rendezvényeken. Ezen a helyzeten változtatni kell.

LEHEL GYÖRGY levélben fordult a közgyűlés résztvevőihez:

Alig három hete, hogy a Los Angeles-i zenekar Erkel színházbeli hangversenye után Zubin Mehta a következő kérdést tette fel: magyaráznám meg neki, hogy Budapesten, amire ő, mint a zene egyik fővárosára tekint, ahol megtiszteltetés fellépni, olyan koncertteremben kell muzsikálni, amelynél

rosszabbal sehol sem találkozott pályafutása alatt. Amikor — nem is egymagamban — a mi szokásos érvrendszerünkkel próbáltam indokokat találni, arcán, válaszain szégyenkezve mértem le magyarázatom tarthatatlanságát, szegénységét.

Valóban, mi — beleszokva és beletörődve a napi munka változtathatatlanságába — csak egy-egy külső impulzus hatására vetjük fel zenei életünk, hivatásunk, egyetemes kultúránk hovatovább legkínzóbb kérdését. Valóban, már a „ceterum censeo" monoton sürgetéséről, a lelkiismeret ébresztéséről is lemondtunk volna? Valóban: miért nem épült a felszabadulás óta, 32 év alatt Budapesten új hangversenyterem, legalább a háború pusztítását pótolva? Miért nem tud ma Budapesten akár eggyel több ember hangversenyre menni, mint negyven évvel ezelőtt?

Nem szeretnék, nem is tudok itt a kérdésre teljes komplexitásában válaszolni, csak a főokokat említeném.

A legfontosabb talán, hogy a magyar kulturális közéletben — évszázados tradíció eredményeképpen — a zene nem játszik valóságos értékének megfelelő szerepet. Akárhogy csűrjük-csavarjuk, mi hagyományosan „literátus" nemzet vagyunk, Széchenyi óta különösen „nyelvünkben élünk" s alig-alig fedezzük fel, hogy a világ számára ez a nyelv elsősorban a zene nyelve. Ha figyelembe is vesszük a nyelv internacionális korlátait, ki tud ekvivalenst ahhoz, amit Liszt, Bartók, Kodály mondott rólunk a világnak?

Ugyanakkor Budapesten a jó színházak sora működik (horribile dictu: az új Nemzeti Színház nélkül is!). Ugyanakkor Budapesten általam felbecsülhetetlen anyagi erőfeszítést — kimondom: pazarló fényűzést! — fektettünk az új Galériába, a Várpalota egyéb intézményeibe. Figyelemmel kísérve a közművelődést szolgáló, illetve „reprezentatív" kulturális megbízásokról folyó vitát, kérdezem: vajon a „reprezentatív csarnokokba", az Operaházba, a Galériába, a Történeti Múzeumba a kizsákmányoló osztályok járnak?

Egy másik vitára célozva nagy örömmel fogadtam Pozsgay Imre egy új nyilatkozatát: „Súlyos pazarlás például, ha olyan helyeken hoznak tető alá nagy költséggel kulturális intézményeket, ahol nincs szükség rájuk és ezért kihasználatlanok. Hasonlóan rossz, hibás gyakorlat, hogy különböző szervezetek mintegy egymással versenyezve létesítenek »saját« művelődési intézményeket, jóllehet ilyenek az adott területen már vannak."

Évről évre, ötéves tervről ötéves tervre hátrább kerülünk a nemzetközi összehasonlításban is. Évtizede világvárosokra hivatkoztunk. Ma Donyeckre, Brnóra, az új drezdai Kultúrpalotára, a linzi, braunschweigi koncertteremre, a bukaresti rádió koncertstúdiójára gondolunk vágyakozva.

Vajon Budapest kétmillió lakosa nem érdemel olyan hangversenyre, kongresszusra, nagygyűlésre egyaránt alkalmas termet, mint a helsinki Finlandia-Talo, amely egyaránt helyet ad a helsinki záróokmány aláíróinak és a Cantata profanának?

Kinek kell új terem Budapesten? Mondjuk ki már egyszer nyíltan: legkevésbé nekünk. Nem lesz több koncertünk, nem lesz több honoráriumunk, a „szakmának" nem lesz több egyéni haszna. Hacsak az nem, amire életünket tettük: több emberhez jut el a zene szava, több ember lesz gazdagabb lelkű, mélyebb érzelmű, nemesebb. Olyanok, akik ma is jönnének, akik ma is kilométeres sorban állnak egy-egy új bérlet meghirdetésekor, akiket ma sem kel-

lene „szervezni", csak helyet adni nekik, olyanok, akik ma kívülrekednek.

Persze én sem kötöm be szemeimet, nem dugaszolom be füleimet: tudom, hogy mindez az ország gazdasági fejlődésétől, teherbírásától függ. Tudom, de nem tudok belenyugodni. Ezért a következőket javasolom a tisztelt közgyűlésnek:

Menjünk mi elébe ennek a teherbírásnak és tegyük társadalmi üggyé az új budapesti terem ügyét. Kezdjünk hozzá legalább konkrétan álmodni, tervezni. Meggyőződésem, hogy kollégáink, a Magyar Építőművészek Szövetsége valódi társadalmi segítséggel állna mellénk, de biztos vagyok, hogy Budapest, sőt az ország közönsége se tagadná meg az áldozatot ettől az ügytől.

Csináljunk a magunk módján kommunista szombatokat, ajánljuk fel hangversenyeket, pénzt, társadalmi munkát azért, hogy már a mi generációnk szava messzebbre szóljon, mélyebbre hatoljon. Ne várjunk, ne dohogjunk, ne hasonlítgassunk: tegyünk.

Én magam szerény kezdő lépésként minden budapesti hangversenyem honoráriumának 10 százalékát ajánlom fel az új budapesti hangversenyterem céljaira.

MEZŐ LÁSZLÓ a nemzetközi zenei versenyeken való magyar részvétellel kapcsolatban igen fontosnak minősítette a szövetség által rendezett előkészületi hangversenyeket, ennek tulajdonította számos előadóművészünk sikeres szereplését a versenyeken. „Igen lényegesnek tartom — mondotta —, hogy ne fordulhasson elő olyasmi, hogy az a szegény magyar versenyző véletlenül bekerül a döntőbe, ahol zenekarral kell játszania és életében először ott játszik zenekarral. Így járt legutóbb a lipcsei Bach-versenyen Koó Tamás növendékem és én is így jártam annak idején a moszkvai Csajkovszkij-versenyen. Ha egy mód van rá — persze, tudom, ez anyagi kérdés is —, hadd lehessen ennek az igénynek is eleget tenni."

A szövetség előadóművész szakosztályával foglalkozva, annak vezetőjeként Mező László a következő időszak terveiről szólt. Együttműködést kell teremteni a zeneszerző szakosztállyal. Elmondotta, hogy az előadóművészek szívesen mutatnak be jó új műveket, de kérik, hogy a zeneszerző vegye figyelembe a hangszer adta lehetőségeket.

Mező László javasolta, hogy magyar kiadásban jelenjék meg szakkönyv a régi olasz vonós hangszerekről. Javasolta, hogy kurzus és koncertek tartására kapjon magyarországi meghívást Siegfried Palm, a kiváló gordonkaművész, akinek a kortárs zeneszerzés is oly sok impulzust köszönhet. Szorgalmazta, hogy hívják meg zenei eseményekre vezető politikusainkat, akiknek részvétele egy-egy hangversenyen, operaelőadáson növelné a zene társadalmi presztízsét. A hangversenyteremmel kapcsolatban békéstarhosi emlékét elevenítette fel; Tarhoson költségvetési nehézségek akadtak a zenepavilon építkezésekor, megoldásukra az ifjúság segédmunkásként működött közre az építésen. Bejelentette, a koncertterem építkezésén most is szívesen vállalná hétvégeken a téglahordást és megszervezné, hogy ebben mennél többen részt vegyenek.

MAKLÁRI JÓZSEF a Kórusok Országos Tanácsa képviseletében kért szót. Elmondotta, Vácott lakik, 30 ezer lakosú városban, amelynek azonban két hangversenyterme van és új orgonáját a közgyűlést követő napokban avatják.

A KÓTÁ-ról elmondta, társadalmi összefogással működő szervezet, amely az amatőr zenéléssel foglalkozik, az amatőr muzsikusok tömegeit egyesíti, számukra közös akciókat szervez. Bizottságai a szövetséggel egyre szorosabb és eredményesebb kapcsolatban állnak. A KÓTA köszönettel veszi ezt a kapcsolatot, mert szükség van rá. A KÓTA tömegeket szervez, közönséget nevel, hangverseny-látogatásra is mozgósít.

A közös akciók sorából kiemelte az 1975. és különösen az 1976. évi zenei világnap ünnepségeit. Nagyon jónak minősítette a KÓTA és a szövetség tömegzenei szakosztálya együttműködését. A szövetségben történik — például — a debreceni nemzetközi kórusfesztiválok szakmai értékelése, amelyet a Kulturális Minisztérium hivatalos értékelésként fogad el. Kiemelte a KÓTA és a Népművelési Intézet modern zenei stúdióját, amelynek a szövetség zeneszerzőtagjai rendszeres vendégei. A szövetség elnökségének tagjai közül többen részt vesznek a KÓTA vezetőségének munkájában. A KÓTA szívesen venné, hasznosnak tartaná, ha a kórusmozgalom néhány nemzetközileg is elismert vezetője tagja lehetne a szövetségnek.

A szakmai képzésről szólva Maklári József kifejtette, hogy igen sok itt a tennivaló. Szükségesnek tartja, hogy új kórusművek bemutatóin a zeneszerzők is részt vegyenek, mert ez elősegítené a művek terjedését. Kiváló kezdeményezésnek ítélte, hogy Jancsovics Antal a Győri Filharmonikusoknál lehetőséget ad zenekarvezetők szakmai továbbképzésére.

Közös akciót szorgalmazott a nemzetiségek zenekultúrája színvonalának — elsősorban a szlovákok és délszlávok zenekultúrájának — emelésére. Silány anyagot énekelnek, és csupán ígéretet kaptak eddig e helyzet megváltoztatására.

A KÓTA által is megünnepelt évfordulókkal kapcsolatban kérte, hogy a zeneszerzők olyan műveket írjanak, amelyeket amatőr kórusaink el is tudnak énekelni. Szükségesnek tartja zeneszerzők és karnagyok egyeztető megbeszéléseit, hisz ma még szakadék tátong a zeneszerzés újabb irányzatai és az előadó apparátusok teherbírása között. Az ifjúság zenei nevelésével kapcsolatban hangsúlyozta, a szövetséggel közösen körömszakadtáig védelmeznünk kell eddigi pozícióinkat, amelyeket komoly veszély fenyeget, különösen a középiskolákban. Felhívta a figyelmet a munkásfiatalok zenei nevelésével kapcsolatos közös gondjainkra és feladatainkra. A munkásifjúság zenei ízlésének fejlesztése elhanyagolt és ki van szolgáltatva az olyan zenének, amely nem minősíthető igényesnek. A közművelődési törvény végrehajtása közös feladatunk, az együttműködés hozhat gyakorlati eredményeket.

BREUER JÁNOS kellően át nem gondolt lépések nemzetközi hatásáról beszélt. Vitatkozott Juhász Előd hozzászólásával, a saját kritikusi munkájára hivatkozva utalt arra, hogy az országban megrendezésre kerülő zenei események kritikai szemlézésének terjedelmi feltételei nem biztosítottak.

A tudományos kutatásról szólva kiemelte annak jelentőségét, hogy ennek a munkának két nagyszerű mecénása van, a Kulturális Minisztérium zene- és táncművészeti főosztálya, amely könyveket rendel, munkák megszületését ösztönzi és a Zeneműkiadó, amely ezeket a könyveket hihetetlen gyorsasággal megjelenteti.

Van azonban egyfajta elszigetelődés, elszigeteltség. A marxista zenetudomány és esztétika — Maróthy János, Ujfalussy József, Zoltai Dénes —

munkássága révén meghatározó szerepet tölt be a szocialista országokban. De azt már nem tudjuk, hogy ez a triász mindinkább meghatározó szerepet tölt be a nyugati világban is. Nem tudjuk, hogy Maróthy Jánost Darmstadtba, a svájci Boswillba, Velencébe hívják és nézeteit — amelyeket mi ismerünk — hivatkozási alapnak tekintik. Nem tudjuk, mennyire forrásmunkának tekintik nyugaton is Zoltai Ethos és affektus-könyvét, amióta németül is megjelent; forrásnak Ujfalussy Bartók-monográfiáját. Aminthogy nem sikerült visszakapcsolni a hazai közvéleménybe Kroó György Bartók-kalauzának nemzetközi visszhangját, sem Somfai László különféle nemzetközi tudományos kongresszusokon való részvételének eredményeit.

Az elszigeteltség egy másik aspektusa munkánk elégtelen hazai kritikai visszhangja. Például olyan jelentős és terjedelmes munkák, mint Maróthy könyve a Zene és polgár, zene és proletár, vagy Pernye András zenetörténete, az Előadóművészet és zenei köznyelv, lényegében visszhangtalanok maradtak.

Elszigetelődéshez vezet, hogy azok a magyar folyóiratok, amelyek címükben irodalmi és kulturális folyóiratok, következetesen elzárkóznak zenei tárgyú cikkek közlésétől. Ilyenformán a zene kívülreked az egyetemes magyar művészet körén. Ennek „eredménye", hogy teljesen elsorvadt nálunk a zenei esszé nagy múltú műfaja.

Az elszigetelődés további momentuma, hogy a Zeneműkiadó, amely pedig oly sokat tesz a zenetudomány kutatásainak közzétételéért, általában elzárkózik már megjelent cikkek, tanulmányok gyűjteményes kiadása elől, gyűjteményt csupán „nagy öregjeinktől" ad ki. Pedig vannak olyan nagyon jelentős tudományos teljesítmények, amelyek nem könyvekben, hanem tanulmányok formájában öltenek alakot s ezek a tanulmányok — gyűjtemény híján — olykor 40—50 különböző forrásból szedhetők össze.

A felszólaló befejezésül arról a kialakult anyagi értékskáláról beszélt, amely kontraszelektív hatású, mert a kevésbé értékes, kevesebb munkaráfordítással készült írások honorálása a legtöbb esetben a sokszorosa az értékesebb munkákénak. Meglevő értékskálánk tehát nem hat ösztönzően az értékes munkára.

POZSGAY IMRE kulturális miniszter a Kulturális Minisztérium és az egész magyar kulturális kormányzat nevében köszöntötte a közgyűlést.

Elmondotta, egyetértett a főtitkári beszámoló mondanivalójával. Azokat a gondokat és tapasztalatokat tárta fel a referátum, amelyekkel szembesíteni kell a kultúrpolitikai gyakorlatot is, még ha a beszámolóban a Kulturális Minisztériumot illető kritikai megjegyzések is elhangzottak. A kritikai észrevételeket, a néhol panaszként elmondott tapasztalatokat megszívleljük, törekszünk ezeket megvizsgálva hasznosítani.

A főtitkári beszámolóhoz kapcsolódva Pozsgay Imre is arról beszélt, milyen országban, milyen világban élünk, mi a helye a magyar zenei életnek, milyen közönséggel találkozik s milyen befogadóképességű termekben. „Nekem talán különösen ez a dolgom — mondotta —, hiszen én úgy hiszem, a kulturális kormányzatnak, a kulturális politika realizálásában, megvalósításában dolgozóknak nem lehet más feladatuk, mint előmozdítani a közönség és az alkotók kapcsolatát, olyan intézmények, szilárd megbízható intézmé-

nyek teremtésével, amelyek ezt a kapcsolatot fenntartják, elmélyítik, terjesztik.

Én azt hiszem, hogy minden gondunk-bajunk ellenére, olyan országban élünk, ahol jól lehet élni. Olyan országban és olyan körülmények között élünk, ahol a magyar zenei élet is mindinkább elfoglalja méltó, nem csupán reprezentatív helyét.

Hadd mondjam el ennek a kijelentésnek a mentségére és igazolására, hogy nem apologizálásra, nem hitvédelemre szegődtem, amikor szót kértem. Nem azért mondom én, hogy jól élünk és jó világban élünk, mert elködösödnek előttem, nem láthatók számomra azok a bajok és gondok, amelyek itt vannak a kezünk ügyében, amelyek hatnak ránk és nehezítik életünket. Látnivalók, néha nagyon idegesítők és megterhelők ezek a feszültségek, ellentmondások. De látnivalók, de nyílttá tesszük őket. Olyanfajta nyilvánosságot teremtettünk ebben az országban, hogy beszélhetünk feszültségeinkről, ellentmondásainkról, akár ezen a közgyűlésen, akár másutt.

Ugyanis nem hiszünk, nem hihetünk egy olyan világrendben, amely azonnal felold és lesöpör minden ellentmondást, minden feszültséget, de hihetünk egy olyanfajta világrendben — és én a fejlett szocialista társadalmat ilyennek képzelem el —, ahol ezek az ellentmondások és feszültségek nyílttá válnak és ahol torzult, rossz emberi kapcsolatokat teremtő viszonyok nélkül is szövetkezhetünk ezeknek a bajoknak a megoldására."

A miniszter szólt a gazdasági viszonyokból következő gondjainkról. „Ilyenkor különösen megterhelő kulturális politikát csinálni — mondotta. — Hiszen annak a tudásától, hogy nehezek a gazdasági körülmények, semmiféle felismerés nem választhatja el azt a másik tudást, hogy kevés a megfelelő zenei intézmény, kevés a hangversenyterem, a színházi játszási lehetőség és más kulturális lehetőség ebben az országban.

Azt kell mondanom, amikor erről van szó, hogy zavarodottságunkon elsősorban politikai eszközökkel, a tisztánlátás feltételeinek megteremtésével akarunk úrrá lenni, a gazdasági bajokon viszont gazdasági eszközökkel. Ahhoz azonban, hogy jó zenei intézményeink legyenek, hangversenytermünk is legyen, az Operaház rekonstrukciója is elkezdődjék, és ésszerű, normális körülmények között be is fejeződjék, nekünk kell odafigyelnünk. Ez kétségtelen, nem akarom gazdasági viszonyainkra áthárítani a nekünk, a kulturális kormányzatnak címzett feladatokat."

Pozsgay Imre a továbbiakban a közművelődéssel, az idevágó központi bizottsági határozattal és a törvénnyel, a belőlük következő feladatokkal foglalkozott. „Én is azt mondom és velem együtt sokan mondják: nem a közművelődésre való általános hivatkozást és a hivatkozás jellegű megnyilvánulásokat várjuk a továbbiakban, hanem azt a fajta átgondoltságot, szemléletbeli változást, amelyet a közművelődési törvény és az azt megelőző politikai határozatok követelnek. Kísért a veszedelme annak, hogy letudjuk a közművelődést még ebben a hónapban, talán az 1976-os év lezárásával.

Szóba került itt a zene helyzete abból a szempontból is, hogyan viszonyul a zenei élet, a zenei teljesítmény más művészeti teljesítményekhez a közgondolkodásban. Efelől lehet panaszkodni, erről érdemes szót ejteni, én nem vitatom el azok szavát, akik ezt emlegetik, de egy bizonyos történelmi helyzetet meg kell érteni és ehhez a helyzethez alkalmazva szóni-fonni tovább a

cselekvés szálait. A történelmi helyzet abból adódik, amit valaki úgy fogalmazott, hogy litterátus nemzet vagyunk. Nem azért vagyunk litterátus nemzet, mert az emberekben valamiféle különleges vonzódás él az irodalom iránt, és valamiféle különleges attitűd, az elzárkózásé, a zene, vagy más művészeti ágak befogadásával szemben. Más volt a művészetek funkciója nálunk, nem értékkülönbségről, nem értékrendbeli hierarchikus különbségről van szó, hanem arról a történelmi különbségről, amit a zene és az irodalom játszott a magyar társadalomban. Az irodalom ebben az országban 150 éven keresztül a politikát helyettesítette. A politika összes funkciója átcsúszott az irodalomba, mert nem volt olyan nyilvánosság, nem volt olyan politikai intézményrendszer, amelyben az emberek politikai akaratukat, szándékaikat kifejezhették volna és ezért ezt a szerepkört a velejáró funkciókkal együtt az irodalom vállalta. Ennek a terhét is érezzük, hátrányai is vannak. De azt joggal mondhatom és őszintén jelenthetem ki, hogy ma már, éppen a szocialista demokrácia fejlesztésének következményeként nem a rendszer igényli az irodalom ilyen funkcióját — a közéletiséget természetesen igen —, de az irodalom ilyenfajta szerepe meggyökeresedett és ezen nem lehet máról holnapra változtatni. A helyzet azért mégiscsak változóban van és az a fajta tömegigény, ami mögött valóságos szükségletek vannak és ami megnyilvánult a zenével szemben az utóbbi néhány esztendőben, azt hiszem, bizakodással tölthető el a zenei életben működőket is."

A művészetek helyzetével kapcsolatban Pozsgay Imre hangsúlyozta: „A művészeti életnek és közéletnek vannak olyan összefüggései, amelyek csak a művészeti életben, jelen esetben a zenei életben oldhatók meg. A kulturális politika és annak képviselői sem a zenei életben, sem a művészeti élet más területein nem akarnak gyámkodással érvényesíteni társadalmi-politikai célokat. De szeretnék, ha olyan műhelyek alakulnának ki — és ehhez adnak támogatást —, ahol szocialista elkötelezettségű, a fejlett szocialista társadalmat szolgáló művek születnek, közművelődési akciók keletkeznek. A Kulturális Minisztérium és a kulturális élet politikai berkeiben dolgozók készek arra, hogy társalkotókként, együttműködőkként vegyenek részt ezeknek a műhelyeknek a munkájában anélkül, hogy a legcsekélyebb mértékben az alkotói folyamat dirigálásával akarnának foglalkozni. A politikusok ebben az országban szerencsére húsz év óta a politikai viszonyok egyengetésével, irányításával akarnak foglalkozni, ezt is el kellett mondanom, mondanivalómhoz az is hozzátartozik, hogy közeledést, együttműködést várunk. Ilyen szándék van, tudom, a Magyar Zeneművészek Szövetségében és a többi művészeti szövetség körében is.

Hadd mondjak néhány szót a Zeneművészek Szövetsége helyéről, szerepéről. Én megértem azokat a gondokat, problémákat, amelyek azzal járnak, hogy más a magyarországi művészeti szövetségek helyzete, mint némelyik szocialista országban. Más a történelmi előzménye, más a történelmi konzekvenciája a különböző országok művészeti szövetségeiben végzett munkának. Mi úgy valljuk, hogy jó dolog, ha a Zeneművész Szövetség is, meg minden más művészeti szövetség is elsősorban a művészeti közélet fóruma, nem a szociális gondoskodást, a művészeten kívüli szempontokat is képviselő fórum. Mert szerencsére, a társadalmi fejlődésben való előrehaladás azt is lehetővé tette, hogy a különböző művészeti szövetségek ne legyenek szociális intézmé-

nyek. Nem baj, hogy ez a funkció levált, de ha ennek a funkciónak a feladatait nem veszi át más, például a Kulturális Minisztérium, akkor zavar támad. Ezt elismerem. De azért itt is történt egy és más az utóbbi években.

Ami fontosabb: nem csökkenti, sőt növeli a Zeneművész Szövetség és más művészeti szövetségek munkájának eredményét is, hogy igenis tudomásul vesszük, sőt támogatjuk, ha képviselik tagságuk érdekeit, akár a Kulturális Minisztériummal szemben is, azon a korrekt politikai alapon, amelyen az utóbbi években mindig is együttműködtünk. Ez a fajta képviselet nincs ellenére egyetlen társadalmi szervezetünk működési szabályzatának, de a társadalompolitikának sem.

Végeredményben azt hiszem, hogy a mai közgyűlés légköre, előkészületei és az itt elhangzott megnyilvánulások a főtitkári beszámolón túl is feladatvállaló megnyilvánulások. Ahogy itt valaki szólt róla, »kifelé irányulnak«; nem önmagunk belső, intenzív világával, nem belső gondjainkkal vagyunk elsősorban elfoglalva, illetve azokkal úgy foglalkozunk, hogy megoldhassunk valamit, valamilyen cél szolgálatában állhassunk. Ezt a készséget tisztelem és nagyra becsülöm a Zeneművészek Szövetségében és mai közgyűlésén."

MARÓTHY JÁNOS a tudományos munka elszigeteltségének gondolatát folytatta. Utalt a főtitkár beszámolójára, amely megtisztelő jelzőkkel sorolt fel néhány munkát, de sajnálkozva állapította meg, hogy a mai magyar alkotóművészettel kapcsolatos elméleti művek még mindig késlekednek. Ezek szerint az önmagukban szép teljesítmények közvetlen hasznot nem szolgáltatnának a magyar alkotóművészet és a magyar zeneművészet számára.

A felszólaló hivatkozott Ujfalussy József, Zoltai Dénes filozofikusan orientált esztétikai munkáira, Somfai László Stravinsky- és Webern-elemzéseire, az In memoriam Dmitrij Sosztakovics című gyűjteményre, amelyek más-más módon orientáló tényezőkké válhatnának.

Termékeny lett volna a magyar zenekultúráról megjelent különféle 25, illetve 30 év kötetek szövetségi vitája. Ezek a művek tartalmazhatnak egy sor tévedést is, amelyeket jobb lett volna nyíltan megvitatni. Némelyikükkel kapcsolatban voltak bizonyos sajtóviták, illetve nem is viták, inkább paralel megjelent különféle vélemények, amelyek — nagyon helyesen — tartalmazták a recenzens nézeteit anélkül, hogy a recenzensek véleményüket konfrontálhatták volna. Ha a szövetség, legalább a jövőben, szenvedélyes vitákat kívánna rendezni a magyar zene jövőbeli útjáról, erre parádés alkalmat nyújtana e publikációk közös vitája.

Mert most csak keresgélünk, hol van az a zenekritikai munkásság, amely elvileg és elméletileg megvilágítaná, hogy mit csinálnak a magyar zeneszerzők.

A Zenetudományi Intézetet néha úgy említik, mint valami elefántcsonttornyot, amely a legmagasabb és legelvontabb tudományos kérdésekbe burkolódzik és ritkán ereszkedik le az eleven zenei élet zajlásába. Pedig itt készült a nagy dokumentumgyűjtemény a Tanácsköztársaság zenei életéről, egy nagyobb kollektíva munkájaként itt készült az utolsó 15 év magyar zenei fejlődésének összefoglalása, amely ugyan nem jelent meg, de bekerülhetett volna a szövetség vérkeringésébe. A Zenetudományi Intézet sok olyan munkát végez, ami a mai magyar zenei életnek is az elevenjébe vág, mégis elefántcsonttoronynak tartják.

A főtitkári referátumhoz kapcsolódva Maróthy János saját nyugati élményeit idézte fel a marxizmus, a marxista zeneesztétika iránti növekvő érdeklődés bizonyítására. Fiatal nyugati muzsikusok különböző fórumokon követelik például, hogy lehetőleg a lenini pártosság elvét alkalmazza a mai zenekritika. Sokat várnak e tekintetben a szocialista országoktól, de nem vagyunk eléggé felkészültek, és kísért az a múlt, amikor a dolog lényegének ismerete nélkül, anélkül, hogy zenei tartalom lett volna érveink mögött, oly sokat fecsegtünk pártosságról és egyebekről. Manapság viszont, ennek kompenzálásaként, már-már öncsonkító negativizmusba esünk. Pedig számos zeneszerzőnk hangoztatta és hangoztatja különféle fórumokon, hogy mennyire természetes vágya a közéletiség felé való nyitás.

A hangversenyterem ügyét a hozzászóló kiemelt ügynek tekintette, mert hiánya különösen égető valóság és tömérdek ellentmondás forrása. Nem lehet jegyet, bérletet kapni hangversenyekre. A meglevő közönségigényt sem tudjuk kielégíteni megfelelő hangversenyterem híján, hol vagyunk még attól, hogy munkások-parasztok, az új közönség is bejusson a hangversenyekre. Csatlakozik Lehel György és mások gondolataihoz, a hangversenyterem felépítése kulcskérdés, ne kelljen 15 évet várni, amíg elkészül.

GONDA JÁNOS egy vaskos ellentmondásra hívta fel a figyelmet. 15 éve rendszeresen hangzanak el kritikai megjegyzések a könnyűzene színvonaláról, a dilettantizmusról és féldilettantizmusról. Van egyfajta hierarchia, amiben a könnyűzene a legalsó fokra kerül. De ha itt nem vagyunk hajlandók tenni valamit, senki ne kérje számon a hivatásos és amatőr könnyűzene színvonalát. Magyarországon szükség volna könnyűzenei iskolára és sajtóorgánumra. Sok tízezer fiatal lelkesedik a könnyűzenéért — nem a komoly zenéért és nem a dzsesszért —, csakis a sokat szidott és elítélt könnyűzenéért. El kellene tehát magyaráznunk, melyik irányzat jó, melyik irányzat rossz, lap kellene ahhoz, hogy együtteseket, egy-egy koncertet megbírálhassunk.

Amíg könnyűzenei iskola nem jön létre, addig újságírónak sincs joga kritikusan beszélni erről a műfajról.

Az országban körülbelül 5000 olyan muzsikus működik, aki se nem amatőr, se nem profi, de több a jövedelme, mint egy profinak. Nem arról van szó, mintha irigyelnénk ezt a jövedelmet, hanem arról, hogy több ezer ember, szinte kizárólagossági joggal terjeszt kultúrát, amelynek semmiféle lehetősége nincs a továbbképzésre, fejlődésre. Sem újságja, sem iskolája, sem fóruma nincsen.

GÖRGEI GYÖRGY a szövetség tömegzenei szakosztályának tevékenységéről számolt be. Elmondotta, hogy tömegzenének tekintettek minden olyan zenét, amely a művészi muzsika kategóriájába tartozik és széles tömegek szívesen hallgatják. Ide számítható Sugár Rezső Hunyadi-oratóriuma, vagy Petrovics Emil II. kantátája is. De tömegzene az a sok munkadal, forradalmi dal, katonadal, amelyet úttörők, a KISZ tagjai és idősebb emberek énekelnek. Tömegzene szólal meg az amatőr kórusok, fúvós- és kamarazenekarok koncertjein. És a fiatalok tömegeinek találkozóhelyein is. A tömegzenei szakosztály legfontosabb feladatának tekintette, hogy a zenei amatőrizmust segítse, támogassa. Javaslatára jött létre a KÓTA ifjúsági, kamara- és szimfonikus, illetve fúvószenekari szekciója. Meggyorsult az a folyamat, hogy az együtteseknek rangos zeneszerzők írjanak műveket.

A tömegzene legnagyobb területe a könnyűzene, ez foglalkoztatja a legszélesebb tömegeket, itt keveredik leginkább igényes és igénytelen. Az igényesség serkentésének irányában igyekezett dolgozni a szakosztály is. Szorgalmazta a hozzászóló, hogy a könnyűzene irányítására teremtsék meg a szövetségen kívüli szervezeti kereteket.

Görgei György befejezésül a Néphadsereg Központi Művészegyüttesének tömegzenei tevékenységéről szólt.

FEUER MÁRIA: Három éve félve és kételyek között számoltam be ezen a helyen arról a tervről, amely szerint a Muzsika Országszerte című rovatát akartuk átformálni. Félve, mert attól tartottam, hogy nem leszünk képesek összefogni a fővároson kívüli események visszhangját. Szándékosan kerültem a vidék rossz ízű kifejezését, és aggódva azon, hogy ha sikerülnének is valamennyire terveink, érdekelni fogja-e az embereket az ország zenei életének munkája az érintetteken kívül.

Természetesen szó sincs arról, hogy aggodalmaim megszűntek volna, vagy elégedett lennék munkánkkal, de az eddigiek nyomán — ezt szeretném nagyon határozottan elmondani — meggyőződtem erről és nagyon határozottan hiszek benne, hogy a magyar zenei életet nem lehet csak budapesti viszonyokra korlátozni. Gondjaink persze bőven akadnak, mindenekelőtt személyi természetűek. De most nem panaszkodni szeretnék, annál kevésbé, mivel Strém Kálmán személyében olyan munkatársra találtunk, aki valóban országos felelősséggel vet fel országos gondokat és az is tény, hogy a fiatalok között egyre többen vállalkoznak rá, hogy kilométereket utazzanak egy-egy beszámoló vagy riport kedvéért. És talán ez sem véletlen. A közművelődés jelszava — úgy tetszik — divatos jelszó, de azt hiszem, minél többet beszélünk szükségességéről, minél többet teszünk érte, annál többen belátják, hogy nem egyszerűen egy adott kulturális-politikai feladat teljesítéséről van szó. A Filharmónia szakemberei a megmondhatói, hogy milyen kiaknázatlan lehetőségek rejlenek még a fővároson kívüli közönség soraiban. Az a talán esetlegesnek tűnő, de mégis jellemző zeneszociológiai vizsgálat, amelyet az ország három megyéjében végzek, nagyon határozottan azt mutatja, hogy egy friss, elfogulatlan szellemű, előítéletektől mentes új közönség van felnövekvőben. Olyan közönség, amelynek ízlése még nem differenciálódott, gyakran zenei mindenevő, de többnyire szomjasan várja a zene élményét és nekünk mindent meg kell tennünk, hogy ízlése nemesedjék, mindent meg kell tennünk, hogy a zene élményében valóban részesüljön.

Hadd olvassam fel most minden egyéb szöveg helyett egy vizsgálat anyagából egy interjúnak két részletét. Aki írta őket, szekszárdi autószerelő. Sem a családja, sem a baráti köre nem hallgat komoly zenét. Ő maga két évvel ezelőtt, 43 éves korában kezdett el zenét tanulni, és azóta jár rendszeresen koncertekre. Az egyik részlet így szól: „A szomorú számomra az, hogy olyan kevés emberrel tudok zenéről beszélgetni. Az a kör, amiben élek, a fizikai dolgozók köre, és itt nem találok beszélgető partnerre. Az idősebb munkásokkal csak a magyar nótáról eshet szó. A fiam szakmunkásképzőbe jár és ott sohasem hallott még egy mondatot sem a zenéről. Miért nem tanítják a zene szeretetére ebben az intézetben a fiamat? A jövő munkásai hol ismerkedjenek meg műalkotásokkal, mikor egyetlen órát sem szentelnek erre három év alatt? Súlyos, jóvátehetetlen bűn, hogy miből zárják ki a fiatalokat.

Miért nem építenek be a tananyagba zenei ismeretterjesztő előadásokat? A munkás hogyan szeresse azt, amit nem ismer? Ez nagyon szomorúvá tesz."

És kommentár helyett idézek egy másik részletet: „Ha valakinek sikerül olyan foglalkozást találnia, amit szívesen csinál, akkor egy kis túlzással azt mondhatom, hogy játék az élete. Nekem ez sikerült, de azért így is sokszor fárasztó a mindennapi, szünet nélküli munka. Kell egy kis pihenés, egy kis változatosság, és ezt a szerepet nálam a zene tölti be. Sok szép művészi alkotást láttam, szobrot, festményt, épületet, de bármilyen szépek is voltak, nem tudtak szépségükkel könnyeket csalni a szemembe. A muzsika, nem szégyellem bevallani, már sokszor megtette. Igen, mert ez az a művészet, ami igazán hat az ember érzelmeire. Zene nélkül milyen lenne számomra az élet? Olyan, mint a virág illat nélkül."

Azt hiszem, ez az egyetlen vallomás a problémák tengerét vetheti fel, ugyanakkor fölér egy kötetnyi jelszóval: indokolja a közművelődésért indított harc fontosságát, és segít abban, hogy közös erővel kíséreljük meg leküzdeni a problémáknak azt a nagyon összetett és bonyolult hálózatát, ami a zenei élet kiterjedését gátolja, és amiről itt ma már annyi szó esett, s azt hiszem, hogy annyi szó esik is még.

És ha most nem gondokról szóltam, azért tettem, mert ez a szekszárdi interjú fekszik előttem, és ez azt mondja: „Szeretnék minél többet pótolni abból, ami azelőtt az életemből kimaradt. Szeretnék egyszer odáig eljutni, hogy másokat is tudjak a zene élményében gyönyörködtetni."

VASS LAJOS bevezetőül arról az örömről szólt, amely alkotót, előadót egyaránt eltölt, ha műve, produkciója a közönség előtt elhangozhat. Ebből fakad, hogy a muzsikusok olykor indulatosak, azt hiszik, zenével megválthatják a világot, ahogyan a mérnökök építéssel, a festők ecsettel.

Az ország zenekultúrájával kapcsolatban elmondotta, hogy az Országos Filharmónia koncertrendezési adatait szépíteni lehet, hisz rengeteg olyan hangverseny van országszerte, amelyeket nem a Filharmónia rendez. Kórusok, zenekari muzsikusok százai koncerteznek, közönséget nevelnek. De még így is nagyon sok az olyan falu, ahol nincs zene és ezt joggal kérhetik tőlünk, muzsikusoktól számon.

A felszólaló szólt azokról a szakmunkásképző intézetekről, ahol énekkar is működik és ahol a gyerekek fegyelmezettebbek, más tantárgyakból is jobb eredményt érnek el, szólt azokról a szakmunkásképzőkről, ahol száz fiatalnak van operabérlete. Itt zenével nevelünk is, nemcsak zenére, hanem egyúttal emberségre.

A gimnáziumokban sorvadó, a szakmunkásképzőkből hiányzó zenei nevelés gondjai mellett említette a hozzászóló a tanítóképzők ügyét. Valamikor a képző felvételi vizsgájakor hallláspróbát is tartottak. Ma már a zenei tudás nem feltétele a tanítóképzőbe való felvételnek. Ez nagy hiba.

A közművelődési törvény nagyszerű dolog, de vele ellentétes hatású, hogy például szakképzett karvezetőket alig találni a szakközépiskolák kórusainak vezetésére, mert a bérezésük jóval kisebb a magánórákat adó nyelvtanárok óradíjánál.

A nemzetközi zenei versenyekre készülő előadóművészek zenekaros szereplési gondjainak enyhítésére javasolta, hogy gyakorolják versenyműsoru-

kat amatőr zenekarainkkal. Felajánlotta erre a célra a Vasas Szakszervezet szimfonikus zenekarát.

KORNIDESZ MIHÁLY, az MSZMP KB tudományos, közoktatási és kulturális osztályának vezetője a Magyar Szocialista Munkáspárt Központi Bizottsága nevében üdvözölte a közgyűlést, sok jó felszólalást, a szövetség életében további sikereket kívánva.

„Engem azok az adatok, amelyeket előzetesen kiküldtek és az a referátum, amely itt elhangzott, arról győzött meg, hogy a szövetség él, keményen dolgozik és sok eredményt ért el eddig — mondotta. — Úgy tűnik, hogy a szövetség munkájának ez az erősödő, javuló tendenciája magába foglalhatja a magyar zenei élet tartalmát. Úgy gondolom, nyugodtan elmondhatjuk — erről a referátum is szólt —, hogy a magyar zenei élet számára az utóbbi négy esztendő a kedvező esztendők ideje volt, amikor sok-sok eredményt értünk el. Engedtessék meg nekem, hogy egy-kettőre én is felhívjam a figyelmet.

Az első a helyi csoportok dolga. Azért teszem ezt első helyre, mert más művészeti szövetségekben már többször volt hasonló kezdeményezés és egyikmásik helyen ma is vitakérdés, vajon szükség van-e ilyen típusú szövetségi csoportokra, helyes-e külön vidéki szervezeteket létrehozni. Egyértelmű és világos, ezekre valóban szükség van, komoly emelői lehetnek a munkának a helyi csoportok és nyilván lesznek is későbbiek során. Az, amit a Magyar Zeneművészek Szövetsége e téren tett, példamutató lehet a többi szövetség számára.

A másik kérdés, amellyel foglalkozni szeretnék, a magyar zene nemzetközi helyzete és visszhangja. Ezzel összefüggésben jónéhány szó hangzott el, édes szavak, meg keserű szavak is. Ez utóbbiakról hadd mondjam el, amit Pozsgay elvtárs is hangsúlyozott: megvizsgáljuk és ahol lehet, segíteni fogunk, hogy bürokratikus megkötöttségek ne gátolják a szövetség működését, a magyar zeneművészet hazánk számára hírnevet hozó tevékenységét.

Teljesen világos, hogy a nemzetközi, méltán elismert eredmények csakis hazai eredményeken alapulhatnak és csakis hazai eredmények tudják ezt tovább gyarapítani.

Örömmel hallottuk itt a közgyűlésen, hogy a zeneesztétikának mindinkább növekszik a nemzetközi hírneve. Ennek annál is inkább örülök, mivel ez egybevág a mi törekvéseinkkel, szándékainkkal a kérdések megoldására. Zoltai Dénes barátunk, elvtársunk a vezetője annak a munkacsoportnak, amely a párt agitációs és propaganda bizottságának megbízásából a pártosság, a népiség, a realizmus kérdéseit tanulmányozza a művészetekben a hazai és külföldi tapasztalatok alapján, hogy ezeknek az irányító kategóriáknak a tartalmát — természetesen a régi eredmények felhasználásával — újra megfogalmazza. Valóban, egész kulturális életünknek — nem csupán zenei életünknek — szüksége van arra, hogy ezeket az irányító kategóriákat újból megfogalmazzuk és ezekkel az alkotás, a kritika során éljünk is."

Kornidesz Mihály hangsúlyozta annak jelentőségét, hogy a szövetség élete és a zenekultúra a hazai és nemzetközi politikai életnek része. Utalt a világban végbemenő pozitív folyamatokra és olyan tragédiákra, amilyen például Chilében következett be.

A belpolitikai helyzettel kapcsolatosan Illyés Gyulának a NÉKOSZ megalakulása 30-ik évfordulóján mondott szavait idézte: „Szélcsendes ország va-

gyunk. És ez jó, mert alkotásra, művelődésre, teremtésre a szélcsend valóban alkalmas." Pozsgay Imre szavaihoz csatlakozva, a felszólaló is hangoztatta, a politika feladata, hogy egyfelől biztosítsa az alkotás nyugodt körülményeit, másfelől megfogalmazza a társadalom oldaláról megfogalmazható igényeket.

Pártunk XI. kongresszusa — mondotta Kornidesz Mihály — kulturális politikánk régi gondolatait fogalmazta újjá. „A művészeteknek az a feladatuk, hogy egyfelől sajátos eszközeikkel segítsenek a világ feltárásában, másfelől, tudatformáló szerepükkel támogassák a szocialista ember formálását.

A feladatnak mindkét oldala nagyon szép és nemes tettekre ösztönzött és ösztönöz mindenkit ezután is. E feladat alapján fogalmazza az MSZMP változatlanul a művészeti, az alkotó szabadság elvét, mondván, hogy sem tematikában, sem stílusban nem kívánja megkötni a kezét senkinek. Egyet kér csupán, a valóságot olyannak láttassa, amilyen, megmutatva azokat a belső erőket, amelyek minden gond és nehézség ellenére, illetve azokkal együtt, a velük folytatott harcban előre tudják vinni hazánk fejlődését. Ebben a munkában a párt számít a művészetekre, közöttük az oly sok eredményt elért zeneművészetre, amelynek eredményeit meggyőződésem szerint méltán említette kiemelten a közgyűlés beszámolója a művészetek eredményei között."

A zenének a társadalmi tudatban betöltött szerepével kapcsolatban Kornidesz Mihály így szólt: „Litterátus nemzet vagyunk, fogalmazta valaki helyesen, mert ennek a maradványai — sajnos — adottak még, ez történelmi folyamat következménye, meggyőződésem, hogy bár nem egy-két év múlva, de egy történelmi korszak után bizonnyal a végére érünk. Ebben a folyamatban, amit nyilván lehet és kell is tudatosan befolyásolni, nekünk az a szerep jutott, hogy az elkövetkező hónapokban megfogalmazzuk az MSZMP művészetpolitikai dokumentumát, művészetpolitikai téziseit. Ennek éppen az a lényege, hogy összefoglaljuk az eddigi tapasztalatokat, a feladatok tükrében megfogalmazzuk a pártnak a művészettel kapcsolatos feladatait és tovább tudatosítsuk — hisz nem először tesszük—: az egyes művészeti ágak közötti értékrendbeli különbség változó tényező olyannyira, hogy valóban szükséges a zeneművészet előbbre rukkolása ebben a sorban."

A haza építésében reánk váró feladatok közül Kornidesz Mihály kiemelte a közművelődés jelentőségét, amely nem divat, vagy kampány. Hangsúlyozta, hogy a szocialista ember fogalmához hozzátartozik a zene megértése és szeretete. Utalt Marx Gazdaságfilozófiai kéziratairа, az emberi szem és fül jelentőségére, a teljesértékű, tartalmas életben. Ezzel kapcsolatban hivatkozott a nevelés jelentőségére és a magyar zenei nevelés Bartók, Kodály nevével fémjelzett eredményeire. Bartókot idézte szocialista hazafiság és proletár internacionalizmus korai megfogalmazójaként, a magyar nemzet és a magyar haza javát szolgáló, a népek testvérré válásán munkálkodó zeneszerzőt. Hangsúlyozta, a magyar zenének és művelődésnek ezt a hagyományt kell folytatnia.

A zenei neveléssel kapcsolatban elmondotta, ismeri a szövetség elnökségének idevágó állásfoglalásait. A közgyűlésen is elhangzott a zenei nevelés gondja az általános és középiskolákkal, szakközépiskolákkal és szakmunkásképző intézetekkel kapcsolatban. Itt nem könnyű a döntés, de nagyon szeretnénk, ha minél több gyermek kapná meg iskoláinkban mindazt, ami nélkülözhetetlen és szükséges.

„Sok szó esett itt a koncerttermekről — folytatta hozzászólását Kornidesz

Mihály. — Teljes mértékben egyetértek azzal, ami itt elhangzott. Valóban szükség van arra, hogy ne csak vidéken, hanem Budapesten is jöjjenek létre olyan újabb objektumok, amelyek alkalmasak a zene szolgálatára. Hiszem, hogy ez az igény nem marad visszhangtalan és, hogy nem kell tizenöt évet várni a megvalósulásra. Nem ünneprontóként mondom, de ezért hadd említsem meg, hogy a mai lehetőségekkel is lehetne jobban gazdálkodni. Nem élnek mindig jól a jelenleg is adott lehetőségekkel.

Meggyőződésem, közösen kell szorgalmaznunk, hogy a zenekritika, zenei publicisztika és esszé nagyobb helyet kapjon napilapjainkban is, kulturális folyóiratainkban is. Ebben szövetségesek vagyunk. Szeretnénk lépéseket tenni a helyzet javításának érdekében, mert a jó zenének is kell propaganda és feltétlenül szükséges, hogy lapjaink ezzel komolyabban foglalkozzanak."

A szórakoztatás kérdéseivel kapcsolatban Kornidesz Mihály elmondotta, azokkal ért egyet, akik úgy vélik, közösen, közös felelősséggel többet kell tenni, fel kell lépni mind az arisztokratizmussal, mind az igénytelenséggel szemben. „Itt is arról van szó, hogy vezetni és irányítani kell, az igényeket úgy kielégíteni, hogy azok újabb igények kialakulásának forrásaivá váljanak. Hiszen egész közművelődési munkánk lényege is ez. A szórakoztatás tekintetében a fiatalok dolgával nemcsak érdemes, szükséges is többet, komolyabban foglalkoznunk. Sok jó lehetőséget szalasztottunk el, amikor a divatjelenségek mögött nem értettük meg a tényleges zenei igényt.

A szövetségről egyetlen gondolatot még. Jelentős dolog, nagy öröm számunkra, hogy a zenei életbe robbanásszerűen betörtek a fiatalok. Ezen az úton kell tovább haladnunk, mindannyiunk felelőssége, hogy a felnövekvő nemzedék számára a nevelés széles területén mind nagyobb lehetőséget biztosítsunk, a legkiválóbbaknak pedig minél előbb lehetővé tegyük a pódiumra jutást. Nagyon szeretném aláhúzni, hogy a fiatalok közötti ideológiai és politikai nevelőmunka a szövetség fontos feladata."

Kornidesz Mihály befejezésül magasra értékelte a közgyűlésen elhangzott beszámolót és vitát, sok sikert kívánt a tanácskozáshoz.

SZŐNYI ERZSÉBET a tanítóképzőkben folyó zenei „nevelésről" szólt. A felvételkor nincs hallásvizsga, a diákok 80 százaléka a hat félév közül az első és az utolsóban kap egy-egy órányi zenét. Az első félévben éneket tanul, az utolsóban megtanul zenét tanítani. Ha azonban nincs felvételi követelmény, hogyan fog zenét tanítani az a 80 százalék, amely nem jár zenei speciálkollégiumba. Sehogy! Az ország ötezer általános iskolájában nem lesz szaktanító, aki az alsó tagozatosokat énekelni tanítaná. Az elkövetkező években, évtizedekben a kis falvakban, városokban, munkásnegyedekben, ahol az iskola nem nagy és ahol nem működik ének-zene tagozatos általános iskola, egyáltalán nem lesz zenetanítás.

KINCSES MARGIT a szövetség észak-magyarországi helyi csoportjának munkájáról adott részletes tájékoztatást. Elmondotta, hogy jó kapcsolat alakult ki a csoport és a megyei, illetve városi tanács művelődési osztálya között, így sikerült a művelődési házakat bevonni az értékes zene terjesztésébe. Beszámolt az 1975 novemberében rendezett szovjet zenei dekád eseményeiről, az 1975. és 1976. évi zenei világnap megünnepléséről. Szólt miskolci előadóművészek azon vállalkozásáról, hogy 1978-ig előadják Bartók valamennyi kama-

raművét. Ismertette a miskolci Új Zenei Műhely programját, a zenepedagógusok továbbképzésében történteket.

NAGY ALPÁR Sopron zenekultúrájának gondjairól szólt. Elmondotta, hogy a soproni ünnepi hetek elmúltával, a város egész évben zenei importra szorul, a műkedvelőkből álló szimfonikus zenekar nem versenyképes, a kórusmozgalom nem fejlődik kellően. 1970 óta egyetlen felnőtt kórus adott önálló hangversenyt a városban. A Filharmónia kétfajta bérletsorozata képviseli a folyamatos zenekultúrát, bár nem egyenletes színvonalon. Ezeknek a koncerteknek törzsközönsége van, utánpótlása a közönségnek nincs. Sopron peremkerületeinek lakossága, a munkásfiatalok még sohasem jutottak el hangversenyre. Hiányzik a közönség utánpótlásának tervszerű nevelése, az ifjúsági hangversenyek nem töltik be feladatukat. A koncertek műsorpolitikája nagyon konzervatív, a romantikánál túl nem lép.

Sopron 1977-ben ünnepli várossá válásának 700. évfordulóját. Az ünnepre új zeneműveket is rendeltek s bemutatnak. Vajon milyen közönségsikerrel? A hozzászóló a város vezetőitől és muzsikusaitól egyaránt több figyelmet kért, nagyobb zenei aktivitást. Beszélt a szövetségi munkáról, hiányolta, hogy a soproni szövetségi tagok nem kaptak feladatot. Felhívta a figyelmet arra, hogy bár a szövetség alapszabálytervezete kodifikálja a főváros és az ország zenekultúrájában meglevő különbségek kiegyenlítésének igényét, a szövetség tagjainak több, mint 72 százaléka fővárosi lakos s az öt nagyvároson kívül a tagságnak mindössze 5,1 százaléka él.

VAJDA JÁNOS a fiatal zeneszerzők nevében mondott köszönetet azért a segítségért, amelyet a Fiatal Zeneszerzők Csoportja 1976 februárjában történt megalakulásához és az azóta eltelt időben kapott. A munkába fiatal zenetudósokat is bevontak. A csoport minden stiláris megkötöttség nélkül jött létre, nem valami ellen, hanem valami mellett, annak érdekében, hogy fórumot teremtsen azoknak a fiatal zeneszerzőknek, akik eddig esetleg csak 30 éves koruk után mutatkozhattak be.

A csoport néhány kérését fogalmazta meg Vajda János. Kapcsolatot kívánnak teremteni az öt helyi csoporttal, új művek — nem csak a csoport tagjai alkotásainak — bemutatására. A koncerteken közreműködő fiatal előadóművészeknek, ha nem is gázsit, de jelképes juttatást kellene adni, ehhez még nincs fedezet. Segítséget kért ahhoz, hogy a csoport kapcsolatot teremthessen más szocialista országok zeneszerző szövetségei ifjúsági csoportjaival; a kiépítendő rendszeres kapcsolat alapján a későbbiekben cserekoncertekre és egyéb közös akciókra is sor kerülhetne, a Fiatal Zeneszerzők Csoportjának munkája pedig még szervesebben illeszkedhetne a Magyar Zeneművészek Szövetsége egész tevékenységébe.

*

A Magyar Zeneművészek Szövetsége X. közgyűlésén idő hiányában több, mint tíz szövetségi tag nem mondhatta el hozzászólását. Az írásban elkészült három felszólalást teljes terjedelmében közreadjuk, mintegy a közgyűlési vita szerves részeként.

VAJDA DEZSŐ, a Déryné Színház — 1977 márciusától Népszínház — operatársulatának művésze:

Jelenleg éppen egy Győr-Sopron megyei turné kellős közepéről ruccan-

tam ide, hogy életem első felszólalásával, mondhatnám szűzbeszédével, gondjainkról beszélhessek Önöknek.

Azt szeretném elmondani, hogy különösen nagy nehézségeink vannak az énekes-zenés utánpótlással. Nálunk a zenekari feladatokat egy 9 tagú kamaraegyüttes látja el, ahol mindenki hangszeres szólista! Ha csak egy is kiesik közülük, akkor ez az országosan is jelentkező zenekari probléma — a muzsikushiány — nálunk még nagyobb bajt jelent: előadások elmaradását okozhatja. Talán nem haragszik meg rám Petrovics Emil, de tanúsítani hívom. A nyáron Tapolcán látta egyik ifjúsági előadásunkat, a „Szöktetést". Látta a telt házat, a tinédzser korosztályt, akik elzárták táskarádióikat és lelkesen figyeltek és tapsoltak. Szabad-e cserbenhagyni őket, szabad-e lemondani előadást, mert — mondjuk — az egy szem első hegedűsünk beteg, vagy éppen fluktuál?

Valami megoldás kell, tisztelt közgyűlés. Hadd mondjam el, hogy most májusban Szegeden volt egy operai találkozó, ahol a vidéki operaegyüttesek mutatták be egy-egy produkciójukat. Mi is kaptunk meghívást, boldogan vittük el Smetana „Eladott menyasszony"-át, és játszottuk el a Postás Művelődési Házban.

Jó visszhangja volt az előadásoknak, a miénknek is, ám mégis panaszkodom. Valószínűleg sokan nem tudják a tisztelt tagok közül, hogy vidéken, a több műfajt bemutató színházaknál az operát éneklők fellépésének számát úgy számolják el, hogy minden egyes előadás három szolgálatnak számít. Nálunk a minisztérium színházi főosztálya ezt úgy szabályozta, hogy egy előadás másfél szolgálatnak számított — két évvel ezelőttig. Ekkor váratlanul és minden indoklás nélkül megvonták tőlünk még ezt a szorzószámkedvezményt is. Ezt szóvá tette jó másfél éve a Magyar Hírlap, a Muzsika, még a Rádió zenei rovata is. Azóta elismerték az intézkedés helytelenségét, de csak elvileg.

Így már harmadik éve az évadvégi elszámolásnál ez a minket sújtó megkülönböztetés igen jelentékeny mértékben csökkenti az operaegyüttes tagjainak jövedelmét, nem beszélve a megkülönböztetés megalázó voltáról.

Az már csak tovább színezi helyzetünk fonákságát, hogy az egyetlen olyan vidéki operatársulat vagyunk, amely nem tartozik a minisztérium zenei főosztályának szakfelügyelete alá. Talán ennek is tudható be, hogy most nyáron, amikor az új közművelődési határozatok értelmében felettes szerveink felmérést végeztek a Déryné Színház munkájával kapcsolatban, minden fórumon tájékozódtak az illetékesek — az Írószövetség, a Színház- és Filmművészeti Szövetség és így tovább —, de a mi munkánkról a legilletékesebbet, a Zeneművészeti Szövetséget meg sem kérdezték. Pedig így még nehezebb lehet e zenepolitikailag értékesnek ítélt együttes hátrányos helyzetének orvoslása.

Ezért azt kértem a tisztelt közgyűléstől, tegye meg kulturális kormányzatunknak a következő javaslatokat helyzetünk javítására:

1. Különleges feladatot ellátó zenészeink, amíg ezt a feladatot látják el, szolgálatonként pótlékban részesüljenek;

2. állítsák vissza operát éneklő tagjainknál a szolgálatonkénti másfeles szorzószámot.

VIDOVSZKY LÁSZLÓ: A Zeneművészeti Szövetség és az Országos Fil-

harmónia nemrég tartott ifjúsági parlamentjén a fölszólaló előadóművészek egyik leggyakoribb témája a zenekritika helyzete volt. A vélemények egy dologban megegyeztek: a zenekritika rossz.

Őszintén szólva az efféle „értékelések" (X. rossz, bezzeg Y. jó) még az ellenkezőjükről sem győznek meg; ettől a zenekritika lehet jó is, rossz is. Egy valami mégis bizonyos: a fölszólalók nem tartják munkájuk szerves részének a kritikát, ugyanakkor érzik ennek a helyzetnek a fonákságát is.

A hagyományos felfogás szerint „az alkotó alkot, a kritikus kritizál". Az ilyen „munkamegosztás" mindkét tevékenységet öncélúvá züllleszti (eredménye a „szabad" alkotó és az „önálló irodalmi tevékenységet folytató" kritikus), és egyszersmind kizárja az együttműködés lehetőségét is. A kritika ugyanis nem néhány szakember munkaköre, hanem minden alkotó nélkülözhetetlen eszköze; a továbblépés hajtóereje csak a *kritikai elsajátítás* lehet. A kritikus viszont csak akkor lehet eredményes, ha munkájában támaszkodhat erre a kritikai-önkritikai érzékre. Ily módon a kritika minősége a zeneélet egészétől függ, nem is annyira a művek színvonalától, mint inkább a művészekétől.

A kritikai (és nemcsak a kritikusi!) munka egyik legfőbb fogyatékossága a két mozzanat — elsajátítás és kritika — kettéválasztása, pontosabban a kettő szembeállítása, valamelyik figyelmen kívül hagyása. A magyar szellemi életben igen gyakori, hogy a kritikát sokan a megértéssel, a mű értékeinek föltárásával összeegyeztethetetlennek tartják, ezért óvakodnak az ilyen — önmaguk számára is fájdalmas — műveletektől. Mások viszont — nem kevésbé kényelmes módon — a megértés nehézségeit próbálják az értetlenségen alapuló merev elutasítással megkerülni. Az eredmény mindkét esetben haszontalan: egyrészről kritikálatlan dicshimnuszok, amelyek pont a kritikai módszer hiánya miatt nem képesek fölmérni az eredményeket, és így bármilyen fenntartással szemben csupán egyfajta „csakazértis" álláspontot tudnak képviselni; más részről az elzárkózás, amely semmilyen kellően igazolt ellenvéleményt nem képes kifejteni, és éppen ezáltal lesz fölösleges. Ami mindkettőben közös: *elodázza* a kérdések tényleges földolgozását, állandó időzavart teremtve a világ tényei és a tudat között.

Minden zeneszerző végső szándéka, hogy az általa elképzelhető legjobb zenét írja, és az ő normáihoz mérten minden más eredmény esetlegesnek, netán komolytalannak tűnhet. Ez magánügy. Ugyanakkor minden elhangzott (sőt szigorúbban véve: minden megírt) mű része egy ország, a világ zenekultúrájának, ahol helyét természetesen nem egyedül, hanem más művekkel együtt, olykor azok ellenében foglalja el. A legegyénibb alkotások is csak a *többiek révén* nyerik el végső jelentésüket. Az itt kialakult értékrend viszont már közügy. Az „alkotó" és az „alkotás" összekeverése, a személyes indulatok közhangulattá emelése végzetes lehet a kritikai élet számára. Ha egy zenész a teljesítményét ért bírálatot személye elleni támadásnak vél, úgy legközelebb bizonyára egy kritikus is tiltakozni fog, ha valaki az övével nem egyező véleményt hangoztat.

(„Minél öregebb vagyok, annál több jót találok a rosszban és több roszszat a jóban.")

Amennyire nélkülözhetetlen az alkotó számára az állandó önkritika, annyira megkerülhetetlen a kritikus munkájában az elsajátítás. Az értékek

és hibák, megoldások és megoldatlanul hagyott lehetőségek véget nem érő felderítését nem pótolhatják hevenyészett ítéletek, kampányszerű „fölfedezések". Ezek az utóbbiak szülik a kritikusi szlenget, ami a szakmai „jólértesültség" nyelve. Ez a nyelv tele van általánosságokkal, „alapigazságokkal", nagy szavakkal Zenéről, Életről, de hiányzik belőle a *tettenérés* izgalma, a megismételhetetlen ismerete. A kritikus csak akkor képes a konkrét műre érvényes összefüggéseket föltárni, ha alaposan ismeri az alkotás által fölvetett kérdéseket, és nem kész sablonok, hanem egyéni *tanulás* útján jut el megállapításaihoz. Ez voltaképpen a kritikus önkritikája. Ugyancsak a személyes és *saját* tudás teszi lehetővé, hogy érthetően és hihetően számoljon be tapasztalatairól.

Említettem az együttműködést. Talán furcsának, vagy visszatetszőnek tűnhet ilyesmiről szólni is egyáltalán. Ha a kritika megmarad a polgári kritikaírás funkciójánál, úgy bizonyára az is. Ám ha azt várjuk a kritikától, hogy ne elszigetelten ágáljon a művészi tevékenység partvonalán, hanem *részese* legyen egy átfogó művelődési munkának, akkor maguk a „kritizáltak" nyújthatják a legtöbb segítséget. Csak közös munkával alakíthatók ki a zenei élet olyan formái, ahol a kritikus többé nem átkokat és áldásokat osztó „ítész", hanem az alkotó energiákat koordinálni képes kultúrpolitikai munkás.

KLENJÁNSZKY TAMÁS: Az Ifjú Zenebarátok magyarországi szervezetének titkársága nevében köszönöm azt a támogatást, amelyet a Zeneművészek Szövetsége és munkatársai, valamint az IZB munkájában részt vevő tagjai nyújtottak szervezetünknek.

A több mint egy évtizede működő IZB több hónapos kényszerű szünet után a Nemzetközi Koncertigazgatóság patronálásával ismét elkezdett dolgozni. Az újrakezdés jó alkalmat adott arra, hogy a szervezeti formában rejlő értékes lehetőségeket, valamint az eddigi — jóllehet eléggé szűk körű — munkában megmutatkozott pozitív tendenciákat felmérjük, és bizonyos szervezeti és tartalmi változások segítségével előmozdítsuk kibontakozásukat.

Szélesítjük tevékenységünket, azokhoz fordulunk, azokkal dolgozunk együtt, akik az iskolai és iskolán kívüli zenei nevelésből jobbára kimaradnak, elsősorban a szakmunkásképző intézetek és szakközépiskolák körében szervezünk további klubokat. Munkánkban a fiatal művészek élvonala — az Interkoncert patronálásának köszönhetően mind több külföldi előadó — a zenei pályára készülő fiatalok (zeneiskolától a főiskolákig), az amatőr ifjúsági együttesek legjobbjai, zeneiskolai tanárok és iskolai énektanárok együtt vesznek részt.

Rendezvényeink (túlnyomórészt az ismertterjesztő előadás és a hangverseny különböző irányú ötvözetei) műfajilag és programban is gazdagodnak: pl. régi zene (Machaut-évforduló), ritkán hallható hangszerek és együttesek (gitár- és rézfúvós koncertek), kortárs zeneszerzés (a szövetségi Fiatal Zeneszerzők Köre és az Új Zenei Stúdió), a szórakoztató műfajok problematikája, dzsessz- és folkműsorok.

Nemzetközi kapcsolatainkat fejlesztjük, vállalva a közvetítő szerepet, amelyet a szocialista országok zeneművész szövetségeinek közös elhatározása, és a Jeunesses Musicales nemzetközi szervezete vezetőségének tervei egyaránt lehetővé tesznek, és a kétoldalú kapcsolatok, valamint a tájékoztatás segítsé-

gével hozzájárulunk ahhoz, hogy a nem FIJM-tag szocialista országok mielőbb bekapcsolódjanak a szervezetbe. A FIJM fórumain, az egyes nemzeti szekciókkal kialakult kapcsolatainkban folytatjuk kulturális propaganda munkánkat, amelyen belül intenzívebb együttműködést kezdeményezünk a fejlődő országok JM-szervezeteivel.

Kellően kiterjedt és hatékony kulturális propagandát azonban csak a kulturális intézmények és a nemzetközi zenei szervezetek magyar szekciói között kialakítandó — jelenleg legfeljebb esetenként megvalósuló — koordináció és közös tervezés segítségével érhetünk el.

Jó kezdeményezés volt a kortárs zeneszerzés propagálásával foglalkozó koordinációs bizottság életre hívása, azonban tevékenysége kimerült a javaslatok megszövegezésében, és nem jutott el az operatív egyeztetésig. (NB. a munkában nem vehettek részt a nemzetközi zenei szervezetek magyar szekciói.)

Javaslom a koordinációs bizottság (kibővített és konkrét célokkal történő) felélesztését. Foglalkozhat pl. a külföldi magyar intézetek szerzői estjeinek szakmai propagandájával, az 1981-es Bartók- és az 1982-es Kodály-centenárium előkészítésével, és mai zenénk külföldi megismertetésére való felhasználásával.

BALASSA GYÖRGY:

AZ ELSŐ BÉCSI KLASSZIKUS ISKOLA KLARINÉTVERSENYEI (1770—1810). II.

VERSENYMŰVEK KÉT KLARINÉTRA ZENEKARI KÍSÉRETTEL

A szólókoncert mellett, azzal majd hogy nem egy időben jelenik meg a két klarinétra írott kettősverseny is. Ennek első példáját már Karl Stamitznál megtaláljuk, akinek klarinét-, hegedűkoncertje Siebernél jelent meg az 1770-es években, egyidejűleg két klarinétos kiadásban is.[63] Ennek ellenére, a fennmaradt kettősversenyek viszonylag csekély számából arra következtethetünk, hogy ez a műfaj megközelítően sem volt olyan népszerű, mint a szólókoncert. Ezt látszik alátámasztani az a tény is, hogy csupán egyetlen híradás ismeretes a XVIII. századból, amely kétklarinétos versenyműről előadásáról tesz említést. 1800 táján három versenyműről jelent meg nyomtatásban két klarinétra. F. Tausch koncertjét Hummel adta ki Berlinben, de ez a mű elveszett, a fennmaradt másik két koncert J. G. H. Backofen és F. Krommer kettősversenye. A XVIII. században komponált többi kétklarinétos koncert kéziratban maradt fenn. Regensburgban a Thurn-Taxis könyvtárban található Wenzel Knischek három koncertje, Paul Winneberg egy kompozíciója és három anonim versenyműről két klarinétra; a washingtoni Library of Congress-ben őrzik Wenzel Pichl koncertjét, továbbá egy anonim kompozíciót két klarinétra; C. A. Cartellieri kettősversenyének kéziratos szólamanyaga a prágai konzervatórium könyvtárában található; a közelmúltban megjelent nyomtatásban F. A. Hoffmeister kettősversenye[64], melynek kéziratos szólamai egy-egy példányban a bécsi Nationalbibliothekban és a prágai Nemzeti Múzeum zeneműtárában vannak.

A kettősversenyekben megtaláljuk a klarinét összes jellemzőit, amelyekről már a szólókoncerteknél említés történt. Ezek: a hangszer nagy terjedelmének mind teljesebb kihasználása; a különböző effektusú hangsávok szembeállítása; a könnyedség exponálása, miként alkalmas mély és magas hangok váltakozó megszólaltatására; hangjának széles dinamikai skálája és éneklő jellege, végezetül nagy technikai mozgékonysága.

Ugyanakkor további momentumokat is megfigyelhetünk ezekben a kompozíciókban, amelyek a két azonos hangszer principálszólamainak kezelésében mutatkoznak. Ilyenek pl. a két hangszerre előírt hangterjedelem, a technikai követelmények színvonala, a két hangszer textusának összehasonlítása. Az utóbbin azt értjük, milyen a két szólam összekapcsolása, kombinálása: azonos ritmikájú terc- vagy szextmozgás párhuzamosan; unisono, vagy esetleg oktávkapcsolás; változik-e a két szólam melodikusan, vagy futamok ki-

[63] Közreadta Balassa György, Editio Musica Budapest 1970
[64] Közreadta R. P. Block, Musica Rara London 1973

bontásánál; azonos figurációkban váltakoznak, vagy kontrapunktikus szerkesztési mód használatos.

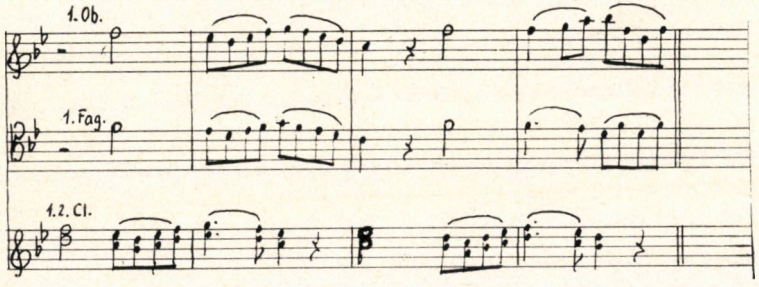
Két olyan kiváló klarinétos jelenléte Bécsben, mint a Stadler fivérek, kétségtelenül ösztönzően hatott a kortárs komponisták fantáziájára és alkotókedvére egyaránt. Pohl beszámol arról, hogy Anton és Johann Stadler 1773. III. 21-én,[65] majd 1775. XII. 19-én[66] közreműködtek egy-egy hangversenyen, de egyáltalán nem biztos, hogy versenyművet adtak elő közösen. Kitűnik ez Pohl további tájékoztatásából, mely szerint az 1780. III. 12-i hangverseny egyik műsorszáma „Grosses neues Concert »auf fünf blasenden Instrumenten« comp. von Jos. Starzer"[67], valójában nem versenymű, hanem fúvósötös két klarinétra, két kürtre és fagottra, melyben a klarinétszólamokat a Stadler fivérek játszották. A Stadler fivérek 1797. IV. 10-én mutatták be Cartellieri két klarinétra írott versenyművét, mint az ugyancsak Pohl tájékoztatása alapján tudjuk.[68]

Casimir Anton Cartellieri

Cartellieri két klarinétra írott versenyművének első tétele szonátaforma kettős expozícióval. A tutti expozíció mindhárom témája alaphangnemben szólal meg. Az energikus indítású főtéma és a zárótéma között megnyugtató kontrasztot ad a lírai hangulatú, éneklő jellegű melléktéma. A két szólóhangszer belépésével induló második expozíció új, dallamos témával kezdődik, melynek első periódusa nyitva marad és csak a második periódus zár tonikán. Az átvezetés eleje idézi a tutti főtémát, majd a két szólóhangszer futamai készítik elő a tutti expozícióban már bemutatott melléktéma megjelenését. A két klarinéton megszólaló melléktéma első periódusa dúr, második periódusa moll domináns hangnemben indul, majd *F*-dúr zárlat után az első zárótémával folytatódik, melyet az első tutti expozíció zárótémája követ kissé bővített alakban. A domináns hangnemben induló feldolgozás *Asz*-dúr érintésével modulál *Esz*-dúrba. Ezt követően a két klarinéton *C*-dúrban szólal meg a melléktéma, mely után rövid tutti készíti elő a visszatérést. A főtémát követően az alaphangnemben megszólaló melléktémához az első oboa és az első fagott imitációs ellenpontot játszik.

12.

Cartellieri: Kettősverseny I. tétel 265—268. ütem.



[65] Pohl id. mű 57. l.
[66] u.o. 58. l.
[67] u. o. 59. l.
[68] u. o. 65. l.

Ellentétben Cartellieri szólókoncertjeivel, melyekben a nyitó tételek nem adnak lehetőséget szabad kadenza játszására, a kettősversenyben a tonikába transzponált zárórész után tutti vezet kadenzát előkészítő tonikai kvartszekszt akkordhoz, majd a már ismert zárótémával fejeződik be a tétel.

Háromtagú formát mutat a koncert középső tétele. A zenekarban megszólaló tíz ütemre bővült periódus ismétlődik a két szólóhangszeren. A középrész variált ismétlése után ugyancsak változtatott visszatérés következik. A domináns hangnemben tartózkodó, erősen figuratív középtag végén a két klarinét kadenzaszerű menetei készítik elő a további alakváltozást mutató első anyag visszatérését, majd a középrész helyén álló anyag után ismét variált alakban megjelenő, codával bővített első rész zárja a tételt.

tétele. A nagy méretű, háromtagú rondótéma (41 ütem) csak az első és a má-

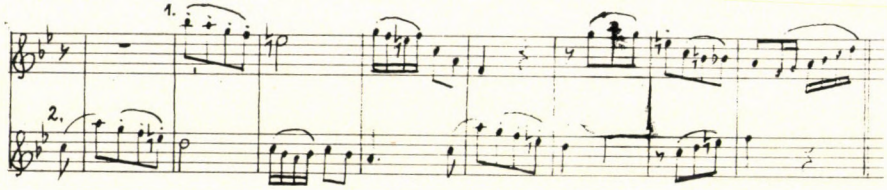
Rendhagyó módon formált rondo Cartellieri kettősversenyének harmadik

sodik epizód után tér vissza. Az epizód részek terjedelme tovább bővül. Az első epizód dominánsban 61, a második „Minore" epizód a paralel mollban 84, az alaphangnemben megszólaló harmadik epizód 112 ütem terjedelmű. A harmadik epizód után elmarad a rondótéma visszatérése és a téma variálásának tekinthető, azonos ritmikájú anyag zárja le terjedelmes codával a kissé szabadon felépített tételt.

A versenymű zenekari kíséretében Cartellieri szakít az addig előírt kis fúvóslétszámmal. A vonóskar mellett fuvolák, oboák, fagottok, kürtök, clarinók szerepelnek párosan és timpani egészíti ki az együttest. A fafúvók, ha kis mértékben is, de önálló szerephez jutnak már a koncert első és harmadik tételében.

A két principálszólam előadása azonos technikai követelményeket támaszt az előadókkal szemben. Az első szólam hangterjedelme *e—a'''*, a másodiké *e—g'''*, a hangszerkezelésre a diatónia jellemző. A két szólista együttjátszásakor leggyakoribb a két szólam párhuzamos tercmozgása, de gyakori az olyan megoldás is, amikor a dallamot játszó szólamhoz akkordfelbontásos kísérettel csatlakozik a másik szólam; nem egyszer unisono halad nagy területeken a két szólista. Ennek ellentéte az a szellemes megoldás, ahol vidáman incselkedve felelget a két szólista egymásnak.

13.
Cartellieri: Kettősverseny III. tétel, 85—92. ütem.

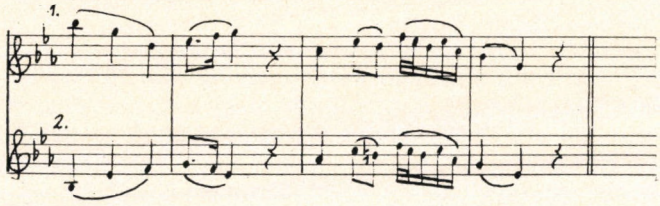


Zenei, formai és hangszerkezelési szempontból a kettősverseny második tétele kétségtelenül a legjobban megoldott. A téma többször variált, más-más alakban történő visszatérése változatossá teszi az egész tételt. Különleges effektusú a tételnek az a része, amikor a második klarinét játsza a témát chalumeau regiszterben és az első szólam tágfekvésben ellenpontot játszik

felette, majd két ütem után egy oktávval magasabban átveszi és folytatja a dallamot.

14.

Cartellieri: Kettősverseny II. tétel, 35—38. ütem.



Miként Cartellieri szólókoncertjeiben, hasonlóképpen a kettősversenyben is megfigyelhető a klarinét technikai lehetőségeinek, elsősorban nagyfokú mozgékonyságának bemutatása. Ez a tendencia már-már dominálóvá válik a zenei tartalom rovására a két klarinétra írott verseny harmadik tételében.

Wenzeslav Pichl (1741—1805).

Cseh származású zeneszerző és hegedűs. Egy ideig a Dittersdorf vezette nagyváradi püspöki zenekar tagja, majd Bécsben él. Innen Itáliába megy és hosszabb ideig Milánóban működik. 1796-tól a bécsi udvari színház hegedűse és Ferdinánd főherceg kamarakomponistája. Több mint 700 kompozíciója közül a korabeli kritika egyházi műveit méltatta legelismerőbben. A régebbi irodalom két, Th. Straka az MGG-ben három klarinétversenyét említi.[69]

Pichl klarinétversenyei közül egyetlen koncert ismeretes két klarinétra, melynek korabeli, másolt szólamait a washingtoni Library of Congressben őrzik. A címlap felirata: „Concerto in B | a | Due Clarinetti Principali Due Violini | Alto | Viola con Basso | Del Sig. Wenc. Pichl | ", alatta „Ex Musical | B. L. | ". Érdekesség a címlap tetején a „Nr. 4." jelzés azonos írással, ami vagy úgy értendő, hogy Pichl negyedik koncertjével van dolgunk, vagy egyszerű leltári jelzés csupán, esetleg Pichl más kompozícióinak sorában.

A *B*-dúr koncert két *B*-klarinétra és vonósokra íródott. Első tétele, mely mindössze 104 ütem terjedelmű, kis méretű szonátaforma, inkább csak szonatina. A 14 ütem terjedelmű zenekari bevezetés mintegy jelzi csupán a három témát, amelyeket a két szólóhangszer belépésével induló második expozícióban már bővebben kibontva találunk. A melléktéma dominánsba modulál, majd moll dominánson második melléktéma szólal meg, mely után dominánson zárul az expozíció. Tuttival kezdődik a kidolgozás, melyet a két szólista a domináns hangnembe transzponált témával folytat, majd párhuzamos mollban zár. Három ütemes tutti visszavezetés után következik a repriz a szokásos hangnemi transzpozícióval, majd kadenza következik és rövid coda zárja a tételt.

[69] Kratochvil id. mű 311. l.

Egyszerű, háromrészes tagolású a szubdomináns hangnemben álló, 43 ütem terjedelmű lassú tétel. Szerkezete

A—B—A'
(a—b) (a—b^1)

melyben az A második b tagja dominánsban, a visszatéréskor (b') tonikában szólal meg.

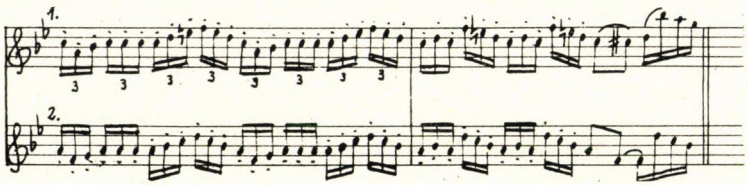
A két első tétel szűkre szabott méretei után meglepően hosszú a Tempo di Menuetto ($^3/_4$) feliratú harmadik tétel, mely az első 76 ütemes rész ismétlése nélkül is 216 ütem terjedelmű. Feltűnő, hogy a finálében szokásos rondó, vagy szonáta-rondó szerkezet helyett a tétel szabályos szonátaforma. Hosszabb tutti bevezetéssel indul, melynek témái a két szólóhangszer belépésével kezdődő második expozícióban újból elhangzanak. A kidolgozási rész helyén álló 15 ütem terjedelmű visszavezetés készíti elő a visszatérést. Bővített zárórész áll a kadenza és a tételt befejező coda előtt. További érdekessége a tételnek, hogy a melléktéma első alkalommal moll szubdominánsban, második alkalommal a visszatérésben moll tonikában jelenik meg.

A két principálszólam írásmódja és összekapcsolása egyszerű. Az első klarinét előírt hangterjedelme *h—e'''*, a másodiké *e—c'''*. A két hangszer terc-, vagy szekesztmozgásban halad párhuzamosan leggyakrabban, ritkább az a megoldás, mikor az első szólam dallamot, a második hangzatfelbontásos kíséretet játszik. Az első klarinét dominál az egész műben, a második szólam csak ritkán keresztezi és lép az első fölé, önállóan csupán a lassú tétel középrészének indításakor szólal meg. A principálszólamok alapvetően diatonikusak, nem tartalmaznak különösebb technikai nehézségeket és a mindhárom tételben kiírt kadenzák is igen egyszerűek.

A mű keletkezésének időpontját illetően nincsen semmiféle adatunk, stílusa, valamint a csak vonósokból álló zenekari kíséret arra enged következtetni, hogy az 1770-es évek végén, vagy az 1780-as évek elején keletkezhetett. Az első tétel dallamanyaga még barokk jellegű, a második tételben — a preklasszikus gyakorlatra emlékeztető módon — a téma visszatéréskor nem az ütem elején, hanem az ütem közepén jelenik meg. Meglepő a szokásos rondó helyén álló „Tempo di Menuetto" feliratú, szonáta-formában írott finálé. Ellentmondásos azonban a mű külső képe, melodikája és hangszerkezelése.

A klarinétszólamokban több lényeges körülmény valamelyes támpontot nyújt a mű keletkezését illetően. Az egyik, hogy olyan hangokat ír a szerző, amelyek csak 6 billentyűs hangszereken intonálhatók pontosan, így a *cisz'* és az *asz''* hangok. Ez kétségtelenül amellett tanúskodik, hogy a koncert legkorábban az 1790-es években keletkezhetett. További körülmény a principálszólamokban írott, gyors hangismétléses menetek,

15. Pichl: Kettősverseny I. tétel, 24—25. ütem.



melyek minden kétséget kizáróan csak nyelvstaccatoval játszhatók és amely gyakorlat csak a 18. század végétől vált általánossá, kezdetben csak a német, később a francia klarinétosok között. A második klarinét szólamában a második tétel végén levő kadenzában b^1, a harmadik tételben g^1 hangra írott trillát találunk, míg a bécsi klasszikusok korábbi klarinétversenyeiben nem találunk erre a két hangra írott trillát. Ezek a tények kétségtelenül amellett tanúskodnak, hogy Pichl koncertje részben még barokkos zenei anyaga és helyenként ugyancsak barokkos szerkesztési módja ellenére is minden bizonnyal a 18. század legvégén keletkezett.

A versenymű felépítése, a szólóhangszerekkel szemben támasztott követelmények alacsony foka, a vonóskarra korlátozott zenekari kíséret arra enged következtetni, hogy a kettősverseny inkább kamarazene jellegű házimuzsikálásra, mintsem hangversenyszerű előadásra íródott. Üde zenei gondolatain túl, melyek a Menuetto tételben cseh népzenei ihletésre engednek következtetni, valójában nem jelent említésre méltó hozzájárulást a klarinét „idiómájának" továbbfejlesztésében.

Franz Anton Hoffmeister.

Hoffmeister két klarinétra írott versenyművének keletkezési időpontjára vonatkozó adatok nem ismeretesek, de kompozíciós stílus, harmonizálás és a hangszerkezelés alapján feltehetően 1800 körül készült.

Az *Esz*-dúr tonalitású, háromtételes versenymű nyitó allegro tétele szabályos szonáta-forma kettős expozícióval. Főtémája nyolcütemes periódus, mely első alkalommal nyitva marad, majd ismétlésekor tonikán záródik. A melléktéma dominánsban, a zárótéma tonikában szólal meg. A tutti expozíció két utóbbi témája nem szerepel a második expozícióban, csupán ritmikai elemekben található összefüggés azokkal. A két szólóhangszer belépésével induló második expozícióban az átvezetőrész és a dominánson megszólaló új melléktémarész erősen variált és kibővített terjedelmű. A kidolgozási rész nem tartalmaz új anyagot, terjedelme megfelel a klasszikus szonátaformák egyensúlyának. A visszatérésben a témák az alaphangnemben jelennek meg. A tétel befejezése előtt a két szólóhangszer megkomponált kadenzát játszik.

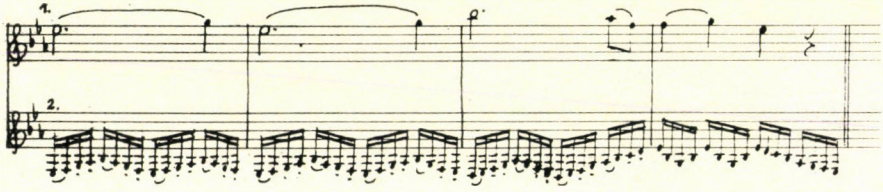
A lassú tétel triós formát mutat. A főrészt a két szólóhangszer kezdi szabályos periódussal, amelyet a zenekar megismétel. A dominánsba moduláló, kibővített középrészt változtatás nélkül követi a visszatérés. A „trio"-rész (Minore) ugyancsak háromtagú, melyben csupán motívumtöredékeket felvillantató visszavezetést találunk a szabályos visszatérés helyén a *Desz*-dúrban álló középtag után. A tétel a főrész változatlan ismétlődésével záródik.

A koncert harmadik tétele egyszerű, párizsi rondóforma három epizóddal. A két klarinét mutatja be a nyílt periódusból álló rondótémát, majd a tutti megismétli és tonikán zárja. A téma minden alkalommal változatlanul ebben a formában jelenik meg a tételben. Az epizódok új anyagot tartalmaznak és nagyobb terjedelműek. Az első epizód domináns *B*-dúrban, a második *c*-mollban, míg a harmadik, amely az alaphangnemtől szokásos eltávolodással ellentétben alig mozdul ki a tonikából, lényegében mindvégig *Esz*-dúrban marad, ami szokatlan a visszatérés előtt.

A kísérő zenekar összeállítása két hegedű, viola, basszus, két oboa és két kürt.

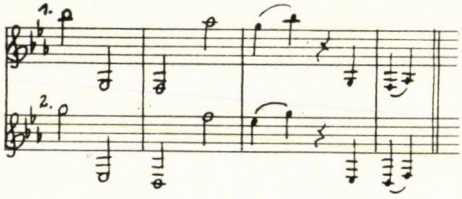
A két szólóhangszer kezelésében a következő megoldásokat találjuk: a két szólam közül kétségtelenül az első dominál, míg a második a gyors mozgású kíséretek megvalósításával nyer nagyobb jelentőséget. Az első klarinét legmagasabb hangja *esz'''*, a másodiké *d'''*. Mindkét szólamban gyakoriak a tizenhatod hangjegyes diatonikus skálamentek és hangzatfelbontások, csak ritkán fordulnak elő rövid kromatikus menetek. Gyakran exponál az egyik hangszer (rendszerint az első) melodikus, vagy virtuóz részletet, majd a másik hangszer megismétli ugyanazt, esetleg kis variálással; sűrűn találunk azonos ritmikájú párhuzamos tercmozgásokat, skálameneteket; szext távolságban haladó párhuzamos mozgás csak a II. tétel témájában fordul elő; nem ritka, hogy a dallamot játszó felső szólam alatt nyolcad vagy tizenhatod mozgásos kíséretet játszik az alsó szólam.

16.
Hoffmeister: Kettősverseny I. tétel, 67—70. ütem.



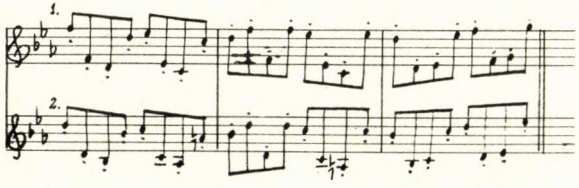
Nagy hangközlépéses, párhuzamos mozgást találunk a koncert harmadik tételében,

17.
Hoffmeister: Kettősverseny III. tétel, 138—141 ütem.



majd nyolcadmozgásban is.

18.
Hoffmeister: Kettősverseny III. tétel, 36—38. ütem.



A szélsőséges virtuozitás kibontása helyett Hoffmeister ebben a kompozícióban a klarinét éneklő jellegének, expresszív lehetőségeinek és mozgékonyságának bemutatását tartotta szem előtt, amit az egyes tételek témái is jól szemléltetnek.

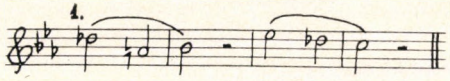
Frantisek Kramář—Krommer.

Két klarinétra írott op. 35, *Esz*-dúr versenyművét az op. 36 szólókoncerttel körülbelül egy időben, 1803 táján, André jelentette meg Offenbachban. A kettősverseny keletkezésének feltételezhető időpontja ennek alapján az 1800 körüli évekre tehető.

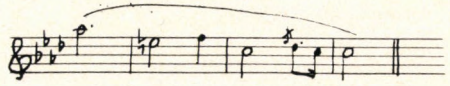
A háromtételes koncert legjellemzőbb sajátossága a zenekar jelentéktelen szerepe a két klarinét fokozottabb előtérbe helyezése érdekében. Ezzel korlátlan lehetőségek adódnak a szólóhangszerek sokoldalúságának kibontására anélkül, hogy elsikkadna a mű zenei mondanivalója.

Az első tétel szabályos szonáta-forma, melyben a zenekar minimális szerepet játszik. A mindössze 46 ütem terjedelmű tutti expozíció mindhárom témája az alaphangnemben szólal meg; közülük csupán a harmadik ismétlődik egész terjedelmében a tétel befejezésekor. A két szólóhangszer intonálja a tulajdonképpeni főtémacsoportot, mely az alaphangnemben tartózkodik. Kétütemes tutti közjáték után *c*-mollban indul a melléktémacsoport, majd *B*-dúr érintésével *b*-mollba modulál. Ez a *b*-mollban álló második téma azért figyelemre méltó, mert hasonló indítású témákat találunk később Weber és Spohr klarinétkompozícióiban is.

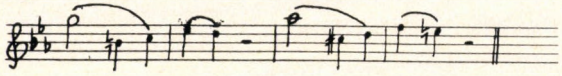
19.
Krommer: Kettősverseny I. tétel, 96—99 ütem.



20.
Weber: Koncert op. 73. I. tétel, 48—51. ütem.



21.
Spohr: Koncert op. 26. I. tétel, 2—5. ütem.



A két klarinét vidáman incselkedő témájával dominánsban záródik az expozíció, amelyben bőséges alkalom nyílik a hangszerek virtuóz kapacitásának bemutatására. A feldolgozásban új téma jelenik meg a zenekarban *B*-dúrban, amelyet a szólisták a továbbiakban a *g*-mollban bontanak ki, majd a *c*-mollban zárnak. Viszonylag rövid tutti visszavezetés készíti elő a visszatérést, amely a szólisták által bemutatott expozíció ismétlése a szokásos hangnemi transzpozícióval. Az átvezető részekben és a feldolgozási részben a sablonos gyakor-

lattól eltérő, újszerű harmóniai és modulációs menetek teszik változatossá a tételt.

A lassú tétel háromtagúságot mutat. Az első tag *c*-mollban indul, majd a középrészben a paralel dúrba modulál. A második tag vége felé *esz*-moll és *Cesz*-dúr érintésével, *cesz—h* enharmóniával *G*-dúrba modulál. A harmadik tag a kezdő *c*-moll hangnemtől eltérően *C*-dúrban van. Ez a gyakorlat, amelynek segítségével a hangnemi tartalmat gazdagítja, még eléggé szokatlan 1800 táján, de néhány évvel később már Schubert is gyakran alkalmazza.

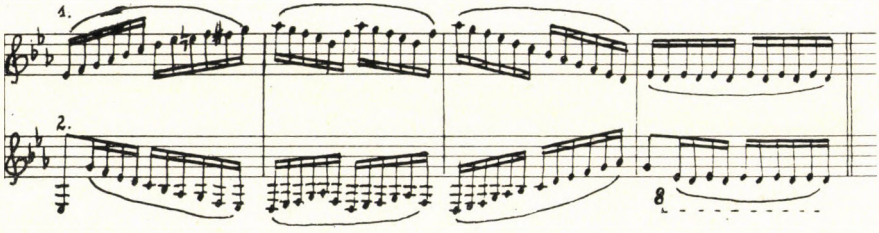
Konvencionális rondószerkezetet mutat a harmadik tétel. Témája háromtagú: a — b — a', melyben az a és a' nyolc-nyolc ütemes, négy-négy üteme azonos, azzal az eltéréssel, hogy a negyedik ütem nyitott és csak a nyolcadik ütem zárul tonikán; b tagja 13 ütemes, belső bővítéses rész alaphangnemben. A téma négyütemes motívumának első három ütemében az első klarinét skálaszerűen emelkedő nyolcadmozgását kvinttel mélyebben imitálja a második szólam, a'-ben megcserélődik a két szólam és a nyolcadmozgást a második négy ütemben tizenhatod mozgásos kromatika színezi. A téma második megjelenésekor csak az első négy ütemet játssza a két klarinét, majd a zenekar folytatja és fejezi be. A téma utolsó megjelenésekor a két szólista tercmenetekben szólaltatja meg a téma első ütemeit, mikor is a második klarinétban van a felső szólam; a'-ben az első szólam vezet és az utolsó négy ütemben hasonló kromatikát találunk, mint első alkalommal. Az első epizód szubdominánsban indul, majd dominánsba modulál, a paralel mollban induló második epizód tonikába modulál. A téma utolsó megjelenése után codával zárul a tétel.

Krommer megközelítőleg hasonló módon kezeli a két principálszólamot, mindkettő azonos virtuozitással szerepel, de az első klarinét határozottan dominál és ritkábban játszik kísérő szerepet, mint a második, annak ellenére, hogy legmagasabb hangja *f'''*, míg a második szólamban *g'''* is előfordul.

A principálszólamokban tercskálameneteket, hangzatfelbontásokat, oktávos skálameneteket, diatonikus és kromatikus skálafelelgetéseket, kromatikus tercskálameneteket, tercekben haladó arpeggiókat találunk. Szokatlan és érdekes a rondóban a két klarinét ellenmozgásos skálamenetes helye, ami jól illusztrálja a hangszer mozgékonyságát.

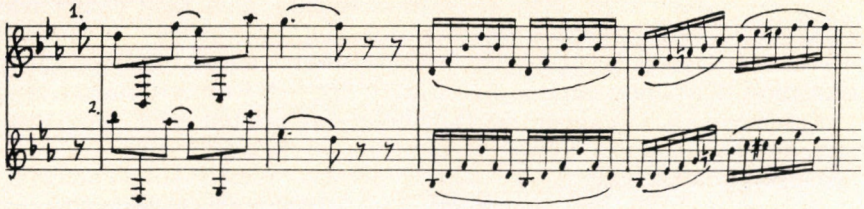
22.

Krommer: Kettősverseny III. tétel, 147—150. ütem.



Különösen érdekes a rondó néhány másik üteme, ahol a két klarinét nagy ugrásokat játszik párhuzamos mozgásban; itt először a második szólam vezet, majd megcserélődik a két szólam.

23.
Krommer: Kettősverseny III. tétel, 67—71. ütem.



Utalás történt már Krommer műveinek népszerűségére *Esz*-dúr, op. 36 koncertjével kapcsolatban. Hasonló mondható a kettősversenyről is. A művet Bernhard Crusell (1775—1838) finn származású klarinétművész és zeneszerző, aki 1818-tól a svéd katonazenekarok felügyelője volt, áthangszerelte fúvószenekari kísérettel és ebben a változatban hosszú ideig az ő kompozíciójának tartották.

Az ismertetett kettősversenyek közül virtuozitás tekintetében kétségtelenül a C. A. Cartellieri alkotása a legigényesebb, ennek ellenére a két hangszer együttes alkalmazása és összekapcsolása Krommernél a legsikeresebb és a legjobban megoldott a két szólam egyensúlyát illetően.

KAMARAEGYÜTTESSEL KÍSÉRT KONCERTÁLÓ MŰVEK KLARINÉTRA.

A bécsi klasszikus iskolához tartozó mesterek alkotásai között koncertáló principálszólammal szólóklarinétra komponált, de nem zenekarral, hanem kisebb együttessel kísért műveket is találunk. Ez a megoldás mintegy átmenet a zenekari kíséretes szólókoncert és az egyenrangú szólamokkal komponált kamarazeneművek között, olyan kompromisszum, amely figyelembe veszi az adott körülményeket és koncentráltan oldja meg a kíséret ellátását, szem előtt tartva a helyi lehetőségeket. Ilyen művek maradtak fenn Druschetzki György és F. Krommer kompozíciói között.

Druschetzki György 1745-ben született a csehországi Jemniky-ben. Tanulmányairól, életútjáról nem sok adat ismeretes. „Kezdetben Felső-Ausztriában, Linzben dobos, ahol hat hegedűszólót jelentet meg 1783-ban" olvashatjuk Fétisnél.[70] Ugyancsak Linzben írta „Andromeda" c. melodrámáját, melynek szövegkönyve is megjelent 1783-ban. Major Ervin szerint „1784-ben Grassalkovich Antal herceg udvari muzsikusaként Pozsonyba került[71], Fétis ezt az időpontot 1787-re teszi.[72] Neve ismert már ebben az időben, amiről Altenburg tanúskodik: „Druschetzky Linzben, Ausztriában tartományi dobos, ügyes partitákat és suiteket adott ki különböző fúvóshangszerekre, amelyek általánosan ismertek a császári hadseregben és nem csak ügyes dobos, de meglehetős természeti adottságokkal és ismeretekkel is rendelkezik a zenei

[70] Fétis id. mű 311. l.
[71] Zenei Lexikon, Zeneműkiadó Vállalat Budapest 1965 I. 510. l.
[72] Fétis id. mű III. 63. l.

komponálásban."[73] 1790-ben II. Lipót koronázása alkalmával 21 fúvósra írott művét Pozsonyban, majd 1791-ben Bécsben is előadták a Tonkünstler Societät hangversenyén.[74] 1796 táján kerülhetett Budára, ahol mint József nádor kamaraegyüttesének direktora halt meg 1819-ben. Druschetzky „a verbunkos zene első mesterei és propagátorai közé tartozott: átiratai számos magyar táncdallamot (Kisfaludy Sándor, Bálvánszky Sámuel, Kossovits József és mások szerzeményeit) s magyar népdalfeldolgozást őriztek meg. Műveiben a bécsi mesterek, Haydn és Mozart követőjének bizonyult."[75]

Kompozícióinak tekintélyes részét különböző összeállítású fúvósegyüttesekre írott művek alkotják, melyeknek zöme a budapesti Országos Széchényi Könyvtárban és a keszthelyi gyűjteményben kéziratban maradt fenn. A mintegy 70 két klarinét, két kürt, két fagott összeállításra írott mű között kettő „Concerto" címet visel, mindkettőnek szólamanyaga Keszthelyen található. A két mű keletkezésének időpontjára nincsenek adatok, de szerkezeti felépítésük, zenei anyaguk és a hangszerkezelés amellett szól, hogy még a tárgyalt időszakban, 1810 előtt keletkeztek. A két „Concerto" hangneme *d*-moll és *Esz*-dúr, így nem lehetetlen, hogy Druschetzky írta az első moll tonalitású koncertet klarinétra.

Mindkét „Concerto" nyitó allegro tétele szonátaformát mutat. A tulajdonképpeni expozíció előtt szinte azonos terjedelmű (43, ill. 44 ütemes), a főtémával induló bevezető előjátékot találunk. A *d*-moll concertóban ez a bevezetés háromtagúságot mutat, míg az *Esz*-dúrban szabadabb a megformálás. Mindkét kompozícióban a főtémával indul a tulajdonképpeni expozíció; az *Esz*-dúrban dominánson szólal meg a mellék- és a zárótéma, a *d*-mollban mind a mellék-, mind a zárótéma a paralel dúrban van. Az exponált témák mellett új zenei anyagot is találunk a két feldolgozási részben. A visszatérés mindkét tételben rövidítve szerepel: a főtémarész elmarad és a repriz a melléktémával indul, a zárórészek is rövidebbek, mint az expozícióban voltak; a d-moll concertóban a melléktéma moll tonikában jelenik meg.

Triós formát találunk mindkét mű lassú tételében, háromtagú főrészszel. Az *Esz*-dúr concertóban a trió a párhuzamos mollban, a *d*-moll darabban szubdomináns hangnemben tartózkodik, majd a főrész első tagjának variált visszatérése zárja le a tételt.

Három epizódot tartalmazó rondó tétel zárja mindkét concertót. A *d*-moll concertóban a 16 ütem terjedelmű rondótéma szabályosan tér vissza minden alkalommal az epizódok után; a három epizód hangneme *F*-dúr, *B*-dúr, a harmadiké *d—f—d* moll. Érdekesebb és változatosabb képet mutat az *Esz*-dúr concertó finálé ja. A tétel címe „Rondo Nazionale" és az epizódokat különböző tempó- és ütemjelzésű nemzeti táncok alkotják. Háromtagú a nagy terjedelmű rondótéma, melynek első és harmadik tagja azonos; a téma első tagja tonikai zárlatú nyolcütemes periódus, melyet az együttes megismétel; a visszatérések alkalmával csak ez jelenik meg. Az első epizód *c*-mollban 6/8-os „Andantino a la Francese" címmel háromtagú, szerkezete: a—b—a; kéttagú a második epizód, első tagja 3/4-es „Polonese" *Asz*-dúrban, második tagja 3/8-os

[73] Johann Ernst Altenburg: Versuch einer Anleitung zur heroisch—musikalischen Trompeter-und Paukenkunst. Halle 1795, 58. 1.
[74] 1. 72. jegyzetet
[75] Szabolcsi—Tóth: Zenei Lexikon Budapest 1930. 241—242. 1.

„Tedesco, Allegro" *B*-dúrban; rövid, háromtagú az „Englese, Allegro" 6/8-os epizód *f*-mollban, melynek végén visszavezetés készíti elő a tételt záró rondótéma megjelenését.

A principálszólam legmagasabb hangja a *d*-moll concertóban *e'''*, az *Esz*-dúrban *esz'''*. A szólóhangszer kezelése túlnyomóan diatonikus, jól kihasználja az egész hangterjedelmet és hálás feladatot nyújt a szólistának képességei sokoldalú bemutatására anélkül, hogy túlságosan magas követelményeket támasztana. Az 1. klarinét szólisztikus jellegét külön kiemeli az *Esz*-dúr concerto első tételének befejezése előtti fermátás tonikai kvartszextakkord, mely a zenekari kíséretes szólókoncertekhez hasonlóan szabadon improvizált kadenza előadására nyújt lehetőséget.

Azonos összeállítású együttesre komponálta F. Krommer *B*-dúr Partitaját. A mű címe „Parthia in B a Clarinetto Primo Concertato, Clarinetto Secondo, Corno Primo, Corno Secondo, Fagotto Primo, Fagotto Secondo del. Sig. Krommer". „Az aránylag egységes kompozíciós faktúra és a mély regiszter kisfokú kihasználása a koncertáló klarinét szólamában azt a gondolatot ébreszthetné, vajon nem Anton Mátyás Krommer (1742—1804) szerzeményével van-e dolgunk? Számos fordulat, kiváltképpen a moll epizódok az I. tétel főtémacsoportjában arról tanúskodnak, hogy a mű szerzője a még fiatal és kevésbé tapasztalt Fr. Vincens volt."[76]

TÖREDÉKEK.

A minél teljesebb tájékozódás megköveteli, hogy a korszak bécsi mestereinek töredékesen fennmaradt kompozícióiról is említés történjék. A nem teljes egészként ránk maradt két alkotás Johann B. Schenk és Franz Xaver Süssmayr tollából származik.

Johann B. Schenk.

Schenk 1753-ban született Wiener-Neustadtban, ahol első tanítója A. Tomaselli, a dóm énekese, majd Baden-bei-Wienben a dóm énekkarába kerül és A. Stoll regenschori tanítványa lesz. 1774-ben Bécsbe megy és Wagenseilnél képezi magát. Kezdetben egyházi kompozíciókat ír, csak 1780-tól irányul figyelme az opera műfaja felé. Legnagyobb sikerét a népies „Dorfbarbier" (1796) jelentette ebben a műfajban. Beethoven, akit nem elégített ki Haydn oktatása, 1793—94-ben zeneelméletet tanul nála is. 1802-ben felhagy az operaírással. Élete utolsó három évtizedében már igen keveset komponál, mint zongorapedagógus működik 1836-ban bekövetkezett haláláig.

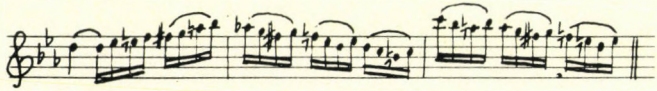
Schenk hegedűre és klarinétra írott koncertje és az „Andante zu einem Clarinettenkoncert" kéziratos partitúráját a Gesellschaft der Musikfreunde (Wien) könyvtárában őrzik. Az „Andante" címlapján 1784. március dátum olvasható. Ez a tétel önmagában maradt fenn és semmi utalás sem maradt arra vonatkozóan, hogy eredetileg teljes koncert volt-e gyors, szélső tételekkel.

[76] Kratochvil id. mű 305. l.

Az *Esz*-dúrban, 3/4-ben írott tétel felirata Adante cantabile. A tétel szerkezeti felépítése háromtagú szabad formát mutat, melyben az alaphangnem visszatérésekor megjelenő melodikus anyag csak jellegében azonos az első részben exponálttal. Hasonló formai megoldást találunk pl. Vanhal klarinétversenyének lassú tételében is.

A klarinét két ütemen keresztül tartott c''' hanggal lép be; előírt hangterjedelme elég nagy: *f*—*e*''' között mozog; leggyakrabban a középső (clairon) hangsávban tartózkodik és általában az éneklő dallamosság jellemzi. A principálszólamban gyakoriak a kromatikus menetek, mint pl.

24.
Schenk: Andante zu einem Clarinettenkoncert. 34—36. ütem.



A kisérő zenekar összeállítása két hegedű, viola, basszus, két oboa, két fagott, és két kürt. Érdekessége a zenekari hangszerelésnek, hogy a fúvósok nem csak párosan szólalnak meg. A klarinét két ütemen keresztül tartott hangja alatt az oboa, kürt és fagott első szólamának jelentős, önálló belépése van, mialatt a vonósok csak kíséretet játszanak.

Franz Xaver Süssmayr.

Süssmayr 1766-ban született. 16 éves korában Kremsmünsterbe kerül, ahol a gimnázium elvégzése után jogot tanul. Egyidejűleg alapos zenei képzésben részesül: hegedül, orgonál és énekel is. 1788-tól él Bécsben, ahol rövidesen Mozart tanítványa, majd famulusa, végül barátja lesz. 1792-ben sikerrel mutatkozik be mint színpadi komponista, majd 1794-től a bécsi német opera karmestere 1803-ban bekövetkezett haláláig. Életében nagy sikert aratott kompozícióit nem sokkal később már mint elavultakat emlegetik. Egyes témáit Beethoven és Paganini is felhasználta. Alapos egyházzenei felkészültsége indokolta, hogy Mozart halála után ő kapott megbízást a Requiem befejezésére.

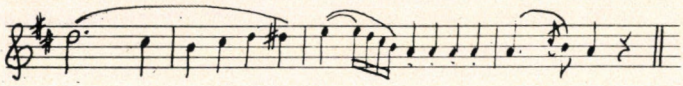
Mozart 1791. X. 8-án, röviddel halála előtt feleségéhez intézett levelében a következőket írta: „sürgessed Süssmayrt, hogy írjon Stadler számára, mert nagyon kért engem erre".[77] Süssmayr valóban foglalkozott klarinétverseny komponálásával, amint azt a londoni British Museumban őrzött két töredék is bizonyítja. A nagy terjedelmű, 25 oldalon egy szisztémában írott partitúravázlat címe „Concerto per il Clarinetto". Ennek alapján készült a már kidolgozottabb, nyolc oldalon két szisztémában írott, 135 ütem terjedelmű fogalmazás. Felirata „Concerto per il Clarinetto di ma Franz Xav. Süssmayr Vienna di Jan. 792".

A zenekar összeálítása két hegedű, viola, basszus, két oboa és két kürt. A koncert hangneme *D*-dúr (C), a principálszólam *A*-klarinétra transzponálva *F*-dúr. A hármashangzatra épülő nyolc ütem terjedelmű Maestoso bevezetés után Allegro moderato-ban hangzik fel a tulajdonképpeni főtéma

[77] Mozart Briefe. . . IV. 158. l.

25.

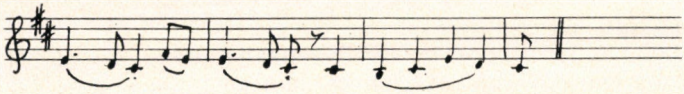
Süssmayr: Concerto, 9—12. ütem.



melyet dominánson követ a melléktéma,

26.

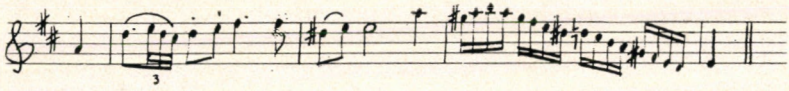
Süssmayr: Concerto, 28—31. ütem



majd rövid, szokványos zárótémával fejeződik be a zenekari expozíció. A klarinét belépésekor kibővül a második expozíció. A főtéma bemutatása után a szólóhangszer újabb témát exponál a tonikában:

27.

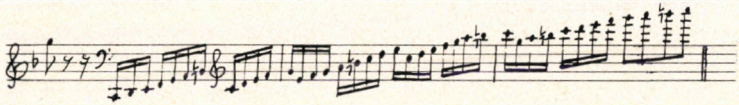
Süssmayr: Concerto, 71—75. ütem.



majd dominánson indul a melléktémacsoport. Az expozíciónak tekinthető töredék befejezése előtt négy oktáv terjedelmű skálamenetet találunk a klarinét szólamában, amely felöleli a hangszer teljes ambitusát!

28.

Süssmayr: Concerto, 117—119. ütem.



Kitűnik ebből, hogy Süssmayr koncertje technikai követelmények vonatkozásában minden bizonnyal jóval túlhaladta volna Mozart ilyen irányú igényeit, ugyanakkor előírja a c''''-et, melyet Franz Tausch közel tíz év múlva ír csak I. klarinétversenyében.

A klarinét szólamában a már idézett helynél előbb is találunk e''-nél mélyebb hangokat basszusként a vonós szólamok alatt. Ezek a példák mindennél ékesebb, további cáfolhatatlan bizonyítékai annak, hogy Stadlernek c-ig lefelé meghosszabbított hangterjedelmű klarinétjai voltak, így teljesen érthető és indokolt, hogy ezeket a „basszet" hangokat már Mozart is előírta egyes késői klarinétkompozícióiban.

ÖSSZEFOGLALÁS.

Az első bécsi klasszikus iskola mestereitől ma 23 egy, ill. két klarinétra írott versenymű és koncertáló principálszólamot tartalmazó teljes és két töredékesen fennmaradt, befejezetlen kompozíció hozzáférhető. A művek, a

bennük alkalmazott zenei kifejezőeszközök és a hangszerkezelés szem előtt tartásával, nagyjából három csoportba sorolhatók, a korszak három fejlődési szakaszának megfelelően. Ugyanakkor nem feledkezhetünk meg arról a körülményről sem, hogy ezek a fejlődési szakaszok nem határolhatók el mereven egymástól és a zeneszerzők egyéni művészi fejlődése döntő tényező ebben a vonatkozásban is.

Az első csoportot azok a művek alkotják, amelyek lényegében az első mannheimi generáció hasonló kompozícióival egyidejűleg, részben az általuk használt, vagy a hozzájuk hasonló kifejezési eszközökkel készültek. Ide tartoznak Vanhal, Hoffmeister és Koželuch első koncertjei. A művekre a szonátaforma jellemző, harmonizálásuk aránylag gazdag és bizonyos mértékig a barokk örökség is érvényesül bennük formaalkotásban, szólamvezetésben és dallamformálásban egyaránt. A virtuóz elem még alig kap valamelyes súlyt a szólóhangszer kezelésében.

Jelentősebb és számszerűen is sokkal nagyobb a második csoport. A zenei nyelv nagy általánosságban Haydn középső és Mozart késői korszakának felel meg. Csekély kivétellel a kialakult és általánosan használt formai sémát alkalmazzák: szonáta — dal — rondó. A harmonizálás is az általánosan alkalmazott klasszikus elvek szerint történik, ugyanakkor a dallamformálásban — elsősorban a rondótémáknál — bizonyos közeledés tapasztalható a közép-európai népzene felé. A szólamvezetés Haydn és Mozart nyomdokain halad, de nem eléggé eredeti, nagyobb részben nem eléggé ötletes. Ebbe a csoportba sorolhatók Schenk, valamint Koželuch és Hoffmeister későbbi művei, és egy minden szempontból tökéletes remekmű, Mozart *A*-dúr klarinétkoncertje.

A harmadik csoport Beethoven klasszikus korszakának és a kezdődő romantika kifejezési eszközeinek felhasználásával formailag még a középső korszak talaján marad. Tovább fokozódik a virtuozitás igénye, elsősorban a hangterjedelem növelésével és a hangszer mechanikájának tökéletesítésével egyidejűleg, a kromatika fokozottabb alkalmazásával. Gazdagodik a harmonizálás, távoli tonalitásokkal bővül, nem ritka a moll hangnemben történő modulálás, a tercrokonság alkalmazása. Pleyel, Eybler, Cartellieri és Krommer a korszak reprezentánsai.

A konvencióknak és a korszak gyakorlatának megfelelően kialakult és alkalmazott sturktúrákban azonban a formálásnak számos olyan sajátossága és részlete tárul elénk, amelyek a klarinét szólóirodalmának további fejlődésére is hatással vannak.

A ciklikus forma a koncertáló művek túlnyomó többségében már a preklasszikus kortól rendszerint szonáta-allegróval kezdődik. Ettől a gyakorlattól egyetlen klarinétra írott koncertáló mű sem tér el, még akkor sem, ha némelykor más a tempó jelölése. Zenekari kíséretes kompozícióknál mindig tuttival kezdődik a mű, mely leggyakrabban valamennyi témát exponálja. Bevezető tuttit találunk Druschetzki és Krommer Parthia-jában, melyekben a szólista is játszik.

Az első tutti expozíció terjedelme általában 50—60 ütem között van. Így pl. Krommer op. 36-ban 50, Cartellieri első koncertjében 54, Mozart *A*-dúr koncertjében 56, Hoffmeister III-ban 62, de pl. Eybler koncertjének bevezető

expozíciója 72 ütem terjedelmű. Néhány műben összevont, rövidített bevezető tuttit találunk, mint Hoffmeister I. (28 ütem) és Koželuch I. (36 ütem) esetében.

A második expozíció a szólista belépésével kezdődik. Némely koncertben, mint a tematikus jegyzékből is kitűnik, a szólóklarinét más, dallamosabb témával jelenik meg. Ilyen pl. Vanhal, Koželuch I., Krommer op. 35., Cartellieri III. koncertje.

A második, de még inkább a harmadik korszak műveiben a főtéma bemutatása után következnek a virtuóz részek. A terjedelmesebb virtuóz részek azonban Vanhaltól Krommerig bezáróan kötelezően a második expozíció záró részében találhatók.

A feldolgozási rész, amely legyakrabban a tutti főtémájával kezdődik a domináns hangnemben, a művek túlnyomó többségében új melodikus anyagot is tartalmaz. A rész modulációs folyamata az első és a harmadik szakaszban gazdagabb (pl. Krommer koncertjeiben), a középső periódus komponistái kevésbé invenciózusak ebben a vonatkozásban, természetesen Mozart kivételével.

Általában rövid tutti visszavezetés készíti elő a visszatérést, mely rendszerint a főtémával indul. Egyes művek esetében azonban elmarad a főtéma pl. Koželuch I. és Druschetzki concertói esetében. Előfordul, hogy a reprizben a melléktémarész melodikailag teljesen más, de megtartja az első expozíció melléktémájának alapvető kifejezési jellegét, sőt harmóniai fordulatait is. Az előzményekhez kapcsolódóan jól érvényesül a befejező virtuóz részlet, mely rendszerint tömörítve ismétli az expozíció zárószakaszát az alaphangnemben. A művek túlnyomó többségében a szólista kadenzáját előkészítő fermátás tonikai kvartszextakkordot találunk a tételt befejező coda előtt. Ez alól Krommer op. 35 és 36, továbbá Druschetzki d-moll concertoja, valamint Cartellieri szólókoncertjei képeznek kivételt.

Formai vonatkozásban a koncertek és koncertáló művek lassú tételei mutatják a legnagyobb változatosságot, melyekben két- és háromtagúságot találunk. A dalforma, amely nem éri el a formailag összetettebb adagiok színvonalát, néhány műben olyan melodikus és expresszív intenzitással telítődik, ami magasan az előbbiek fölé emeli. (Mozart és Koželuch I. vagy Vanhal lassú tételeiben.) Azokban az esetekben, amikor a szerző nagyobb lélegzetű formákba bonyolódik, de nem rendelkezik kellő invencióval, hamarosan fárasztó hatást gyakorol a hallgatóra, unalmassá válik. Ezt tapasztaljuk pl. Koželuch II. lassú tételében és Krommernek sem sikerül minden alkalommal érdekes harmóniai fordulatokkal áthidalni a lassú tételek invenció tekintetében gyengébb részleteit. Némely lassú tételben a szerző a régi hagyományt követve, több ütemen keresztül tartott hangból bontja ki a szólót. (Pl. Pleyel B-dúr koncert lassú tételében.) Több mű lassú tételében a coda előtt ugyancsak lehetséges kadenza.

A zárótételekben a rondóforma valamelyik változatát találjuk, az egyszerű „párizsi" rondótól a szonáta-rondóig, csupán Cartellieri képez kivételt ebben a vonatkozásban, akinél variációs tételeket is találunk. Szonáta-rondót találunk pl. Koželuch II-ben és Hoffmeister egyik fináléjában is. Koželuch II. koncertjének rondója szokásos felépítésű (A—B—A—C—A—D—A—B—A)

és elég terjedelmes is, de kiválik azzal, hogy míg a tétel alaptempója Allegro C, a *D*-epizód 3/4-es Andante. Hasonló megoldások szerepelnek Mozart *A*-dúr hegedűversenyében KV 219 és *Esz*-dúr zongoraversenyében KV 482. Koželuch nyilvánvalóan ezeket a példákat követte a tétel megformálásakor. Egyedülálló, érdekes megoldást mutat Druschetzki „Rondo nazionale"-ja az *Esz*-dúr concertóban, amelyben valamennyi epizód más-más tempó- és metrumjelölésű.

A finálé rondótételek metruma leggyakrabban 2/4, vagy 6/8, ritkábban C, vagy allabreve. Három műben szerepel 3/4-es finálé: Vanhal koncertjének menüettjellegű, Druschetzki *d*-moll concertójának polonéz tételében és Pichl két klarinétra írott koncertjének fináléjában. A 2/4-es Allegretto, vagy Allegro rendszerint kimondottan táncos jellegű tétel.

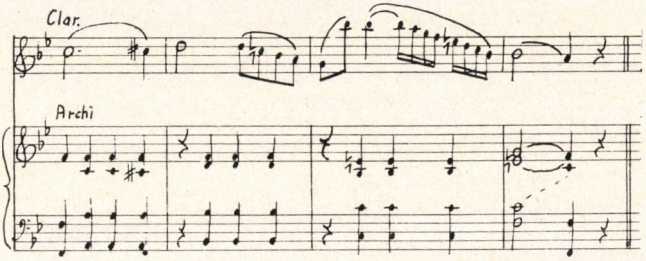
A művek témáinak melodikai-ritmikai struktúrája sok esetben meglepő hasonlóságot mutat a bécsi klasszikusoknál. A klarinétkoncertek melodikája és ritmikája, főképpen a korai műveknél, még erősen tükrözi Mannheim hatását, de a későbbi kompozíciókban már az általánosan alkalmazott dallamalakzatok mellett egyéni dallamalkotási törekvéseket is megfigyelhetünk. A témák hangközépítkezése hasonló a korszak más műveiben használatossal, gyakran skálaszerű, vagy akkordfelbontásos vonalú. Ritka a nagyobb intervallumok tematikus alkalmazása, a tárgyalt művekben nem találunk oktávnál nagyobb dallamlépést. Ezzel ellentétben a klarinétszólamok virtuóz területein eléggé gyakoriak a nagy hangközlépések hangszeres és drámai effektusok kiemelése érdekében. A témák alapvetően diatonikus és akkordikus jellege némely kompozícióban már szinte sztereotipnek hat. A finálé tételek számos melodikus ötlete népzenei ihletést sejtet pl. Hoffmeister, Druschetzki, Koželuch, Pleyel, vagy Eybler koncertjében.

A melodikus frázisok metrikai-ritmikai tagolása és építkezése kevés kivétellel 2 és 4 ütemes tagolódást mutat mindhárom szakasz komponistáinál, páratlan tagolódás csak ritkán fordul elő. A periodizálás nem mindig 4, vagy 8 ütemes, amire nem egy példát találunk Hoffmeisternél, vagy Koželuch II. első tételében.

A klarinétra írott szólókompozíciók melódiai formuláinak többségénél eléggé pregnánsan jelentkező belső harmóniai összefüggéseket érezhetünk. Ennek következetében a kevéssé invenciózus komponisták szerzeményeiből nemegyszer hiányoznak az egyéni fordulatok és a harmóniai ötletesség. Olyan hosszabb területeket találunk kompozícióikban, amelyekben csak tonika és domináns váltakozik, ami monotonná teszi műveik bizonyos részleteit. Ezzel ellentétben a zeneszerzők jelentős része kellő harmóniai ötletességgel bír, s így képesek arra, hogy kontrasztszerűen a legváltozatosabb harmóniai megoldásokat és merész harmóniai fordulatokat alkalmazzanak. Ez a megállapítás Cartellieri, Eybler és kiváltképpen Krommer kompozícióira érvényes. A náluk használt moll tonalitásokat és a tercrokonságot már a romantika közeledésének hírnökeiként halljuk. A legjellemzőbb példája ennek Krommer op. 36-ban a Rondó utolsó epizódja (165—210. ütem). Ritkán bővített hármashangzat is előfordul olyan alkalmakkor, amikor a dallamban a tonika kvintje kromatikusan halad a szubdomináns terc irányába.

29.

Pleyel: B-dúr koncert 110—113. ütem.



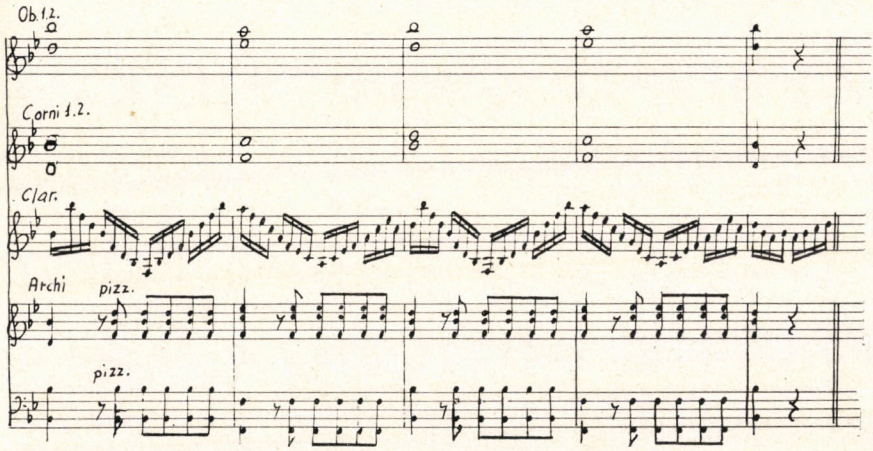
Érdekes akkordfűzést használ Koželuch II. koncertjének első tételében (86—90. ütem), ahol moll VI. fokot jelöl dúrban. Ez az akkordkapcsolás harmóniailag statikus helyen jelenik meg és meglepő változatosságot visz ebbe a részletbe.

A korszakból fennmaradt művek faktúrája Mozart és Eybler kivételével túlnyomóan homofon és a szólamvezetés inkább konvencionális, mintsem ötletes. A cselló és a bőgő együtt játssza a basszusszólamot, a csellószólam önállósulása csak Mozarttal kezdődik a koncert kíséretében. Igen sok alkalommal a viola is együtthalad még a basszusszólammal. A következetesebb szólamvezetés és gazdagabb instrumentális kísérő együttes Mozart után, éppen az ő példája nyomán bontakozik ki a korszak későbbi műveiben. Főképpen Hoffmeister koncertjeinek kíséretében nem egy esetben találunk még olyan szólamvezetési megoldásokat, amelyek ellentétesek a klasszikus összhangzattan szabályaival.

A klarinétra és zenekarra írott versenyművek hangszerelése alapvetően a vonóskari hangzásból indul ki. Mindenekelőtt a vonósok alkotják a szólóklarinét kíséretét, számos alkalommal, főképpen a második korszak műveiben nem ritka, hogy csak a két hegedű kíséri a szólistát. Kevés kompozició-

30.

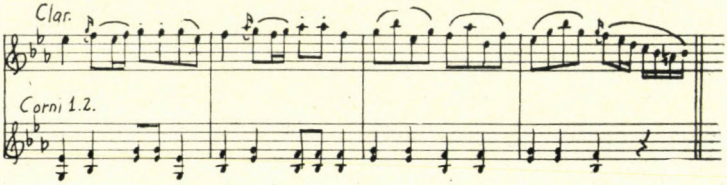
Cartellieri: II. Koncert, I. tétel, 257—261. ütem.



ban szerepel szordínós vonóskíséret. Ilyen megoldást találunk Vanhal, Hoffmeister I., Cartellieri II. és kettősversenye lassú tételének kíséretében. Pizzicato előírását a szólóklarinét kíséretében használja Cartelieri (l. 151. lap), de gyakran használja Krommer is. Számos példát találunk szólóklarinét és fúvósok kombinálására. Klarinét és kürtök összekapcsolását, ami gyakori a fúvós kompozíciókban, találjuk Kožluchnál

31.

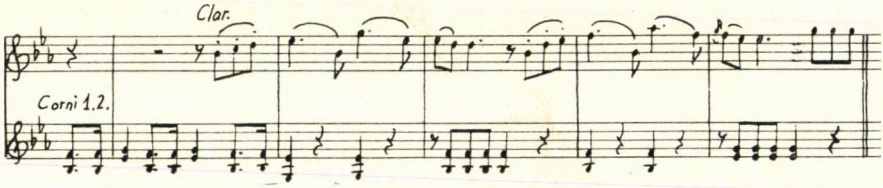
Koželuch: II. Koncert, III. tétel, 1—4. ütem.



továbbá Cartellieri I. koncertjében

32.

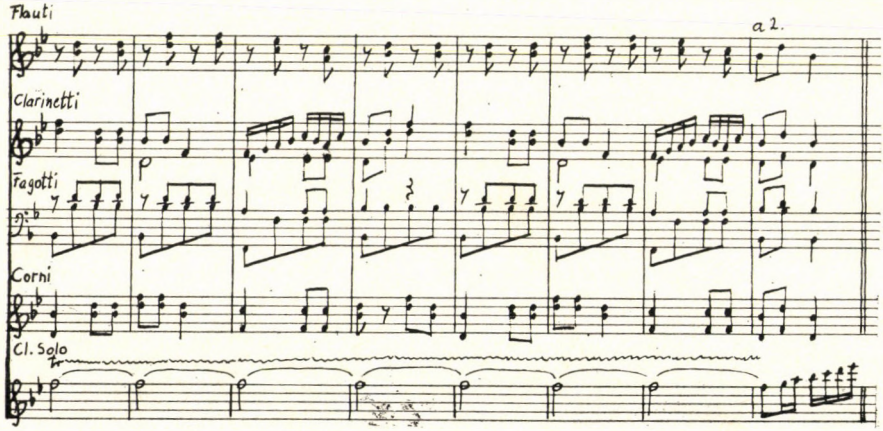
Cartellieri: I. Koncert, I. tétel, 203—207. ütem.



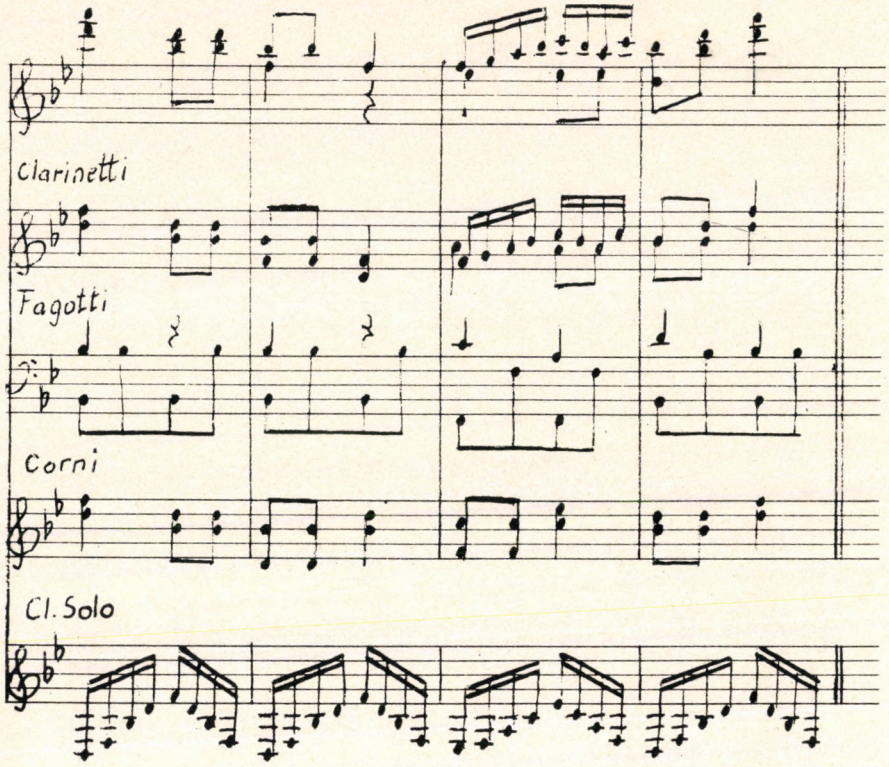
Két további példát idézünk Eybler koncertjének harmadik tételéből klarinét és fúvósok kombinálására.

33.

Eybler: Koncert III. tétel, 194—201. ütem.



34.
Eybler: Koncert III. tétel, 386—389. ütem.



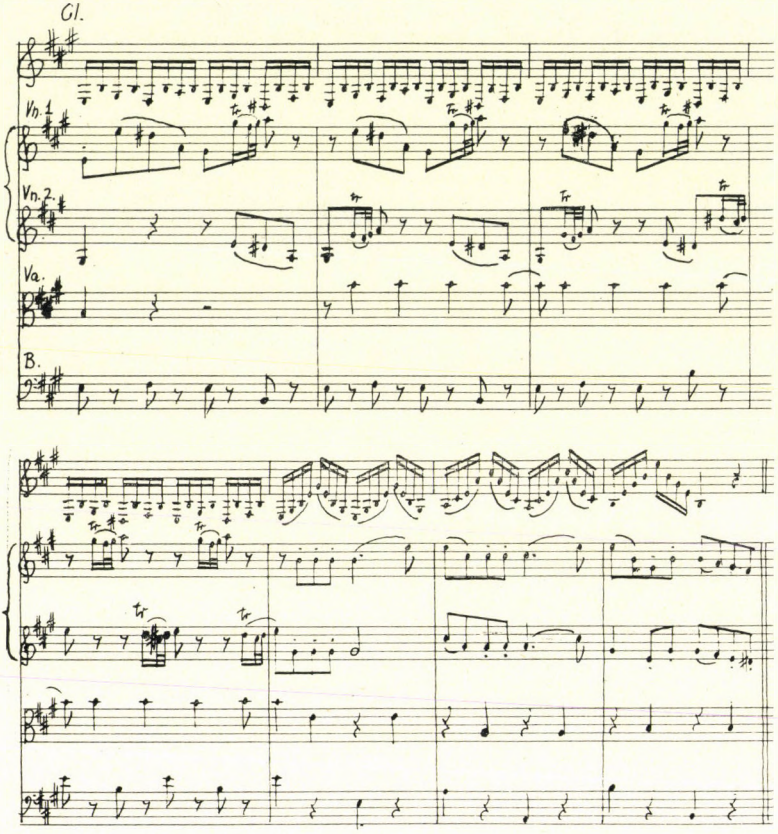
Az elsőben a szólóklarinét orgonapontszerű trillája alatt a zenekari klarinétszólamban jelenik meg a téma, melyet a többi fúvós kísér; a második példában a szólóklarinét akkordfelbontásokat játszik a mély chalumeau hangsávban a fúvósok által intonált téma kíséreteként.

Nem ritka az olyan megoldás, mikor a szólóklarinét a chalumeau hangsávban figurációkat, vagy harmóniafelbontásokat játszik tizenhatodos mozgásban kíséretként a vonósok dallama alatt. Egy helyet idézünk Mozart koncertjéből. (A kottát l. a 154. lapon.)

A klarinétkoncertek zenekari együttesében általában nem írtak elő klarinétokat a korszak komponistái, kivételt csupán Koželuch I. és Eybler koncertje képeznek. Mint említettük, Hoffmeister koncertjeiben a kísérő klarinétszólamok minden valószínűség szerint az eredetileg oboára írott szólamok transzpozíciói. Koželuchnál a kíséretben előírt két klarinét csak a tuttikban játszik, Eyblernél már a szólista kísérésében is jelentősebb szerepet kapnak, mint az idézett példa is bizonyítja.

A koncertáló művek egyik leglényegesebb kérdése — a kompozitorikus és zenei megformálás mellett —, hogy milyen mértékben felelnek meg a principálszólamok az adott hangszer sajátosságainak, milyen színvonalon ké-

35
Mozart: Koncert I. tétel, 134—140. ütem.



pesek azt kihasználni és milyen mértékben fejlesztik tovább a hangszer kifejezési adottságait, ha úgy tetszik sajátos „nyelvezetét", „idiómáját". Utalás történt arra, hogy Vanhal és Hoffmeister I. koncertjei még fuvolán, vagy oboán is előadhatók volnának. Ezekkel ellentétben a további kompozíciók már jelentősen figyelembe veszik a klarinét specifikus lehetőségeit, melyekkel sem a fuvola, sem az oboa nem rendelkezik és azokat következetesen alkalmazni, továbbfejleszteni törekednek.

A hangszerszerűség oldaláról vizsgálva a kompozíciókat, három szempontot kell figyelembe venni. Ezek: a hangszer tipikussága, a hangszeres és zenei hatékonyság és végül a játszhatóság. Kétségtelen, hogy ezeknek a követelményeknek elsősorban Mozart és Weber koncertjei és kamarazeneművei felelnek meg.

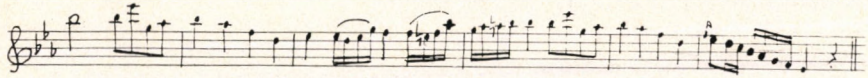
A klarinét-„idióma" fejlődésének folyamatában, mely 1750 körül indult meg az európai műzenében, igen jelentős helyet foglalnak el a bécsi klasszikus mesterek klarinétra írott versenyművei és koncertáló kompozíciói.

A bécsi klasszikus mesterek klarinétra írott szerzeményei alapvetően a játszhatóság és a szép hangzás igénylésével készültek. Az a körülmény, hogy a koncertek döntő többsége *B*-hangolású klarinétra íródott, meghatározta egyben a kompozíciók tonalitását is. Kivétel Vanhal, Hoffmeister I. és Pleyel II. koncertje *C*-klarinétra, továbbá Mozart koncertje *A*-klarinétra. Túlsúlyban van a *B*-dúr és az *Esz*-dúr, találunk *F*- és *Asz*-dúr tételeket (melyek *B*-klarinéton *C*-, *F*-, *G*-, és *B*-dúrnak felelnek meg) és közeli moll hangnemeket is. 1800 táján már távolabbi hangnemekkel is találkozunk a művekben, mikor a szerzők kevesebb figyelmet fordítanak a könnyebb játszhatóságra és a hangszer mechanikailag is fejlődésnek indul. Gyakran hangoztatott vélemény a játszhatóság kérdésében, hogy minél több a módosítójel a szólamban, annál nehezebben játszható klarinéton. Ez az álláspont azonban nem teljesen helytálló. *Fisz*-dúrban is lehet játszható zenét írni, amennyiben a szerző tisztában van annak módjával, ugyanakkor *C*-dúrban is lehet nehezen játszható szólamrészletet komponálni! Utalni kell itt a modern Albert- és Böhm-rendszerű klarinétok fogásbeli eltéréseire (*b—h*, f^1—*fisz*^{1}, f^2—*fisz*^{2}, c^3—*cisz*^{3}), amelyek ugyancsak nehézségeket támaszthatnak egyazon futam játszásakor. Jó példája ennek a d-fisz-a-c domináns szeptim felbontás, amelyet Mozart és Weber is gyakran írt és amely sokkal könnyebben játszható Albert-rendszeren, mint Böhm-klarinéton.

Mint az a tematikus jegyzékből is kitűnik, a klarinétra írott dallamok túlnyomóan a kétvonalas oktávban mozognak a bécsi klasszikus kompozíciókban, csak ritkán térnek el abból felfelé és lefelé. Háromvonalas oktávát érintő dallamot találunk Hoffmeister II. koncertjében:

36.

Hoffmeister: II. Koncert II. tétel, 33—38. ütem.



Ezzel ellentétben szokatlan az olyan dallamvonal, mely a hangszer legmélyebb hangjain, a kis oktávban, az ún. chalumeau sávban van. Mozart *A*-dúr koncertje mindenképpen kivétel ebben a vonatkozásban, mert mint említettük *c*-ig terjedő hangterjedelmű „basszet"-klarinétra íródott. Érdekesen kombinálja Cartellieri a mély és a felső hangsávot III. koncertjében, ahol a klarinét közel kétoktávos ugrással fejezi be a mély fekvésben játszott dallamot. (37. kotta, l. a 156. lapon.)

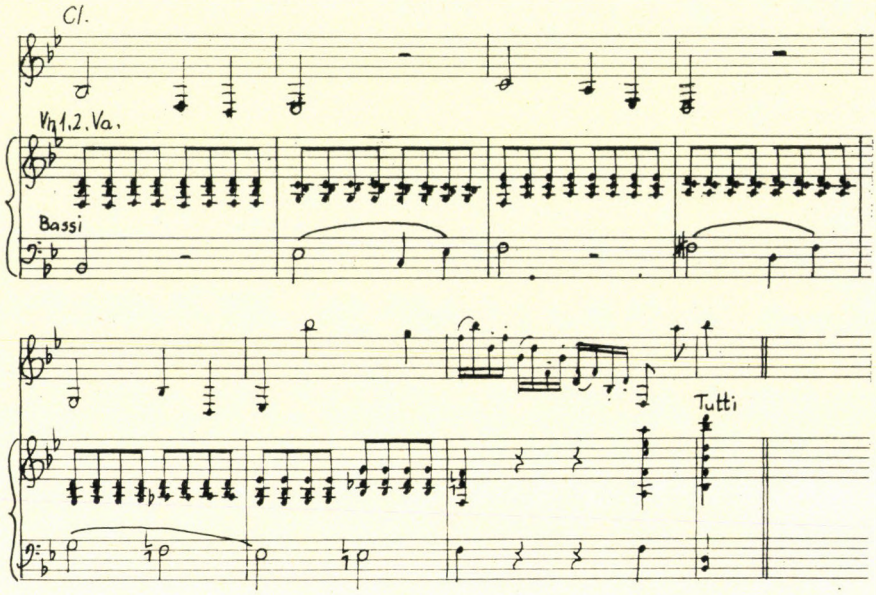
Jól használja ki a mély hangsávot Koželuch az első koncertjében, ahol a tizenhatodtriolák kifejezetten melodikus jellegűek a lassú tételben. (38. kotta, l. a 156. lapon.)

Az adott szólóhangszertől függetlenül, gyors menetek minden előtt skálamenetekből és akkordfelbontásokból állnak a klasszikus versenyművek többségében. A klarinét nagy hangterjedelméből adódóan a hosszabb skálamenetek és terjedelmes hangzatfelbontások egyaránt igen hatásosak. Kétoktávos skálamenetet találunk már Hoffmeister III. koncertjének első tételében a téma visszatérését megelőzően. (39. kotta, l. a 156. lapon.)

Számos érdekes skálamenetet idézhetnénk Krommer és Cartellieri kompozícióiból. Így Krommer op. 36 koncertjének egyik legvirtuózabb helye az első tétel expozíciójának befejezése. (40. kotta, l. a 156. lapon.)

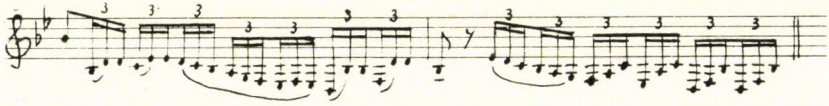
37.

Cartellieri: III. Koncert, I. tétel, 230—237. ütem.



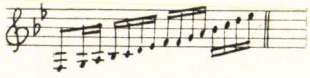
38.

Koželuch: I. Koncert, II. tétel, 24—26. ütem.



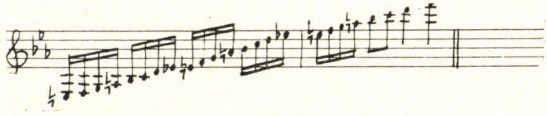
39.

Hoffmeister: III. Koncert, I. tétel, 211. ütem.



40.

Krommer: Koncert, I. tétel, 128—129. ütem.

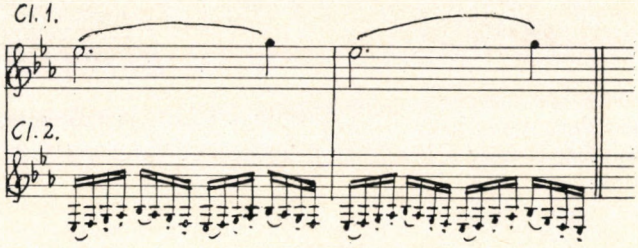


Ritkábban bár, de lefelé haladó skálamenetek is szerepelnek a művekben.

A koncertáló művek principálszólamaiban a legkülönbözőbb skálamenetes figurációkat találjuk. Hoffmeister Kettősversenyében olyan öthangú skálameneteket találunk emelkedő és lefelé haladó irányban, amelyek a zongora ötujjas gyakorlataira emlékeztetnek:

41.

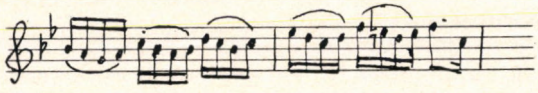
Hoffmeister: Kettősverseny, I. tétel, 67—68. ütem.



Valamennyi szerzőnél sok példát találunk a legkülönfélébb szekvenciaszerű skálafordulatokra.

42.

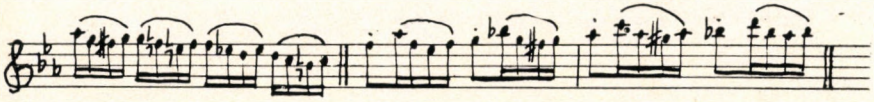
Hoffmeister: I. Koncert, II. tétel, 30—31. ütem



Hasonló figurációk kromatika közbeiktatásával gyakoriak Krommernél. A következő példa első része az op. 36 koncertből, második része a Partita fináléjából való.

43.

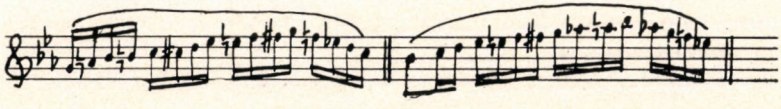
Krommer: Koncert, I. tétel, 69. ütem, Partita III. tétel.



Mérsékelten gyors tempóban a kromatika jászthatő volt már a kevés billentyűvel ellátott klarinétokon a középső (clarino) hangsávban, amire nem egy példát találunk az aránylag korai művekben.

44.

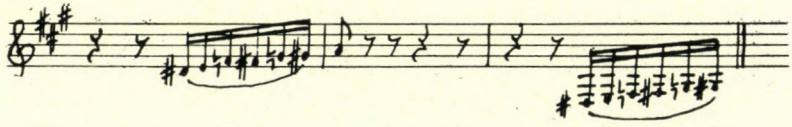
Koželuch: II. Koncert, I. tétel, 93. és 191. ütem.



Az alaphangsorban írott kromatikus menetek nehezebben és csak bonyolult segédfogásokkal voltak játszhatók. Ezért ritkán írták elő a korszak komponistái és csak kivételes képességű hangszerjátékosok tudták azokat játszani.

45.

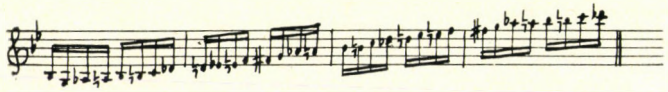
Mozart: Koncert, III. tétel, 240—242. ütem.



A felső hangsávban írott kromatikára Eybler koncertjében találunk példát. Ugyancsak Eyblernél már a hangszer mindhárom hangsávját átfogó kromatikát is találunk.

46.

Eybler: Koncert, III. tétel, 168—171. ütem.

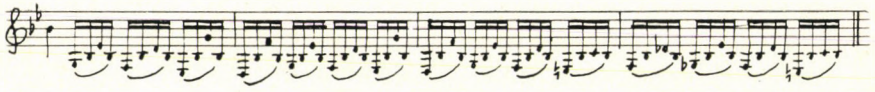


Meg kell említeni azonban, hogy ez a hely az eredeti partitúrában rövidített és könnyített alakban is szerepel.

A klarinétra írott művek egyik jellegzetessége az akkordfelbontásos menetek és figurációk alkalmazása kiváltképpen az alsó hangsávban. A komponisták előszeretettel írnak a kis oktávban és az egyvonalas oktáv alsó hangjain különböző figurációkat klarinétkompozíciókban. Már a korai Hoffmeister-koncertektől kezdődően számos ilyen példa van.

47.

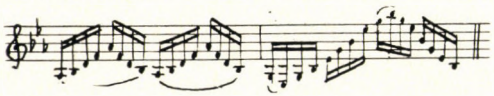
Hoffmeister: II. Koncert, I. tétel, 245—248. ütem.



Az egy- és kétvonalas oktávot összekapcsoló akkordfelbontásos figuráció alkalmazását megtaláljuk többek között már Koželuchnál is.

48.

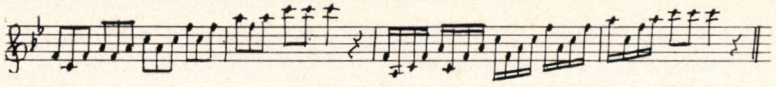
Koželuch: II. Koncert, I. tétel, 111—112. ütem.



Mindig igen hatásosak és jól hangzanak klarinéton a nagy hangterjedelemben írott tört akkordok, melyeket a bécsi mesterek is előszeretettel alkalmaznak versenyműveikben. Példának Eybler I. koncertjét idézzük.

49.

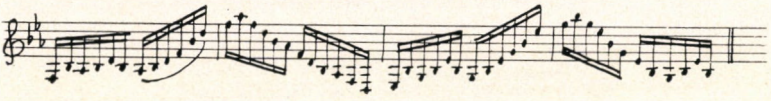
Eybler: Koncert, I. tétel, 156—159. ütem.



Nem egy műben szerepel a kis oktáv figurációinak és hosszabb akkordfelbontások virtuóz meneteinek összekapcsolása. Például:

50.

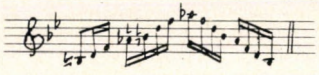
Koželuch: III. Koncert, III. tétel, 341—344. ütem.



Több műben találunk már szűkített szeptimfelbontásokat is.

51.

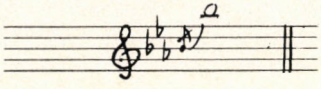
Eybler: Koncert, I. tétel, 98. ütem.



A bécsi klasszikus szerzők klarinétműveinek fennmaradt principálszólalamaiban sok esetben találunk olyan ékesítéseket és trillákat, amelyek nem világosak. A korabeli másolók hihetetlen következetlenséggel jártak el esetenként, de még a korabeli nyomtatott szólamok esetében is tapasztalhatjuk ezt. A leghelyesebb ezért, ha a trillák, előkék, kettősékesítések kérdésében a legízlésesebb megoldásokat alkalmazzuk. Az előke általában diatonikus, ritkábban kromatikus félhang, vagy terc, nagyobb hanglépéses előkéket ritkán találunk. Oktávelőkét ír. Pl.

52.

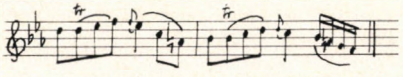
Koželuch: II. Koncert III. tétel, 98. ütem.



Eybler kiírt ékesítéseket alkalmaz koncertjében.
Nem egy esetben problematikus a kiírt trillák megoldása:

53.

Koželuch: II. Koncert I. tétel, 73—74. ütem.



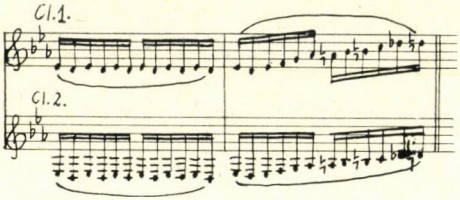
Az előkék, ékesítések a hangszerjátékos technikai készségét, ujjainak mozgékonyságát hivatottak bemutatni és a hangszer semmiféle technikai, mechanikai tökéletesítése sem könnyíti azok játszhatóságát. Azonos problé-

mákat jelenthetnek az 1790-es 5—6 billentyűs és az 1970-es évek modern hangszeren játszó klarinétosai számára.

Hasonló a helyzet a trillák esetében is. Trillák leggyakrabban zárlatokban fordulnak elő, általában a domináns kvintjén, a hangsor második fokán: g^2-n (F-dúrban), vagy d^2-n (C-dúrban) Esz- és B-dúr transzpozícióban B-klarinétra. Klarinéton a bal- illetve a jobb kéz negyedik ujjával játszható a trilla, amely mint tudjuk, nem a legmozgékonyabb. Ritka a trillák alkalmazása az alaphangsorban, annak ellenére, hogy igen jól hangzanak. Krommernél találunk trillaeffektusokat az alaphangsorban, az op. 35-ben.

54.

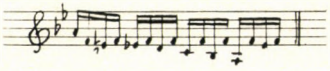
Krommer: Kettősverseny III. tétel, 215—216. ütem.



A bécsi klasszikusok is sűrűn alkalmazzák klarinéton az olyan gyors hangváltakozásokat, mikor a páratlan hangok alkotják a dallamot, a páros hangok mintegy kíséretet alkotnak, megismételve, az előbbiekhez. Ezt a technikát duda-effektusnak is nevezhetjük. A g^1 kísérőhangként történő alkalmazása technikailag a legkönnyebb, mert bizonyos értelemben hasonlatos a vonós hangszerek üres húrjaihoz. Jó példa erre

55.

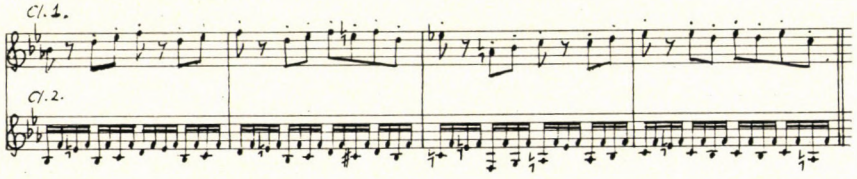
Cartellieri: III. Koncert I. tétel, 255. ütem.



Különösen kifejezően és elevenen hat a duda-effektus Krommer op. 35 kettősversenyében, ahol az első klarinét egy oktávval magasabban játssza staccato a dallamot.

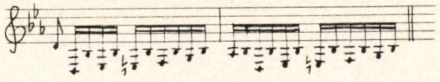
56.

Krommer: Kettősverseny I. tétel, 111—114. ütem.



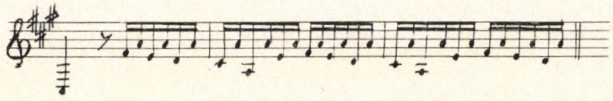
A legmélyebb hangok és c^1 kombinációs duda-effektust ír Krommer az op. 36 fináléjában, ahol pregnánsan érvényesül a dallamban.

57.
Krommer: Koncert III. tétel, 129—130. ütem.



Mozart *A*-dúr klarinétversenyében — ma általánosan elfogadott alakjában — c^2-vel kombinált duda-effektus van a III. tétel codájában. Ez a néhány ütem ma is komoly próbaköve az előadó technikai felkészültségének.

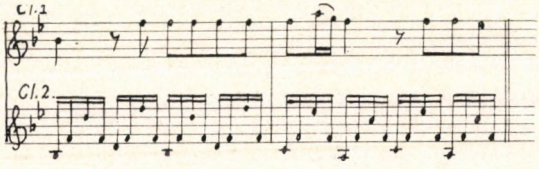
58.
Mozart: Koncert III. tétel, 311—313. ütem.



Kísérőhangnak váltóhanggal való kiemelésére jó példákat írt Druschetzki Esz-dúr concertójában, ahol c^2-h^1, c^1-h^2 kombinációk fordulnak elő.

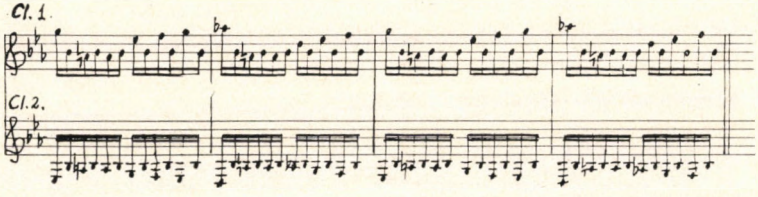
Jellegzetesen klarinéteffektus az alsó és középső hangsáv összekapcsolása g^1 közbeiktatásával. Ilyen kombinációkban háromszólamúság hatása keletkezik a hallgatóban, ezt tapasztalhatjuk Cartellieri kettősversenye első tételének néhány ütemében:

59.
Cartellieri: Kettősverseny I. tétel, 282—283. ütem.



Kísérettel ellátott dallamhangok effektusát írja Krommer a kettősversenyében oly módon, hogy kétszólamúságig fejleszti azt:

60.
Krommer: Ketősverseny III. tétel, 189—194. ütem.

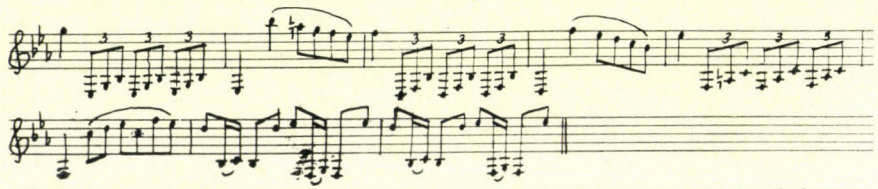


Ezzel a példával eljutottunk az ugrások, a nagy hangköztávolságok játszásához, amelyek minden fúvós hangszeren a virtuóz technika részét alkotják és amelyek kiváltképpen kifejezően hatnak klarinéton. A kis- és egyvonalas oktáv hangjai közötti ugrásokat használja Druschetzki az *Esz*-dúr con-

certóban. Az alsó és középső hangsáv közötti ugrásokat előírja már Koželuch is I. koncertjében. Az I. tételből vett példában először ütemenként, majd negyed értékű hangokkal történik a két regiszter váltakozása.

61.

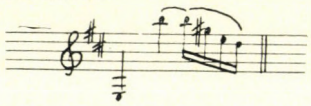
Koželuch: I. Koncert I. tétel, 63—71. ütem.



Mozart klarinétversenyéből idézzük a II. tétel egy ütemét, melyben már az alsó és a felső hangsávot kapcsolja egybe.

62.

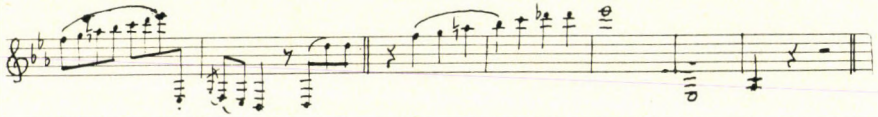
Mozart: Koncert II. tétel, 41. ütem.



További két példát idézünk a két hangsáv ellenkező irányú összekapcsolására Krommer koncertjéből.

63.

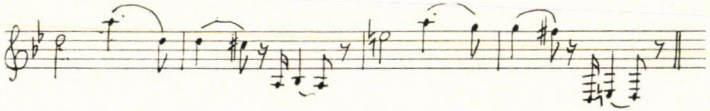
Krommer: Koncert I. tétel, 89—90. ütem.



A Krommertől idézett első példához hasonlóan tudatosan írja drámai effektus kiváltása érdekében Cartellieri III. koncertjében az alábbi nagy hangközbelépéseket; itt már mintegy Weber előfutára jelentkezik.

64.

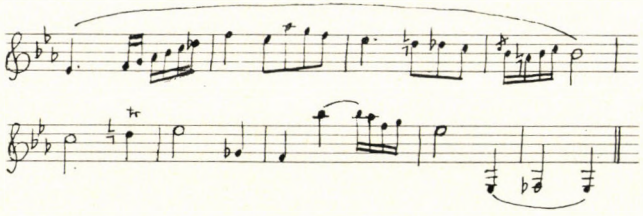
Cartellieri: III. Koncert I. tétel, 86—89. ütem.



Gondoljunk Weber *Esz*-dúr koncertjének fináléjában az utolsó epizódra.

65.

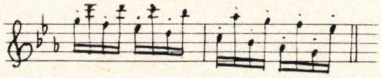
Weber: II. Koncert III. tétel, 169—170. ütem.



A középső és felső hangsáv hangjainak szeksztmenetes összekapcsolását találjuk Hoffmeister IV. koncertjének fináléjában.

66.

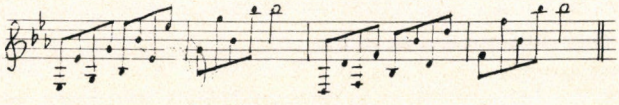
Hoffmeister: IV. Koncert III. tétel, 190—191. ütem.



Fogástechnika tekintetében lényegesen nehezebb az oktávmenetek játszása klarinéton, amelyen „átfúvásnál" az alaphang duodecimája szólal meg, mint fuvolán, vagy oboán, amelyek oktáv-váltó hangszerek. Ennek ellenére oktávlépések sorát találjuk pl. Hoffmeister IV. koncertjének első tételében.

67.

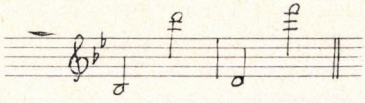
Hoffmeister: IV. Koncert I. tétel, 71—74. ütem.



Nem ritkák az oktávnál nagyobb hangközlépések főképpen Cartellierinél és Eyblernél. Két oktáv és terc hangtávolságú lépéseket találunk Eyblernél és Hoffmeister utolsó koncertjében is.

68.

Eybler: Koncert I. tétel, 89—90. ütem.



Ezzel végére értünk azon fontosabb technikai elemek felsorolásának, melyeket a bécsi klasszicizmus mesterei hatásosan alkalmaztak klarinétra írott koncertáló műveikben. Természetesen sok függött attól, miképpen használták ezt az arzenált a művészi célok elérése érdekében, milyen mértékben sikerült a technikai eszközök nyújtotta lehetőségekkel alkotott szólamoknak felkelteni és fokozni a művek esztétikai hatását. Mint tökéletes példaképet elsősorban Mozartot említhetnénk, de helyesebb talán, ha a későbbi komponisták közül Krommert választjuk. Krommer dallaminvenció tekintetében vitathatatlanul alatta van Mozartnak és közelebb áll talán Weberhez, de a szólóhangszer virtuóz kezelése tekintetében mindkettővel egyenrangú. Jól példázza ezt nyomtatásban is hozzáférhető koncertjében az első tétel expozíciójának vége és a repríz analóg helye, majd a finálé is.

A fennmaradt művek principálszólamaiban kevés eredeti kadenzát találtunk, ezek sztereotip skála- és akkordmenetekből állnak és lényegében nem modulálnak. Kadenzaszerű átmeneteket írt Vanhal és Koželuch II. koncertjének fináléjában is, a rondótéma visszatérése előtt.

A bécsi klasszikus mesterek versenyművei sajátos interpretálási problémákat vetnek fel. A művek előadásakor rendszerint lényeges kiegészítések, korrekciók szükségesek. Általában inkonzekvensek, vagy teljesen hiá-

nyoznak a dinamikai és artikulációs jelölések. Viszonylag egyszerűbb a helyzet a dinamikát illetően, mert a művek zenei felépítése, a kontrasztok és fokozások némi tájékoztatást nyújtanak, hasonlóképpen a melódiai, ritmikai és harmóniai elemek is. Ez elmondható az artikulációra is. Mégis helytelen volna minden tizenhatodmenetet legato játszani, vagy olyan alkalmakkor erőltetni a staccato játékot, amikor az nagy nehézségeket jelenthet az előadó számára. Végső soron magából a zenéből adódik az artikuláció megválasztása, kiváltképpen kantiléna esetében. Emlékeztetni kell azonban arra, hogy egyes hangközök legato játszása igen nagy problémát jelentett a korabeli öt-hat billentyűs, mechanikailag tökéletlen klarinétokon és a nonlegato játék gyakorlata egy ideig hatott még a barokk zene örökségeként.

Az előadási hagyományokkal nem rendelkező művek esetében további interpretációs problémát jelenthet a helyes tempó megválasztása. E művek túlnyomó többségénél ügyelni kell arra, hogy az egyes tételek ne csupán a feliratoknak megfelelő — hanem a zene tartalmának és mondanivalójának helyes értelmezéséből következtetett — tempóban szólaljanak meg.

A bécsi klasszikus mesterek eddig már nyomtatásban is megjelent koncertáló klarinétkompozíciói, mint pl. Krommer, Koželuch, Vanhal, Pleyel, Vanhal koncertjei, bizonyítják e művek nyilvános előadásra való alkalmasságát. A szólisták repertoárjának bővülése mellett még más vonatkozásban is fontosak és igen jelentősek ezek a művek. Felbecsülhetetlen didaktikai értékük van. A művek többsége egynemű tonalitásban mozog, hangterjedelmük gyakran csak c^3-ig terjed, nem tartalmaznak különösebb technikai nehézségeket, ugyanakkor vitathatatlan zenei kvalitásokkal bírnak; ilyen módon nagy mértékben segíthetik a növendékeket a korszak stílusának megismerésében, zenei érzékük és ízlésük fejlesztésében, kitöltve a klasszikus didaktikai klarinétirodalom eddigi hiányosságait.

Végső összegzésként megállapítható, hogy a bécsi klasszikus mesterek 1770 és 1810 között keletkezett koncertáló klarinétkompozíciói ma már hozzáférhető anyagot jelentenek, vitathatatlanul érdekes és értékes fejezetét a klarinét és szólóliteratúrája fejlődésének. A zenei kvalitások mellett egyes művekben problematikusabban, másokban élő előadással még kellően nem ellenőrizve, olyan alapvető elemeket találunk, amelyek hozzásegítenek, hogy elkülönítsük a klarinétot a többi fafúvós hangszertől és konkretizáljuk, kibontsuk technikai és hangzási sajátosságait. A hangszerszerűség sok ismérvét megtaláljuk már a korábbi mannheimi iskola klarinétkoncertjeiben is. Mint láttuk a korai bécsi klasszikus mesterek koncertáló kompozícióiban, Mozart *A*-dúr klarinétkoncertjének megszületése előtt (1791) is megtaláljuk már a klarinéttechnika minden olyan jellegzetes eszközét, amelyet eddig Mozartnak tulajdonítottak. Ugyanígy az 1791 és 1810 között keletkezett művekben is számos olyan hangszeres fordulatra bukkanunk, amelyek tipikusakká lesznek a romantikában, olyan fordulatok, amelyeket korábban Webernek vagy Spohrnak tulajdonítottak. A bécsi klasszikus mesterek klarinétra írott koncertáló műveiben megjelennek a klarinétstílus mindazon jellemzői, melyek továbbélnek és szervesen fejlődnek a romantika nagy mestereinek klarinétra írott remekműveiben.

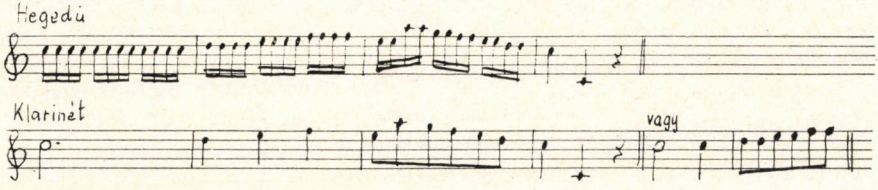
A klarinétjáték — a többi, nem eleve megadott hangmagasságú hangszer kezeléséhez hasonlóan — számos probléma elé állítja napjaink klarinétosait. Ezek: a hangszer megszólaltatásának módja, az intonáció, a zenemű korrekt technikai, dinamikai megszólaltatása és mindezekhez a kompozíció megfelelő zenei értelmezéssel, stílusosan történő megszólaltatása. És ezek a problémák a modern, mechanikailag, akusztikailag már tökéletesített hangszerek esetében jelentkeznek. Milyen magas fokon kellett a XVIII. század klarinétosainak leküzdeni mindezen nehézségeket akusztikailag és mechanikailag egyaránt tökéletlen, primitív hangszereiken, ha közülük számosan kivívták a korabeli kritika legteljesebb elismerését és dicséretét, mint arról nem egy írott tanúbizonyság áll rendelkezésünkre.

Az első és legfontosabb kérdés a hangszer megszólaltatásának módja, a hangképzés alapvető problémája, ami a hangszertartással kapcsolatos és az abból adódó kérdések sokaságát veti fel. Mai ismereteink alapján bizonyos, hogy a XVIII. században két alapvetően különböző módon történt a hangszer megszólaltatása. Az egyik módszernél a fúvóka oly módon volt elforgatva, hogy a ráerősített nád a felső ajak felé nézett, a továbbiakban ezt a pozíciót „felső" tartásnak nevezzük; a másik esetben a fúvókára erősített nád az alsó ajak felé irányul, ami megegyezik a mai gyakorlattal, ezt a pozíciót „alsó" tartásnak nevezzük a továbbiakban.

Klarinétokról legkorábban már 1712-ből maradt ránk írásos feljegyzés, de *klarinétjátékosokról* csak 1739-ben történik először említés. Hasonló jelenséggel találjuk szembe magunkat a *hangszerjátszás* esetében is. Jóval a klarinét használatának kezdete utáni időből találjuk az első írásos adatokat a hangszerjátszás módjáról: 1732-ből Majer, 1738-ból Eisel munkájában közölt fogástáblázatok alapján, amelyekre még visszatérünk. A hangszer *megszólaltatásának* módjáról csak jóval később, első alkalommal V. Roeser tesz említést. „A klarinéton nem használatos sok tizenhatod, mivel a tüdőnek kell pótolni a nyelv ütését annak következtében, hogy a nád a kemény szájpadlás alatt helyezkedik el. Az alábbi példa mutatja, miképpen kell a klarinétszólamot írni, amikor a hegedűszólamban tizenhatodok vannak.

69.

Roeser: Essai[78]:



Becker, feltehetően az első, berlini Denner-klarinét fúvókájának vizsgálata alapján arra a következtetésre jut, hogy „A XVIII. sz. első felében a felső ajkú szájtartás volt kizárólag használatos; a XVIII. sz. második fe-

[78] Valentin Roeser: Essai d'instruction a l'usage de ceux qui composent pour la clarinette et le cor. Paris, Le Menu 1764, 12. l.

lében a játékosok fokozatosan az alsó ajkas fajtájú helyzetet kezdték alkalmazni."[79] Megállapítását arra alapozza, hogy a fúvókának a náddal ellentétes rézsútos felületén az általában szokásos, fogak által előidézett „berágódás" legcsekélyebb nyomai sem találhatók. Erre az egy példára hivatkozva vonja le Becker általánosító megállapítását, ami eléggé merésznek tűnik két okból:

1. „berágódás" keletkezhet a fúvókán „felső" tartás esetében akkor is, ha az alsó metsző fogak közvetlenül érintik a fúvókát;

2. nem keletkezik „berágódás" a fúvókán „alsó" tartás esetében akkor, ha a felső ajkat ráhúzzuk a felső metsző fogakra és azok nem érintkeznek a fúvókával.

Még a XVIII. század végéről is számos olyan esetről tudunk, amikor fuvolások, oboások, fagottisták tértek át klarinétra. Ismeretes, hogy a duplanádas hangszerek játszásakor csak a fogakra húzott ajkak érintkeznek a náddal. Logikus, hogy ezek a hangszerjátékosok eredeti szájtartásukkal szólaltatták meg a klarinétot is és ilyen módon „berágódás" nem keletkezhetett a fúvókán. Fokozottan érvényes lehetett ez a klarinét megjelenésének időszakában, amikor még nem voltak specializálódva a fafúvósok. Becker általánosítása, mint a fentiekből kitűnik, eléggé labilis alapra épült. Ennek ellenére feltehető, hogy a klarinét megjelenésekor általában a „felső" tartás volt használatban. Ezzel azonban még csak a fúvóka és a nád elhelyezkedését világítottuk meg az elmondottakban.

További kérdés a hangszer megszólaltatásának módja, a hangszertestbe zárt levegőoszlop rezgésbe hozása (függetlenül annak hosszúságától, a megszólaltatott hang magasságától) ami valójában a nádnak, mint hangforrásnak rezgésbe hozásával történik. A német „Zungenstoss" és a francia „coup de langue" szó szerinti magyar fordítása „nyelvütés", ami a hangszer-megszólaltatás módjának sokaknál helytelen értelmezését és beidegzését eredményezi még napjainkban is. A nád rezgésbe hozása ugyanis nem akkor történik, amikor nyelvünkkel „ráütünk" a nádra, mert ebben a helyzetben a nád nem rezeg, hanem ellenkezőleg, ráhajlik a fúvóka görbületi felületének nyílására, zárja azt és ezért nem áramolhat levegő a hangszertestbe. A hang akkor szólal meg, amikor a nyelv az ütéssel ellentétes irányba visszahúzódik, ilyen módon lehetővé válik a nád rezgése és a levegő beáramlása éppen a nád által eddig zárt hangszertestbe. Ebben az esetben a nyelv működtetésének, nem ütésének, hanem ellenkezőleg, visszahúzásának közvetítésével, „közvetett" módon szólal meg a hang. De létezik „közvetlen" hangmegszólaltatási mód is, az, amelyre Roeser utal: a tüdőből történő hangindítás. A fúvóshangszerek mai, modern játéktechnikájának nélkülözhetetlen tartozéka ez a fajta „közvetlen" hangindítás is, amelyet már nem a tüdő, hanem a gégefő működtetésével realizálnak. A kétféle, „közvetett" és „közvetlen" módon történő hangmegszólaltatás váltakozó összekapcsolása eredményezi az ún. „dupla staccato", helytelen szóhasználattal a „dupla nyelv" játszását.

De térjünk vissza a XVIII. századba. Roeser 1764-ben „felső" tartással még egyedül a „tüdőstaccato" játszását tartotta lehetségesnek. „A legrégibb teljesen kidolgozott klarinétiskola egy francia katonazenész, A. Vandenha-

[79] Heinz Becker: Die europäische Klarinette, MGG VII. 1016. l.

gen műve, mely 1785-ben M. Boyer-nél jelent meg Párizsban... Vandenhagen ezzel a művével megteremtette minden későbbi klarinétiskola alapját. Mint első teoretikus tárgyalja a nyelvvel történő hangindítást (coup de langue), amiből kiviláglik, hogy már az „alsó" fúvásmódot tanítja, noha a mellékelt ábrán a felfelé fordított nád ismerhető fel."[80] J. X. Lefèvre 1802-ben Párizsban megjelent „Méthode de Clarinette"-jének tananyagában kifejezetten az „alsó" fúvás mellett lép fel, itt is náddal felfelé rajzolt ábra szerepel."[81]

Becker téved, amikor a nyelvvel történő hangindítást kizárólag „alsó" tartással gondolja megvalósíthatónak. Tévedésének oka nyilvánvalóan abban leli magyarázatát, hogy a közvetett hangindítást vagy a legkorábbi, vagy a mai alakú és méretű fúvókákon gondolja alkalmazni. A klarinétfúvóka alakja és méretei azonban jelentősen változtak a XVIII. század második felében. A változás abban állott, hogy a fúvóka lényegesen keskenyebb és nyújtottabb alakban készült már (még a XIX. század elején is!) és a ráerősített náddal együtt is alig néhány milliméterrel volt szélesebb egy fagottnádnál. Így „felső" tartás esetében is viszonylag minden különösebb megerőltetés és kényelmetlenség nélkül megvalósítható volt a „közvetett" hangindítás.

A hangszertartás, ill. a fúvóka és a nád elhelyezkedésének kérdéseit csak a XIX. század elején kezdik behatóan elemezni és vitatni. A lipcsei Allgemeine Musikalische Zeitung 1808. évfolyamában ismeretlen szerző tollából megjelent tanulmány már a ma általánosan használatos „alsó" fúvásmód alkalmazását javasolja. „Ahhoz, hogy a klarinét közkedvelt hangszerré váljék... hozzátartozik először, hogy abbahagyják a felfelé helyezett náddal való fúvást, mint ezt a francia iskolában még mindig tanítják. Ennek következtében elvesztik természetesen a szélső magasságot, de megnyerik ezzel szemben, azt mondhatom... az egész hangszert. Ilyen módon a tartás is nehezebb, kényelmetlen helyzetet eredményez a fej számára. Hogyan képzelhető egyáltalán lágy és gyengéd hang, ha a rostos nádat érintik a fogakkal? Ezáltal elkerülhetetlenül éles hangnak kell megszólalnia."[82]

A cikk megjelenése után tovább folyt az álláspontok harca. Josef Fröhlich Bonnban 1810-ben megjelent „Vollständige theoretisch-praktische Musikschule"-jében behatóan foglalkozik mindkét fúvási technika előnyeivel és hátrányaival. Kifejti, hogy „a »felső« fúvásnál a nyelv nem használható. Mozdulatlan helyzetben marad fúvás közben a fúvóka alatt, az énekesek gyakorlatához hasonlatosan. Ilyen módon a hangindítás, a gyors hangismétlés és a staccato kizárólagosan tüdőből történik. Minden hangszerjátékosnak, így a klarinétosoknak is végső céljuk hasonlóvá válni az énekesekhez. Fröhlich szerint a »felső« fúvásmód nem teszi lehetővé valamennyi ütés kivitelezését... [de a klarinétos] jobban adhat elő a helyes értékelési mód szerint."[83] Hibás következtetéseinek az lehetett az alapja, hogy a kitűzött azonos végcélt, a felszabadult, természetes előadásmódot csak azonos eszközökkel vélte

[80] Becker u. o. 1025. l.
[81] u. o.
[82] Über die Klarinette, Allgemeine musikalische Zeitung Leipzig (1807—1808)
[83] Heinz Becker: Zur Geschichte der Klarinette. Die Musikforschung VIII. évf. (1955) 271—292. 284. l.

elérhetőnek, függetlenül attól, hogy összeegyeztethetők-e azok a klarinétjáték technikájával, vagy sem.

Lefèvre elvetette a tüdőstaccatot és határozottan a nyelvstaccato használatát követelte, de a francia klarinétosok még a XIX. század első évtizedeiben is „felső" tartással játszották a hangszert. Erről tanúskodik Fétis 1830-ban írott megállapítása: „A német klarinétosoknak elvitathatatlan fölényük van a franciákkal szemben. Ezek közül egyesek kiváltak ugyan csillogó játékukkal, de sohasem tudták elérni német vetélytársaik lágy hangját és mozgékonyságát. Különböző előítéletek akadályozzák őket ebben... Hatalmas, terjedelmes hangot hoznak ki hangszereikből; mi több, a nádat felső ajkukkal szorítják ahelyett, hogy az alsóra helyeznék, amelyik szilárdabb és lágyabb egyben."[84] Ez az állapot csak H. Klosé fellépésével változott gyökeresen és ettől kezdve szűnt meg fokozatosan a német klarinétosok fölénye a franciákkal szemben. A „felső" tartás használata még hosszú időn át jelentkezett helyenként később is. Kuriózumként említjük, hogy Ferdinando Busoni „Scuola per clarinetto"-jában szót emel a „felső" tartás mellett 1883-ban!

Az „alsó" tartás használatának kezdeteiről nincsenek írásos dokumentumok, azt sem lehetett eddig megállapítani, hogy kik és mely területen alkalmazták először. Csak feltételezhető, hogy német területen kezdték először használni, de hogy németek, osztrákok, esetleg csehek voltak az elsők, akik ilyen módon klarinétoztak, a mai napig sem tisztázódott.

Tudjuk, hogy a cseh származású Josef Beer (1744—1811), a később Európa-hírű klarinétos mint trombitás és kürtös került a hétéves háború után Párizsba, ahol rövidesen klarinétossá képezi át magát. 1767-től már az orleansi herceg zenekarának klarinétosa. Csodálatos pályafutása 1771-ben kezdődik, mikor első alkalommal játssza nyilvános hangversenyen K. Stamitz egyik versenyművét. „Beernek miután leckéket kapott a hangszeren, először *franciának* nevezhető hangja volt, melynek minősége nagy és terjedelmes, de amelynél kifogásolható a keménység. Ezt a hangot adta tovább tanítványának Yost Michel-nek, akit a francia iskola fejének tekintenek. Ugyanez a hang, melyet Michel tanítványa, J. X. Lefèvre propagált a párizsi Conservatoire-ban, lett uralkodó a francia művészek között."[85] Beer 1779-ben búcsút mond a francia fővárosnak és megkezdi tíz évig tartó körútját Európán keresztül. „Útban Hollandia felé, Belgiumon átutazóban Beernek Bruxellesben alkalma volt meghallgatni Schwartz-ot, Kaunitz zenemesterét; ez volt az első alkalom, hogy a *német* hang lágysága megütötte a fülét; el volt ragadtatva attól és nyomban elhatározta, hogy megreformálja kvalitásait ebben a vonatkozásban. Hat hónapi tanulás után eljutott odáig, hogy előadásának csodálatos pontosságát a nehézségekben és szép stílusát a kifejező frazeálásban bársonyos meleg hangminőséggel egyesítette..., és amelyet átadott tanítványának (Heinrich) Baermannak."[86]

„Német" klarinétostól tanulta tehát Beer 1780 táján a „német" hangot, melyet mint láttuk, „alsó" tartással képeznek. Nem érdektelen emlékeztetni itt arra, hogy az első Párizsban működött klarinétosok: Gaspard Procksch és

[84] F. J. Fétis: La musique mise a la porte de tout le monde. Paris 1830.
[85] Fétis: Biographie universel I. 297. l.
[86] u. o.

Flieger, akiket állítólag J. Stamitz vitt magával, ugyancsak németek lehettek. Fétis állításai alapján arra kell következtetni, hogy ők ketten még minden valószínűség szerint „felső" tartással játszottak és ez volt az általános gyakorlat Franciaországban az 1750-es évektől.

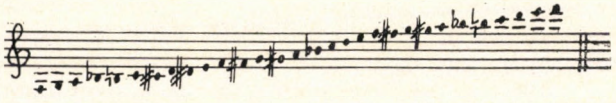
A mannheimi zenekarban csak később, 1758—59-ben kerülnek állandó tagokként klarinétosok, így a cseh származású Michael Quallenberg, aki *Bécsben* tanult és Johannes Hampel, majd Jakob Tausch. Bizonyos, hogy az ő játékuk gyakorolt olyan mély benyomást Mozartra, mikor először hallott klarinétosokat a mannheimi zenekarban. Minden valószínűség tehát amellett szól, hogy a bécsi klarinétosok, így a Stadler-fivérek, Anton is, aki részére Mozart csodálatos műveit írta és Reinecke, „aki úgy játszotta a klarinétot, mintha az egész emberiségnek szerelmi vallomást tenne",[87] már „alsó" tartással játszottak, a korabeli német klarinétosokhoz hasonlóan. Bécsben tehát ismerték és kihasználták már a XVIII. század utolsó évtizedeiben az „alsó" tartás minden előnyét, a telt, csengő, bársonyos hangzást, könnyedséget, az intonáció, a hangindítás és hangismétlés minden lehetőségét, amelyet ez a pozíció nyújt. Bármennyire is tetszetősen hangzik, nem helytálló tehát Bekker konzekvenciája, mely szerint a korszak „szelleme" alakította ki a klarinétjáték új stílusát.[88] Ellenkezőleg: *a bécsi klasszikus klarinétirodalom tárta fel és alakította ki a modern klarinétjáték hangzási lehetőségeit, „nyelvezetét", melyet a romantika új tartalom, új mondanivaló tolmácsolására használt később.*

Térjünk rá ezek után a hangszerjátszás technikájának másik vonatkozására, a megszólaltatni kívánt hangoknak, hangközöknek, hangzatoknak, dallamoknak az ujjakkal történő fogására, az ujjtechnika problematikájára.

Említés történt Majer (1732), Eisel (1738) és Roeser (1763) munkáiról, de ide sorolhatjuk még Francoeur könyvét is 1772-ből.[89] E négy mű nem pedagógiai, hanem zeneelméleti, illetve hangszerelési útmutatás, ezért nem tartalmaz gyakorlatokat sem. Ennek ellenére igen érdekes következtetéseket vonhatunk le belőlük.

Majer és Eisel klarinétra megadott fogástáblázatai lényeges eltéréseket mutatnak a duodecima billentyű (helytelenül „oktávbillentyű") megnyitásával képezhető első felhangsor vonatkozásában. Majernél a megadott legmagasabb hang *a"*, melynek fogásmódja Eiselnél már mint *c"'* szerepel és megegyezik a mai gyakorlattal. Az eltérés nyilvánvalóan a gyengébb nád okozta intonációs különbség következménye. A kétbillentyűs klarinéton Mimart szerint[90], a következő hangsor volt játszható:

70.



[87] C. F. D. Schubart: Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst, Wien 1806 320. l.
[88] Becker id. cikk 292. l.
[89] L. J. Francoeur: Diapason général de tous les instrumentes àvent, Paris: Des Lauries, 1772.
[90] P. Mimart: La clarinette. A. Lavignac — L. de la Laurencie Encyclopédie de la musique. Paris, Delagrave 1925. 1545—1555. l.

Meg kell említeni, hogy a *fisz'* hang mind Majer, mind Eisel szerint még játszhatatlan a kétbillentyűs klarinéton. Ugyancsak magától értetődően hiányzik az *e—h'* is, mely csak a harmadik billentyű alkalmazásával vált játszhatóvá.

Roeser és Francoeur műveiben a klarinét hangterjedelmét már *e—f* között adják meg kromatikusan. Ellentmondás ugyanakkor, hogy F. Castillon a négybillentyűs klarinéton még játszhatatlannak jelöli a mély *gisz* hangot 1779-ben Diderot Encyclopedie 8. Suppl.-ban, tehát jóval későbbi időpontban, mint Roeser (1763) és Francoeur (1772). További ellentmondás, hogy Vandenhagen klarinétiskolájában (1785) a megadott hangterjedelem csak *e—e'''*, J. X. Lefèvre Méthode-jában (1802) a hangterjedelem már *e—e''''*, ami megegyezik már a ma is általánosan használt ambitussal, de nem ő az első, aki előírja ezt a hangterjedelmet. Már tíz évvel korábban, 1792-ben Süssmayrnak Anton Stadler részére készülő klarinétversenye fennmaradt töredékében c—c''' terjedelemben írt kromatikus skálamenetet. Elképzelhetetlen, hogy Süssmayr ezt a menetet Stadlerrel történt előzetes megbeszélés nélkül írta volna le. Kitűnik ebből, hogy Bécsben 1792-ben ismerték már a hangszer legmagasabb hangjainak ujjrendjét és képesek voltak megszólaltatni azokat jóval Tausch, Weber és Spohr koncertjei előtt!

Mindezek alapján kétségtelen, hogy *az első bécsi klasszikus korszak klarinétosai a hangszerjáték olyan magas fokára emelkedtek, amely mind hangminőség, mind technikai virtuozitás tekintetében fölötte állt a francia és német iskolának egyaránt és időrendben is minden vonatkozásban megelőzte azokat.* Nem véletlen és nem valamiféle csoda következménye tehát az a számbelileg is jelentős koncertáló klarinétkompozíció, melyet a bécsi klaszszikus iskola zeneszerzői alkottak ebben az időszakban.

A KLARINÉT MINT SZÓLÓHANGSZER AZ ELSŐ BÉCSI KLASSZIKUS ISKOLA ZENÉJÉBEN

Miután áttekintést nyertünk az első bécsi klasszikus iskola mestereinek egy és két klarinétra írott koncertáló műveiről és klarinét-zongoraszonátáiról, a tárgyalt alkotások jelentőségének és helyes értékelésének céljából idézzük fel Helmut Boese fejtegetéseinek egyes végkövetkeztetéseit. Szükségesnek látszik ez azért is, mert Boese tanulmánya[91] napjainkban is a kérdéskör egyik alapvető munkájának számít.

Boese tanulmányának befejező részében, vizsgálódásait összegezve, szükségesnek tartja, hogy Mozart és Weber klarinétzenéjét besorolja a történelmi folyamatba. Megállapítja, hogy a mannheimiek „alkották az alapokat, amelyeken Mozart és Weber (klarinétos) remekműveikhez eljuthattak és ezért tiszteletheljet igényelnek majd a klarinét történetében."[92] De miként kiindulási pontja, úgy végső következtetései sem fogadhatók el helytállóaknak. Az általa tárgyalt közel hetven éven belül alig húsz művet említ. Vizsgálódásai során — érthetetlen módon — teljes egészében mellőzi a bécsi klasszikus irodalmat, amelynek 1790 előtti alkotásai nyilvánvalóan bírtak olyan jelen-

[91] Dr. Helmut Boese: Die Klarinette als Soloinstrument in der Musik der Mannheimer Schule. M. Dittert & Co. Dresden, 1940.
[92] Boese id. mű 119. l.

tőséggel, mint a mannheimiek szerzeményei Mozart klarinétkompozícióinak megírásában, továbbá a francia iskola virtuóz irányzata, amelyeket Boese feltételezése szerint ismerhetett. Hasonlót mondhatunk Weber esetében is, miután Prága és Drezda közelebb állott Bécshez, mint Mannheimhez vagy Párizshoz.

Boese vizsgálódásának konkluzióit az alábbi táblázatból vonja le, melyben három periódusra osztja az 1760—1830 közötti időszakot:[93]

Időtartam:	I. szakasz ca. 1760—1790	II. szakasz ca. 1790—1810	III. szakasz ca. 1810—1830
Képviselői:	K. Stamitz, Eichner, Dimler, Mozart *zeneszerzők*	Franciák (Rosetti), Fuchs, Tausch, *virtuózok*	Danzi, Weber, Spohr *karmesterek*
Műfajok:	Koncert, Sinf.-concertante	szabad virtuóz művek	
Stílus:	érzelmes	klasszikus	romantikus
Klarinétkompozíciók ismertetői:	éneklő dallamosság	üres virtuozitás	dallamos virtuozitás

Ezután megállapítja, hogy periodizálása „nem valamiféle elméleti konstrukció, ami többé-kevésbé alkalmazható a tényekre. Sokkal inkább úgy látszik, hogy ezáltal az »ősphänomen« lett felderítve, amit maguk a jelenségek mondanak ki, amennyiben képesek vagyunk helyesen kérdezni azokat."[94]

Szerinte „a két első időszak között éles ellentét van, mint pozitív és negatív pólusok állnak szemben egymással. Ezzel szemben a harmadik szakasz megkísérli az első principiumait a második periódus eredményeinek feladása nélkül — de magasabb fokon — tovább vinni."[95]

Boese megállapításai egyrészt tévesek, másrészt helytelen következtetéseket von le saját elmélete alapján, aminek az az oka, hogy vizsgálódásai során a bécsi iskolából csupán Mozartot emeli ki és teljesen figyelmen kívül hagyja az összes többi szerző alkotásait.

Boesenél az első két periódus elhatárolása és szembeállítása helytelen. Már Karl Stamitz és Mozart egy időszakba sorolása is erőltetett, még inkább az Dimler idesorsolása, akinek első koncertjét fia „1795. május 15-én adta elő Münchenben nagy sikerrel", mint azt Lipowsky írja.[96] Továbbá: a franciák, elsősorban Michel Yost (1754—1788), akiket Boese 1790—1810 közé sorol, már jóval korábban jelennek meg. Fétis szerint Yost Michel első szólószereplése már 1777-ben volt Párizsban, a Concerts Spirituels egyik hangversenyén, amikor is „csodálatot keltett a hangszerből megszólaltatott hang szépségével és

[93] Boese id. mű 118. l.
[94] Boese id. mű 118—119. l.
[95] Boese id. mű 118. l.
[96] F. J. Lipowsky: Baierisches Musiklexikon, Jakob Giel, München 1811, 69. l.

előadásának precizitásával".[97] Rosetti (1750—1792) klarinétkoncertjeit a legújabb kutatások szerint már az 1780-as években kilenc alkalommal adták elő Darmstadtban hangversenyeken.[98] G. F. Fuchs, akit ugyancsak a második periódusba sorol Boese, klarinétversenyében meg sem közelíti Yost, vagy Rosetti virtuóz követelményeit. A virtuozitás igénye Tausch elős koncertjében a legmagasabb, de ő maga feltehetően csak 1801-től játszotta ezt a versenyművét.[99] Cartellieri kettősversenyét, amely ugyancsak igen magas követelményeket támaszt az előadókkal szemben, a Stadler fivérek már 1797-ben előadták Bécsben és igen valószínű, hogy nem ez volt Cartellieri első, klarinétra írott koncertje, amelyet bemutattak. A virtuozitás igénye korábban jelentkezik a bécsieknél, mint a késői mannheimieknél. Ugyanakkor lényeges különbség van a zenei anyag színvonalát és a kompozíciós technikát illetően Tausch és Cartellieri között az utóbbi javára.

A fentiekből kitűnik, hogy Boese periodizálása amellett, hogy önkényes, még történelmietlen is; olyan elméleti konstrukció csupán, amely a tények önkényes kiválogatása és azok tetszőleges egymás mellé állítása segítségével magyarázható.

A bécsi klasszikus korszak alkotásai az alábbi sematikus formába illeszthetők:

	I. szakasz	II. szakasz	III. szakasz
Időtartam:	1770—1780	1780—ca. 1795	ca. 1795—1810
Képviselői:	Vanhal, Hoffmeister, Kozeluch	Hoffmeister, Schenk, Mozart, Koželuch	Vanhal, Hoffmeister, Pleyel, Cartellieri, Eybler, Krommer, Eberl, Druschetzki, Ries
Társadalmi helyzetük:	*zeneszerzők*	*zeneszerzők — karmesterek*	
Műfajok:	Koncert	Koncert	Koncert, Sinfonie-concertante, szonáta
Stílus:	érzelmes klasszicizmus	gáláns	klasszikus
Klarinétkompozíciók ismérvei:	éneklő dallamosság	dallamos virtuozitás	

Vanhal klarinétversenye és Hoffmeister *F*-dúr concertója az első bécsi mű, amelyben a klarinét szólóhangszerként jelenik meg. A két művet, amelyben a hangszer a mély hangsáv használata nélkül, nem egész hangterjedel-

[97] Fétis id. mű. VIII. 500. l.
[98] Friedrich Noack: Hofkonzerte zu Darmstadt 1780 bis 1790. Musikforschung VII (1954). 317. l.
[99] Boese id. mű 63. l.

mével szerepel, előfutárnak tekinthetjük Koželuch I. koncertjéhez. Az 1770-es évek végétől fejlődést tapasztalunk a koncerteknél a zenei anyag és a kompozíciós technika vonatkozásában egyaránt. Ezzel párhuzamosan megállapítható a szólóhangszerrel szemben támasztott virtuóz igényesség növekedése, ami két okra vezethető vissza. Az egyik a hangszer mechanikai tökéletesítése a billentyűk számának növelésével, a másik, ezzel összefüggően, a hangszerjátszás technikai színvonalának emelkedése. Igen valószínű, hogy ebben a vonatkozásban hatott a francia iskola képviselőinek kompozíciós stílusa, akik elsősorban instrumentalisták voltak. A bécsi klasszikus klarinétművek kivétel nélkül komponisták, illetve zeneszerző-karmesterek alkotásai, ami lényeges különbséget eredményezett a kompozíciók színvonalát illetően (erre már a szonátáknál is utaltunk).

A Mozart utáni koncertekben (Pleyel, Krommel, Cartellieri, Hoffmeister IV.) erősebben jelentkezik a virtuóz elem, de emellett változatlanul megőrzik a klasszikus melodikát, a zene éneklő jellegét is. Ilyen módon ez a két komponens, dallamosság és virtuozitás nem ellentétként, nem egymást kizárva, hanem együttesen, egymást kiegészítve és erősítve jelenik meg e művekben. Az a csodálatos erő kapcsolja össze a két pólust Bécs klasszicizmusában, amely minden irányzatot képes harmonikus egységbe olvasztani és megőrizni egyben azok egyensúlyát.

1795 és 1810 között Bécsben előtérbe kerül a klarinét-zongoraszonáta műfaja és csökken a versenyművek száma. Ez a folyamat a jelentkező társadalmi igény és nem a zeneszerzők valamilyen önkéntes elhatározása nyomán megy végbe. A házimuzsikálás térhódítása, a „zenefogyasztás" demokratizálódása magyarázza ezt a jelenséget, mint arra utalás történt már.[100]

Az első klarinét-zongoraszonátákkal majdhogy egy időben készülnek a két klarinétra írott versenyművek is. A két jelenség ellentmondani látszik egymásnak, de a concertante megjelenése mintegy kiteljesedése egyben a szolisztikus tendenciának, amely után szükségszerűen következik az intimebb kamaramuzsika megszólalása.

A bécsi klasszikus mesterek klarinétra írott szólókoncertjei, kettősversenyei és klarinét-zongoraszonátái az egész kor zenéjének szerves részét alkotják. Megjelenésük és fejlődésük együtt halad az egész stílus kibontakozásával. Miként a klasszicizmus átveszi és továbbfejleszti a mannheimi elődök eredményeit, ez a folyamat nyomon követhető a szólóklarinét irodalmának változásaiban is.

„Bécs zenéje még egyszer . . . létrehozza a szintézis csodáját, barokk súly, rokokó könnyedség és pre-romantikus izgalom után. Egyszer még minden véglet kibékül a legnemesebb egyensúlyban; s ez a kibékülés egyúttal Európa zenéjének végső harmóniája, széttekintő tornya, harmadik és utolsó betetőzése."[101] De a „szintézis csodája" a fejlődés hosszú folyamatában valósul meg a klarinét szólóirodalmában is. Így Mozart *A*-dúr klarinétkoncertje, mint a „csoda" egyedi példája is csak valamennyi — általános és különleges — előzmény teljes feltárásával magyarázható és érthető meg. Spohr és Weber klarinétműveivel is hasonló a helyzet. Merőben egyoldalú és történelmietlen el-

[100] Balassa György: Az első bécsi klasszikus iskola zongora-klarinét szonátái, Magyar Zene XVII. évf. 1. sz. (1976) 12—41. l.
[101] Szabolcsi Bence: A zene története, Rózsavölgyi, Budapest 1940, 263. l.

járás volna az ő esetükben is kizárólag Mannheimre utalni és hivatkozni. A kérdésfelvetés megválaszolása, mint láttuk, nem szűkíthető arra az egyszerű és egyoldalú fogalmazásra, mely szerint egyedül „a mannheimiek törekvései találtak »megkoronázást« és beteljesedést jelentős kortársaik műveiben; és ezért nem lehet figyelmen kívül hagyni Mozartot és Webert, amikor a mannheimiekkel foglalkozó munka eredményeit akarjuk összegezni."[102] Ugyanakkor azonban nem lehet figyelmen kívül hagyni a mannheimiek és az őket összekötő többi komponista alkotásait sem.

Karl Stamitz érdemei elvitathatatlanok a klarinétirodalom történetében, noha nem ő írta az első klarinétversenyeket, mint azt Boese feltételezte. 1770 és 1780 között komponált versenyműveiben a hangszer számos jellegzetes tulajdonságát tárta fel. A következő mannheimi koncert, amelyre Boese hivatkozik, Anton Dimler műve, 1795-ben készülhetett, ugyanabban az időben komponálta G. F. Fuchs is klarinétversenyét. Mindkét műben már erősen érezhető a bécsi klasszikus iskola hatása. Felvetődik a kérdés, mi történt 1780 és 1795 között? Ebben az időszakban — amit különben Boese nem említ — írják a bécsi mesterek (és a párizsiak) klarinétkoncertjeik jelentős részét, amelyekben felhasználják és továbbfejlesztik a Stamitz által exponált lehetőségeket és magasabb szinten adják tovább azokat az utánuk jövő nemzedékeknek. Ilyen módon a bécsi iskola Mozart előtti és utáni komponistái — akik klarinétműveket is írtak — azok „a kis mesterek, akiknek a neve nincsen vastagon nyomtatva, vagy egyáltalán nem szerepel a zenetörténet lapjaiban"; de ők azok, „akik összehordják egy stílus épületének építőköveit, amelynek lezárását, megkoronázását a történelem nagy személyiségei adják."[103] Ez érvényes a klasszikus klarinétirodalom egészére is. Ezért nem mellőzhető az első bécsi klasszikus iskola szólóklarinét-irodalma, amely teljes egészében jelentős helyet foglal el a hangszer literatúrájában. Mint láttuk, éppen az 1780—1810 közötti periódus a legkiemelkedőbb. Ebben az időben Bécs klarinétkompozíciói veszik át a vezető szerepet a mannheimiektől, és ekkor alkotja Mozart minden idők legcsodálatosabb klarinétversenyét.

Vitathatatlan, hogy *az 1770—1810 közötti időszak bécsi zeneszerzői műfajalkotás (klarinét-zongoraszonáta), kompozíciós technika, zenei tartalom és hangszerkezelés vonatkozásaiban előrehaladottabbat és magasabb rendűt alkottak a klarinét szólóirodalmában, mint elődeik* és a késői mannheimiek. Szervesen folytatták Karl Stamitz kezdeményezéseit ezen a területen és *ezért sokkal inkább tekinthetők valójában a romantikus klarinétirodalom előkészítőinek, mint a mannheimi mesterek.*

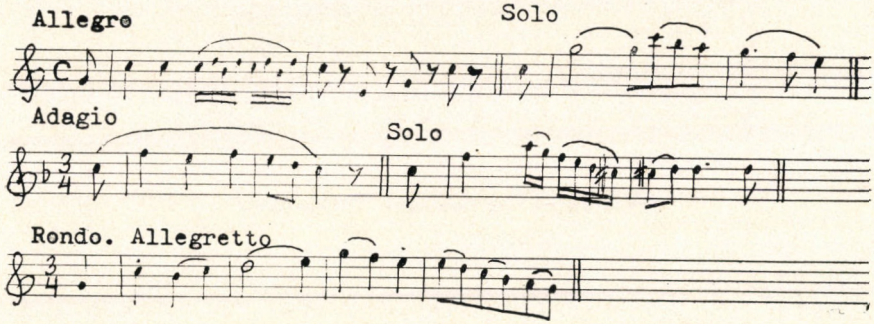
[102] Boese id. mű 108. l.
[103] G. Adler: Der Stil der Musik, 1929, 2. l., idézi Boese 108. l.

MŰJEGYZÉK

Zenekari kísérletes versenyművek klarinétra.

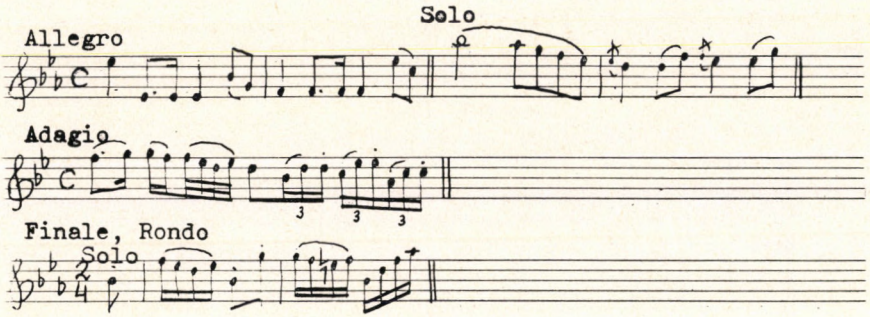
Johann Baptist Vanhal. /1739-1813/

Concerto.

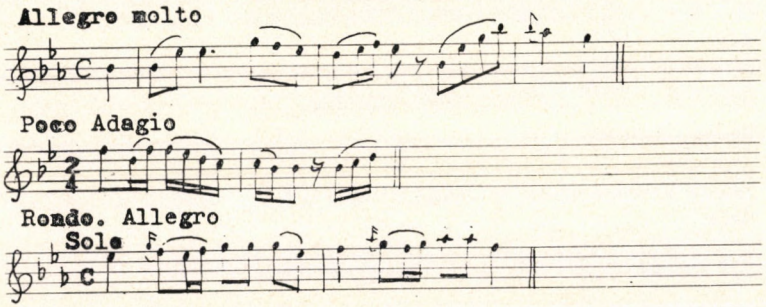


Leopold Kozeluch /1747-1818/.

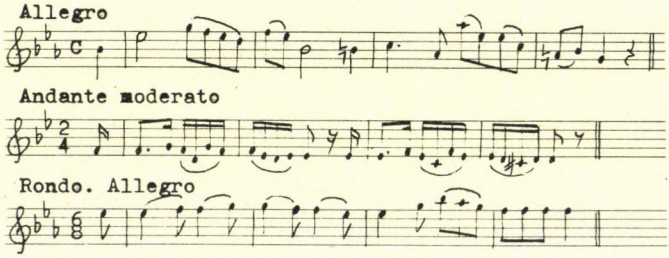
Concerto I.



Concerto II.

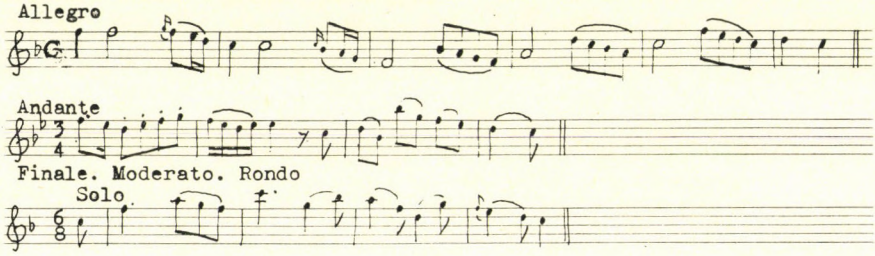


Concerto III.

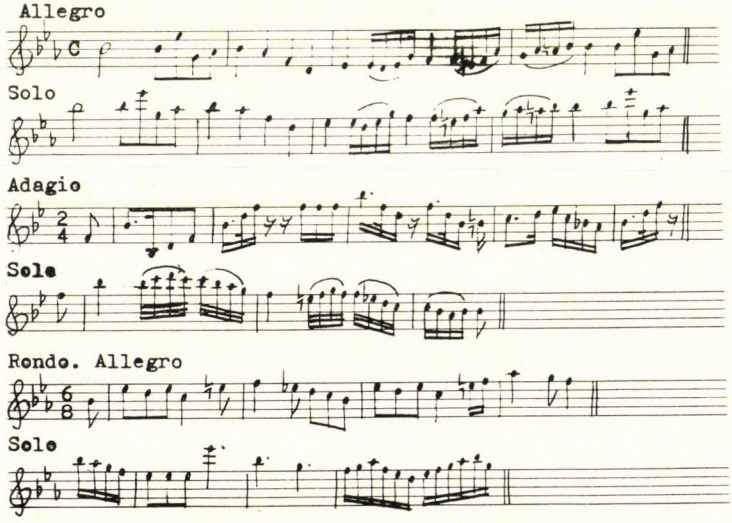


Franz Anton Hoffmeister /1754-1818/

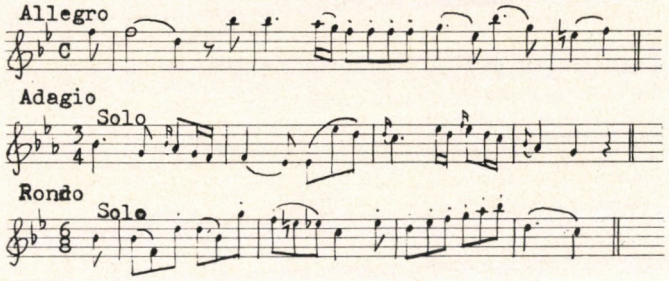
Concerto I.



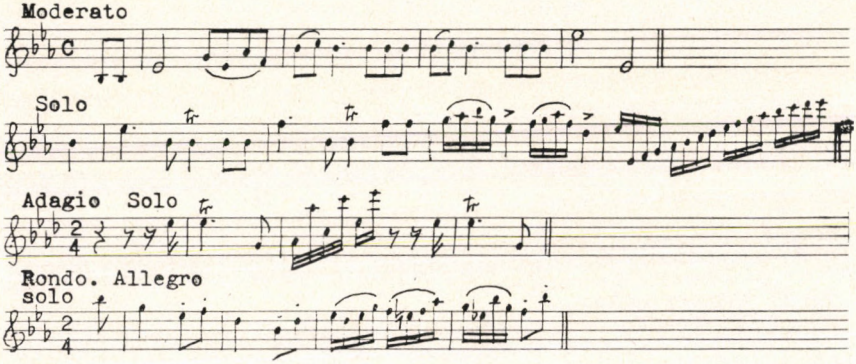
Concerto II.



Concerto III.

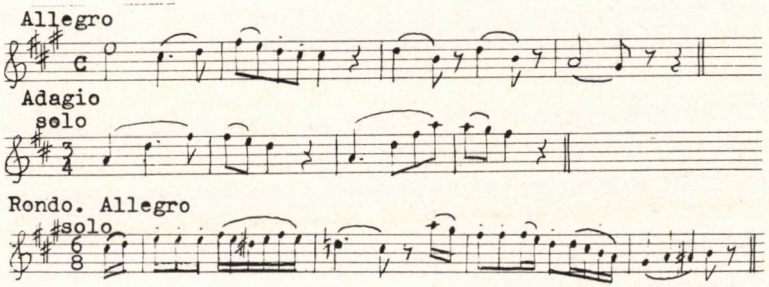


Concerto IV.



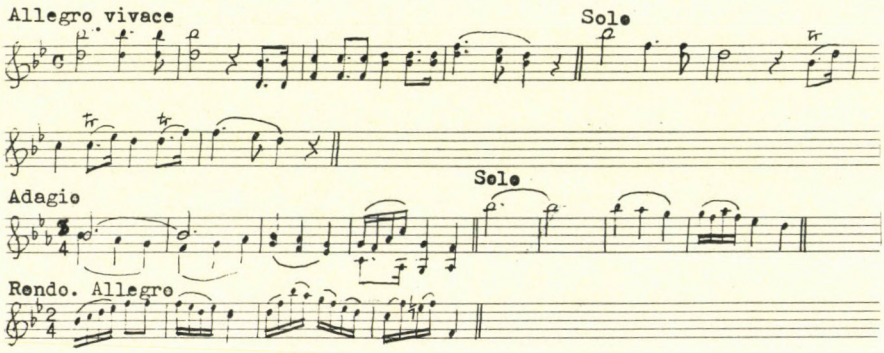
W. A. Mozart /1756-1791/.

Concerto K.V. 622.

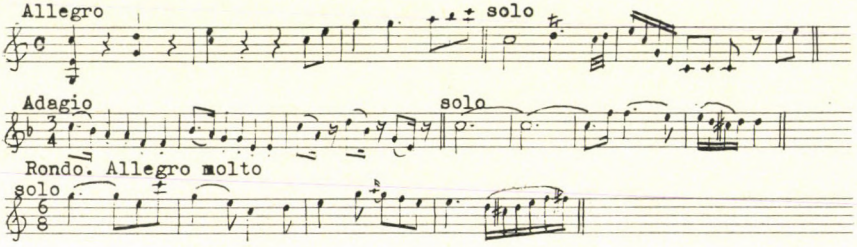


Ignaz Pleyel /1757-1831/.

Concerto in B.

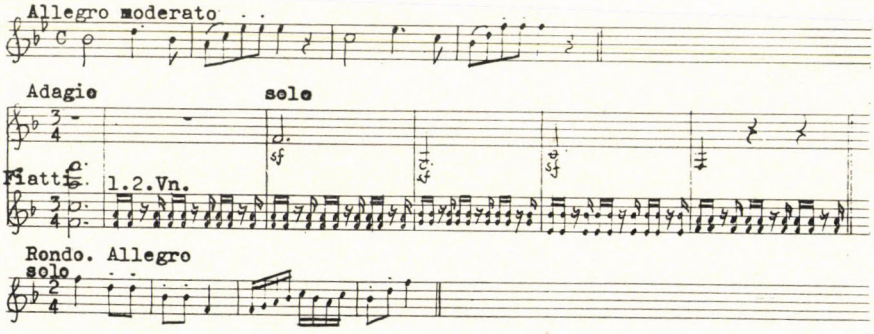


Concerto in C.



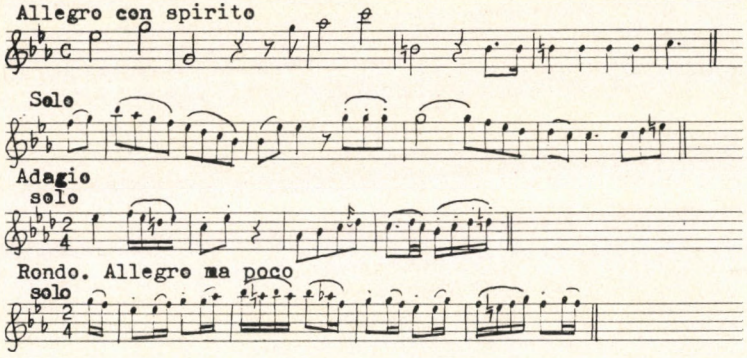
Josef Leopold Eybler /1765-1846/

Concerto.

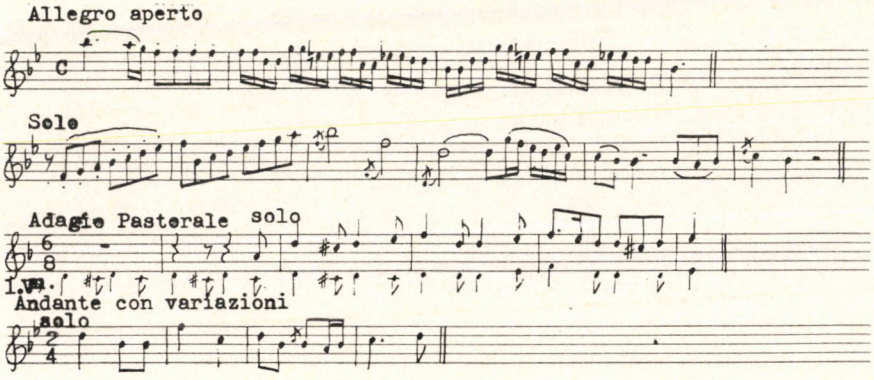


Casimir Anton Cartellieri /1772-1807/.

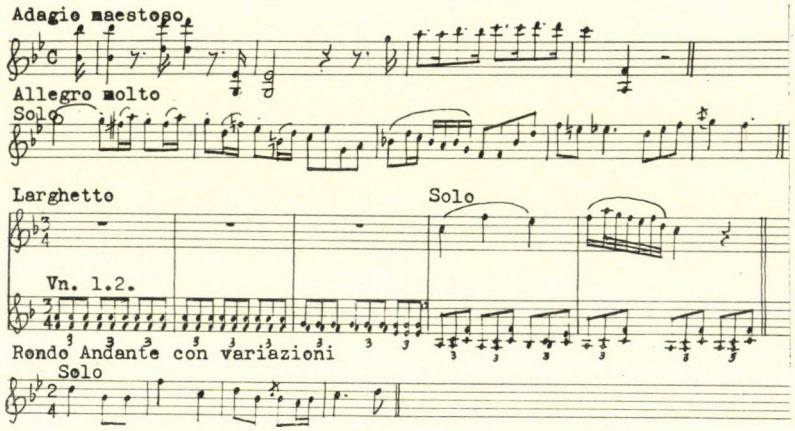
Concerto I.



Concerto II.

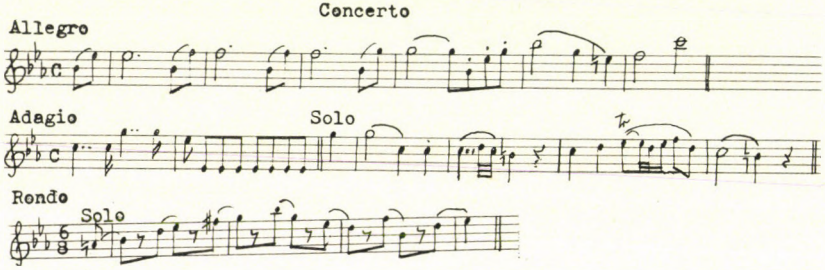


Concerto III.



Frantisek Kramár - Krommer /1759-1831/.

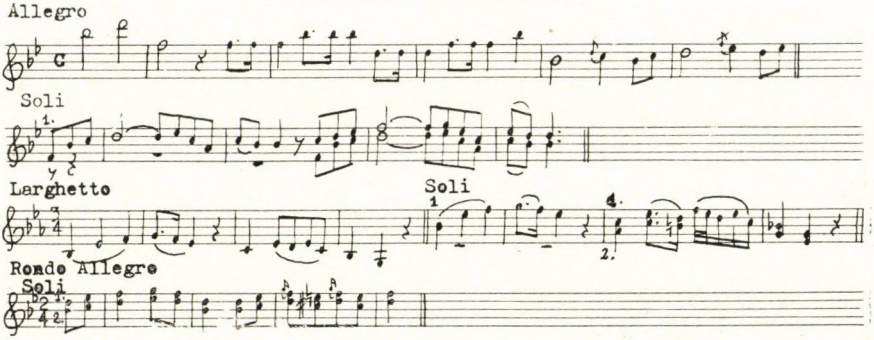
Concerto



Versenyművek két klarinétra zenekari kisérettel.

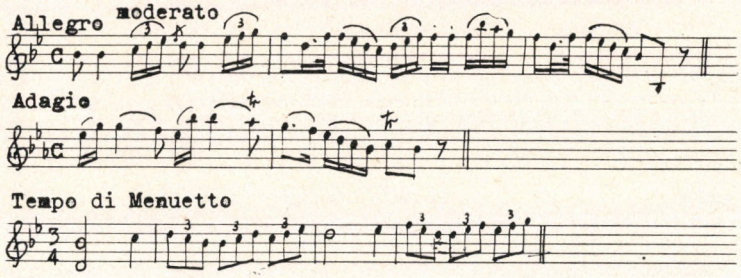
Casimir Anton Cartellieri /1772-1807/.

Concerto per due clarinetti



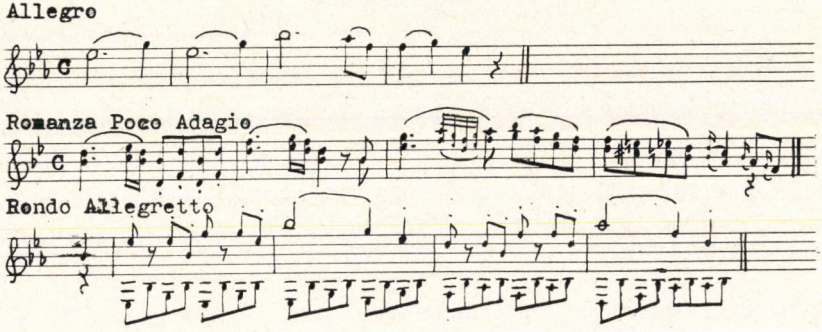
Wenzeslaw Pichl /1741-1805/.

Concerto a due clarinetti principali



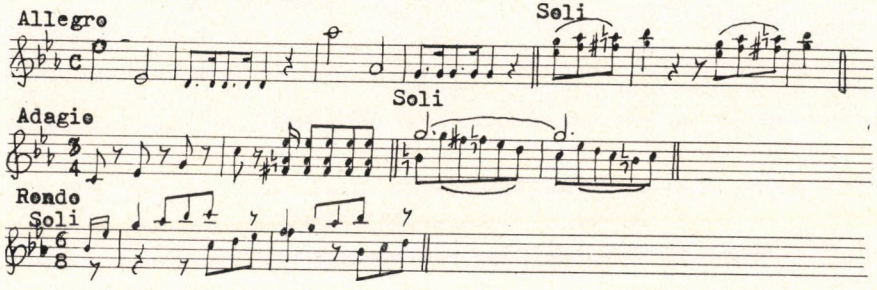
Franz Anton Hoffmeister /1754-1818/.

Concerto a due clarinetti



Frantisek Kramár - Krommer /1759-1831/.

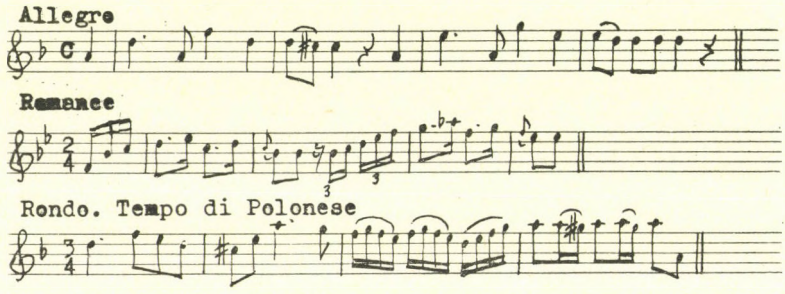
Concerto a due clarinetti



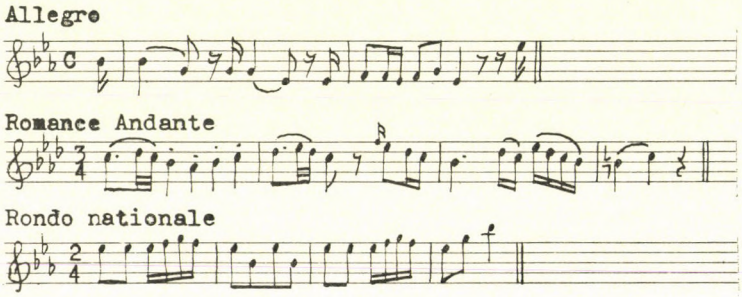
Kamaraegyüttessel kisért koncertáló müvek klarinétra.

Druschetzki György /1745-1819/.

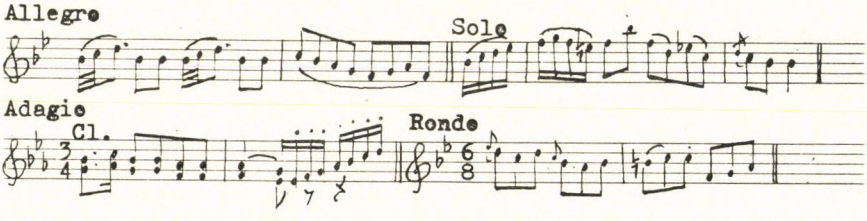
Concerto in re minore



Concerto in Es.



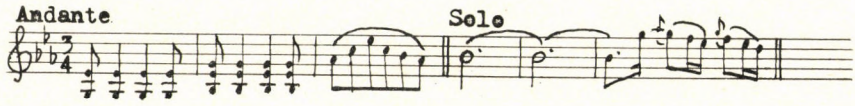
Frantisek Kramár - Krommer /1759-1831/.



Töredékek.

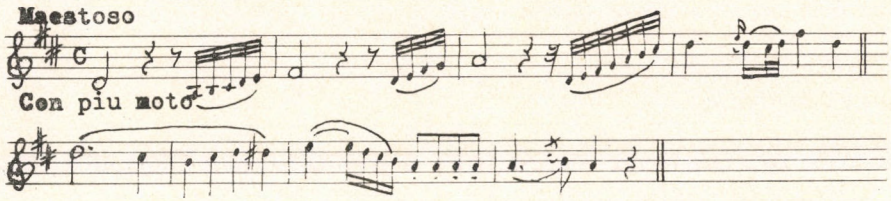
Johann B. Schenk /1753-1836/.

"Andante zu einen Clarinetten-conzert"



Franz Xaver Süssmayr /1766-1803/.

"Concerto per il Clarinetto"



FALVY ZOLTÁN:

*BÖLCS ALFONZ CANTIGÁINAK HANGSZERÁBRÁZOLÁSAIRÓL**

Bölcs Alfonz cantigái a XIII. század első felében keletkeztek. Jelentőségüket az emeli, hogy megalkotásukban maga a király is részt vett; a kódexeket felügyelete mellett állították össze. Néhány éneke igen személyes, tehát X. Bölcs Alfonz alakja, mint trubadúré (ahogy ő magát többször nevezte), nem vonatkoztatható el sem az énekektől, sem a kódex illuminációjában oly nagy szerepet játszó hangszerektől. Ez a középkori marianus monódia és vele a hangszerképgyűjtemény sokszor volt már részleteiben a kutatás tárgya, teljes facsimile-kiadása is megjelent Spanyolországban a neves tudós: Higinio Anglès gondozásában, aki a Biblioteca Central zenei osztályának a vezetője volt. A négykötetes mű 1943-tól 1964-ig jelent meg Barcelonában „La musica de las Cantigas de Santa Maria del Rey Alfonso el Sabio" címmel, a következő részletekben: 1943-ban a II. kötet a „Transcripción musical"; 1958-ban III. kötet két részkötetben: primera parte „Estudio critico" („Die Metrik der Cantigas, Abhandlung von Hans Spanke"), secunda parte „Las melodias hispanas y la monodia lirica Europea de los siglos XII—XIII"; végül 1964-ben az I. kötet, a „Facsimil del códice j.b. 2 de el Escorial".

A kézirat újabb és újabb elemzéséhez a napjainkban fellendülő zeneikonográfiai kutatás és az egyre nagyobb igényekkel jelentkező, autenticitásra törekvő interpretáció keres kötelező alkalmat.

Miután a középkori hangjegyzéssel fennmaradt monódiák közül — a trubadúr kéziratokon kívül — ez a legteljesebb gyűjtemény, jelentőségét aligha kell hangsúlyozni. De éppen a megjelent facsimile-kiadás és a vele kapcsolatos tanulmánykötetek arra intenek, hogy nem elégedhetünk meg az elvégzett munkával még akkor sem, ha azt érdemeinek elismerésével igen fontos mérföldkőnek tekintjük.

A kódexben ábrázolt hangszereket és a notációval fennmaradt dallamokat — ha azok egymással közvetlenül nem is függnek össze — nem lehet egymástól elkülönítve vizsgálni. A kutatás komplexitása révén sok olyan felismerésre juthatunk, amelyek mind a hangszerábrázolásokat, mind a dallamok értelmezését meghatározhatják.

* A tanulmány részlet egy nagyobb munkából, amely a Trubadur-zenével foglalkozik.

A kéziratban összeírt 401 dallamhoz 40 hangszerkép járul, általában 2—2 muzsikussal egy képben. A dallamok előtti kezdőképben egy ötszakaszos boltozatos teremben a király ül középen, mellette ráfigyelő csoportok (2×4 alak, talán akik feljegyezték a király dalait és szövegeit): a két szélső szakaszban két-két zenész, a bal szakaszban fidulások vonóval és vonó nélkül, a jobb szakaszban pedig gitárosok, az egyik kezében plectrum van.

A 10. éneknél és innen kezdve minden tizediknél önálló hangszeres kép van. Az ikonográfiák vagy hangszertörténetek, akár egy hangszercsalád bemutatásánál is gyakran csak egy fél képet közölnek, a két muzsikus közül egyet, azt, amelyiket éppen vizsgálnak. Ezzel szemben a képek nagy részénél az tűnik fel, hogy *ketten* muzsikálnak és a két muzsikus *egymásra* néz, tehát együtt muzsikálnak. Ebből az következik, hogy a képfestő nemcsak a hangszertípust akarta bemutatni, hanem fel akarta hívni a figyelmet az előadásmódra is. Egy kép megítéléséhez hozzátartozik a háttér is. Sok esetben a festő kazettás (az arab szőnyegmintákat idéző) háttereket festett. Az első kép esetében is, a 10. cantigánál ilyen hátteret találunk, benne két álló zenészt: az egyik, kezében egy vállra helyezett — vonóval vont — fidulát tart, a másik, egy gitártípusú hangszert (talán mór gitárt), amelyet plectrummal penget; vonóshangszer és pengetett gitár —, miközben egymást figyelik. Ebben az esetben feltételezhetjük az együttjátszást, feltételezhetjük azt, hogy egy énekes darabot kísértek, vagy legalább azt, hogy az előadásban valamilyen módon részt vettek.

A hangszerek szempontjából az egész kézirat két nagy részre osztható (részkutatások eddig ezt nem vették figyelembe): a 210. cantigával és ezzel a 21. képpel befejeződnek a csaknem kizárólag vonós és pengetős hangszereket ábrázolt képek. A 220. cantigával (22. képpel) megkezdődnek a fafúvós hangszercsoportok.

A két nagy részen belül néha más hangszerrel is találkozunk, pl. az első részben többször a psaltérium valamilyen formájával, legtöbbször a canunnal (40., 50., 70., 80.), egyszer az organistrummal (160.), egyszer egy harangjátékkal (180.), egyszer a kis réztányérpárral (190.), egyszer egy kis portatívval (200.). Meg kell jegyezni, hogy az első részben többször előfordul a nagytestű lant, a quintern és a rebec. Több közülük máig megtalálható a népi hangszeres gyakorlatban mind Európában, mind az iszlám országaiban. A mai népzenei hangszeres gyakorlatot, a népi hangszereken való előadási módot, a játék lehetőségét a hangszer szabja meg. Előadási stílusban, a hangsorok megválasztásában lehetnek különbségek. Bizonyos hangszerek kínálják a keleti-arab előadásmódot, bizonyos hangszerek kizárják ezt a lehetőséget és a diatónián kívül mást nem ismernek. Miután a legtöbb Európában használatos arab eredetű hangszernek ebben a kéziratban találkozunk *első* vagy *korai* ábrázolásával, meg kell vizsgálnunk azt, hogy meghatározható-e a kézirat alapján az eredetkérdés, vagy legalább azt, hogy milyen úton került egy hangszer a Közel-Keletről Európába: az Ibér félszigeten keresztül, vagy közvetítés nélkül egyenes úton keletről nyugatra. Ez a kézirat annak a lehetőségét is magában rejti, hogy megállapíthassuk: miként élt Európa a mó-

rok és zsidók által sűrűn lakott részében együtt a keleti típus a nyugatival és volt-e ebben az időben már kizárólag nyugaton ismert hangszer.

A hangszeres kultúra jelenlétét az ábrázolások révén bizonyosnak vehetjük, nemcsak a hangszerek miatt, hanem a zenélési mód ábrázolása miatt is. Fontos forrásanyag a középkori zenélési praxis rekonstruálásához.

Végigtekintjük az önálló muzsikosokat és az első részben az együttjátszókat. Először a 100. cantigánál van *önálló zenész:* keresztbe tett lábaira helyezi a rebecet és függőleges helyzetben vonja (arab hatás); a 180. a következő, ahol egy 3 harangból álló sort üt két kalapáccsal egy muzsikus (európai?); a 200. cantigánál szerepel a portativon játszó zenész; bal kezével fújtat, jobb keze a manuálon (európai); a 290. cantigánál egyik oldalán ívelt canun (psalterium), amelyen egyik kezével játszik a zenész és a másik kezével a húrokat fogja le (arab hatás); a 350. cantigánál dudán játszó alak, a dudán bourdon-síp van, amely a XIII. században jelenik meg Európában (európai); a 400. cantigánál harangjáték 7 haranggal (diatonikus skála, európai). A 40 kép közül tehát összesen 6 kép ábrázol egyedül játszó zenészt, közülük csak kettő az, ahol arab eredetről beszélhetünk, négy európai. Nincs módunk a további 34 képet egyenként elemezni, néhány jellegzetes ábrázolásra azonban fel kell hívnunk a figyelmet.

Az együttjátszó zenészek között először, ha a hangszereiktől elvonatkoztatva nézzük őket, találunk európai udvari muzsikusokat, arabokat, mórokat, zsidókat és parasztokat. Nem mindegyikük játszik jellegzetes hangszertípusaikon, de legtöbbször mégis azonosíthatók a figurák és a hozzájuk tartozó tipikus hangszerek. Zsidó muzsikusokat két helyen találunk: először a 70. cantigánál trapéz alakú psaltériummal, másodszor a 380. cantigánál hárfával (ez a kódex egyetlen hárfaábrázolása). Képzőművészetileg meghatározható épülethátterük különbözik a legtöbb képtől; nem a kazettás mór—arab háttérben ülnek, hanem egy íves épületben, ahol az ív közepén egy tipikusan zsidó lámpa lóg a két muzsikus közé (ld. Scheiber, *Die Kaufmann Haggadah.* Budapest, 1959. p. 1.).Ugyancsak jellegzetes a zsidó zenészek öltözéke: kétféle kalaptípusuk több forrással azonosítható (ld. B. Blumenkranz, *Juden und Judentum in der mittelalterlichen Kunst.* Stuttgart 1965., p. 35., 44., 47., 49., 62—63., 65., 67., 77.). Parasztokat a következő hangszerek kíséretével találunk: a 340. cantigánál rövid egyenes fuvolával; a 370.-nél egykezes egyenes fuvolával és egykezes dobbal (bal kéz fuvola, jobb kéz dob), ez utóbbi különösen kedvelt középkori európai hangszer-összeállítás a mulattatók (jongleur, Spielmann) között. Sem a zsidó zenészeknél, sem a népi alakoknál nem festett a miniátor keleti hátteret.

Keleti arab és nyugati mór játszik együtt hosszú nyakú gitáron keleti háttérrel, az arab plectrummal pengeti a gitárt, ők is egymást figyelve muzsikálnak (130. cantiga); a 140.-nél egy mór és egy keresztény udvari muzsikus játszik együtt egy-egy tamburán, egymásra nézve, plectrummal pengetve a húrokat; a 300. cantigánál egy mór zenész egy hosszú, kónikusan bővülő furulyát fúj, míg mellette egy női alak darbukát tart a vállán keleti háttérben. Mindhárom hangszeregyüttes-típus akkor Európában jellegzetesen arab használatú volt. Csupán a tamburát vagy másként pandorát kell messzebbre vezetnünk, mint az eddig említett hangszereket. A tamburatípusok Perzsia felé mutatnak és a hangszer nemcsak az Ibér-félszigeten keresz-

tül érkezett Európába. A tambura rövid nyakú változatának volt egy másik útvonala is: szobormaradványokat találtak a Kaukázusban már a X. század utánról, és Magyarországon már a XII. században koboz néven vannak írásos adatok erről a hangszerről. A nevet és a formát bizánci hangszerekkel lehetett kapcsolatba hozni és a magyar kutatók feltételezik, hogy a népvándorlással egyenesen is eljuthatott a hangszer Európába. A Balkán fontos szerepet játszott elsősorban Bizánc révén az arab hangszerek átvételében és közvetítésében. A rebec pl. nemcsak Spanyolországon keresztül ért Európába, hanem a Balkánon keresztül is, több balkáni népnél folklorizálódott, ma is élő hangszer. Rebecábrázolás az egy már említett szólójátékoson (arab jellegű = 100. cantiga), kívül második rebec-kel együtt is előfordul a kéziratban, a 110. cantigánál tört nyakkal, mindkét játékos térdén tartva vonóval vonja. A 170.-nél egy igen nagy testű lanttal együtt játszik egy tört nyakú rebec ugyancsak térden és vonóval (a képet valamennyi hangszertörténet csak külön-külön közli): a kézirat rebec-képei egyöntetűen a keleti játékstílust ábrázolják és mindannyiszor keresztény udvari muzsikusokkal. Ami az európai játéktechnikára utal a vonósképek közül, azt a fidula vállra tett, a mai hegedűjátékhoz hasonló játékmódja jelzi. Ilyennel ritkán találkozunk: a 10. cantigánál az *egyik* játékos, a 20.-nál ismét csak az *egyik* játékos, valamint a bevezető nagy iniciáléban a bal szélső játékos játszik európai stílusban.

Ezek a kéziratnak azok a képcsoportjai, amelyeknél az *ábrázolás utal* a keleti, vagy az európai játékstílusra (nem a hangszereredetre). A további vonós, ill. pengetős hangszerek (mint pl. a lantok) egyértelműen arab eredetűek egy olyan kivétellel, amely ezekben az évtizedekben európaizálódott, és ez a gitár. A mór gitár és a „latin" gitár egyaránt szerepel a kézirat képeiben, de itt csak a hangszer formaváltozásáról lehet szó és nem a hangszer konstrukciójának a megváltoztatásáról, még kevésbé a hangszeren való játékmódról: ez mindkettőnél azonos lehetett.

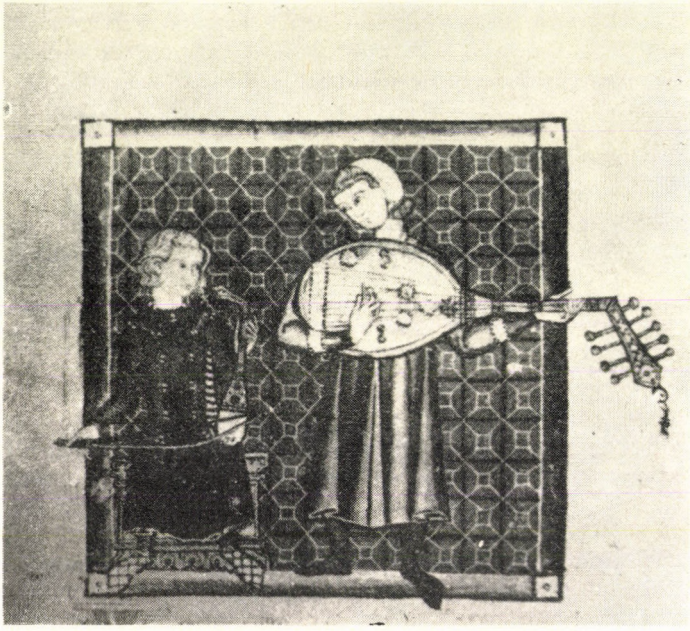
Anélkül, hogy vizsgálódásainkat a kódex fúvóshangszereire részleteiben is kiterjesztenénk, az eddigiek alapján a következő összefoglalásra nyílik mód:

1. A kódex képanyagában együtt található a közel-keleti mediterrán hangszerkészlet a középkori Európában kialakult típusokkal; ezek egymástól jól elkülöníthetők. A hangszertörténet számára azonban azzal a tanulsággal járnak, hogy egy-egy típus elnevezése csak egy-egy földrajzi, zenetörténeti környezetben hasonlítható össze. A típusok elterjedése (elterjedési útvonala) lehet organikus, de egymástól függetlenül is kialakulhattak ugyanazok a típusok (ld. pl. a rebec-típust), s ekkor más földrajzi környezetben más nevet kaptak.

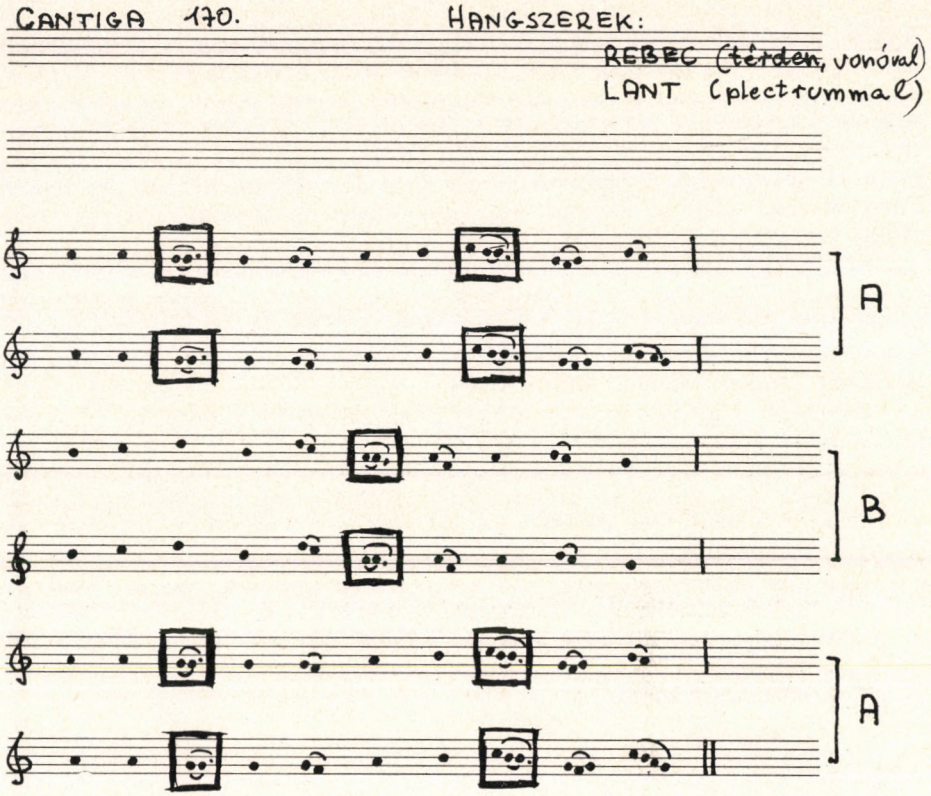
2. A meghatározás szempontjából egy hangszert ábrázoló kép minden faktora egyaránt fontos. A képeket csak a maguk teljességében lehet vizsgálni:

a) hangszer-meghatározás,
b) öltözettörténet,
c) képzőművészeti háttér,
d) előadási mód (a hangszer pozíciója).

3. A középkori zenetörténetben ismert hangszerek nagy többsége máig fennmaradt az európai vagy az afrikai, közel-keleti népi hangszeres praxis-



A 170. cantiga rebec- és lantjátékosa



ban. Az interpretáció szempontjából az ikonográfiának igen fontos összehasonlító szerepe van: a legtöbb esetben a kép és a mai népi előadásmód együttes vizsgálata alapján *rekonstruálható* a középkori műzenei praxis.

4. A kódex hangszerábrázolásai egy olyan előadási gyakorlatot mutatnak, ahol a hangszer aktív résztvevője a vokális előadásnak anélkül, hogy számára külön zenei anyagot kellett volna rögzíteni. Ez az előadási mód megegyezik a mai észak-afrikai népi előadási gyakorlattal: hangszer és énekhang ugyanazt a dallamot játssza, ugyanazokat a díszítéseket alkalmazza.

Befejezésül egy cantiga zenei anyagát mutatom be, ritmus nélküli, szabad átírásban, a szöveg szótagjai szerinti dallamcsoportokkal. Még akkor is, ha sokan azt feltételezik, hogy a hangszerkép nem hozható kapcsolatba azzal a cantigával, amely előtt áll, mi egymásután közöljük a képet és a zenei anyagot, mégpedig *szöveg nélkül*. Erre azért teszünk kísérletet, mert úgy véljük, hogy ezáltal a hangszeres előadási mód eddig méltatlanul háttérbe szorított szerepe jobban érvényre jut. Arra is fel szeretnénk hívni a figyelmet, hogy a sok száz cantiga zenei anyaga más-más jelleget hordoz. Ha a képekkel együtt nézzük, meggyőződhetünk róla, hogy a cantigák zenéje nem vonatkoztatható el az előttük levő hangszeres ábrázolásoktól.

A több mint 400 dallamból kiragadott példa 10 szótagos szövegre épült.

Maga a dallam háromrészes virelai: A B A. Az egyenletes előadásmódnál az első *A* részben a 3. és a 8. szótag kap hangsúlyt — egy distrophával kombinált ún. plica jel révén (ez a jel a menzurális notáció liquescens jele) —, a második *B* részben a 6 szótag hangsúlyos az előbbi jel segítségével és egyben egy egységgel hosszabb, amíg a befejező 3. rész visszatérés, az első *A* szakasz visszatérése. Valamennyi distrophás, dupla értékű csoporthoz még egy bizonytalan hangmagasságú kiegészítő jel járul: a 3. szótagok helyén egy felfelé irányuló hang (plica ascendens), a 6. és 8. helyen álló szótagoknál egy lefelé csúszó hang (plica descendens).

A cantigák notációját különböző módon lehet értelmezni. A kézirat összeállításának idején a XIII. század első felében már több helyen jelentkezett a menzurális notáció. A kutatók nagy része (a XX. század elején) e szerint a notáció szerint értelmezte a középkori — elsősorban világi — monódia sok kéziratát. Mindezt elméleti alapon tették.

Ha ehhez a monódiához az interpretáció oldaláról közeledünk, a dallamokat minél komplexebb módon kell elemeznünk:

1. figyelembe kell venni a choral-notációban rejlő menzurális lehetőségeket, pl. a hangkettőzéseket (distrophákat) és az ezekhez kapcsolódó ún. folyékony „liquescens" jeleket (amelyek a menzurális notációban is továbbéltek);
2. a mediterrán hangszeres és vokális előadásmódot, amely többnyire a lazább, kötetlenebb interpretációt preferálta és ha egy-egy versformát szigorúan követett is, azt a zenével úgy oldotta fel, hogy a két komponens: a szöveg és a dallam mindig egymással valamilyen kölcsönhatásban maradt.

MOLNÁR ANTAL:

KODÁLY ÉNEKKARI MŰVEIRŐL

Gazdag tárlat Kodály hangszeres opusai, de alkotó művészetében mégis a vokalitás, az énekes megnyilatkozás foglal el központi helyet. Nem közvetlenül a népdallal való azonosulása okozza ezt; mélyebben fekszik az oka. A lélek szavának, ahogy a magyar ajakról közvetlenül kiröppen, akar tolmácsa lenni. Ahogy táncunk a mozdulatok költészetében, úgy lesz legigazabb a mélyből fakadó vallomásunk a megszólalás módjában. Az énekké indomuló lelki képmás, a hamisítatlan indulati vallomás köti Kodályt az énekszóhoz. S hogy leginkább a csoportos énekhez vonzódik, az ismét csak szoros művészi jellegzetessége: elsősorban a *kollektívum* szava érdekli, a lényeggé tömörülő nemzeti megnyilvánulás.

Kodálynál az énekkari letét megválasztása, az tehát, vajon férfikarra, női karra, vegyes karra vagy gyermekkarra dolgozik-e: nem gyakorlati alkalomszerűség dolga, hanem költői módon jelképes. Tekintsünk a férfiegyüttesekre! Az *„Esti dal"*-ban szegény vándorlegény áhítozik éji szállásra, a *„Huszt"* hullámrajza férfimunkába, országos tevékenységbe csúcsosodik, a *„Katonadal"*-ban fiatal nemzedékek életakarata tör át minden gáton. Ősi kollégiumaink hagyományába illeszkedik, a diák-melodiáriumok stílusát éleszti föl a *„Semmit se bánkódjál"*. Házasulandó legények bajlódnak a kérdéssel: *„Kit kéne elvenni?"*, és válaszolnak a keserű tréfával. *„Isten csodája, hogy még áll hazánk!"*, mondja Petőfi nyomán a zenei tanköltemény, ilyen kihangzással: „Emberségünkből álljon fönn hazánk!". A *„Karádi-nóták"* rablóról, pandúrról, kanászról és cicázásról szólnak; zárórészük a valahai dudás férfitáncot eleveníti meg. A Kölcsey *„Bordal"*-ából kihörpintett életbölcsesség jellegzetesen férfigondolat; ide vág a *„Mulató gajd"* is, a garat huzamosabb felöntése után. Csak semlegesebb értelmű éneknél vagy igazi tömegdalnál lehet az együttesválasztás tetszés szerinti. A harci, politikai tartalom föltétlenül férfihangba szökken Kodálynál — így pl. Ady *„Fölszállott a pává"*-ját komor férfikar tolmácsolja.

Legátfogóbb, legszélesebb értelmű énekkari közléseit Kodály vegyeskarra bízza. Azokban mintegy a nemzeti összesség hangja csendül fel. Mi-nálunk az új magyar zene kibontakozása előtt alig művelték a kíséret nélküli vegyeskari irodalmat. Voltak ugyan régebben is hivatásos és műkedvelő vegyeskórusaink, de ezek csaknem kizárólag operai vagy oratóriumi (és templomi) célnak szolgáltak, zenekari ellátással működtek tehát, s jobbára a nemzetközi műsor jegyében. Ugyanakkor — kb. a 20-as évek végéig — csak egyféle országos hálózata volt nálunk az önálló énekkari tevékenységnek: a

férfikari egyesületeké. Ezek időnként széles körű versenyeket rendeztek, pályázatokat írtak ki, és nem tartózkodtak az acélos harsogású összkari hatástól sem. Igen eleven társadalmi mozgató erő áradt belőlük, de kevés közük volt a magyar szellemhez: teljességgel a német *Liedertafel*-stílus jegyében működtek. Szó szerinti hazafiasság persze náluk sem hiányzott, a „Tokaj tüzes bora" és az „Uccu bizony ripityom" mellett. Csakhogy kritikán aluli, magyartalan szövegkezeléssel, elfajzott hangsúlyozással. Mindennek aztán Kodály mozgalma vetett véget. Újjá szerveződött az ország teljes énekkari berendezése. A férfikarok javarésze kibővült női szólamokkal: vegyeskarrá alakultak, a *teljes emberség* orgánumává. Ugyanakkor Kodály ellátta méltó anyaggal az új szervezeteket. A helyes szövegszavalat, a tiszta hangsúlyvilág őnála magától értetődik. De ennél is fontosabb, hogy ebben a tág látókörű művészetben nemzetünk legmélyebbről fakadó érzésvilága talált otthonára. Hogy ilyen hivatásra legyen alkalmas, az idomító mester visszanyúlt az énekkari művészet aranykoráig, a XV., XVI. századig, késő virágzásra keltve Josquin, Lejeune, Marenzio, Palestrina, Lasso polifón tündöklését. E reneszánsz művészeknél az „acappella" nem jelenti a föltétlen kíséretnélküliséget. Ellenben oda irányul a kristályos szólamszerkezet, hogy az ének legyen egyedül uralkodó, mindent megszabó. A kísérő hangszerek tehát ugyanazt játsszák vagy írják szerényen körül, amit az énekszólamvonalak parancsolnak. (Ha ennek ellenére lemondunk a hangszeres támogatásról, azzal kivételes hangvételi biztonságnak adjuk tanújelét.)

Tekintsünk hát kissé bele a Kodály-vegyeskarok dáriusi kincsestárába! A *„Székely keserves"* visszaidézi elhagyatott, magába roskadó, egykori parasztságunk siralmát. *„Molnár Anna"* népi balladájában a szerelmi csábítás veszedelmén anyai hűség vesz erőt, drámai képsorozat állomásain át. A *„Mátrai képek"* a lókötő Vidróczki véres sorsától egészen a ravasz ifjasszonyok gondűző táncáig festenek találó életképet. Balassi *„Szép könyörgés"*-e elmúlt századok lelki világát idézi elevenné. Annak a békés elmerülésnek bársonyos áhítata, amiről a zenekari *„Nyári este"* bővebben zengedezik, terjed el a Gyulai versére készült *„Esté"*-n. Petőfi többször is segít kimeríteni a kodályi invenció-rejtek titkait. Önérzetünkre hivatkozik *„A magyar nemzet"* című látnoki ének. „A székelyekhez" forduló ének bátorság villámaival sújt az ellenségre, hogy fölégessen minden rabságot. A *„Csatadal"* páratlan alkalom Kodálynak, hogy a honvédség halálmegvető viaskodására vetítsen reflektorfényt. Világháborús gyászelégia készült Bodrogh Pál *„Sirató ének"*ére; az elesett jóbarátok emléke *ilyen* dalba mentve dacol az elmúlással. *„Zrínyi szózatá"*-nak egészben és részletekben egyetlen értelme: Ne bántsd a magyart! Keserű vallomás a mi emésztő útvesztőinkről az Ady-versre font *„Akik mindig elkésnek"*. Weöres Sándor *„Öregek"* című poémáját öleli körül Kodály zenéje a megértő gyöngédség gesztusaival. Hatalmas erkölcsi festmény, Bach-passiókhoz méltó ecsetvonásokkal a János-evangéliumot idéző *„Jézus és a kufárok"*. Mindezek a *teljes* emberségre hivatkozó lélekrajzok, európai magyarság jegyében.

A női kórusok legkülönlegesebb gyöngédség, finomság, leszűrtség képviselői. Annyira magukon viselik a mester nők iránti mélységes rajongását, hogy csekély számukból is fontos életrajzi vonást késztetnek kiolvasni. Közülük átszellemült pasztell-színeivel, impresszionista összhangvarázsával leg-

inkább a „Hegyi éjszakák" sorozata emelkedik ki. Ez bizonyára mesterünk legszubjektívabb gyónása, arról az egész életén ható élményről, amit a természet sugallatos titkaitól nyert.

Gyermekkari alkotásban, a felsőrendűség szintjén, nehéz volna olyan produkciót említeni, amely versenyre kelhet a Kodály-félével. A művészi rátermettségen kívül ennek a rendkívüli helyzetnek fő oka: pszichológiai, közelebbről gyermeklélektani. Kodály ugyanis teljes mértékben bele helyezkedik a gyermeki képzeletvilágba, amikor a kicsinyek ajkára szánt éneket komponál. Úgy is mondhatnám, hogy a régi iskolai „tandal" modorával és módszerével homlokegyenest ellenkezik a teremtő beállítottsága. Nincs nála hivatkozás a jó magaviseletre, az iskolai szent célokra és rendre, sem a magyarok istenére, aki rontja a labanc hadát (persze hangsúllyal a „banc"-ra). Ellenben uralkodik a jókedv, *játékos* szórakozás jegyében, a szabad természet környezetét hozzá idézve, falusi népszokások, hagyományok alapján. Ez a nemzetközi sikerük biztosítéka. Kodály nem oktatja és nem becézi a kicsinyeket, hanem beáll közéjük és mintha maga is gyermekké vált volna, az ő varázslatos képzeletükkel telíti a játékot. Ez is tanítás! Helyes éneklésre, jóféle zeneiségre. A Kodály-gyermekkarok: tündérkert, nyílt kapuval a nagyvilág felé.

Megőriződnek nála a gyermeki nyelvezet fonák kitalálásai, mint „ögyedszi-bögyedszi, csára-fára" és hasonlók. Az *„Isten kovácsá"*-ban Szent Pál lovát patkolják a gyerekek. Legtöbbet mondanak a népi töredékek nyomán kivésett, kantátaszerű, hosszabb darabok, mint a *„Gergelyjárás"*, a *„Villő"*, a *„Pünkösdölő"* stb. A játékceremóniák közt szintén akad szélesebb, drámai beállítású darabocska, ilyen pl. a *„Lengyel László-játék"*. Legmókásabbak persze a huncutsággal teli mulatságok: *„Túrót eszik a cigány"*, *„Gólya-nóta"*, *„Hajnövesztő"*, *„Cú föl lovam"* és társaik. Nagyobbacskáknak való a *„Táncnóta"*, végén jóféle kirúgással a hámból, továbbá *„A csikó"* betyárköltészettel, vagy kivált a már serdültebbeknek szóló Berzsenyi-óda, *„A magyarokhoz"*, társasági kánon formájában.

Ez a futólagos áttekintés csak röpke figyelmeztető óhajt lenni. Sokkal több ugyanis a Kodály-adta kórusirodalom, mint hatásos műsoranyag! A magyar *önismeretnek* pótolhatatlan tárháza nyílik benne. Művelése tehát nemcsak zenei kötelesség, de legalább annyira *emberi* segítség is.

HOLLÓS LAJOS:

EGY HANGSZERISMERTETŐ KÖNYV MARGÓJÁRA

BOGÁR ISTVÁN: A RÉZFÚVÓS HANGSZEREK. ZENEMŰKIADÓ, BUDAPEST, 1975.

1909-ben jelent meg Siklós Albert Hangszereléstan című könyve, amelyet a mai napig sem követett újabb ilyen jellegű tankönyv. Több népszerű ismeretterjesztő könyvön kívül Böhm László zenei műszótára az egyetlen, amelyből zeneszerzők, hangszerelők a hangszerek hangterjedelmét és írásmódját megismerhetik. Ez az oka annak is, hogy a hangszereléstan tanítása főiskolai szinten sem lépte túl azokat a lehetőségeket, amelyekkel Siklós Albert könyve szolgálni tud. Nem beszélve arról, hogy zeneszerzőink nem ismerik a fúvószenei hangszerelés technikáját, pedig a zenetörténet számtalan példája bizonyítja, hogy milyen gazdag és differenciált hangszínkészlettel rendelkeztek azok a szerzők, akik ennek a tudásnak birtokában voltak.

Magyar zeneszerzők műveiben ritkán lehet megtalálni a fúvós hangszerek színeinek bátor kezelését és csaknem teljesen hiányzik az új effektusok kísérlete, kimunkálása. Ennek ellenére a különböző hangszer-összetételű rézfúvósegyüttesek irodalma az elmúlt tíz év folyamán jelentős fejlődésen ment keresztül. Ennek a fejlődésnek eredményei úgy jöttek létre, hogy a zeneszerzők, akik ilyen műveket alkottak — majdnem valamennyien — konzultatív kapcsolatban voltak azokkal a zenészekkel, akik műveiket bemutatták, és valamennyien úgy nyilatkoztak, hogy e kapcsolat számukra olyan lehetőségeket tárt fel, amilyenekre eddig nem is gondoltak.

Ezek után érthető az a várakozás, amely Bogár István A rézfúvós hangszerek című könyvét megelőzte, és a könyv eleget tett ennek a várakozásnak.

Bogár István kitűnő ismerője a fúvóshangszereknek. Maga is tanult, játszott harsonán. A fúvóshangszerek iránt tanúsított érdeklődése gyermekkori, fúvószenei élményeiből táplálkozott, így érthető az a szenvedély, amely a fúvóshangszerek lehetőségeinek kutatása felé fordította. Könyvének gazdag illusztrációs anyaga bizonyítja, hogy a hangszertechnika empirikus ismeretén túl a zeneirodalomnak is alapos ismerője, fel tudja mutatni mindazt, amit a zeneszerzők eddig a hangszerektől megkívántak.

A partitúra-szemelvényeken kívül kitűnőek és didaktikailag is jól szerkesztettek azok a táblázatok, amelyek a hangszerek fogásait ismertetik. Bogár nem csak a hangterjedelmét adja meg az egyes hangszereknek, hanem a felhangrendszer logikáját követve rendezi el a különböző fogásokat, sőt a natúr kürtökkel kapcsolatban arra is figyelmeztet, hogy ennek a logikának szerepe van a klasszikus művek előadói stílusában, a kürtkvintek megszólaltatásakor, amit karmestereink sem mindig vesznek figyelembe. Technikai instrukciói nemcsak a hangmagasság korrekciós lehetőségeire térnek

ki, hanem útmutatást adnak azoknak a vívmányoknak megtanításához, amelyeket egyes virtuózok értek el, mint például a lebegtett hang, a fagott hangszín utánzása kürtön, különböző sistergő és zörejhangok keltése trombitán, vagy a harsona tolóka=ventil kombinációinak kimunkálatlan lehetőségei, s félig nyitott ventilek hanghatása, a szívott-fúvott, a fúvókába cuppantott hangok effektusai, amelyek állathang utánzásra is alkalmasak, és amelyek különösen az avantgarde-irodalomban még számos új lehetőségnek nyitnak utat.

A hangszerpedagógia számára is figyelemre méltó instrukciókat közöl a nyelvtechnikával, a magas hangok előkészítésével, a legató játék technikai kivitelezésével kapcsolatban és ezekhez megfelelő kottapéldát is ad. Azok a kottapéldák viszont, amelyek a gliszandó-technikát mutatják be, túllépik azt az ismeretanyagot, amelyet az eddig megjelent hangszeriskolákból meg lehet tanulni.

Bogár István könyvének előszavában írja: „Sok évi kutatással, kísérletezéssel bővítettem fúvós ismereteimet. E könyv ennek a munkának az eredménye." Tegyük hozzá, hogy ez az eredmény igen jelentős, mert nemcsak azokat a játéktechnikai és hangszerelési vívmányokat foglalja össze és teszi taníthatóvá, amelyek Siklós Albert könyve óta születtek, hanem az eddigi eredmények összegezéséből olyan technikákra és effektusokra is felhívja a figyelmet, amelyeket a hangszerek virtuózai, de a hangszerelők sem használtak fel munkáikban, amelyek tehát még lehetőségként állnak a fúvóshangszerjáték fejlődése előtt. Bogár István könyve tehát a hangszeres játéktechnika szempontjából eleget tett annak a várakozásnak, amely megjelenését megelőzte.

Amiben nem tudta a reményeket beváltani a mű, az annak a zavarnak megoldása, amely a magyar hangszerismertető irodalomban uralkodik a fúvóshangszerek történetét és rendszertanát tekintve. Bogár is felpanaszolja könyvében, hogy a hangszerek nevei keveredtek az irodalomban. Siklós Albert könyvének megjelenése idején a modern ventilhangszerek még elég fiatalok voltak, ezekre vonatkozó szakirodalom még alig létezett. Így nem csoda, hogy a rézfúvós hangszerek neveinek és hovatartozásának kérdése Siklós könyvében tisztázatlan. Nagyobb probléma, hogy az azóta megjelent magyar szakmunkák nem vették figyelembe az időközben jelentős mennyiségűvé szaporodott rész- és összefoglaló munkákat, amelyekről gazdag bibliográfiát közöl a Die Musik in Geschichte und Gegenwart című enciklopédia minden idevonatkozó cikke.

Így nem derül ki a könyvből világosan, hogy mely hangszerek tartoznak a trombita és mely hangszerek a kürthangszerek csoportjába. Egyes hangszerek tárgyalásánál beszél azok hangszínéről és ezt a hovatartozás kritériumának tekinti, sőt arról is említést tesz a 14. oldalon, hogy a hangszín minőségének fontos meghatározója a hangszer „menzurája (csövének keresztmetszete)", de nem veszi figyelembe, hogy a hangszerek csoportjait és családjait éppen menzurájuk határozza meg.

A rézfúvós hangszerek menzuráját nem keresztmetszetük — hiszen a csőnek mindenütt kör a keresztmetszete —, hanem hosszanti metszetük mutatja, amely részben kúpos, részben pedig hengeres „csőmenetet" mutat. Azok a hangszerek, amelyeknek csőmenete kétharmad részben hengeres és

egyharmad részben kúpos, trombitahangszereknek hívjuk, függetlenül attól, hogy a cső hosszúságát tolókával, forgó vagy dugattyús szeleppel változtatják. Ebbe a csoportba tartoznak a trombita különböző fajtái és a harsonák. Azokat a hangszereket, amelyeknek kúpos csőmenete hosszabb a teljes cső egyharmad részénél, kürthangszereknek hívjuk.[1]

A kürthangszerek további két csoportra oszlanak: vadászkürtökre és jelzőkürtökre. A jelzőkürtök csoportja három hangszercsaládot foglal magába: a Bugle-t, amelyből a szaxkürtcsalád fejlődött ki, a postakürtöt, amelyből a kornett család lett és a Bügelhornt, vagy Flügelhornt, amely szárnykürt családdá fejlődött ki.[2]

Bogár könyvében, de valamennyi magyar hangszerismertető könyvben is az okozza a zavart, hogy nem veszik figyelembe az egyes jelzőkürtcsaládok származását, összecserélik a neveket, vagy egy név alá vonják a három különböző családot, végül pedig szeleprendszerük szerint határozzák meg az egyes hangszerek helyét és nevét.

A könyv 17. oldalán A kürtök című fejezet bevezetőjében így jelentkezik a zavar: *„... a fémből készült hangszerek sokféle családjának közös utóneveként is sűrűn találkozunk a kürt elnevezéssel. (Vadászkürt, szaxkürt — ezen belül: szárnykürt, tenorkürt, altkürt —, postakürt, jelzőkürt, billentyűs kürt és kornett [kürtöcske]).* — A szárnykürtöt nem lehet a szaxkürtök közé sorolni. A ventilkürtök fajtái című fejezetben a vadászkürtöket tárgyalja és Esz-alkürt cím alatt ez áll: *„Tulajdonképpen téves elnevezés. A szaxkürtök családjába tartozó azonos nevű hangszert helyettesíti."* — Altkürt nevű hangszer a kornettcsaládban és a szárnykürtcsaládban szerepel a szaxkürtcsaládban ezt a szólamot alt szaxkürtnek hívják, mindenütt önmaga helyett játszik, mivel a vadászkürtök között altkürt elnevezés nem szerepel, így helyettesítésről sem lehet beszélni. — A 161. oldalon: *„A XIX. század első felében igen sokféle jelzőkürt volt forgalomban ... Legjelentősebb a Wieprecht által szerkesztett tuba, amely a mai közvetlen elődje."* — Más dolog a jelzőkürt és az abból kifejlesztett hangszercsalád. A tuba a kornettcsalád baritonja, basszusa és kontrabasszusa. A kornettcsalád valóban a jelzőkürtök családjához tartozik, mivel a postakürtből fejlődött ki. Egy kontrabasszus hangszert mégis komikus jelzőkürtnek nevezni. — *„A jelzőkürtök alkalmazása annyiféle új hangszert eredményezett, hogy szükségessé vált valamiféle egységesítésük. Erre vállalkozott a párizsi A. Sax ..."* — Sax csak Wieprecht kornettjei után alkotta meg a szaxkürtcsaládot. — *„Így alakultak ki a szaxkürtök. Ezek mélyebb hangú fajtáit tubáknak nevezik."* — A szaxkürtök mélyebb hangú fajtáit nem hívják tubának, nevük: bariton szaxkürt, basszus szaxkürt, kontrabasszus és szubbasszus szaxkürt.

Bogár tévedései folytatódnak „A kornettek" című fejezetben is: *„A kornett szó magyarul kürtöcskét jelent."* — A kornett szó a latin cornuból lett, korno kicsinyített alakja, tehát: szarvacska. — *„A kornett ma teljesen más hangszert jelent: fémből készült, tölcsérfúvókás, élesebb hangú, szűkebb menzurájú rézfúvót."* — Ha trombitához viszonyítjuk, akkor bővebb menzu-

[1] Alfred Berner. Die Musik in Geschichte und Gegenwart. (A továbbiakban: MGG.) Trombitahangszerek II.; és Hans Hickmann, MGG Kürthangszerek II.

[2] U.o. és Ludwig Degele: Die Militärmusik ihr Werden und Wesen, ihre kulturelle und nationale Bewegung. (A továbbiakban: Degele.)

rájú, az egyharmad részt meghaladó kúposodása következtében hangja lágyabb. — *„Jelzőtrombita-szerű rézfúvó. Hogy a nevében miért kürt szerepel . . .”* — Csőmenete következtében kürt, tehát nem lehet trombitaszerűnek nevezni. — *„V. F. Červeny, königgrätzi hangszerkészítő 1876 körül fejlesztette ki a kornettcsalád különböző mélységű, hangolású tagjait.”* — Červeny a szárnykürtöket fejlesztette ki. Wieprecht kornettjeit már 1857-ben használták, ugyanakkor a franciák is használták a Cornet à pistons-t.[3] — *„Az Oktávkornett.”* — Helyesen: kornettino. — *„. . . egy oktávval magasabb a szopránkornettnél, amely tulajdonképpen azonos a Cornett à pistons-nal.”* — Ez az azonosítás is zavart okoz. Ugyanis a Cornett à pistons lehet szoprán is, de lehet alt hangszer is. A Cornett à pistons név dugattyúszelepes kornettet jelent, a poroszok viszont forgószelepes kornetteket használtak.[4] — *„A Sopranino-kornett . . .”* — Helyesen: kornettino. — *„Cirkuszi zenebohócok kedvelt hangszere volt a század első felében.”* — A nyugati országokban ma is kötelező hangszere a Brass-Band-nek (tisztán rezekből álló fúvószenekar). — *„Szopránkornett (Cornett à pistons; Piszton).”* — A piszton nevet, mint egyszerűsítést, csak a zenei zsargon használja, és mindig trombitát ért alatta, Trompette à pistonst, mert Magyarországon sohasem használtak kornettet, és ezért általában nem is ismerik. A hangszerismertető irodalom nem engedheti meg magának ezt a pongyola névhasználatot. — *„Századunkban elsősorban a dzsesszben aratta sikereit.”* — A kornett a dzsesszben lényegesen *ritkább, mint a trombita.* A kornett az amerikai katonazenekarokból került a dzsesszbe, de amióta a hangszergyárak a dzsessz igényeinek megfelelő vékonyabb menzurájú trombitákat gyártanak, amelyeken a magas hangok könnyebben megszólalnak, ezek fokozatosan kiszorították a kornetteket, amelyek továbbra is a katonazenekarokban őrizték meg pozíciójukat. — *„Néhány évtizede az azonos hangú trombitákat kezdik kiszorítani a szimfonikus zenekarból.”* — Nem a kornett szorítja ki a trombitát, hanem a dugattyúszelepes trombita a forgószelepeset. — *„Hangterjedelmét a magasság irányában szinte kockázatos megállapítani . . .”* — Ez is inkább a dzsessztrombitára vonatkozik, a kornettnek vastagabb menzurája miatt a magas hangjai nehezebben szólalnak meg. — *„. . . a trombitától legfőképpen szűkebb menzurája és rövidebb hangtölcsére különbözteti meg.”* — Itt a tévedés magja, amelyből kiderül, hogy Bogár a kornettet a dugattyúszelepes dzsessztrombitával, Trompette à pistons-nal cseréli fel. Ezt igazolja A kornettek című fejezet ábrája is, amely Trompette à pistonst mutat. — *„A tenorkornett.” „A basszuskornett.” „A kontrabasszuskornett.”* — Helytelen nevek! A kornettcsalád alt szólamánál mélyebb tagjait nem nevezhetjük szarvacskának, hiszen méretük kizárja a kicsinyítő képző használatát; Tenorkürt, baritontuba, basszus- és kontrabasszustuba a nevük. — *„A kontrabasszuskornett . . . ma ismét divatossá vált a szimfonikus zenekari tubák helyetteseként.”* — Itt megint arról van szó, hogy a szerző a dugattyús szelepet azonosítja a kornettel, mert a tuba menzurája nem változott, és nem is változhat, mert akkor már nem tuba. Ma viszont a tubások a forgó ventillel szemben előnyben részesítik a dugattyús ventilt, tehát a Tuba à pistonst. — *„A francia, angol, amerikai és szovjet ze-*

[3] L. Normal Instrumentel Tableau der Königlich Proissischen Armee Musik 1860. Georg Kandler: Millitärmusik MMG; és Degele.
[4] l. Degele i.m.

nekarok úgyszólván kizárólag Cornett à pistons-t használnak a trombita helyett." — Az igazság az, hogy ezekben a zenekarokban valóban kornetteket használnak, de nem a trombiták helyett, hanem a szárnykürtök helyett és a trombitákat, miként a mi katonazenekaraink is, a harsonákkal együtt a kíséretben szerepeltetik.

A könyv, a kürtök, trombiták, harsonák után külön fejezetben tárgyalja a kornetteket. Ezután következik „*A jelzőkürtök*" című fejezet, amely a szaxkürtöket is magában foglalja. Ez a felosztás is hibás, hiszen a kornettek is a jelzőkürtök egyik családját képezik, viszont hiányzik a harmadik jelzőkürtcsalád, a szárnykürtcsalád, amelyet Bogár beleolvaszt a szaxkürtök családjába.

Hogy tisztán álljon előttünk a jelzőkürtök három családjának képe, foglaljuk össze azt, amit a nálunk elérhető szakirodalom erről ír.[5]

Bogár is említi könyvében, hogy „*a XIX. század első felében igen sokféle jelzőkürt volt forgalomban...*". De miként fentebb már leírtuk, nem Sax, hanem Friedrich Wilhelm Wieprecht (1802—1872) volt, aki e sokféle hangolású és menzurájú hangszerállományban rendet teremtett. Wieprecht 1829-ig a lipcsei Gewandhaus koncertmestere volt és a fúvóshangszerek akusztikájával is foglalkozott. 1829-ben dolgozta ki fúvószenekari reformtervét, amelyet a porosz testőr gárdaezred zenekarának átalakításával kezdett bevezetni. A reform középpontjában a vonósokat pótló hangszercsalád, a postakürtből kifejlesztett kornettek alkalmazása szerepelt, amelynek szoprán és alt tagját C. W. Moritz 1830-ban már el is készítette, majd fokozatosan megépült a teljes hangszercsalád: az Esz kornettino, a B szopránkornett, az Esz altkornett, tenorkürt, baritontuba, F basszustuba és a B kontrabasszustuba, amely a szimfonikus zenekarban is meghonosodott, a rézfúvós hangszerek kontrabasszusaként.

Wieprecht példáját követve dolgozott egy másik jelzőkürtből — a Bugle — (patkókürt)ből fejlesztett új hangszer megalkotásán a belga hangszerkészítő, Adolf Sax (1814—1894). Új jelzőkürtcsaládjával ő is a fúvószenekari hangzás törzsét kívánta javítani. A javítás lényege, a kornett menzurájánál öblösebb cső, ezáltal lágyabb, melegebb hangzás kialakítása. Az így megalkotott szaxkürtökön újdonságként megjelent a dugattyús Perinet-szelep, népszerű nevén piszton. A hangszercsalád tagjai: a piccolo szaxkürt, B szaxkürt, Esz alt szaxkürt, B tenor szaxkürt, bariton szaxkürt, B basszus szaxkürt, Esz basszus szaxkürt és a B szubbasszus szaxkürt. Adolf Sax tervezetét a francia katonazenekarok hangszer-összeállítására 1845. ápr. 22-én fogadta el a francia hadügyminisztérium.

A jelzőkürtök legöblösebb fajtája a német—osztrák hadseregben használt szárnykürt volt, amelynek ugyancsak megjelent ventiles formája is. A szárnykürtcsaládot ebből Vaclav Frantisek Červeny königgrätzi hangszerkészítő feljesztette ki, tíz évvel Wieprech reformja után és ez a hangszercsalád terjedt el az Osztrák—Magyar Monarchia minden országában, azon kívül Dél-Németországban. Ennek a hangszerfajtának is elkészült a teljes családja, de althangszere a monarchia zenekaraiban nem vált használatossá. Így a nálunk is bevezetett katonazenekar típusának hangzástörzsében a B szárny-

[5] Degele i.m.; Georg Kandler: Militämusik MGG; Georg Karstädt: Blasmusik MGG; Alfred Berner: Trumpetinstrumenten MGG; Hans Hickmann: Horninstrumenten MGG.

kürt, mély szárnykürt, vagy basszus szárnykürt, eufónium, F és B helikon vagy császárbasszus adta a zenekar hangzásának jellegét, amely a három típus közül a legmelegebb, leglágyabb hangszíneket tudja produkálni.

E három hangszercsalád mindegyike a maga zenekari típusában ugyanolyan fontos szerepet tölt be, mint a vonósok kara a szimfonikus zenekarban. Enélkül a fúvószenekari hangzás fényes ugyan, de nélkülözi a meleg színeket, kifejező képessége korlátok közé szorul.

A jelzőkürtök családjainak névkeveredésén túl is sok a hangszertörténeti tévedés a könyvben. E tévedések, pontatlanságok, vagy éppen sommás fogalmazások további zavarokat okoznak.

A rézfúvós hangszerek rövid története című fejezetben a középkorral kapcsolatban írja Bogár: *„És megjelenik a rézfúvók máig élő műfaja, a fanfár. Ez általában rövid szignálzene trombitákra és harsonákra. Ezt követi a zeneileg igényesebb toronyzene, a rézfúvósok kamarazenéje."*

A középkor többszólamúsága nem ismerte a kötött előadói apparátust. Sem az egyházi, sem a világi műfajokban nem írták elő, hogy a műveket milyen hangszeren játsszák. Így a trombitáknak sem volt saját műfajuk. A fanfare szó az arab „anafil" szóból származik, vagy annak többes számából, az „alanfer" szóból, ami trombitát vagy trombitákat jelent. Ma is hangszeregyüttest értünk alatta. A francia nyelvben általában a fúvószenét jelenti, tehát hangszeregyüttest, amellyel minden műfaj művelhető. A középkorból nem ismerünk együttest, amelyet fanfárnak neveztek volna. A legrégebbi fúvós hangszeregyüttes, amelyet a XIII. századból ismerünk, az az alta, amely ugyancsak játszott minden műfajban. Még nagyon sokára született meg csak a toronyzene, amely ismét nem műfaj volt, hanem együttes. Ez több műfajban tevékenykedett, és nem trombiták játszottak benne együtt a harsonákkal, hanem cinkek és schalmeiek, mivel a natúrtrombitákkal szemben ezek komplett hangsorokat tudtak játszani.[6]

A cinkeket ismertetvén Bogár azt írja: *„A basszuscink volt a szerpent őse."* — A XII. század óta sokféle cinket használtak, de hangszercsaládd csak a XVI. század folyamán rendeződtek ezek a hangszerek, basszusuk nem volt. Ebben az időben a hiányzó basszus pótlására alkotta meg Guillaume Auxerrei püspök a szerpentet, amelynek ilyen formában nem volt őse.[7]

Bogár a billentyűs kürtök feltalálását 1770-re teszi, Degele lábjegyzetben közölt munkája tíz évvel később.[8]

Bogár is, de valamennyi hangszerismertető könyvünk és rézfúvós hangszeriskolánk szerzője is Blühmel és Stölzel nevéhez köti a ventilek feltalálását. A valóságban nagyon sokan foglalkoztak ennek használhatóvá tételével. Először a Kerner fivérek alkották meg a dobozos ventilt 1806-ban. Ennek egy javított formájára adott be szabadalmi kérelmet Blühmel és Stölzel közösen 1818-ban. A ma is használatos forgó ventilt J. Riedl konstruálta 1832-ben Bécsben, és M. Besson dugattyús ventiljét tökéletesítette 1839-ben a párizsi Perinet.[9]

A rézfúvós hangszerek általános fizikai tulajdonságai című fejezet azzal kezdődik, hogy *„Valójában a hangszercsoport elnevezése pontatlan"*, de nem

[6] Alfred Berner i.m. MGG.
[7] Georg Karstädt: Zink MGG.
[8] Degele i.m. 19. o.
[9] Degele i.m. 20. és 21. o.

közli, hogy rendszertanilag mi a helyes elnevezés. Párnás ajaksípok e hangszercsoport neve.

Bogár munkájában szívesen használja a zenészzsargon idegen szavait, amit nem tartanék hibának, ha mellette a helyes magyar neveket is közölné, pl.: Stimmbogen = hangoló ív, vagy invenciós ív; Flatterzunge = pergőnyelv; Zilinderventil = forgószelep; Zug = toldalékcső stb.

Furcsának találom, hogy ventilhangszerek esetében is — mint a hegedűknél — fekvésekről beszél fogások helyett. A fekvés fogalmát esetleg tolóharsonák esetében lehetne használni, de ott is inkább a pozíció a használatosabb fogalom.

A kürtök fojtástechnikájáról azt írja: *„A jobb kezet ökölbe hajlítva dugjuk a tölcsérbe."* — Ha így lenne, nem jönne hang a hangszerből. Valójában nyitott tenyérrel, öblösen zárt ujjakkal helyezzük kezünket a hangtölcsérbe.

A 31. oldalon *„A felhangrendszer és a hangolási rendszerünk differenciáiból fakadó intonációs problémák"*-ról ír, ami inkább a temperált- és a felhangrendszer között áll fenn. Ez a rézfúvós hangszerek esetében úgy jelentkezik, hogy a szelepekhez kapcsolódó toldalékcsövek az eredeti csőhossz alaphangját a temperált kromatikus skála hangjaival mélyítik, az összes többi hangok átfúvással képzett természetes hangok, amelyeknek rezgésszáma nem egyezik a temperált hangok rezgésszámaival. Ez a disztonáló hatás fokozódik azzal, hogy egy ventil lenyomása után egy új hosszabb cső keletkezett, amelyet ha tovább akarunk hosszabbítani egy újabb ventil lenyomásával, akkor a másodiknak beiktatott toldalékcső nem lesz arányos hosszúságú, mivel mérete az eredeti csőhosszal arányos. Ezért a hangszer felfelé disztonál. Erről Bogár nem tesz említést, de arról sem, hogy ezt a problémát a hangszergyártás kompenzációs és az enharmonikus hangszerekkel megoldotta. Az első lényege az, hogy az 1. vagy 2. toldalékcső egy hüvelykujjal kezelhető áttétellel játék közben hosszabbítható, a másik esetében mind a három toldalékcső együttesen, vagy külön-külön is hosszabbítható hüvelykujjal és ezzel úgy a kétféle hangrendszerből, mint a ventilkombinációkból fakadó disztonáló tendenciák megszűnnek.[10]

A hármashangzat egy hangszeren, egy időben való megszólaltatásáról ezt olvashatjuk: *„Ennek végrehajtása a következő: Egy mélyebb hangot intonál szájjal, s egyidejűleg ennek akusztikus tisztaságú decimáját énekli a hangszerbe a játékos. Mindkét hang pontos, tiszta intonálása esetén nemcsak ez a két hang szólal meg, hanem a közbeeső felhangok is."* — Helyesebben nem a közbeeső felhangok szólalnak meg ebben az esetben, hanem az akkord közbeeső kvintje mint első, és a megfújt hang alsó oktávja, mint második különbségi, vagy differenciahang.[11]

A 69. oldalon külön fejezetet kaptak a különleges trombiták. E fejezet bevezetése megemlíti: *„itt kellene tárgyalnunk a már korábban besorolt Bach-trombitát is, mivel nem tartozik — építését tekintve — a kis trombiták családjához"*. — A kis trombitáknak nincsen külön családja, hanem a trombitacsaládon belül vannak kis és nagy trombiták, amelyeknek különböző hangolása lehetséges. Bach-trombitáknak ma azokat a hangszereket nevez-

[10] Martin Vogel: Die Frage der „einen Stimmung" der Blechblasintrumente. Lexikon des Blasmusikwesens.
[11] Kardos Pál: Kórusnevelés, kórushangzás; és Turóczy: Akusztika

zük, amelyekkel a barokk zene magas és gazdagon kolorált szólamait játsszák. Ezek a barokk-korban hosszú, vékony csövű natúrtrombiták voltak, amelyeknek klarino regiszterét használták e célra. Ma D és F hangolású kis trombitákon szólalnak meg.

Az Aida-trombitáról ez olvasható: *Mérete mintegy két méter*". — A hangszerek méreteit nem lehet „mintegy" megadni, hiszen hangmagasságuk a cső hosszának pontos méretétől függ. Az Aida-trombita csőhossza 130 cm, amellyel a H szólal meg, az Asz hang hosszabbításával 155 cm[12].

Befejezésül hadd ismételjem meg, hogy Bogár István könyve kitűnően ismerteti a rézfúvós hangszerek játéktechnikáját. Saját kutatásaival a hangszerjáték eddig ismert lehetőségein túllép is, a virtuózok és a hangszerelők számára új utakat nyit a technika továbbfejlődéséhez. Ez a munka megérdemelte volna, hogy szerzője ne csak saját ismereteire és kísérleti eredményeire támaszkodjék, hanem hangszertörténeti és rendszertani szempontból a fellelhető korábbi irodalomra is. Ezzel hangszerismertető irodalmunk végre olyan könyvvel gyarapodott volna, amely a korábbi magyar kiadványokkal szemben azt a zűrzavart, amely a rézfúvós hangszerek neveinek és hovatartozásának szempontjából a mai napig uralkodik, megszünteti.

[12] Alfred Berner: Trombitahangszerek a 19. századtól a jelenkorig. MMG

DOCUMENTA

ISMERETLEN LISZT-LEVELEK

Liszt Ferenc életének, művészetének magyar vonatkozásait levelezéseiből ismerhetjük meg a leghitelesebben. A magyar zenetudomány — megteremtve a hazai Liszt-kutatás igazi alapjait — feltárta ennek a gyűjteménynek az oroszlánrészét. Prahács Margit odaadó, gondos kutató munkájának köszönhető, hogy ez az anyag teljes értékében került a nyilvánosság elé.

A Liszt Ferenc Társaság zeneakadémiai csoportjának megalakulása után néhány nappal — a kitűzött célok első eredményeként —, 1975. február 24-én a kecskeméti megyei levéltár „Kiváló emberek kéziratai" c. gyűjteményéből került elő Liszt Ferenc Káldy Gyula karmesterhez címzett, 1880. febr. 24-én kelt levele.

Az értékes dokumentum Káldy özvegye révén került a városba, aki a század elején ott élt és 1909. augusztus 25-én a levéltárnak ajándékozta. Ezt a dátumot külön borítékon az özvegy sajátkezű ajánlása jelzi.

Borítékon: Herrn Kapellmeister Káldy F. Liszt

Sehr Geehrter Herr Kapellmeister,

Die von Ihnen gewünschte „*Stiftung Urkunde*" bezüglich auf die musikalischen Stipendien welche Seine Eminenz der Cardinal Haynald zu verleihen geruhen, besitze ich nicht. Nur deren Bestimmungen sind mir bekannt durch gnädige briefliche Mittheilung Seiner Eminenz. Darin steht wörtlich: „Dass die Reccurenten zur Förderung und weiteren Ausbildung der echten Katholischen Kirchen Musik im Ungarnlande förderliches leisten." Diesem Zweck entspricht vollkommen das wissenschaftliche und gleichfalls praktische Werk von Bogisich: in ungarischer Sprache das erste dieser Gattung, verröffentlichte.

Empfangen Sie, sehr geehrter Herr Kapellmeister, die Versicherung meiner ausgezeichneter Hochachtung.

24-ten februar 80.

Budapest F. Liszt

Tisztelt Karmester Úr,

Az Ön által kívánt „alapítványi okmány" a zenei ösztöndíjakat illetőleg, melyeket Haynald bíboros Ő Eminenciája adományozni méltóztatott, nincs birtokomban. Rendelkezései ismeretesek előttem Ő Eminenciája levélbeni közlése révén. Abban szó szerint ez áll: „A folyamodók kedvezően mozdítsák elő és fejlesszék az igazi Katolikus Egyházi Zenét Magyarországon." Ennek

a célnak tökéletesen megfelel Bogisich tudományos és egyben gyakorlati műve, ez magyar nyelven az első ilyen ami megjelent.
Fogadja mélyen tisztelt Karmester Úr kitűnő nagyrabecsülésem nyilvánítását,

Budapest, 1880. február 24. Liszt F.

A szóban forgó alapítványt dr. Haynald Lajos kalocsai érsek a művészetek — elsősorban a magyar zenei élet — pártfogójaként, valamint Liszt iránt érzett nagyrabecsülésének kifejezésére tette meg az egyházi zene, festészet és szobrászat előmozdítására 2000 Ft értékben. Ebből minden évben 100 forintot ítéltek az akadémia ama hallgatója vagy végzett hallgatója részére, aki az egyházi zenében a legjobb előmenetelt tanúsította. Az ösztöndíjat egyházi művekkel és hasonló tárgyú tudományos munkákkal lehetett megpályázni. Az ítéletet — szigorú szempontok szerint — Haynald érsek által az alapítványi okmányban kijelölt bizottság hozta meg. Elnöke maga Liszt Ferenc volt, tagjai: Engesszer Mátyás, gr. Zichy Géza, gr. Festetics Leó és Káldy Gyula.

A folyamodók kéziratait Liszt kapta meg először, írásos véleményezés után került a bizottság többi tagjához további elbírálásra. Liszt gyakran külön levélben írt részletesen a folyamodványokról a bizottság tagjainak és indokolta bírálatát. Hivatalos ülésen hozták meg a végleges döntést, minden esetben egyhangúan, Liszt állásfoglalása szerint. A jegyzőkönyvet Haynald érsek elé terjesztették, aki a vallás- és közoktatásügyi miniszter beleegyezésével jóváhagyta s az összeget kiutaltatta.

Káldy Gyula tájékozatlansága abból adódott, hogy az ösztöndíj kiosztására 1880-ban került sor először.

Bogisich Mihály kapta meg „A keresztény egyház ősi zenéje" c. könyvéért. A munka jelenleg a Zeneművészeti Főiskola könyvtárában van, Liszt budapesti könyvtárából került oda, benne a szerző ékes latin ajánlása.

Bogisich Mihály a Nemzeti Zenedében tanult zeneszerzést és éneklést. Elsősorban a zenei közéletben végzett munkája volt jelentős. Az ösztöndíj elnyerése után egyházzenei tanulmányokat folytatott Bécsben, majd a Tudományos Akadémia tagjává választották. Nevéhez fűződik az Országos Magyar Cecília Egyesület megalapítása.

Kalocsán — az alapítványi okmány, valamint Liszt és Haynald kapcsolata után kutatva — az Érseki Levéltár most feltárás alatt levő kéziratos gyűjteményéből négy újabb Liszt-levél került elő. Keletkezését tekintve az első a kecskeméti levél után íródott néhány nappal. Liszt Bogisich könyvét méltatja Haynaldnak franciául, finom választékossággal.

Éminence,

j'ai l'honneur de transmettre à Votre Éminence les deux documents cijoints relatifs à la très génereuse fondation Haynald en faveur de l'art d'Eglise, — peinture, sculpture, musique.

Selon ma proposition, le prix musical pour l'anné 1880, est décerné, a l'unanimité, au méritoir ouvrage de l'abbé Bogisich, chapelain de la principale paroisse de Budapest.
Le volume de Bogisich traite de l'origine et du développement de la musique de l'Église catholique.
C'est le premier ouvrage qui soit publié en bonne langue hongroise sur cette

haute et même exubérante matière: il servira, j'espère, à en propager la judicieuse connaissance et la pratique fructifiante dans notre chère patrie.

Diagnez agréep, Éminence, le très humbles hommage de la fidèles gratitudes de votre vieux serviteur.

9. mars. 80—Budapest F. Liszt

Eminenciád,

nekem jutott a megtiszteltetés, hogy továbbítsam Eminenciádnak az egyházi művészetek — festészet, szobrászat, zene — előmozdítása érdekében tett igen nemes és nagylelkű Haynald alapítványra vonatkozó két mellékelt dokumentumot.

Javaslatom szerint a zenei pályadíjat az 1880. évben egyhangúan a bizottság Bogisich atya Budapest — belvárosi plébános érdemes munkájának ítélte.

Bogisich kötete a katolikus egyházi zene eredetét és fejlődését tárgyalja. Ez az első mű, amely jó magyar nyelven szól erről a magasztos, mégis szerteágazó témáról, remélem, terjesztése szolgálni fogja édes hazánkban az okos ismeretet és gyümölcsöző gyakorlatot.

Fogadja Eminenciád öreg barátja legalázatosabb tiszteletét és hűséges hálaját.

1880. márc. 9., Bp.

Liszt F.

Teljes képet kaptunk arról, hogyan zajlott le az ösztöndíj kiosztása, Liszt milyen gondos figyelemmel és odaadással kísérte a tehetséges fiatal muzsikusok munkáját. 1881-ben, március 21-én tartották a díjkiosztási konferenciát Liszt Ferenc lakásán. A végleges döntésről írt a zeneszerző Haynaldnak a következő levélben.

Eminenz!

Gnädigster Gönner!

Mit aufrichtigem Bedauern vernehme ich das längere Unwohlsein Eurer Eminenz. Vor meiner Abreise, auf nächsten Sonntag bestimmt wünsche ich Eurer Eminenz persönlich aufzuwarten, und bitte mir gütig die Stunde bestimmen zu wollen.

Beifolgend das Protokoll der Sitzung am 21ten März betreffs der grossmüthigen Haynald Stiftung zur Förderung der Kirchen Musik in Ungarn. Einstimmig ward der diesmalige Preis, für ein Jahr, dem Herrn J. L. Bella, Musik director der K. ung. Hauptbergstadt Kremnitz, zuerkannt. Seine 2 Messen sind im anständig Kirchlichen [.....] gehalten: musikalisch tüchtig und gewandt.

Die Anfragen ob und wie den Componisten, welcher ferner den Haynald Preis erwerben, eine ausführliche Directive, von Seiten der Preisrichter zu ertheilen wäre, wird sich erlauben, nächstes Jahr zu beantworten.

Eurer Eminenz

in tiefster Ehrfurcht und herzlichster Dankbarkeit ergebenster Diener

31ten März, 81 Budapest F. Liszt

Sämtliche Gesuche und Manuscripte, nebst meinen Anmerkugen, begletien das Protokoll. Dieses verlangt noch die Untenzeichnung der Grafen Leo Festetics, Géza Zichy, und der Herrn Stadtpfarrer Cantori, Mathias Engesser.

Eminenciád!

Legkegyelmesebb pártfogónk!

Őszinte sajnálkozással hallottam Eminenciád hosszas betegségéről. Jövő vasárnapra tervezett utazásom előtt még személyesen kívánok Eminenciádnak beszámolni. Kérem szíveskedjék az órát megjelölni.

Mellékelem a március 21-i ülésnek a jegyzőkönyvét a magyarországi egyházi zene előmozdítását célzó nagylelkű Haynald alapítványra vonatkozólag. A díjat egy évre egyhangúlag J. L. Bella zeneigazgató úrnak ítéltük. Két miséje tisztességes egyházi [...]-ban készült; zeneileg ügyes és járatos.

Engedtessék meg, hogy a következő évben válaszoljak arra a kérdésre, adjon-e a bizottság a Haynald díjra pályázó zeneszerzőknek kimerítő tájékoztatásokat és milyeneket adjon.

Eminenciádnak
legalázatosabb, hálás és legodaadóbb szolgája
1881, március 31. Budapest Liszt F.

Mellékelem a jegyzőkönyvhöz a további folyamodványokat és kéziratokat megjegyzéseimmel ellátva. Ezekről hiányzik még gr. Festetics Leo, Zichy Géza és a városi kántor úr, Engesszer Mátyás aláírása.

Bella János (Jan Levoslav Bella), aki elnyerte az ösztöndíjat, körmöcbányai városi karmester, majd nagyszebeni evangélikus kántor és tanár volt. Elsősorban egyházi műveket írt, a századforduló szlovák zenéjének jeles képviselőjeként tartották számon. A további pályázók közül Liszt kiemelte Farkas Ödönt — ki ismét csak dicséretben részesült —, pár éve már túl volt zeneakadémiai tanulmányain, s a kolozsvári konzervatóriumot igazgatta. A levélben említett miséje és Ave Mariája ismeretlen.

Haynald Lajoshoz címzett utolsó levelét, halála előtt két hónappal egyre elhatalmaskodó szembetegsége miatt Liszt kénytelen volt mással íratni. A levelet valószínűleg Lina Schmahausennek diktálta.

Eure Eminenz,

Mein zunehmendes Augenübel behindert mich am Schreiben. Doch möchte ich nicht zögern, den hochherzigen Brief Eurer Eminenz welcher die Sache des Budapester Liszt-Vereines wieder in wünschenswerte Ordnung bringt, zu beantworten und meinen herzlichsten dank dafür auszusprechen. Gänzlich einverstanden mit der Bestimmung, das von Eurer Eminenz grossmüthig gespendete Kapital zur Errichtung einen Budapester Liszt-Vereins-Fondes berufs Unterstützung armer Musik—Lehrer und eines Stipendiums für begabte Musiker-Componisten und Virtuosen zu verwenden, nämlich 1200 ft. für die ersteren und 2000 ft. für die zweiten, hoffe ich, dass Eure Eminenz gelegentlich mir noch die übrigen Weisungen zukommen zu lassen die Güte haben werden.
Die Vertheilung der jährlichen Interessen sollen nach dem Gutdünken des

Comité's stattfinden, dessen Zusammensetzung die von Eurer Eminenz angegebene wäre, die ich noch durch Herrn von Végh, Vicepräsident der Königlich-ungarischen Musik-Akademie ergänzen möchte.
Ueber die Musikaliensammlung und das geringe Meublement des ehemaligen Liszt-Vereines bitte ich Eure Eminenz nach Belieben zu verfügen.
Mit innigster Ehrerbietung und beständiger Dankbarkeit verbleibt.

Eurer Eminenz getreu ergebenster Diener

Sondershausen 5. Juni 86. F. Liszt

N. B. Uebermorgen bin ich wieder in Weimar, wo ich bis 30. Juni zu verbleiben gedenke.

Eminenciád,

rosszabbodó szembajom akadályoz az írásban, de nem akarok késlekedni a válasszal az ön nagylelkű levelére, mely a Budapesti Liszt-Egylet ügyét a kívánt irányba tereli és hogy szívből jövő köszönetemet kifejezzem.
Teljesen egyetértek az Eminenciád által nagylelkűen adományozott tőke rendeltetésével, hogy azt Budapesti Liszt Egyleti alapként szegény zenetanárok támogatására használják fel és tehetséges zeneszerzők és virtuózok ösztöndíjára, nevezetesen 1200 Ft-ot az első és 2000 Ft-ot a második célra. Remélem, hogy Eminenciádnak alkalma lesz még többi utasítását eljuttatni.
Az évi kamatok elosztása a bizottság jóváhagyásával történik, melynek összeállítása az ön által megadott lesz. Szeretném még összetételét Végh úrral, a Magyar Királyi Zeneakadémia alelnökével kiegészíteni.
Kérem Eminenciádat, intézkedjék tetszése szerint a hajdani Liszt-Egylet zenei anyagára és csekély berendezésére vonatkozólag.

Mély tisztelettel és hálával maradok hű szolgája

1886. június 5. Liszt F.

U. I. Holnapután újból Weimarban vagyok, gondolom, június 30-ig maradok.

Haynald érsek a korábbihoz hasonló funkciójú második alapítványához az 1873-ban keletkezett Liszt-Egylet tőkéit használta fel. A magyar nyelvű alapítványi okmány — ma a Kalocsai Érseki Levéltár tulajdonában van —, 1886. július 7-én kelt Munkácsy Mihály colpachi kastélyában, dr. Liszt Ferenc, dr. Haynald Lajos és a nagy festő aláírásával.

Néhány sort idézünk az okmányból a bőkezű alapítvány céljairól és rendeltetéseiről:

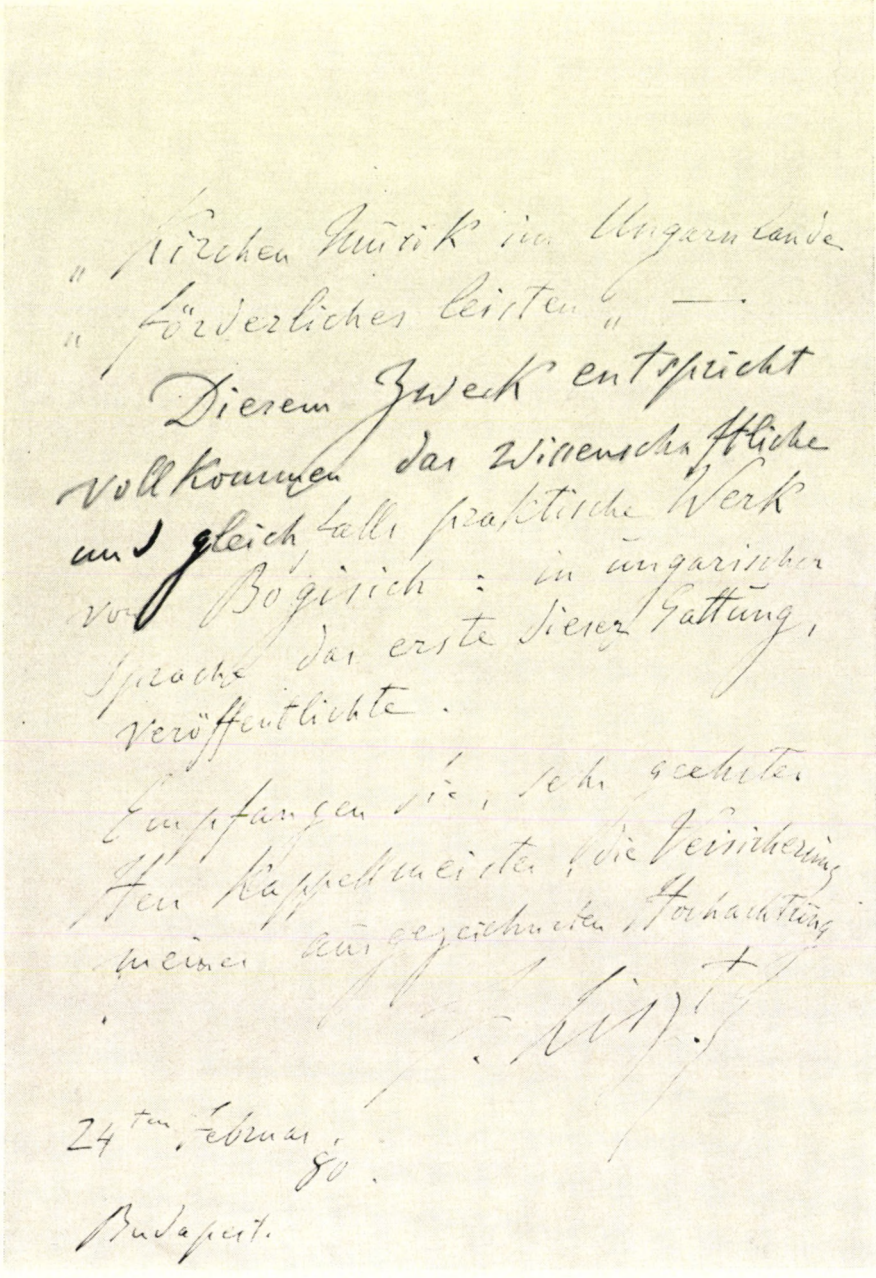
„Mivel pedig alapítványaimat a hazánk nagylelkű fiának Liszt Ferencznek tiszteletére fölállott s róla nevezett amaz Egyletnél a hazai művészet emelésére tettem le, de a Társulat működésének megszűnte óta gyümölcsöző alapítványi tőkék kitűzött céljaikhoz nem járulnak, elhatároztam azokat a mostani körülményekhez alkalmazottan ilyetén rendeltetésük irányában értékesítem." „A Liszt-Egyletnek vagyona Liszt-Egyleti alapítvánnyá válik, melynek évi jövedelme szegény budapesti zenetanárok segélyezésére és *szegény budapesti zeneművészeti tanulók ösztöndíjazására fordíttassék*".

(Dömötör Zsuzsa)

Sehr geehrter Herr Kapellmeister,

Die von Ihnen gewünschte „Stiftungs Urkunde" bezüglich auf die musikalischen Stipendien welche Seine Eminenz der Cardinal Haynald, zu verleihen geruhen, besitze ich nicht. Nur deren Bestimmungen sind mir bekannt durch gnädige, briefliche Mittheilung Seiner Eminenz. Darin steht wörtlich:

„Dass die Recurrenten zur
„Förderung und weiteren Aus=
„bildung des echten Katholischen



„Kirchen Musik im Ungarnlande
„förderliches leisten" —

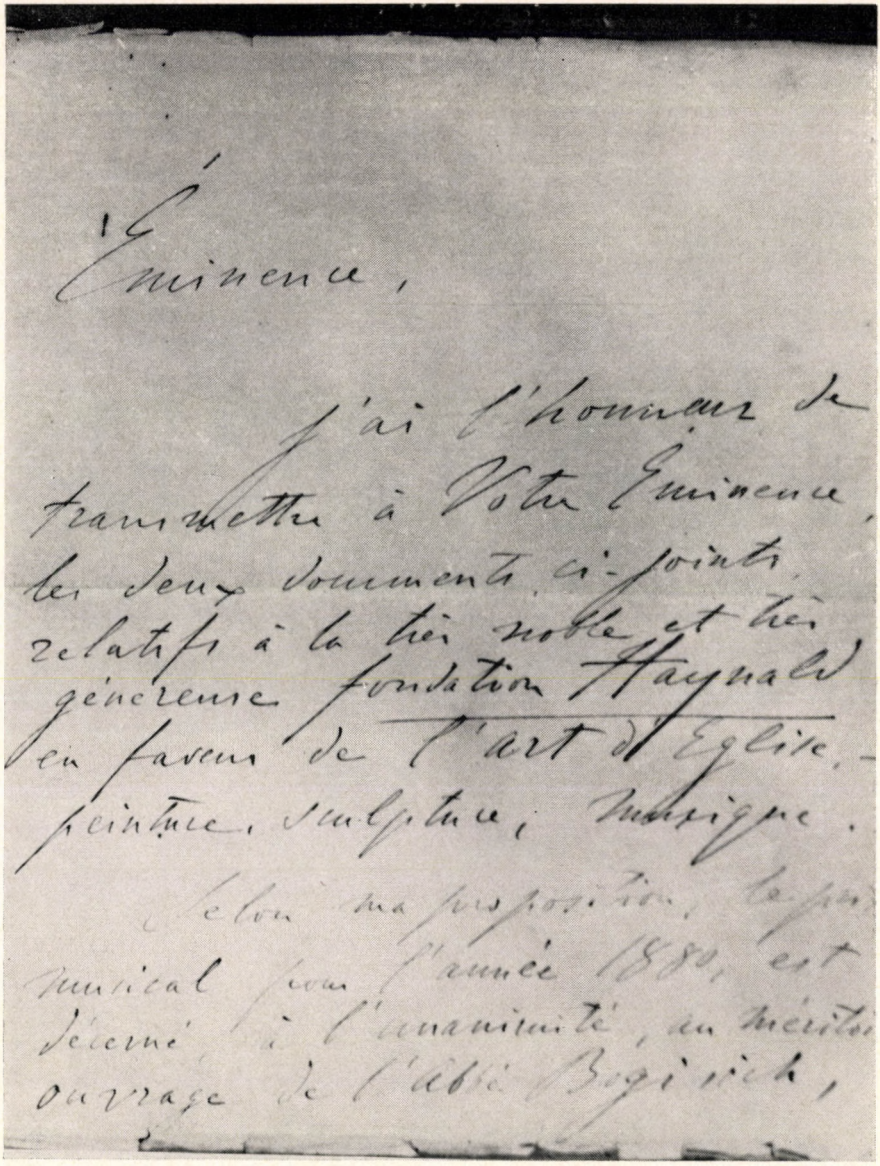
Diesem Zweck entspricht vollkommen das wissenschaftliche und gleichfalls praktische Werk von Bogisich: in ungarischer Sprache das erste dieser Gattung, veröffentlichte.

Empfangen Sie, sehr geehrter Herr Kappellmeister, die Versicherung meiner ausgezeichneten Hochachtung

F. Liszt

24ten Februar 80.

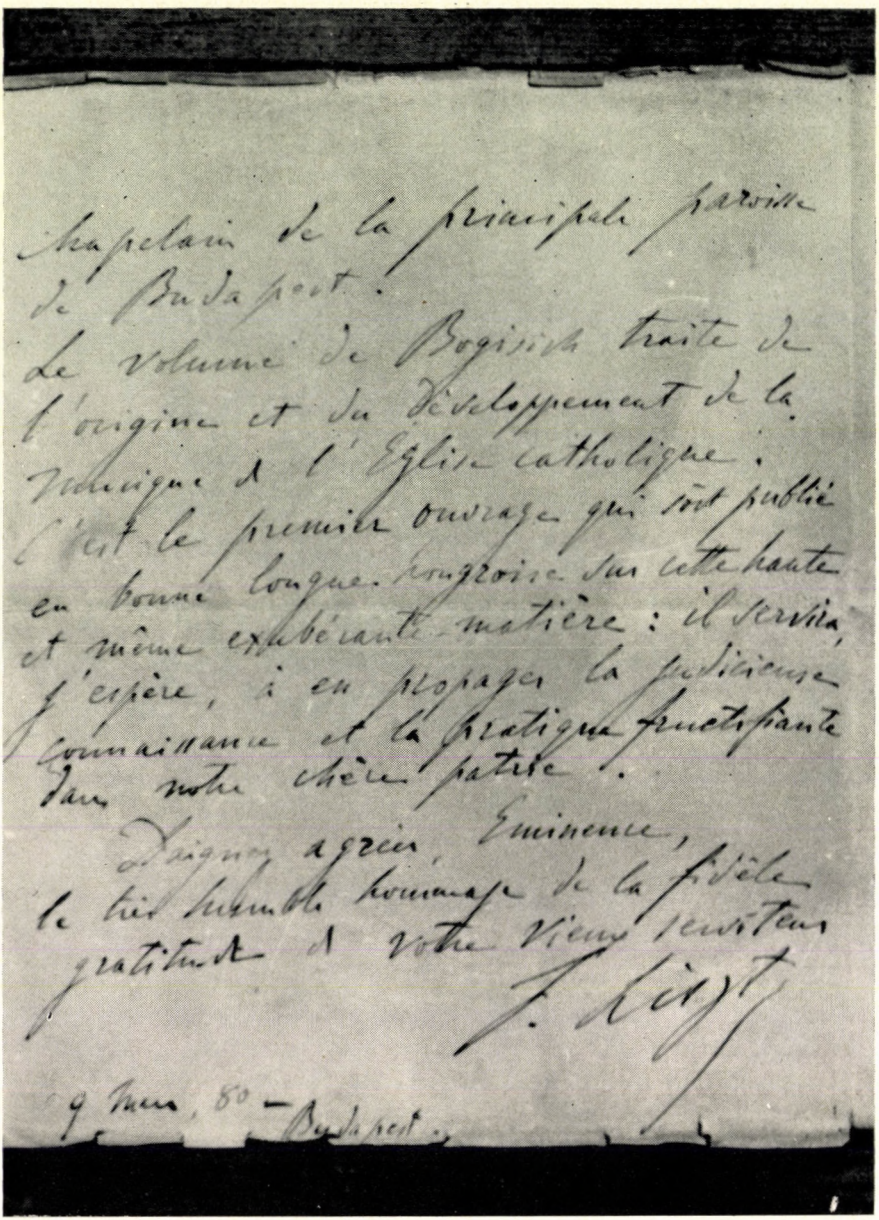
Budapest.



Éminence,

J'ai l'honneur de transmettre à Votre Eminence, les deux documents ci-joints, relatifs à la très noble et très généreuse fondation Haynald en faveur de l'art d'Eglise, — peinture, sculpture, musique.

Selon ma proposition, le prix musical pour l'année 1880, est décerné à l'unanimité, au mérité ouvrage de l'abbé Bogisich,



Chapelain de la principale paroisse
de Budapest.
Le volume de Bogisich traite de
l'origine et du développement de la
théologie à l'Eglise catholique.
C'est le premier ouvrage qui soit publié
en bonne langue hongroise sur cette haute
et même exhaltante matière : il servira,
j'espère, à en propager la judicieuse
connaissance et la pratique fructifiante
dans notre chère patrie.
Daignez agréer, Eminence,
le très humble hommage de la fidèle
gratitude de votre vieux serviteur
f. Liszt
9 Mars, 80 — Budapest.

Eminenz!

Gnädigster Gönner.

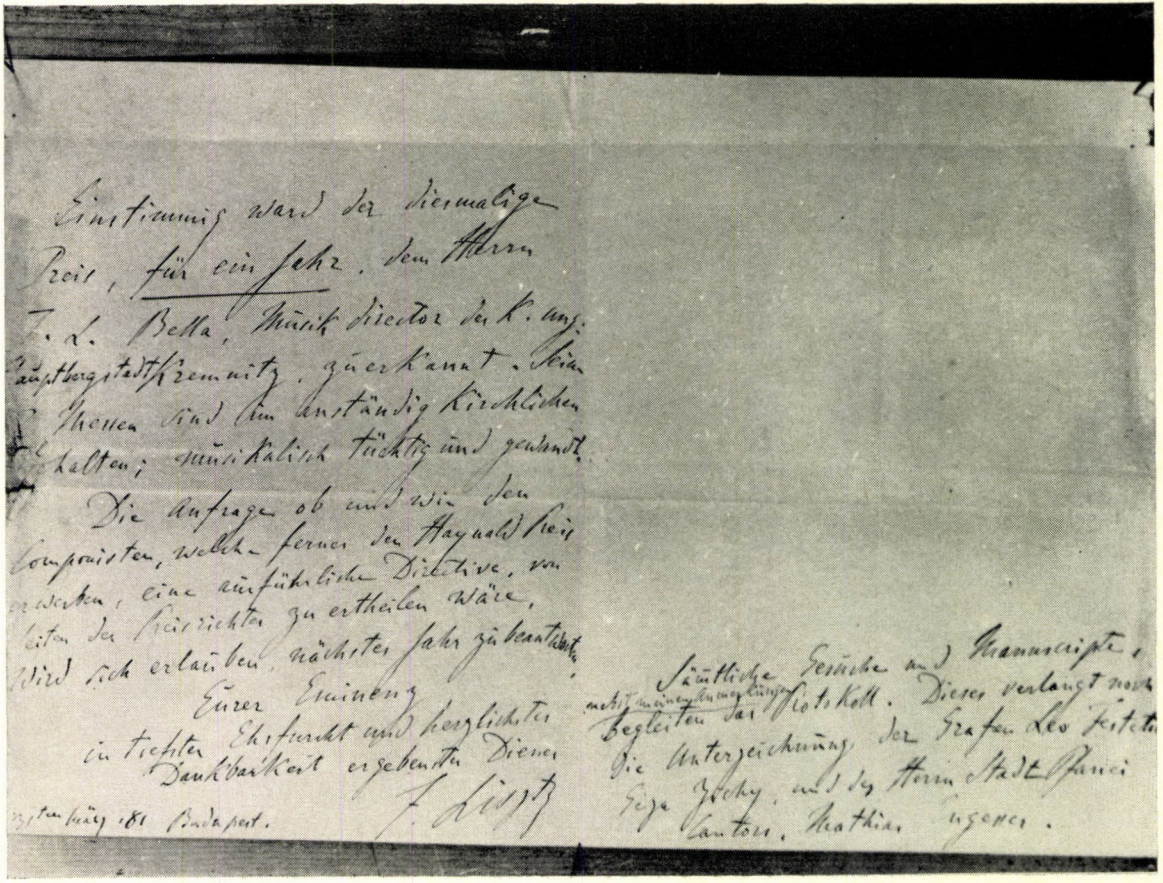
Mit aufrichtigem Bedauern vermehre
ich das längere Unwohlsein Euer Emi[illegible]
Vor meiner Abreise, (auf nächsten Sonn[illegible]
bestimmt) wünsche ich Euer Eminenz
persönlich aufzuwarten, und bitte m[illegible]
gütig die Stunde bestimmen zu wollen.

Beifolgend das Protokoll der
Sitzung, am 21ten März, betreffs der
grossmüthigen Haynald Stiftung zur
Förderung der Kirchen Musik in Ungarn.

Liszt
Rom

pr. 1/4 180[illegible]

de stipendio eccles.-musicali
Haynald. conferendo.



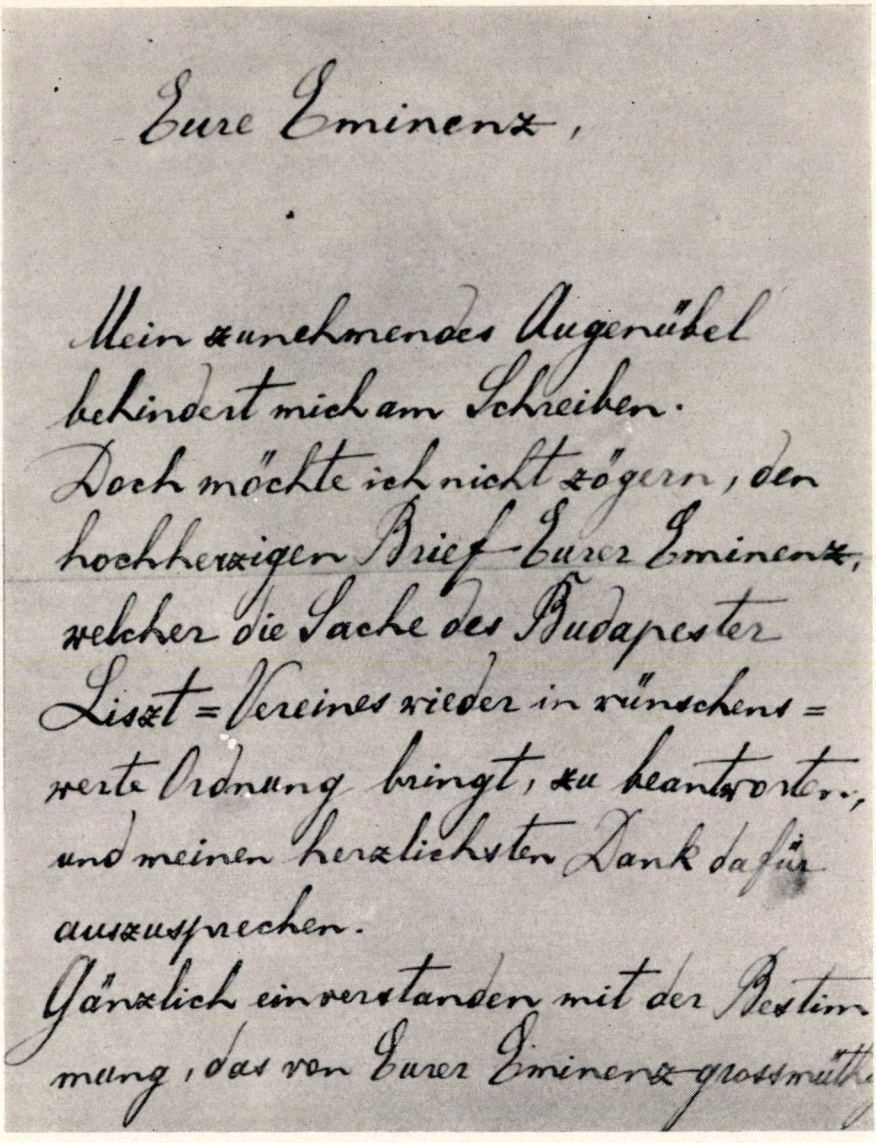
Einstimmig ward der diesmalige
Preis, für ein Jahr, dem Herrn
F. L. Bella, Musik director des k. ung.
Hauptbergstadt Kremnitz, zuerkannt. Seine
Messen sind im anständig kirchlichen
Gehalten; musikalisch tüchtig und gewandt.

Die Anfrage ob und wie den
Componisten, welche ferner den Haynald Preis
erwerben, eine ausführliche Directive, von
Seiten des Preisrichters zu ertheilen wäre,
wird sich erlauben, nächstes Jahr zu beantworten.

Eurer Eminenz
in tiefster Ehrfurcht und herzlichster
Dankbarkeit ergebenster Diener
F. Liszt

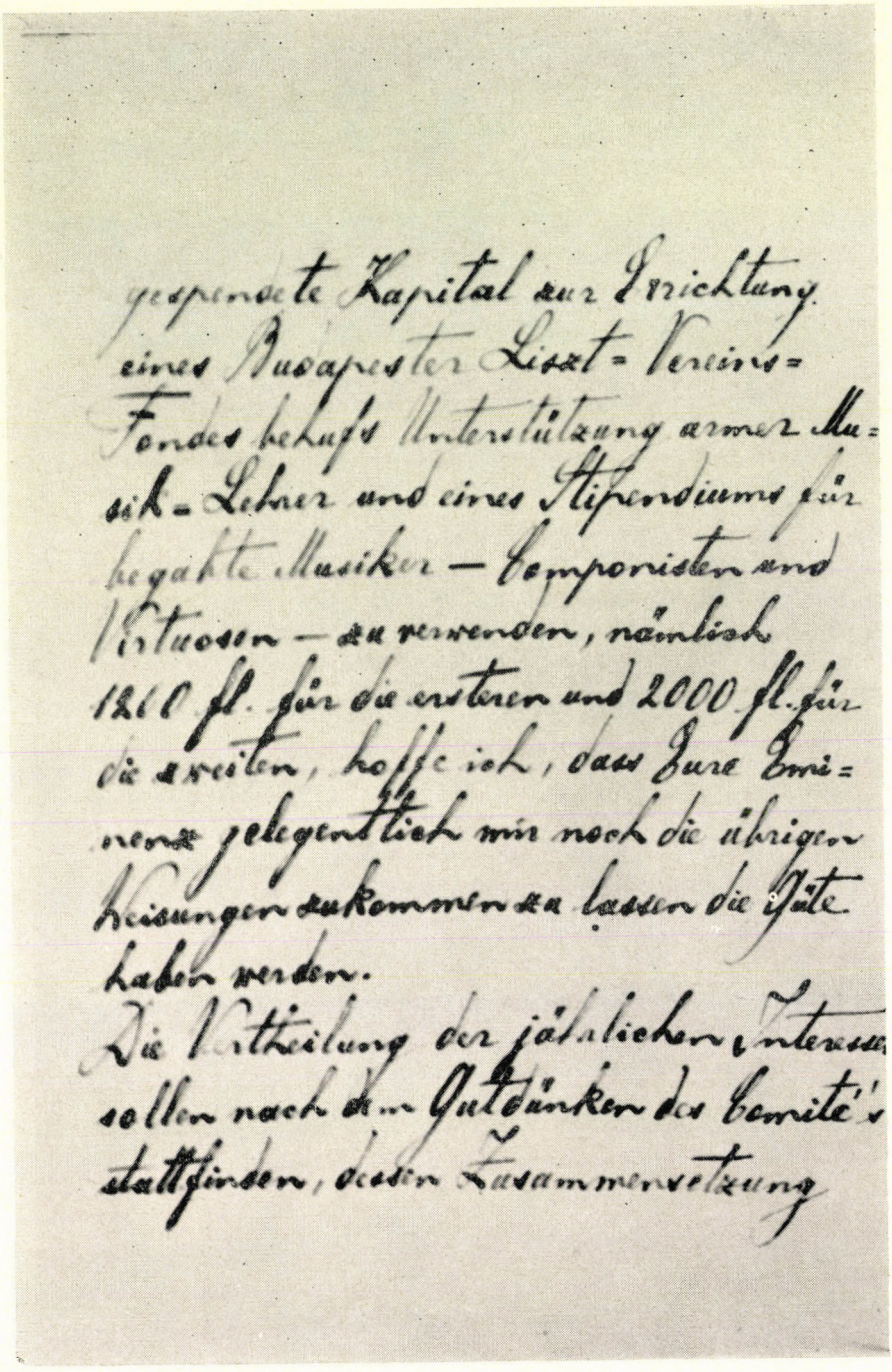
[illegible]ten März 81 Budapest.

Sämtliche Gesuche und Manuscripte,
nebst meinen Anmerkungen
begleiten das Protokoll. Dieses verlangt noch
die Unterzeichnung der Grafen Leo Festetics
Geza Zichy, und des Herrn Stadt Pfarrei
Cantors, Mathias Engesser.



Eure Eminenz,

Mein zunehmendes Augenübel
behindert mich am Schreiben.
Doch möchte ich nicht zögern, den
hochherzigen Brief Eurer Eminenz,
welcher die Sache des Budapester
Liszt-Vereines wieder in wünschens-
werte Ordnung bringt, zu beantworten,
und meinen herzlichsten Dank dafür
auszusprechen.
Gänzlich einverstanden mit der Bestim-
mung, das von Eurer Eminenz grossmüth



gespendete Kapital zur Errichtung
eines Budapester Liszt-Vereins-
Fondes behufs Unterstützung armer Mu-
sik-Lehrer und eines Stipendiums für
begabte Musiker — Componisten und
Virtuosen — zu verwenden, nämlich
1200 fl. für die ersteren und 2000 fl. für
die zweiten, hoffe ich, dass Eure Emi-
nenz gelegentlich mir noch die übrigen
Weisungen zukommen zu lassen die Güte
haben werden.
Die Vertheilung der jährlichen Interessen
sollen nach dem Gutdünken des Comité's
stattfinden, dessen Zusammensetzung

die von Euer Eminenz angegebene wäre; die ich noch durch Herrn von Beyl, Vicepräsident der königlich-ungarischen Musik-Akademie ergänzen möchte.

Ueber die Musikaliensammlung und das geringe Meublement des ehemaligen Liszt-Vereines bitte ich Euer Eminenz nach Belieben zu verfügen.

Mit innigster Ehrerbietung und beständiger Dankbarkeit verbleibt

Euer Eminenz getreu ergebenster

Diener

Sondershausen 5. Juni 86.

NB. Uebermorgen bin ich wieder in Weimar, wo ich bis 30. Juni zu verbleiben gedenke.

KIADATLAN BARTÓK-LEVÉL KARL VÖTTERLE HAGYATÉKÁBAN

A Bärenreiter Verlag megteremtője, aki fél évszázad építőmunkájával a világ egyik vezető zeneműkiadójává fejlesztette a maga nagyonis szerény kilátásokkal indult vállalatát, 1974 májusában, utolsó romániai utazása alkalmával megkért, dolgozzuk fel kéziratagyűjteményének néhány darabját. A fénymásolatban rendelkezésünkre bocsátott dokumentumok egyike egy kiadatlan Bartók-levél:

Budapest, den 6. Apr. 1932.

An den
Bärenreiter Verlag, Kassel.

Sehr geehrte Herren!

Vor einigen Tagen von einer längeren Reise zurückgekehrt fand ich Ihren Brief von 25. März hier vor.
Ich kann in dieser Angelegenheit leider nichts tun. Abdruckerlaubniss jener Stücke, bei welchen als Verlagseigentümer die U. E. angeführt ist, kann nur die U. E. erteilen. Jene Melodien, die Doflein aus meinen gedruckten Sammlungen (die im Vorwort angeführt sind) benutzt hat, können ohne jede Formalität abgedruckt werden (meiner Meinung nach); ich jedenfalls gebe die Bewilligung hiezu, fals sie von mir abhängt. Sicherheits halber wäre gut, wenn Sie die betreffenden (im Vorwort Doflein's angeführten) Verleger befragen würden.
Hochachtungsvoll

Béla Bartók

Beilage: 3 Antwort-Scheine

A betűhíven reprodukált német szöveg magyarul:

Budapest, 1932. ápr. 6.

A Bärenreiter Kiadónak, Kassel

Igen tisztelt uraim!

Hosszabb utazásról hazatérvén, néhány nappal ezelőtt kaptam meg az önök márc. 25-i levelét.
Sajnos semmit sem tehetek ebben az ügyben. Azokhoz a darabokhoz, amelyeken kiadó-tulajdonosként az U. E. van feltüntetve, csak az U. E. adhat engedélyt az utánnyomásra. Azok a dallamok, amelyeket Doflein az én nyomtatott (az előszóban megnevezett) gyűjteseimből felhasznált, minden formaság nélkül utánnyomhatók (véleményem szerint) ; én minden esetre engedélyezem ezt,

amennyiben tőlem függ. A biztonság kedvéért jó volna, ha önök az illető (a Doflein előszavában megnevezett) kiadókat megkérdeznék.
Kiváló tisztelettel:

Bartók Béla

Melléklet: 3 válasz-jegy

Sem a Bärenreiter Kiadó levéltárában, sem a Bartók Archívumban nem maradt fenn ehhez a levélhez és tartalmához szorosan kapcsolódó dokumentáció, Karl Vötterle sem emlékezett vele kapcsolatban konkrétumokra. A levél hátterét azonban az általános Bartók-irodalom ismert adatai is megvilágítják.

1918 óta a bécsi Universal Edition volt Bartók zeneműkiadója. 1932-ben a mainzi Schottnál jelent meg Erich Doflein és felesége, Elma Doflein *Geigenschulwerk* című, úttörő hegedűiskolájának első kiadása. E munka második és harmadik füzete több Bartók-gyűjtötte népi dallamot tartalmaz, melyek a *Magyar Népzene*, illetve a *Volksmusik der Rumänen von Maramures* lapjain jelentek meg:

II/216 *Magyar népzene/256*

II/217 *Volkmusik...* XXXVII. lap (Dofleinnál tévedésből „rumänisch" megjegyzéssel, holott a dallam egy máramarosi román dallam magyar változataként szerepel a kötet jegyzetanyagában)

II/240 *Volkmusik.../177a*

II/251/1 *Magyar népzene/33b*

II/251/2 *Magyar népzene/11a*

III/12 *Magyar népzene/133*

III/16 *Magyar népzene/115*

1932-ben jelentek meg Bartók első hegedű-duói is (a 31, 37, 34, 32, 50, 44, 41 számok), ugyancsak Schottnál, a Doflein-házaspár *Spielmusik für Violine* című kiadványának IV. füzetében. Feltételezhető, hogy a Bärenreiter a *Geigenschulwerk*ben megjelent Bartók-dallamok láttán kereste meg Bartókot azzal a kéréssel, hogy Bartók a Bärenreiter kiadványok számára is engedélyezze bizonyos, az Universalnál illetve a Doflein-füzetekben közzétett dallamok vagy darabok utánnyomását.

A levél az ötvenéves magyar zeneszerző zene-piaci keresettségét illusztrálja, és a Bärenreiter ügyvezetésének fürgeségét: mihelyt rés mutatkozott az Universal Editionnal kötött szerződés kizárólagosságán, a fiatal, akkor még kis kiadó azonnal jelentkezett. Mint tudjuk, Bartók és az Universal szerződése csak a Bartók-szerzeményekre vonatkozott, a zeneszerző gyűjtéseire nem. Emil Hertzka, az Universal igazgatója csak hosszas tárgyalások után, kivételesen járult hozzá az első duók Schottnál, a Doflein-kiadványban való megjelenéséhez, különös tekintettel arra, hogy azok Doflein buzdítása és tanácsadása nélkül nem születtek volna meg[1]. Bartók csak Ausztria hitleri megszállása után vált meg az Universaltól s kötött szerződést a londoni Boosey and Hawkesszal. Nem tudunk arról, hogy a Bärenreiter e levél vétele után tett volna még Bartók felé közelítő lépéseket.

László Ferenc

[1] Sándor Veress: *Bartóks 44 Duos für zwei Violinen. In: Erich Doflein — Festschrift zum 70. Geburtstag*, Mainz 1972; Erich Doflein: *Das Geigenschulwerk. Idee. Entstehung, Entwicklung.* In: *Festschrift für einen Verleger. Ludwig Stecker zum 90. Geburtstag*, Mainz 1973. E két írás szíves megküldésén kívül dr. Erich Doflein professzornak a Bartókhoz fűződő kapcsolataira valamint a duók és a Doflein-művek keletkezéstörténetének közös mozzanataira vonatkozó, értékes felvilágosításaiért mondunk e helyen is köszönetet.

KÖNYVEKRŐL

Szerk: Demény János

BARTÓK BÉLA LEVELEI
Zeneműkiadó Budapest, 1976

Majd 30 esztendő gyűjtő-, kutató-, rendszerező munkáját summázza ez a Demény János szerkesztésében megjelent, 1098 levelet tartalmazó hatalmas kötet. A publikáció ára a terjedelemhez képest mérsékelt — 950 oldal, végre egyszer valóban szép vászonkötésben 110 forintért! —, ám ezért a könyvért szükséges és érdemes volt vállalni a kiadói áldozatot is. A kötet lezárásáig, 1974 decemberéig napvilágra került Bartók-levelek egybegyűjtött kiadását számos megfontolás indokolja. Formainak látszik, de komoly érv, hogy a levelek 1—3. magyar nyelvű kötete már antikváriumban is régóta beszerezhetetlen, egy egész generációnak csupán könyvtári kincs. Tartalmi indok, hogy az eddigi négy magyar kötetben, felbukkanásuk időrendjében közreadott levelek most végre megírásuk kronológiájában olvashatók végig, vagyis tematikusan is közel kerülhettek végre azok a levélcsoportok, amelyek egyes darabjai eddig különböző forrásokból voltak csak — nem csekély fáradsággal összekereshetők. Indokolja a gyűjteményt, hogy *dr. Gombocz Istvánné*, az MTA Zenetudományi Intézete Bartók Archívumának munkatársa a már kiadott levélanyagot az eredetiekkel egybevetve, filológiai pontosság tekintetében a levélszövegek új minőségét hozta létre (hogy ez mit jelent a valóságban, annak eldöntéséhez elég összehasonlítani akár egyetlen levél szövegét is, az első magyar kötetből a mostani közléssel). Jelentős érv e nagy kötet mellett, hogy rengeteg új anyagot tartalmaz. Újat többféle vonatkozásban. Önmagát tagadta volna meg Demény János, ha az 1971-ben megjelent 4. magyar nyelvű és az 1973-ban megjelent utolsó idegen nyelvű (német) levélkötet óta teljesen új anyagot nem gyűjt, nem publikál. Viszonylagos, de nagyon jelentős újdonságértéke van továbbá a levelek ama népes csoportjának, amely magyarul most olvasható először, vagy folyóirat-megjelenések, gyűjteményes kötetekben való közreadások után kötetbe először most kerül. A szerkesztő a reá jellemző szerénységgel elhallgatja, mennyi újdonsággal szolgál a publikációja; számításom szerint az imént említett kritériumok egyike értelmében újdonságértéket képvisel a kötet levélanyagának mintegy harmada. De, hangsúlyozom, a már ismert, kötetbe korábban gyűjtött levelek jelentését is lényegesen árnyalják a könyvalakban újonnan kiadottak.

A teljesen új anyagból rendkívül érdekes az az ötven levél, amelyet Bartók hollandiai impresszáriójának, *Antonia Kossarnak* küldött 1936—39 között. Nemcsak a turnék előkészítésének óraműpontosságáról gazdagodnak az ismereteink. Érdekes, hogyan keresgéli Bartók az 1937-től játszott Mikrokosmos-darabok némelyikének legkifejezőbb angol, vagy német címét. Bár Kossar aszszonnyal németül levelezett, az 1937. szeptember 27-i levélben, londoni koncertről lévén szó, angol címeket ad meg: In transylvanian *mood* = In Transylvanian *Stile* (53); Staccato *versus* legato = Staccato *and* Legato (123); Burlesque rustique = Village Joke (130); Bagpipe-music = Bagpipe (138); From the Bali Island = From the Island of Bali (109). 1937. október 18-án, amszterdami koncerttel kapcsolatban német darabcímeket ír Bartók: Ganztonleiter = Tonreihen aus Ganztönen (136); Aus

dem Tagebuch einer Fliege = Märchen von der kleinen Fliege (142); *Verteilte* Arpeggien = *Gebrochene* Arpeggien (143). A címek keresgélése egyébként a Székely Zoltánéknak írt, ismert, 1937. január 12-i levélből is kitetszik: Melody against double *stops* = Melody Against Double *Notes* (70); À la russe = In Russian Style (90); Like a folksong = In the Style of a Folk Song (100); Parallel minor sixth = Minor in Parallel Motion (62); Syncopes = Syncopations (133). A kötet egyébként nem egységes abban a vonatkozásban, hogy az idegen nyelvű levelekben szereplő Bartók-művek címét hogyan közölje: az elfogadott magyar cím megadásával, vagy a levélben található másnyelvű alak megtartásával.

Első ízben jelent meg a Freund Etelkához 1906—36. között írott 65 levél jelentős része is; Demény korábbi gyűjtése a Bartók Archívum anyagával kiegészülve vált teljessé. Ezek a többnyire szűkszavú, levelezőlapnyi közlések Bartókra, a magánemberre, a barátra is fényt vetnek, róla alkotott képünket ily módon is gazdagítva.

Új anyagként érdemes lett volna felvenni a kötetbe Bartóknak Deutsch Jenőhöz, kedves tanítványához küldött levelezőlapjait is. Ezeket annak idején, a Bartók Archívum megalakulása előtt, a Magyar Zeneművészek Szövetsége vásárolta meg a mártírhalált halt muzsikus édesanyjától, s 1961-ben kerültek a Szövetség Bartók-gyűjteményének részeként az Archívumba. Ezek az írások emlékezetem szerint Bartóknak a 30-as években végzett magyar népzenei rendszerezőmunkájával kapcsolatos részletekre vonatkoznak — Deutsch másolóként vett részt ebben a munkában — és azért lett volna helyük a kötetben, mert Bartók román és szlovák népzenekutató munkásságával jelentékeny levélcsoportok foglalkoznak, de mindmáig viszonylag kevés dokumentum ismeretes a magyar népzenével kapcsolatos rendszerező munkájáról.

Nagyon fontos függelékkel bővült a II. zongoraverseny londoni bemutatójával kapcsolatos levél, amelynek főszövege először a levelek IV. kötetében látott napvilágot. Bartók kottás hibajegyzéket mellékel a nyomtatott partitúrához. Javításainak egy része mindmáig aktuális, a mindenütt használatos nyomtatott kotta néhány hibát továbbra is hűségesen „őriz".

Hatalmas munka az oly sok forrásból gyűjtött levélanyag közreadása, de azt hiszem, még ez a kötet sem reprezentálja a kritikai kiadást abban az értelemben, ahogyan Szőllősy András az írások kritikai kiadását közreadta.

A jegyzetapparátus és a kötet használhatóságát elősegítő mutatórendszer még mindig nem tökéletes. Sőt, ami a jegyzeteket illeti, az előző DemLev-ekhez képest inkább visszafejlődést regisztrálhatok. Például: a DemLev I. legelső levélben (a gyűjteményes kötetben 2. szám), Bartók írja: *„Tessék: ma itt volt az igazgatóné 11 órakor, és én nem voltam itthon."* Hogy ki az az igazgatóné, arról a DemLev I-ben még jegyzet tájékoztatott, ez most hiányzik (ilyen példa sajnálatosan sok akad).

Lengyel Menyhértnek 1920. január 10-én írta Bartók: *„Nem hogy a Seherezade-ra gondolhatnék, de még a Mandarin partitúrájából sincs meg egyetlen ív sem."* (256. lap.) Demény a 775. lapon, jegyzetben elírásnak minősíti a Seherezádéra való utalást, mondván, hogy Reinhardt a Lysistratához szeretett volna Bartókkal zenét íratni. Nincs szó pedig elírásról. Lengyel Menyhért Seherezádé címmel 1919-ben egyfelvonásos operalibrettót írt Bartóknak (v. ö. Kroó: Bartók Béla megvalósulatlan kompozíciós terveiről. Magyar Zene 1969/3—4., 251—252. lap). Az egyfelvonásos egyébként Bartók Bélának szóló ajánlással a Nyugat 1923. december 20-i számában meg is jelent.

A jegyzetproblematika folyamatában érzékelhető az Arthur Eagerfield-Hull címére küldött levelekben. A címzettek mutatójában Demény megadja, hogy az angol tudós szerkesztette a Dictionary of Modern Music and Musicians-t. De az már sehonnan sem derül ki, hogy Bartók nemcsak román közreműködőt ajánlott a szerkesztőnek (423. levél), hanem számos címszót írt a kötetbe. (Itt jegyzem meg, hogy épp e levélbe fordítási hiba is belecsúszott — bár a szövegek általában igen jók, s a tévedés cseppet sem jellemző —; a francia eredeti dictionnarie kifejezése a levél kontextusában nem szótár, hanem lexikon.) Miután hiányzik az a fontos információ, hogy Bartók címszavakat írt az angol lexikonnak, teljesen érthetetlen a 468. levélnek a „német kiadás"-sal kapcsolatos utalása. Sehol nem derül ki, hogy az Alfred Einstein szerkesztette Das neue Musiklexikon-ról van szó itt. Már-

pedig egy 5000 példányban kiadott könyv nem a részletekben jártas kutatók használatára készült!

Olykor a művekkel kapcsolatban is zavar támad. Legalábbis fenntartással kell fogadnunk, hogy a zongorára írt, Rózsavölgyinél megjelenő *„Chants des paysans hongrois"*, amelyhez 1914-ben címlaptervet készített Bartók (318. levél), részét képezte volna a *Tizenöt magyar parasztdal*nak, ahogyan ezt a művek mutatója mondja (912. lap). Címe szerint leginkább a *Három csik-megyei népdal* lehetne, de a műjegyzék és Bartók kiadói szerződései a mű Rózsavölgyi-féle kiadásáról nem adnak hírt; Rozsnyainál jelent meg gyűjteményben is, önállóan is.

1927. január 18-án Bartók 1926-ban készült műveiről informálta Eagerfield-Hullt (314. lap) *„Im Freien — 4 zongoradarab"* áll itt. Hiányzik a jegyzet, amely az elírást helyesbítené: Szabadban — öt zongoradarab. A Belga Rádiónak szánt műsort adván meg, a 857. levélben Bartók *Musiques nocturnes*-t ír. Mivel nálunk a Bartók-művek francia címei szinte teljesen ismeretlenek, jegyzetbe kívánkozott volna, hogy az Éjszaka zenéjéről van szó.

Egyébként, mindazon információkat, amelyeket a jegyzetanyagból hiányzónak vélek, 99 százalékban éppen Demény dokumentációjából lehet megtudni. Csakhogy a Zenetudományi Tanulmányok mutató nélkül kötetei régesrég elfogytak, az új levélgyűjtemény vásárlóinak többsége tehát a kiegészítést már akkor is bajosan végezhetné el, ha rászánná erre a munkára a szükséges időt.

A kötet terjedelmének több, mint 20 százalékát jegyzetek, mutatók töltik ki! és a mutatók mégsem teljesek. Tudom, mennyire aprólékos az ilyen munka, de éppen a legfontosabb mutatók egyike, a zeneműveké, sajnálatosan hiányos. Magam eddig vagy 25 helyütt vettem észre a kompozíciók mutatójából hiányzó utalást. Hogy ez az index nem sikerült teljesen, azt annál sajnálatosabbnak tartom, mivel a DemLev III. és IV. ilyen indexszel egyáltalán nem rendelkezik. A kézirat gondozásának színvonalát jelzi azonban, hogy sajtóhibát a kötetben alig találtam.

Halmy Ferenc—Zipernovszky Mária:

HUBAY JENŐ
Zeneműkiadó Budapest, 1976

Amit Hubay Jenőről ez ideig tudtunk, az leginkább hosszú életének utolsó két évtizedére vonatkozott. Ismeretes volt konfliktusa Dohnányival 1918-ból, amely a Zeneakadémia igazgatói posztja körül robbant ki; ismeretesek konfliktusai Bartókkal, Kodállyal a Tanácsköztársaság leverése utáni időszakban. Ismerünk egyet s mást dicstelen közéleti, jelentéktelen zeneszerzői, igen jelentékeny előadóművészeti és kiemelkedő pedagógiai tevékenységéről. Ám ezek az információk töredékesek és értékelésük okkal-joggal elfogult. Hubay Jenő azonban mindenképp olyan jelentékeny személyisége volt a magyar zenekultúrának, tekintélye révén közvetlenül is oly hosszú időn át befolyásolta zenei életünknek, mondhatni, egészét, hogy feltétlenül szükséges volt életútjának monografikus megrajzolása.

Ezt a munkát Halmy Ferenc alapos felkészültség, jelentékeny dokumentáció és józan, tárgyilagos ítélőképesség birtokában igen magas színvonalon végezte el. Életrajzában pontosan választja el mindazt, ami Hubay munkásságában valóban értékes volt attól, ami a fejlődést gátolta, ami ebben az aktivitásban maradi, reakciós volt. Könyvének tárgya köré nem von tehát kritikátlanul dicsfényt, de kellő nyomatékkal hívja fel a figyelmet Hubay Jenő vitathatatlan eredményeire: a hegedűművész és a hegedűsöket nevelő művész tevékenységére.

Végül is Hubay volt az első olyan nemzetközi rangú magyar mestere a hegedűnek, aki csupán átmenetileg tevékenykedett külföldön, ám a Zeneakadémia hívó szavára 1886-ban, odahagyva a Brüsszeli Konzervatórium előkelő tanszékét, hazatért, hogy a magyar hegedűiskola megteremtésén munkálkodjék. A magyar zenekultúra nem tudta magához bilincselni olyan iskolát teremtő, jeles hegedűs mestereit, amilyen Auer Lipót, Joachim József, Flesch Károly volt, de meg tudta nyerni a náluk nem kisebb Hubay Jenőt.

A kötet függelékként közreadja Hu-

bay mesteriskolája növendékeinek névsorát és e tanítványok intézeti koncertjeinek pontos adatait (178—190. lap) 1911-től 1936-ig. E névsor ugyan nem reprezentálja teljes mértékben a pedagógus munkáját, hisz 1911 előtt is nevelt Hubay nemzetközi jelentőségű előadóművészeket — Geyer Stefiről, Szigeti Józsefről, Vecsey Ferencről a kötet megfelelő helyein olvashatunk —, de a művészképző kurzuson is végzett vagy húsz olyan hegedűs, aki nemzetközi karriert futott be. (Csupán zárójelben jegyzem meg: Blau Jenő Hubay-növendékről érdemes lett volna megemlíteni, hisz az olvasók szélesebb köre nem feltétlenül tudja, hogy ő Ormándy Jenővel, a világhírű karmesterrel azonos.) És persze, Hubay osztályából nemcsak világnagyságok, Székely Zoltánok és Rubinstein Ernák kerültek ki, hanem egész sora olyan muzsikusoknak, akik a magyar zenekultúra felvirágoztatásán fáradoztak, illetve itthon tevékenyek mindmáig.

Hubay életművének ez a legnagyobb, a maradandó eredménye. De természetesen nem becsülhetjük alá előadóművészeti teljesítményét sem. Halmy egykorú kritikák bőségesen idézett szemelvényeivel felidézi ezt a hanglemez korszaka előtt oly sajnálatosan múlékony aktivitást is. Nemcsak a hegedűművész hazai és nemzetközi koncerttevékenységére hívja fel a figyelmet, hanem a kamaramuzsikus, a kvartettező Hubay munkásságára is. Alighanem innen, a Hubay-vonósnégyestől eredeztethetjük a magyar vonósnégyeskultúra hagyományát.

Ez a könyv őszintén tájékoztat a zeneszerző Hubayról. Helyesen megszabottak már az arányok is, nem ide került a súlypont. Egyértelművé válik, hogy mennyire és miért nem tartozik Hubay kompozíciós műve a magyar zene főáramába, mitől másodlagos és elavult. Nagyon részletező műelemzéseket Halmy nem végez és ebben alighanem igaza van, nem hinném, hogy sok tanulsággal járna az efféle analízis. De, függetlenül attól, hogy Hubay Jenő művei aligha kapnak helyet a magyar zene pantheonjában, ha egyszer már könyvet adunk ki róla — és ez aligha fog egyhamar megismétlődni — érdemes lett volna a főbb zeneművek felsorolása (192—195. lap) helyett teljes műjegyzéket adni, mérhetetlenül ez sem duzzasztotta volna fel a terjedelmet. Egyébként valósággal elképesztő, milyen jelentős külföldi kiadói voltak Hubay Jenőnek (Universal, Breitkopf, Simrock, Kistner stb.).

A legbonyolultabb kérdéscsoport Hubay közéleti tevékenységének értékelése. Halmy ebben teljesen egyértelműen foglal állást, az ismert dokumentumokat kendőzetlenül idézi. A tényeket nehéz volna persze elhallgatni, azt, hogy Hubay nemhogy kiszolgálta a kurzust, de zenei téren maga volt a kurzus. Mégis méltányolom az őszinte, nyílt ítéletmondást, hiszen olvastam már olyan biográfiát, amely ügyes csoportosításával, tények elhallgatásával egyoldalú képet adott „bonyolult" személyiségekről.

Egy majdani, nagyon részletes Kodály-életrajz íróját érdekelheti néhány, az eseményeket pontosabbá tevő információ a Zeneművészeti Főiskolára 1921 őszén visszatérő Kodályról. Miután szeptember elején Vass József miniszter a visszahelyezéséről intézkedett, Kodály szeptember 5-én tárgyalt Hubay Jenővel, aki másnap feleségének így írt: „Képzelje — nagy újság — Kodály... nálam volt, s én, miután *szavára*, kijelentette, hogy *teljesen beilleszkedik* a Zeneművészeti Főiskola irányzatába, vissza vettem tanárnak!" (103. lap.) Hogy beilleszkedés alatt mi értendő, az persze további elemzésekkel dönthető csak el. A zeneszerző-nevelő Kodály aligha illeszkedett Hubay irányzatához. És ezt Halmy, közvetve bár, egy eddig szintén ismeretlen adalékkal bizonyítja. Amikor 1925 tavaszán Diósy Béla próbaidős főiskolai tanár hírhedt cikkében megtámadta Kodály növendékeit — erre készült, válaszul, a Tizenhárom fiatal zeneszerző című Kodály-írás — a tanévzáró értekezleten Bartók megtámadta Diósy cikkét és állásfoglalást kért Hubaytól, mint igazgatótól. Hubay azonban a sajtószabadságra hivatkozva nem foglalt Kodály mellett állást (114. lap).

Alighanem tévedésen alapul viszont az Erdélyi Hírlap 1924. április 5-én megjelent cikkének információja, mi szerint Hubay 1924-ben azért nem kapott tervezett romániai koncertturnéjához beutazási engedélyt, mert abban az évben ismét megtámadta Bartókot román kapcsolataiért. Ezt az információt, amely bekerült a Bartók-szakirodalomba, sem a Hubay ellen szóló tényeket őszintén ismertető Halmy, sem az általam ismert 1924-es források sora nem igazolja. A

román hatóságok alighanem a Bartók román zenefolklorisztikai kutatásait 1920-ban, soviniszta és tudománytalan érvekkel támadó Hubayra emlékeztek négy év múltán is.

Hiányérzetem Halmy Ferenc munkájával kapcsolatban egy ponton akad. Hubay Jenő a 20-as évek derekától meglehetősen kiterjedt publicisztikai tevékenységet is folytatott. A Pesti Napló vasárnapi számaiban — de lehet, hogy másutt is — egész oldalas és még hosszabb cikkek egész sorát írta, nemegyszer fontos témákat érintve. Ezekkel az írásokkal az életrajz írója, úgy látszik nem találkozott.

A kötet rövidebb második részét Zipernovszky Mária írása tölti ki a zenepedagógus Hubayról. Az irodalomjegyzék tanúsága szerint ugyanő, 1942-ben, gyűjteményes kötetet szerkesztett e tárgykörben. Mostani publikációja nyilván ennek rövid foglalata. Metodikai fejtegetéseihez hozzászólni nem tudok. Hubay pedagógiájának eredményeit ismerve nyilvánvaló, hogy módszere kiváló kellett hogy legyen. A művészképző növendékeinek intézeti koncertjeit áttekintve minden esetre feltűnő, hogy teljes Bach-művet senki nem játszott, csak egy, vagy két tételt, és az is, hogy a literatúra a Beethoven-koncerttel kezdődik és Hubay, meg Zsolt Nándor műveinél végződik. Mozart-versenyműegyszer sem szerepelt, sem a nagy hegedűzongora szonáták Mozarttól Brahmsig tartó vonulata, de annál több virtuóz előadási darab.

Nem a kétkedés szól belőlem, de egy alaposan dokumentált életrajz után kissé mégis zavarba hoz, hogy Zipernovszky Mária általában tekinti forrásnak mindazt, amit Hubay tanítványai a mester pedagógiájáról feljegyeztek, emlékként megőriztek. Külön fejezet „Hubay Jenő tanítása növendékeinek pedagógiájában" (147—149. lap). És ilyen bizonytalan eredetű emlékek alapján rekonstruálja a szerző, hogy hogyan tanította Hubay Mozart A-dúr versenyét és a Csajkovszkij-koncertet (160—165. lap). Legalább annyit jó lett volna megtudnunk, hogy a leírás kinek, vagy kiknek az emlékeire hivatkozik, az emlékezők mikor tanultak Hubaynál és emlékezéseik milyen időből valók. Előadóművészetben ugyanis nagyon gyakori — sőt, szinte tipikus —, hogy a tanítvány, teljes jóhiszeműséggel, úgy véli, mestere tanítását követi hűségesen, de közben már rég továbbfejlesztette, vagy éppen teljesen megváltoztatta azt. Nekem nem eléggé autentikus az ilyenfajta megállapítás: „A Mozart A-dúr koncert betanításáról így vallanak tanítványai." (160. lap.)

Egészében véve a Gertler Endre szubjektív bevezetőjével ellátott Hubay-kötet nyeresége zeneirodalmunknak, mert a magyar zenekultúra sokat vitatott, mert vitatható, de mindenképpen jelentékeny és nagyhatású személyiségének munkásságát tárgyalja, történelmi hűséggel.

Breuer János

BUDAPEST LEXIKON

Főszerkesztő: Berza László
Akadémiai Kiadó, Budapest

Buda és Pest egyesítésének centenáriuma ihlette az Akadémiai Kiadó monumentális és magábanálló kiadványát: a *Budapest Lexikont*. 1300 oldal, 6000 címszó, gazdag illusztrációs anyag, mintegy 140 munkatárs: már ezek a külső adatok is érzékeltetik a vállalkozás méreteit. A *Berza László* szerkesztésében megjelent város-lexikonnak valóban nincs párja sem a hazai, sem a külföldi irodalomban.

A lexikon tizenhárom témakörben foglalkozik a százéves főváros múltjával, a földrajztól és történelemtől a gazdasági és társadalmi életig, a műemlékektől és a városfejlesztéstől a kultúráig. Jelentős teret kap a zene s a zenei élet is. Mi természetesen ez utóbb említett témacsoportot vesszük közelebbről szemügyre.

A Budapest Lexikonban mintegy százhúsz zenei címszó található. Ilyen nagyszabású, általános munkában két százalék: igen tekintélyes mennyiség; látnivaló, hogy a szerkesztőség nagy jelentőséget tulajdonított a főváros zenetörténetének.

Miről tájékoztatnak ezek a címszavak? Nagyon helyesen, főként budapesti zenei intézményekről: zenés színházakról, ének- és zenekarokról, zenei társaságokról, a zeneoktatás különböző fórumairól, budapesti zeneműkiadókról és zenei folyóiratokról. Vannak, természetesen, személyi cikkek is, zeneszerzőkről, előadókról, zenekritikusokról és ze-

netörténészekről, Bartay Andrástól és Bartók Bélától Weiner Leóig és Zerkovitz Béláig.

A zenei intézményekről szóló kis cikkek általában igen hasznosak és pontosak. Anyaguk többnyire gazdagabb, mint a Zenei Lexikon idevágó címszavaié. Nagyon tanulságos róluk úgy olvasni, hogy párhuzamosan más kulturális, gazdasági, politikai intézmények történetét is tanulmányozhatjuk, vagyis, hogy a zene egy város általános fejlődési folyamatába ágyazva tűnik elénk. Néhány címszó azonban hiányzik: hiába kerestük a Hanglemezgyártót s hiába a Zenei Szemlét is.

Még fájdalmasabb hiányok fedezhetők fel a személyi cikkek sorában. A fővárosi zenei élet úttörői közül hiányzik Ábrányi Kornél, Bengraf József, Bartay Ede, Bartalus István, Mátray Gábor, a zenei előadóművészek sorából Fischer Annie és Rácz Aladár neve. S ha már a Rózsavölgyi Zeneműkiadóról olvashatunk, szívesen láttunk volna egy Rózsavölgyi Márk-címszót is. Kisebb-nagyobb pontatlanságok találhatók a Bartók-, Erkel-, Kodály- és Liszt-cikkekben (melyek, sajnos, tartalmilag sem túlságosan magas színvonalúak).

Az Új Zenei Szemle-cikkből kimaradt Szelényi István neve, az Ünnepi nyitány címszóból Erkelé. Budapest zenetörténeti múltjának kutatói és zeneéletének krónikásai között nem láttuk Jemnitz Sándor, Major Ervin, Péterfi István és Szabolcsi Bence nevét. Ezek bizony már komoly hiányosságok.

A lexikont így is haszonnal forgathatják a főváros zenei múltja és jelene iránt érdeklődők. Bízunk benne, hogy hiányosságait egy új kiadás meg fogja szüntetni.

MUSIKALISCHES ERBE UND GEGENWART

Musiker-Gesamtausgaben in der Bundesrepublik Deutschland. Im Auftrag der Stiftung Volkswagenwerk herausgegeben von Hanspeter Bennwitz, Georg Feder, Ludwig Finscher und Wolfgang Rehm

Bärenreiter, Kassel—Basel—Tours—London 1975

Zenei örökség és jelen — ezt a címében és tartalmában egyaránt sokatmondó könyvet azért adták ki, hogy általa tájékoztassák a nagyközönséget a Német Szövetségi Köztársaságban megjelenő zenei összkiadásokról. A könyv írói közül *Georg Feder, Ludwig Finscher* és *Wolfgang Rehm* fontos szerepet vállalt a Haydn-, Bach-, Hindemith- és Mozart-összkiadás szerkesztésében. Az olvasó tehát első kézből való tájékoztatást kaphat tőlük a legfontosabb muzsikus-összkiadások történetéről, felépítéséről, megjelenésének ez idő szerinti helyzetéről.

A kötetnek különleges jelentőséget biztosít Ludwig Finscher történeti oknyomozó bevezető-tanulmánya. Az első, összefoglaló célzatú zenei gyűjtemény keletkezése — írja Finscher — egyidős a zeneszerző-költőegyéniség megjelenésével az európai zenetörténetben. Például Adam de la Halle-ra, a XIII. században élt észak-francia trubadúrra, illetve a XIV. századi nagy francia költő-muzsikusra, Guillaume de Machaultra hivatkozik. Finscher rendkívül érdekes, tömör tanulmánya tehát a középkortól kezdve követi az összkiadás eszméjének és gyakorlati megvalósításának történetét: a hagyományőrző történeti tudat kialakulását, a tudományos metodológia fejlődését, mely végülis a mai modern, pontos, megbízható és a nagy kulturális értékek fennmaradását biztosító összkiadásokban oly fontos kifejezést nyer.

A könyv következő fejezete az összkiadások és a társadalom kapcsolatát világítja meg, ilyen kérdésekre válaszolva: kinek készülnek a zenei összkiadások? Luxus-e ez vajon, melyben csupán a társadalom reprezentációs igénye nyilvánul meg? Nem valami elavult „hőskultusz" maradványa-e? Kellenek-e a zenei életnek az összkiadások vagy azok csupán a könyvtárak polcaira kerülnek? Miért szükséges megvalósításukhoz a köztámogatás, illetve a magánalapítványok támogatása?

A történeti-társadalmi bevezetést tizenegy kiadványsorozat — egyebek közt a Bach-, Beethoven-, Haydn-, Hindemith-, Mozart, Schönberg-, Schubert- és Wagner-összkiadás — ismertetése követi. Megismerjük e kiadványsorozatok pontos tervét, előkészítésük módszerét, megjelenésük ütemét.

Igen hasznosnak tartjuk a közvélemény ilyen jellegű tájékoztatását a zenetudományi műhelymunkáról. Mivel e kiadások többsége nálunk is kapható vagy legalább könyvtárakban hozzáférhető: úgy gondoljuk, kivonatos információnkat szívesen fogadja a zene iránt érdeklődő hazai közönség.

Wolf Siegfried Wagner

DIE GESCHICHTE UNSERER FAMILIE IN BILDERN BAYREUTH 1876—1976

Rogner & Bernhard, München, 1976

Bayreuth Festspielhausának centenáriuma ihlette azt az érdekes képes albumot, mely az ünnepi alkalomra Münchenben, a Rogner & Bernhard kiadónál látott napvilágot. Címe: *Családunk története képekben, Bayreuth 1876—1976.* Már ez a cím is elárulja: ezúttal „beltag" vállalkozott rá, hogy Wagnerről, családjáról és az általa megálmodott és megteremtett nagy bayreuthi intézményről újat mondjon. A szerző *Wolf Siegfried Wagner,* Wieland Wagner fia, Richard Wagner dédunokája, Liszt Ferenc ükunokája.

Hogy családtag lett krónikássá, annak előnye is van, hátránya is. Előnye az, hogy megnyíltak előtte a családi fényképalbumok, s még az, hogy több közeli hozzátartozót — anyát, nagyanyát, testvért — sikerült rábírnia: emlékezzék. Ennek eredményeképpen fény derül a bayreuthi Wagner-ház, a Wahnfried mindennapi életére, több generáción át. A Wagner-krónika „mellékszereplői" is éles fényben jelennek meg előttünk. Megtudjuk: miként teltek a napok Wagner halála után a Wahnfriedben, hogy élt Cosima, hogy élt Siegfried Wagner, hogy nevelte gyerekeit — akik közül Wieland és Wolfgang élete és műve ismét a nemzetközi érdeklődés homlokterébe került — és bőséges dokumentumanyagot közöl a „negyedik generáció": Wagner tizenegy dédunokájának felcseperedéséről is. Megismerkedünk a Wahnfried-villa és a Festspielhaus legkülönfélébb vendégeivel, nagy karmesterekkel, énekesekkel, egyéb híresség ekkel — nem feledkezve meg az Ünnepi Játékok fogkefebajszos állandó vendégéről sem, kinek Bayreuth iránti rajongása egy időre gyanús-barna árnyékot vetett magára a wagneri életműre: vagyis Hitlerről.

A könyv lényeges része persze nem kuriózumokból áll, hanem fontos, eddig jobbára ismeretlen dokumentumokból, az Ünnepi Játékok házának történetéről és az Ünnepi Játékokat irányító Wagner-család történetéről. S itt jelentkeznek a hátrányai, hogy családtag a krónikaíró: a családon belüli ellentétek hatása kétségkívül megmutatkozik a Wieland és Wolfgang Wagner tevékenységét bemutató képek és szövegek arányában. Az sem növeli a mű hitelét, hogy Wagner jótevőjének, II. Lajosnak portréját a szerző felcserélte egy másik Wittelsbach uralkodó képmásával. Hogy Liszt Ferenc kisebb helyet kap a könyvben, mint Froh, Wagner kutyája: talán tudatos, de semmi esetre sem örvendetes tervezésről tanúskodik. Ám a Cosimáról és Siegfried Wagnerről szóló részek hallatlanul érdekesek — olykor a tragikus fenséget sem nélkülözik. Mindenképpen méltók hát a Bayreuth és Wagner iránt érdeklődők figyelmére.

Bónis Ferenc

V 57/

Zt.



MAGYAR ZENE

1977

3

MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XVIII. évf. 3. szám 1977. szeptember

TARTALOM

BREUER JÁNOS:
Az első tizenöt esztendő 227
HERMANN SCHERCHEN:
Zenei élet a bolsevista Pétervárott 232
LEONYID SZABANYEJEV:
Zene és zenei körök a háború utáni idők Oroszországában 237
A. LUNACSARSZKIJ LEVÉLVÁLTÁSA A KONZERVATÓRIUM KOMSZOMOLISTÁIVAL 242
PAVEL WEISZ:
Egy új világ zenéje 246
HANNS EISLER:
A zene helyzete a Szovjetunióban 252

A SZOVJET ZENE ÉS EURÓPA

Új zene Moszkvában (Viktor Beljájev) 254
A moszkvai Új Zene Egyesület (Viktor Beljájev) 256
Orosz kritikák modern európai zeneművekről (A. Dimitrevszkij) . . . 259
Franz Schreker: A távoli hang — bemutató Leningrádban (Szemjon Ginszburg) 261
Művészet és nép a mai Oroszországban (Franz Schreker) 263
Franz Schreker Oroszországban. Leningrád—Moszkva (Igor Glebov—Viktor Beljájev) 267

ZENESZERZÉS

Zeneszerzés Oroszországban (Viktor Beljájev) 269
Moszkvai zeneszerzők (Alekszandr Abramszkij) 273
Nyikolaj Mjaszkovszkij negyedik zongoraszonátája (Viktor Beljájev) . . 277
Szamuil Feinberg (Anatolij Alexandrov) 279
Szamuil Feinberg 6. zongoraszonátája (Viktor Beljájev) 281
Szamuil Feinberg Berlinben (Hanns Gutman) 283
Anatolij Alekszandrov (Nyikolaj Mjaszkovszkij) 284
N. A. Roszlavec (L.) 286
Alekszander Mosszolov I. vonósnégyes, op. 24 (Viktor Beljájev) 288

ZENETUDOMÁNY

Zenetudomány Oroszországban (Mihail Ivanov-Boreckij) 290
Zenetudomány Leningrádban (Szemjon Ginszburg) 292
GIMN (Fanina Halle) 295

OPERA

Opera Oroszországban (Vaszilij Jakovlec) 297
Opera az új Oroszországban (Herbert Graf) 298
Opera (A. L. Csemodanov) 308

ZENEPEDAGÓGIA

Új áramlatok a zenei nevelés területén (Nagyezsda Brjuszova) 311
Hivatásos zeneiskolák (Pekelisz) 313
Amatőrök zenei nevelése (N. P. Tugarinov) 315

INTÉZMÉNYEK

Zeneműkiadás (N. Silberstein) 317
Nyilatkozat az Állami Kiadó Zenei Osztályának (Hanns Eisler) 318
Hanglemez (Jevgenyij Braudo) 319
A „VOKSZ" 321

TUDÓSÍTÁSOK

Moszkvai tudósítás I—VII. (Jevgenyij Braudo—Viktor Beljájev) 323
Leningrádi tudósítás I—IV. (Igor Glebov—Szemjon Ginszburg—Roman Gruber) 328
Zene Ukrajnában (Antonij Rudnyickij) 332

MAGYAR ZENE
Zenetudományi folyóirat
Megjelenik évente négyszer
A szerkesztő bizottság tagjai:
UJFALUSSY József és MARÓTHY János
Szerkesztő: BREUER János
Szerkesztőség: Budapest V., Vörösmarty tér 1. (Magyar Zeneművészek Szövetsége címén 1364 Budapest, Pf. 47.) Telefon: 176-222/179
Kiadja Lapkiadó Vállalat (VII., Lenin krt. 9—11.) Levélcím: 1906 Pf. 223.
Felelős kiadó: SIKLÓSI Norbert
Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a Posta hírlapüzleteiben és a Posta Központi Hírlapirodánál (KHI, 1900 Budapest V., József nádor tér 1.) közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a KHI 215—96 162 pénzforgalmi jelzőszámlára. Előfizetési díj fél évre 30,— forint, egész évre 60,— forint.
Index: 25.563
77.4757.66-21 Alföldi Nyomda, Debrecen

BREUER JÁNOS:

AZ ELSŐ TIZENÖT ESZTENDŐ

„[...] Ki ismerné a százötvenmilliók mai muzsikusait? Csak úgy kutyafuttából említsünk fel egynéhányat. Melyiket ismered, ó nyájas olvasó? Akik színpadi zenét írnak: Potocky, Krein, Desevov, Knipper, Gnyeszin — a hangszerre és zenekarra író szerzők közül: Gödike, Sirinszky, Jevszejev, Moszolov, Sosztakovics, Ipolitov-Ivanov, Judin és a megtért Mjaszkovszky — a nagyoroszok közül Paszcsenko és Szegeroff, a fehérorosz Prohoroff, az ukrán Leontovics vagy Szavorszky, a georgiai Paliásvily és Klimoff, a tatár, az a Klimoff, aki a Leningrádi Akadémia kórusvezetője, a kirgiz, végül a zsidók közül akár Sein, vagy Kitomirszky, Davidenko és Vasziljev-Buglaj nevét elsőnek kellett volna említeni, hisz ők ott a legismertebbek. És te nem ismered őket nyájas olvasó [...]" 1933-ban írta ezt a Független Szemlében a kommunista Justus György, de írhatná ma is, bárki, hiszen a „százötvenmilliók" zenéjéről, a fiatal szovjet állam zenekultúrájáról mindmáig alig tudunk valamit.

A Nagy Októberi Szocialista Forradalom 60. évfordulóján a szovjet zenekultúra első tizenöt esztendejének történetéből mutatunk be minden szépítés nélkül kortársi, hiteles dokumentumokat, néhány cseppnyit a tengerből. A korszak pontosan körülhatárolható; kezdete a győztes forradalom napja — 1917. november 8-án már hangversenyezett a volt cári Kapella, a mai Leningrádi Filharmónia —, záróköve pedig az OK(b)P Központi Bizottságának 1932. április 23-án hozott határozata a proletár írók, művészek szervezeteinek megszüntetésére és egységes művészeti szövetségek létrehozására: *„Most, amikor már felnőttek a proletár irodalom és művészet káderei, a gyárakból és kolhozokból új írók és művészek kerültek ki, a jelenlegi proletár irodalmi-művészeti szervezetek (VOAPP, RAPP, RAMP) stb. keretei már szűkek, gátolják a művészi alkotómunka lendületét. [...] 1. Meg kell szüntetni a proletár írók egyesüléseit (VOAPP, RAPP); 2. Minden írót, aki támogatja a szovjethatalom platformját és részt kér a szocializmus építéséből, egyesíteni kell a Szovjet Írók Szövetségében, amelyben kommunista frakciót kell szervezni; 3. Hasonló változtatást kell végrehajtani más művészeti ágakban is."*

Korszakunk történelmileg hármas tagozódású: kezdete a polgárháború és a hadikommunizmus ideje, a 20-as évek elejétől következett az új gazdasági politika kora, az évtized végén kezdődött az I. ötéves terv. Az új zenekultúra megalapozása szinte már a forradalom másnapján megkezdődött. 1917 decemberében hozott határozatot a Népbiztosok Tanácsa a Moszkvai Nagy Színház és az egykori pétervári cári opera, a Mariinszkij-Színház államosítá-

sáról; 1918. július 12-én Lenin dekrétumot írt alá a Petrográdi és Moszkvai Konzervatórium államosításáról; december 19-én írta alá a kiadók — köztük a zeneműkiadók — államosításának dekrétumát; decemberben bocsátotta ki a hangszergyárak és hangszerek köztulajdonba vételéről szóló dekrétumot. Egyidejűleg a helyi szovjetek államosították az operaházakat, zenekarokat, hivatásos kórusokat, a többi konzervatóriumot, állami tulajdonba kerültek zenei könyvtárak, archívumok, korábban alapítványok által fenntartott „magán" zenetudományi intézetek. Lunacsarszkij közoktatási népbiztosságán a muzsikusok kívánságára 1918 elején zenei osztályt szerveztek; aktivitására jellemző, hogy 1919-ben, amikor összegyűjtve kiadták a zenei osztály dekrétumait, rendelkezéseit, a füzet 74 oldalnyi terjedelmű volt.

A Petrográdi Opera 1918. január 23-án rendezte első munkáselőadását; a Ruszlán és Ludmilla volt műsoron. A helyzet olyan nehéz volt, hogy egészen 1918 végéig nem sikerült villannyal ellátni a Petrográdi Opera műhelyeit és raktárait. Mécsesek és petróleumlámpák fényében, állandó tűzveszélyben, a felhalmozott, hatalmas értékű díszleteket-jelmezeket kockáztatva dolgoztak az opera munkásai. A zenekultúra hivatásos bázisait nemcsak tűz fenyegette, nemcsak a polgárháborús idők súlyos gazdasági helyzete, hanem a Proletkult is, amellyel Lenin oly sokat vitatkozott. Látván a Moszkvai Nagy Színház 4 millió rubeles deficitjét, a Proletkult 1918-ban az épület bezárását követelte. Lenin és Lunacsarszkij védelmezte meg a hagyomány és munkásművészet viszonyát teljesen félreértő Proletkulttól a Bolsojt. Hasonló támadásoktól 1920. október 19-i rendeletében a Petrográdi Filharmóniát védelmezte Lunacsarszkij: *„Minden illetéktelen beavatkozás [...] a zenekar tevékenységébe és minden bomlasztási kísérlet — bűn. A Pétervári Állami Filharmonikus Zenekart sérthetetlennek nyilvánítjuk, mint olyan intézményt, amely elsőrendű művészi és állami jelentőséggel bír. [...]*

A Proletkult a zenekultúrában is tabula rasat kívánt teremteni, eltörölni minden hagyományt, és — ahogy Lenin nemegyszer, kritikusan megjegyezte — *„lombikban előállítani az új proletárművészetet"*. Ezt vallotta Lunacsarszkij népbiztossága zenei osztályának első vezetője Artur Lurjé zeneszerző, Schoenberg és Stravinsky híve is. A kísérlet azonban meghiúsult a politikán és a muzsikusok akaratán. Lurjé hamarosan elhagyta a szovjet államot. 1918. november 7-én, a forradalom győzelmének első évfordulóján, a Petrográdi Szovjetnek a Szmolnij-palotában tartott ünnepi ülésén Mozart Requiemjével emlékeztek a forradalom áldozataira.

A polgárháború, a hadikommunizmus viszonyai és a régi, főúri-polgári mecénásközönség felbomlása következtében igen sok vezető pozíciót betöltött előadóművész hagyta el hazáját. A PERSZIMFANSZ, a világ első, karmester nélküli szimfonikus zenekara elsősorban nem a kollektivizmus eszméjének, hanem a karmesterhiány gyakorlati gondjának köszönheti megszületését; 1922. február 13-án lépett fel először és még abban az évben több, mint 80 hangversenyt adott. Az első külföldi muzsikus, Oskar Fried karmester a világtól addig zeneileg is teljesen elszigetelt szovjet államban 1922 őszén vendégszerepelt. Fellépései jelentőségének jele, de egyúttal annak jele is, hogy az új szovjet állam mekkora fontosságot tulajdonított a zenének, hogy Oskar Friedet maga Lenin is fogadta, hosszan elbeszélgetve a karmesterrel. Ez már az új gazdasági politika, az újjáépítés idején történt, szintén rendkívül súlyos

helyzetben. V. V. Gorbunov írja Lenin és a proletkult című könyvében: *„1922-ben az ország nagy gazdasági nehézségekkel küszködött. Emiatt erősen csökkenteni kellett a népművelésre szánt összegeket."* De emiatt egyetlen zenei intézmény munkája sem szünetelt s lassan oldódott a zenekultúra elszigeteltsége is. Az elszigeteltség lassú feloldását a nagypolitika fontos eseménye jelzi: az 1922-ben megkötött rapallói egyezményben a weimari Németország, a tőkés világban elsőként, elismeri a fiatal szovjet államot. Innen, hogy 1922-től nemzetközi kapcsolataiban a szovjet zenekultúra elsősorban német orientációjú.

Hogy így történt, abban része volt ama hatalmas és őszinte érdeklődésnek, amely nemcsak a munkások, hanem Európa progresszív gondolkodású művészértelmiségének is a szovjet államra irányította a figyelmét. Felismerte ennek jelentőségét egy kiváló üzleti érzékkel megáldott kiadó, a bécsi Universal-Edition, amely, együttműködve a moszkvai Állami Kiadó zenei részlegével, Európa-szerte terjesztette a szovjet zeneszerzők új műveit, 1923—24-től kezdve. A kapcsolat kétirányú, kezdetben a kiadó közvetítésével, később számos különféle csatornán jut el a 20-as évek új zenei termése Moszkvába és Leningrádba. Moszkvában 1923 novemberében megalakult a Kortárs Zene Egyesület, Leningrádban 1926. január 1-én. A szovjet muzsikusok őszintén kívánták a kapcsolatok újrafelvételét, a tájékozódás lehetőségét. Ezért fogadták oly nagy és ma már nehezen érthető tisztelettel Franz Schrekert, a berlini Zeneművészeti Főiskola rektorát, aki 1925-ben, a külföldi zeneszerzők közül elsőként látogatott Moszkvába és Leningrádba. De, ha a dokumentumok egy részéből úgy látszódnék is, nem csupán az átvétel, a megismerés egyirányú folyamataival állunk szemben. 1923 májusában, Petrográdban Georgij Rimszkij-Korzakov Negyedhang-társaságot alapított, a negyedhangokkal való komponálás műhelyéül. A zenetudományi intézetekben, a technika akkori szintjén, elektronikus zenei kísérletek folytak. Operajátszásból, korszerű zenés színházból az egész világnak szóló leckét adtak a szovjet társulatok. Nagy figyelemmel kísérte a világ a szovjet zeneszerzés útját; 1926-ban üstökösként tűnt fel Dmitrij Sosztakovics (a dokumentumokból az ő korai tevékenysége szándékoltan hiányzik, mert ez az egyetlen, ami a korszakból ismert). Az Új Zene Nemzetközi Társasága fesztiváljai közül 1923-ban Salzburgban Mjaszkovszkij III. zongoraszonátája, 1924-ben Salzburgban Sensin dalai, 1925-ben Velencében Fejnberg V. zongoraszonátája, 1926-ban Zürichben Mjaszkovszkij IV. zongoraszonátája, 1927-ben, Majna-Frankfurtban Mosszolov I. vonósnégyese, 1930-ban Liège-ben Mosszolov A gyár című zenekari műve hangzott el. Szovjet művekből kamaraesteket rendeztek Bécsben, Berlinben, Londonban, Párizsban, Prágában és másutt.

A húszas évek zenetörténete egész Európában két szakaszra tagolódik. Az első periódus az irányzatok összefogásának korszaka körülbelül az évtized derekáig tart, a második szakaszt a polarizáció jellemzi. Szinte jelképes, hogy 1925. április 1-én — mondhatnám, mértani középpontjában az évtizednek — öt fiatal zeneszerző, Davidenko, Bjelij, Kovalj, Csemberdzsi és Sehter megalapítja a moszkvai konzervatórium zeneszerzőnövendékeinek alkotó kollektíváját (Prokoll). A Proletkult ekkorra szervezett erőként nagyon meggyengült már, de bizonyos gondolatai, ami a zenét illeti, ebben a közösségben új életre keltek. A Prokollból, mint csírából született meg 1928-ban a RAPM,

az Oroszországi Proletár Muzsikusok Szövetsége, aminek voltak egyébként szervezeti előzményei.

A fiatal muzsikusokat aggodalommal töltötte el, és türelmetlenné tette, hogy az új szovjet zene lényegében a forradalom előtti hangot folytatja és nem talál utat az emberek tömegeihez, egy zeneileg roppant elmaradott, hatalmas ország dolgozó lakosságához. Az érthetőség-közérthetőség differenciálatlan megítélése mondatta ki velük a bírálatot a szovjet és külföldi új koncert- és operazene moszkvai és leningrádi szigeteire, hisz ezek valóban szigetek voltak csupán a hatalmas országban. A fejlődés útját elsősorban a vokális műfajokban látták, a tömegek zenei gyakorlatára kívántak hatni, átvéve egyben ezt a gyakorlatot. Az I. ötéves terv megkezdése után pedig azon műfajok kerültek az előtérbe — anélkül persze, hogy a zenekultúra hagyományos bázisainak jogait csorbították volna —, amelyek a tömegekbe behatolva, anyagi erővé válhattak, vagy amelyektől ezt a hatást várták. Ennek az ideje egybeesik a gazdasági világválsággal, amely a kapitalista országok oly szilárdnak vélt polgári zeneüzemét valósággal megrendítette. Európa-szerte kutatták a muzsikusok a zenei csődből kivezető utat, vizsgálták zene és politika kapcsolatát zenepolitikát követelvén, miközben rohamosan csökkent az új zene közönsége és műsorpolitikai kompromisszumok árán lehetett némi hallgatóságot becsalogatni a koncerttermekbe, operákba. Amit tehát a RAPM muzsikusai a proletárművészet, a tömegzene jeligéjével kívántak megoldani, az más formában és más tartalommal ugyan, de Európa-szerte napirenden volt.

Ez a tömegzene, legalábbis legjobb teljesítményeiben alulról és felülről egyszerre született; tömeges igényből éppúgy, mint a muzsikusok igényéből. Ezenközben a megmerevedés és egyoldalúság jelei is mindinkább kiütköztek (a proletár művész szervezeteket szektás hibák miatt oszlatták fel 1932-ben). 1925-ben az OK(b)P Központi Bizottsága az irodalomról hozott határozatában még különféle irányzatok létjogosultságát deklarálta, hogy az új szocialista művészet belőlük szülessék meg. Az évtized végéig azonban a RAPM hatására mind nagyobb gyanakvással fogadták a RAPM-hoz nem tartozó szovjet zeneszerzők műveit. Bizonyos óvintézkedésül került minden zenei egyesület elnevezésébe a „proletár", vagy „forradalmi" jelző. Az Új Zene Társaság mind Moszkvában, mind Leningrádban megszűnt. A kortárs külföldi zene — amelyet igen kevesen értettek meg — hovatovább elvetendőnek számított, méghozzá differenciálatlanul, minden, ami külföldről érkezik. A Proletkult tézisei támadtak fel a zenekultúra hagyományainak értékelésében, ami által egycsapásra nemkívánatossá vált remekművek egész sora. A Mozart Requiem 1918. november 7-én még a forradalom gyászzenéje lehetett, jó tíz évvel később már problematikus, sok más remekművel együtt.

Ámde hibák, tévedések és azok szüntelen korrekciója révén itt, a fiatal szovjet államban születik a valóban új, valóban demokratikus zenekultúra. Az igazságot mondotta ki az Anbruch 1931. november—decemberi szovjet különszámának utóhangjában Alfred Schlee, az Universal-Edition fiatal munkatársa — ma vezérigazgatója —: „Az európai olvasónak, aki fennakad azon, hogy e szám minden cikke a művészet átpolitizálását követeli, meg kell mondanom: ez a nálunk ominózus szó a Szovjetunióban egészen mást jelent. A művészet átpolitizálása ott se nem több, se nem kevesebb mint életnek és

művészetnek legszorosabb kapcsolata. Már a szovjetunióbeli rövid tartózkodás is megérteti, hogy máris bekövetkezett az emberek átformálása. A szocialista építésben kifejtett emberi munka egyúttal maximális személyes elégtétele is az embernek. Politikai érdeke azonos a saját életével kapcsolatos érdekeivel. És magától igényli, hogy a művészet azzal foglalkozzék, ami őt is leginkább foglalkoztatja. Teljesen elhibázott volna erőltetett politikai propagandáról beszélni. A művészet átpolitizálása csupán annak bizonyítéka, hogy máris milyen mély gyökeret eresztett az építés eszméje. Ezért van, hogy szovjetoroszokkal beszélgetve újra meg újra erre a központi kérdésre érkezünk vissza. Ha arról kérdezősködünk, miként boldogulnak a szervezéssel, a kérdést, mint lényegtelent, pár szóval intézik el. Félreértések elkerülésére azonban még egyszer, nyomatékosan, hangsúlyoznunk kell: az átpolitizált művészet óhajával a polgári zenét egyáltalán nem száműzték. [...] Meglehet, a nyomtatott szó nem ád helyes képet a helyzetről. Megértéséhez szükséges, hogy munka közben lássuk az embereket. Át kell élni eme ifjúság nagyszerű vidámságát, kacagó optimizmusát ahhoz, hogy mozgalmának átütőerejét megérthessük. Ami olvasva konstruált elméletnek látszik, ott bővérű organizmus."

*

A dokumentumok nem kronologikus rendben, hanem témakörök szerinti csoportosításban szerepelnek. A cikkek tartalmaznak egymásnak ellentmondó megállapításokat, sőt, olykor egyazon íráson belül is kiütköznek ellentmondások. Ezen nem változtattam, a szövegeken is csupán annyit, hogy a németre fordított szövegek rekonstruálhatatlanul eltorzult részleteit elhagytam. A cikkekből kirajzolódó kép nyilvánvalóan hiányos, feltételezhetően egyoldalú az orientáció, hiszen megszorítást jelentett, hogy a Magyarországon hozzáférhető dokumentumok képezték válogatás tárgyát. Mégis bízom benne, hogy sikerül bővíteni ismereteinket a szovjet zenekultúra első korszakáról.

HERMANN SCHERCHEN:

*ZENEI ÉLET A BOLSEVISTA PÉTERVÁROTT**

Miközben az éhség kísértete naponta fenyegetőbbé növekedett és éjjelente titkos halált jeleztek a lövések, szinte természetellenes intenzitással lüktetett Pétervár zenei élete: hangverseny hangverseny után, művészek és koncertlátogatók az előadás és befogadás szándékában versenyeztek.

A művészet iránti érdeklődésnek ez az áradása még érthetőnek is látszik a politikától való általános kifáradás következményeként. Annál különösebb az érdeklődés iránya: valamennyi hangverseny középpontjába Bach korszakának német és olasz mesterei kerültek, e művek mind nagyobb számban, mind gazdagabban hangzottak el. Így például az egykori cári konzervatórium tanárai hat estéből álló ciklusban játszották a Tamás-templom karnagyának és kortársainak műveit, [Jacques] Handschin orgonaművész, szintén hat estén, Bach legfontosabb orgonaműveit adta elő. Három koncertből álló ciklusban a klasszikus vokális, hangszeres és balettzenét mutatták be, hat koncertet rendeztek a Bach fiúk és Bach-tanítványok műveiből. Valamennyi rendezvény az utolsó helyig teljesen megtelt és többnyire neves kritikusok és zenetudósok zenetörténeti bevezetőjével kezdődött. E mozgalom akkor érte el csúcspontját, amikor egyház és állam szétválasztása után Pétervár protestáns templomai megkezdték az egyházzenei koncertek sorozatát és a Péter-templomban Siloti professzor megrendezte a klasszikus zene hangversenyeit Pétervár legjobb énekes és hangszeres szólistáinak közreműködésével. A kíséretet az egykori cári Mariinszkij-Színház muzsikusaiból összeállított kamarazenekar látta el. Ilyen hangversenyekre még április végén is sor került, így hát nem jósolható meg, mikor ér véget idén a pétervári zenei élet.

Téves volna azonban a Bach-kor iránti érdeklődést kizárólag a nagy mester oly régóta nélkülözött zenéjének tulajdonítani; — egyidejűleg előadták Mozart Requiemjét, Beethoven valamennyi szimfóniáját, Wagner Parsifalját és megkezdték a teljes Ring felújításának előkészületeit. 1917—18-ban a közfigyelem ama német zenére irányult, amelytől Oroszországot a hivatalos sovinizmus három évig szinte teljesen elzárta (csupán 1916-ban próbálkoztak azzal, hogy Beethovent előadhatóvá tegyék, a holland „van" hangsúlyozása révén); főleg a szigorúan klasszikus mesterek kerültek az előtérbe, Debussy impresszionizmusának kétéves korlátlan uralma után vissza akartak

* Hermann Scherchen karmestert, aki a világháború kitörésekor Riga mellett tartózkodott, a többi némettel együtt letartóztatták. Most, majd négyévi fogság után tért vissza Berlinbe. A háborús Pétervár zenei életének információi érdeklődésre tarthatnak számot, 1918 első öt hónapjára vonatkoznak, a cikk írója, úton hazafelé, ennyi időt töltött Pétervárott.

találni e mesterek műveinek nyers nagyságához. 1915-ben és 16-ban a zenei Oroszországot tökéletesen megigézte a nagy francia mester (1916-ban Debussy még jelen lehetett a Pelléas és Mélisande pétervári előadásán), rajta kívül szinte valamennyi műsorban fellelhető volt Paul Dukas és Ravel neve. A politikai orientáció feladása után megszűnt a modern francia muzsikusok hegemóniája is. A régi művészet szinte elementáris erejű szeretetének feltörésében tisztán felismerhető annak reakciója, hogy a tömegek a francia impresszionizmus oly exkluzív irányzatának túlságosan is készséges élvezete után ismét egy teljes szélességében szétáradó zenei élethez kívánnak fordulni. Ez a szándék meghatározó tényezője volt az 1917/18-as koncertévadnak és jellemzője marad 1918/19-ben is.

A tisztulás eme folyamata a koncertéletben tökéletesen érvényesül tehát. Ami az operát és balettet illeti, e műfajokat szinte egyáltalán nem érte az impresszionizmus befolyása. Debussy Pelléas és Mélisande-jának sikere csupán ínyencek adója volt, ezt vezető személyiségek rótták le s az esemény csupán politikai vonatkozásai révén vált tisztelgéssé a közvélemény szemében. Így hát a Pelléas és Mélisande el is tűnt a játékrendről, a három pétervári opera 1917/18-as repertoárján orosz nemzeti művek és olasz darabok váltakoznak. Közben adták Bizet elnyűhetetlen Carmenjét, Gounod, Puccini operáit, Boito Mephistophelejét és a főesemény Wagner Parsifaljának felújítása volt (a mű bemutatójára Georg Schneevoigtnak, a kiváló finn karmesternek vezényletével került sor, aki 1913/14-ben nagyszerű zenekarával utazott Helsingforsból Pétervárra). Bár a Parsifal előadásai minden szempontból rosszak voltak, minden alkalommal táblás ház előtt adták a zenedrámát; ehhez kapcsolódva kezdődtek meg a Mariinszkij-Színházban a Ring felújításának előkészületei. Igor Stravinsky „Le Rossignol" című operáját (a csalogányról és a kínai császárról szóló Andersen-mese nyomán készült művét) kitűzte a Mariinszkij-Színház, ám a művet végül is le kellett venni a játékrendről, mivel nem sikerült beszerezni az előadásához szükséges szcenikai eszközöket.

A balett is teljesen a meglevő repertoárra szorítkozott — annál is inkább, mivel a Fokin-házaspár teljesen visszavonult és a terepet kizárólag Karsavina uralta. A Fokin nélkül kihozott felújítások — mint például A fáraó leánya — teljesen megmaradtak a hagyomány keretei között és a régi stílusú nagy balett külsőséges hatású pompájához közeledtek. Amikor azonban olyan művészek szövetkeztek, mint Karsavina és Vladimirov Adam elbűvölő balettjében, a Giselle-ben, töretlen erejűnek éreztük az oroszok hihetetlen művészetét. Olyan mesteri színvonal ez, amely még mindig példa nélkül való!

Természetesen a közéletnek a politikai események következtében beállott átalakulása döntő hatással volt a művészeti élet irányára is. Így például 1917 márciusában Siloti professzor átvette a cári színház igazgatását és ezzel a politikai élet kellős közepébe csöppent. Ennek következményeként abba kellett hagynia a hangversenyeit, amelyekkel a zenei Pétervár utolsó tíz évének fejlődése elválaszthatatlanul egybeforrott, majd, amikor szembeszállt a bolsevisták maximalista forradalmával, letartóztatták. Csupán hosszabb fogság után engedték szabadon, ezután Siloti teljesen lemondott a politikáról és újból teljesen átadta magát művészi céljainak. Így hát 1918 tavaszán nemcsak

újból megkezdte kiterjedt hangversenyező tevékenységét, hanem a következő évadra nagy zenekari koncertjeinek újbóli megindítását is tervezi.

Az Októberi Forradalom, Siloti letartóztatásától függetlenül is a cári színház gazdasági viszonyainak teljes átalakítását eredményezte. Miután a bolsevisták ezeket állami színházakként továbbra is fenntartották, a művészek többsége, kezdeti ingadozás után, továbbra is hűséges maradt intézetéhez és az intézmény autonóm vezetésébe tömörült. Az ügyek vitele a teljes társulat által megválasztott bizottság kezében van, amelynek döntései végső soron Lunacsarszkij művészeti népbiztosnak vannak alárendelve. Lunacsarszkij meg tudta teremteni az eleinte lehetetlennek tartott átmenetet a szigorú udvari módszerekkel kormányzott művészeti intézménytől egy szinte kommunálisan összefogott művészközösséghez. Nagy támaszra lelt ebben Mejerhold rendezőben, akit szakmai körökben már a fordulat első napjaiban „bolsevistának" becéztek.

Külső változás eddig csupán annyi történt, hogy valamennyi cári páholy megnyílt a közönség előtt és rendszeresen tartanak olyan előadásokat, amelyeket csakis a munkásság látogathat. A jegyek szétosztása a munkásszervezetek útján történik és Lunacsarszkij arra törekszik, hogy minden alkalommal ismertető előadásokkal vezesse be hallgatóságát a művek szellemébe.

A cári kasszából táplált másik két intézmény, a cári udvari kórus és zenekar most szintén Lunacsarszkij alá tartozik, a maximalista állammal szemben ő képviseli az együttesek művészeinek honoráriumigényeit is. Természetesen itt is az a törekvés vezérli, hogy a tömegeknek hozzáférhetőkké váljanak a válogatott művészi élvezetek, így hát rendszeresen tartanak a népnek szimfonikus és kórushangversenyeket. Míg az udvari kórus teljesen a megszokott vágányon dolgozik tovább, a cári zenekarban jelentős változás ment végbe: korábbi rendeltetése az volt, hogy az egykori cárokat kizárólag szórakoztató zenével lássa el, így hát teljesítménye jó szórakoztató zene előkelő előadására szorítkozott; most viszont arról van szó, hogy a zenekar a zenei közélet művészi tényezőjévé váljék, szimfonikus zenekarrá egyetlen éjszaka alatt. A muzsikusok teljes öntudattal léptek erre az útra és hamarosan sikerült rendszeres esti koncertjeikkel nagy sikert aratniok.

E zenekaron kívül csak a Preobrazsenszkij Gárdaezred zenekara volt képes nagyobb művek előadására. Itt Oroszország legjobb muzsikusait egyesítették, a hadköteles korban levőket. E két együttes még április végén is párhuzamosan működött. Nevezetesen a nagyböjt kezdetén, amikor azelőtt hat hétre mindennemű „szórakozás" elhallgatott, Wagner- és Beethoven-ciklust rendeztek, amelynek vezényletén három karmester osztozott: Fitelberg, a zenés drámai színház 1. karmestere, Coates, a Mariinszkij-Színház angol vezető karnagya és Baklanov.

Az énekegyletek közül az udvari kórus mellett kiváltképp az Arhangelszki Énekkar került az előtérbe, több templomi koncerten újra megerősítve régi hírnevét.

A hangversenyező zenekarok teljesítőképessége csökkent, ám ez még inkább vonatkozik az operára és balettre. Míg Rimszkij-Korzakov Hópelyhecske című operájának felújítása a Mariinszkij-Színházban szinte tökéletesnek volt mondható, a repertoároperák ugyanitt a hanyagság nyomait mutatták. E műveket a Népházban gyakran teljes értékű előadásokban játszották. He-

tente több ízben is vendégszerepelt itt Oroszország legnagyobb énekese, Saljapin, akinek fellépése minden alkalommal teljesen megtöltötte a hatalmas nézőteret. A Népoperában általában elfogadhatóak voltak az előadások, míg a Parsifal-produkciója révén gyanússá vált Zenedráma (így hívták Pétervár operavállalkozását) gyakran adott értéktelent: például *jeleneteket(!)* Puccini Pillangókisasszonyából a Gogol Esküvő című komédiája nyomán írt üres, egyfelvonásos vígoperával egy műsorban. Általában elmondható, hogy a Mariinszkij-Színházban elfogadható színvonalon maradtak a szólistaprodukciók, csökkent a kórus és a balettkar színvonala. Utóbbiak virágkorára még leginkább a tömegek mozgatásának érezhető művészete emlékeztetett. Továbbra is zseniális, ahogyan a ruházat legkisebb színfoltját, a figura és magatartás legfinomabb árnyalatát is felhasználják hatalmas képhatások megteremtésére; ahogyan a tömeg megmerevedik és szervesen élő egészként újra, meg újra visszanyeri a kifejezőerejét. Zeneileg a Mariinszkij-Színház kórusa nem érte el a Népház énekkarának színvonalát, annyira csökkent hangszépsége és fegyelme. A balett sem tanúsította mindig korábbi kizárólagos magas színvonalát. Gyakran hiányzott a minuciózus kidolgozás, amit kívülről jött intrikák is okoztak. Úgy látszik, a zenekar minősége csökkent a legkevésbé, a Hópelyhecskében például csodálatosan szép hatásokat ért el.

A vezető karmesterek közül megemlítendő Fitelberg, a Zenedráma 1. karmestere, Coates és Malko, a Mariinszkij-Színház 1. és 2. karmestere. Míg Fitelberg előkelő tartózkodást tanúsított és 1. karmesteri beosztása ellenére is kitért a Parsifal vezénylése elől, a két másik művész nem tudott betelni a nyilvánosság előtti szerepléssel. Coates átvette az egykori cári zenekar hetente adott koncertjeinek vezényletét és tőle idegen műveket adott elő, mindig elegáns tartással. Vitathatatlan tehetsége bizonyos művekre korlátozódik és fennáll a veszélye annak, hogy felületes reprodukálóvá sekélyesedik el. Malko vezényletével adták elő Rimszkij-Korzakov már említett Hópelyhecskéjét. Sokkal kevesebb felelősségérzetre vallott az a mód, ahogyan irányításával a zenekar Glinka vasból való repertoároperáját, a Ruszlán és Ludmillát játszotta.

A balett nagyságai közül a Fokin házaspár és az Amerikában tartózkodó Pavlova kivételével itt maradt valamennyi művész. Karsavina és Vladimirov mellett itt van Oginszkij, Csecsinszkaja az egykori cári szerető, a Gelcer-pár, Witt asszony stb. Szó van arról, hogy hazajön Nyizsinszkij, aki évek óta Párizsban él és a párizsi nőket táncművészetével a hisztéria határára sodorja.

Mint már említettem, Siloti professzor 1918 tavaszán újból folytatta művészi tevékenységét. Kiváltképp említésre méltók a lengyel Kohansky hegedűművésszel adott szonátaestjei. Kohansky, akit a háború előtt feltűnő németországi sikerei ellenére sem ismertek sokan, az utóbbi években Pétervár hegedűművészévé fejlődött. Szinte nincs is rendezvény az ő szereplése nélkül és mindenki tudja, kit értsen a „kikerülhetetlen" jelző alatt. Rendkívüli diadalokat arat továbbá Jasa Heifetz és a fiatal hegedűművésznő, Cecilia Hansen. Különleges tehetségként lépett fel Anna Meidisgk alténekesnő, Akimova, a rendkívüli zenei intelligenciát tanúsító drámai énekesnő, Dubjanszkij, a fiatal pianista és régi ismerősünk Joszif Pressz stb.

A meklenburgi nagyherceg híres vonósnégyes-társasága áttekinthetetlen gazdagsággal hangversenyezik. A politikai átalakulások és a helyzet tisztá-

zatlansága következtében e művészeknek is lehetetlenné vált korábbi hangversenyturnéik megtartása, így hát tevékenységük egyetlen területe Pétervár. E városban sem voltak sikeresek a Népházban hetente adott népi kvartettestjeik.

A háború alatt ismertté vált eredeti tehetségű ifjú orosz zeneszerzők közül Prokofjevet és Mjaszkovszkijt kell megemlíteni. Prokofjev sziporkázó tehetségét ritka elevenség és frisseség jellemzi, Debussy-hatásokból kiindulva egyértelműen küzd az önállóságáért. Mjaszkovszkij máris kész, súlyos személyiség s az a mód, ahogy szimfóniáiban gondolatait közli, Csajkovszkijra emlékeztet. Mindketten rendkívül erőteljesek és remélhető, hogy lesz mit mondaniuk hazájuk határain kívül is.

E két zeneszerző, a legtehetségesebb fiatal művészek sokaságával egyetemben, Pjotr Pjotrevics Szufcsinszkij köré tömörül. Ő arra hivatott, hogy szerepet játsszék a mostani orosz művészeti életben, ahhoz hasonlót, amilyent Beljajev, Balakirev és Rimszkij-Korzakov egykori pártfogója játszott. Szufcsinszkij az orosz szellemi élet legkellemesebb jelenségeinek egyike: ő maga is ízig-vérig művész és minden erejét, egész vagyonát önzetlenül szenteli az őt lelkesítő embereknek és ügyeknek. Oroszország neki köszönheti, hogy 1916-ban, a háború ellenére egészen elsőrangú zenei folyóirata született (a „Zenei Jelenkor" című lap), amelyet Szufcsinszkij Rimszkij-Korzakov fiával együtt adott ki. E lap körül valamennyi irányzatot képviselő művészek csoportosultak. Az első számok színvonala egészen kiemelkedő volt, a továbbiakban a lap belső egyetértés híján visszafejlődött, míg végül Szufcsinszkijnek és munkatársai nagy részének a kiválása a lap végét jelentette. Szufcsinszkij azon nyomban új zenei folyóiratot alapított Melos címmel, szakított minden kompromisszummal és kizárólag a fiatal orosz zeneszerzők progresszív eszméit szolgálja. A lap a legtisztább formában törekszik a művészi megismerésre, a hagyomány megkötő fogalmaitól, sovinizmustól és előítéletektől mentesen.

A Melos-ból szóló szellem ígéretes a jövőre nézve. Mindent elsodró széles művészeti életre törekszenek itt, tekintet nélkül a politikára* és éppen ezért 1918/19-re újból tervbe vették német művészek és tudósok széleskörű bevonását. Máris meghívták Arthur Nikischt, hogy idén nyáron Pétervárott vezényeljen és a pétervváriak jövő télen számítanak legjelentősebb művészeink viszontlátására.

Így hát, röviden, még egyszer összefoglalva: Bach és a régi mesterek révén vissza a világművészetet jelentő zenéhez — ez az az út, amely már 1917/18-ban világosan felismerhető volt Pétervárott, ez fogja a jövőben érvényteleníteni a sovinizmusnak, nacionalista korlátoltságnak még a lehetőségét is.

Signale für die Musikalische Welt, 1918. szeptember 11. és szeptember 18.

* Az I. világháborúban a szembenálló felek a legjelentősebb muzsikusok tiltakozása ellenére kölcsönösen betiltották egymás zenéjét. Scherchen utalása a politikátlanságra nem a forradalommal való szembenállásra vonatkozik, hanem a központi hatalmak tiltott zeneművészetével való kapcsolatteremtésre, ami teljesen összhangban állott a fiatal szovjetállam politikájával (A szerk.)

LEONYID SZABANYEJEV:

ZENE ÉS ZENEI KÖRÖK A HÁBORÚ UTÁNI IDŐK OROSZORSZÁGÁBAN

Bízvást elmondható, hogy még maga a háború sem okozott zenei életünkben olyan hatalmas átalakulást, mint 1917 forradalma és a rákövetkező esztendők. Utalni lehet persze a zenei virtuozitás „kihunyásának" némely jelére, vagy arra, hogy a háború éveiben fokozatosan megsemmisült a lüktető zenei élet és nehezekké váltak a művészek életkörülményei. Valójában mai zenei életünk némely jellemzőjét kizárólag a háborús idők határozzák meg, még ha sokan a forradalom megteremtette helyzetből magyarázzák is. A háborús viszonyok hatására utalnak például a véletlenszerű, csakis gazdasági (és nem művészi) szempontokból rendezett hangversenyek, amelyekről a tömegek egészen határozott, jellegzetes véleményt formáltak. Országunk zenei életében azonban éppen a forradalom eredményezett egyfajta, egészen határozott beszűkülést. Megkíséreljük röviden jellemezni az utóbbi években végbement változásokat, amelyekkel együtt jártak a zenei körök és a zenei alkotás változásai is.

A zenekultúra körei nálunk nem tekintenek vissza nagy múltra. Csupán a múlt század második felében (az ötvenes években) kezdődött meg függetlenségük a zárt szalonoktól, amelyekben a zenei élet korábban kibontakozott. A szó szűkebb értelmében vett zenei élet és zenei „társasélet" abban a pillanatban született, amidőn a Rubinstein-testvérek Pétervárott és Moszkvában egyidejűleg gyakoroltak igen nagy nyomást e körök létrehozásáért. Korábban ilyesmi nem létezett, a zenei élet az első időkben szükségképpen üvegházi élet volt és gondos ápolást igényelt, mivel hiányoztak a figyelmes és meggyőződéses zenei fogyasztók.

Egész Oroszország zenei élete szinte mindig, egyértelműen, a dilettantizmus uszályába került. Csupán egy kicsiny, a nemességből kikerült csoport — ehhez tartozott és tartozik lényegében ma is a zeneszerzők többsége — alkotott olyan központot, amely körül tömörülhettek a zenefogyasztók különféle csoportjai. Olyan fogyasztók, akik nem a népies és dilettáns, nagy népszerűségnek örvendő műfajok iránt érdeklődtek, hanem úgymond, a kvalifikált zeneművészet iránt. Eme csoportok lassan, de határozottan fejlődtek — mind több demokratikus elem szűrődött tevékenységükbe —, de akárhogy is volt, el kell ismernünk, hogy a zene közönsége, más szóval, a háború elejéig jelentősen megerősödött orosz zenei élet, lényegében semmi egyéb nem volt, mint az értelmiség része. E mozgalmakban, igaz, nem a teljes értelmiség vett részt, de nem-értelmiségiek még nyomokban sem voltak fellelhetők. Ez a csoport támogatta a zene életképességét, gyakorlatát, megterem-

tette a zene fogyasztóját és piacát, megteremtette a zenei gyakorlat és alkotás iránti igényt. Ám ezen a „piacon" távolról sem volt minden rendben. Vezető művészeinket gyakran hallottuk arról panaszkodni, hogy a lakosság szélesebb köreinek érdeklődése az új zene iránt nem kielégítő és nem csak az új zene, de a komoly zene számos jelensége is mecénási módszerekre van utalva, hogy támogatásra leljen. Meg kell mondani, hogy e tekintetben a dolgok annak idején, külsőleg legalábbis, többé-kevésbé sikeresen alakultak, ami nem jelenti azt, hogy bensőleg is ez volt a helyzet. Mecénásokban nem volt hiány. Az arisztokrácia soraiban is akadtak zenei kísérletek és vállalkozások támogatói (példa rá az egykori cári zenei társaság, Seremetyev koncertjei és sok egyéb), de ide tartozott a felsőbb burzsoázia is, amelynek részben, a művészvilág is tagja volt (Siloti, Koussevitzky, a Moszkvai Filharmónia koncertjei). Teljes bizonyossággal állítható, hogy a szimfonikus zene a háború előtti Oroszországban passzív, deficites vállalkozás volt, ám hála az említett mecénások, a Filharmonikusok és a zenebarátok társasága szimfonikus törekvéseinek, valamint műpártoló kiadók (Beljajev, Lipcse; Koussevitzky Édition Russes-a) támogatásának, mégis virágzott.

Látszatra minden a legteljesebb rendben volt tehát. Ezen az ingatag talajon fejlődtek azonban zeneszerzőtehetségeink, nagymértékben kitéve egyes nagytőkések kívánságainak és hangulatának, hisz többségükben nem voltak anyagilag függetlenek, szükségük volt a támogatásra. Fiatal, modern zenénk (függetlenül attól, hogy a modernség milyen fokozatához tartozott légyen) gazdasági értelemben voltaképpen mindig is a burzsoázia magasabb körei sznobizmusának gyermeke volt. Nem csoda tehát, hogy zeneszerzőink nagy része — ha nem is mindegyike — ezekben a meghatározott körökben mozgott. Ez Oroszországban talán még élesebben érvényesült, mint külföldön, ez a jelenség azonban általában még ma is jól ismert más országok zenei életében. A forradalom kitörése, mint ismeretes, elsőnek és a leginkább érezhetően éppen azokat a köröket érintette, amelyek a leginkább törődtek a zenei élettel. A burzsoázia körei — és a mecénások — megrendültek a forradalom első csapásaitól. Nem a mecenátus eltűnése volt azonban az egyetlen oka a régi rezsimhez fűződő orosz zenei élet összeomlásának. A bekövetkezett megmerevedésnek másik, még fontosabb okozója volt, hogy gazdaságilag is, morálisan is megsemmisült a régi értelmiség. Így hát a zenei élet egyszerre veszítette el korábbi viszonylag vékony, vásárlóerővel bíró és mecénási támogatóit, elveszítette szinte egész létalapját.

A háborút megelőző években, a zenei élet kikristályosodásának idején már jelentkeztek, bár melegházi hajtásként, a zenei professzionizmus tünetei is. Kiterjedt és gyarapodott a zenei szakemberek köre. Valóságos hadserege támadt a hivatásos muzsikusoknak, akik éppen gazdaságilag a legszorosabban függtek a zenei élettől. Soraikba különféle zenei tanerők, zenekari muzsikusok és más zenei dolgozók tartoztak. A forradalom után valamennyien nagy veszélybe kerültek, amint meginogtak a zenei életünket korábban tartó pillérek. A hivatásos muzsikusok első gondolata az újhoz való csatlakozás volt, az alkalmazkodás ama új követelményekhez, amelyeket a muzsikusok többsége akkor még nem ismert eléggé. A zenei dolgozóknak ez a meglehetősen népes csapata, amely megszokta, hogy kenyerét zenével keresse, mert életfeltételeit más módon biztosítani nem tudta, minden erejével arra töre-

kedett, hogy olyan elfoglaltságot találjon, amely összhangban van a jelenlegi politikai nézetekkel. A hadikommunizmus első szakaszában, a polgárháború legszörnyűbb tombolásának idején tömeges, impulzív erőfeszítések történtek, hogy meggyőzzék a kormányt a munkások, parasztok és alkalmazottak legszélesebb körei zenei művelésének szükséges és elengedhetetlen voltáról. A kormány, amely a zenei mozgalmat meglehetős bizalmatlansággal szemlélte, rendkívül jóindulatúan engedett a meggyőző szónak és elfogadta, hogy a zenének az államapparátus részévé kell válnia és irányításának felülről kell végbemennie. Ennek köszönhető, hogy már a kommunista hatalom első napjaiban megkaptuk a súlyos és tömör hivatali-zenei apparátust, amelyben hivatásos muzsikusok egész sora dolgozott hivatalnoki beosztásban, különféle osztályok vezetőjeként. Ennek az apparátusnak az volt a rendeltetése, hogy végrehajtsa a zenekultúra államosítását összorosz méretekben. Ily módon sikerült elkerülni a kisebb jelentőségű hivatásos muzsikusok gazdasági csődjét. Egészen más volt azonban a jelentősebb hivatásos muzsikusok sorsa. A többé-kevésbé ismert és híres előadóművészek és zeneszerzők a múltban így-amúgy kötődtek a szétzúzott burzsoáziához. Nem tudtak lemondani megszokott komfortos életmódjukról és a zenei világban betöltött pozíciójuk következtében nagy számban emigráltak a kommunista államból, amely nem tudhatta szavatolni megszokott életvitelük feltételeit. A hadikommunizmus első évei a hírességek folyamatos kivándorlásának jegyében múltak el (ez részben hivatalosan, többnyire azonban a hivatalok megkerülésével ment végbe). A neves művészek abban bíztak, hogy külföldön megfelelő igény lesz tevékenységük iránt és tehetségük méltó elismerésben részesül. A hírességek kivándorlásának a hangversenyélet érverésének csökkenése volt az eredménye. Oroszországtól elrabolták első osztályú, elismert muzsikusait, a felnövekvő generációnak még hiányzott a felkészültsége az elismertetéshez és hiányzott ama társadalmi réteg is, amely tehetségüket hitelesíthette volna.

A hadikommunizmus kora tömérdek, részben idealisztikus és önzetlen próbálkozás ideje volt, bár a próbálkozások egy részébe belejátszott a hivatásos muzsikusok gazdasági helyzete is. A fő célja mind eme próbálkozásoknak a munkásság zenei felvilágosítása volt. Ingyenes munkáshangversenyeket, szimfonikus- és kamarakoncerteket rendeztek, többnyire komoly műsorral, gyakran ultramodern művekkel, némelykor egészen fantasztikus, összedobott programokkal, a mindenkori körülményeknek megfelelően.

Hála Szovjetoroszország első zenei „miniszterének", Arthur *Lurjé*-nak — aki maga is ultramodern zeneszerző, Schönberg és Stravinsky híve volt — a zene hivatali köreiben a modern irányzat volt az uralkodó, teljesen háttérbe szorítva a mérsékelt és konzervatív irányzatokat. Valósággal görcsös propagandát csináltak a moderneknek. Műveiket az állami kiadó jelentette meg, ami jelzi e korszak vitathatatlan előnyét. Pedig ez a korszak gazdaságilag kedvezőtlen, politikailag nyugtalan volt, ám a zene területén, meglepő idealizmus jeleként, hűségesen őrizték a legjelentősebb értékeket.

A munkásság tömegei azonban tragikus hallgatásba burkolództak, pedig — legalábbis elméletileg — őértük történt minden. Az érdeklődés minimumát tanúsították — s ez érezhető — ama zenei irányzatok iránt, amelyek a megelőző ultra burzsoá irányzatok alapján keletkeztek, minden modernizmus bázisán (Lurjé is eme irányzathoz tartozott). A modernistáknak a zenei-hiva-

tali világban élvezett „kivételezett nagyhatalmi" helyzete részben más hátteret teremtett a zeneszerzők szembenálló táborának tevékenységéhez; vonatkozik ez a konzervatívokra és mérsékeltekre, akik, amint ez már lenni szokott szerényebb tehetségnek voltak a birtokában. Produktumaiknak gyenge konjunktúrája volt, mert az állami posztokban nem leltek fogyasztókra. „Zene" minőségében műveik csekélyebb visszhangot váltottak ki a kiadóknál, előadóművészeknél és a propagandában. Részben ez a körülmény okozta, alkotásaik szerényebb igényességével összhangban, hogy a zeneszerzőknek ebből a meglehetősen népes tömegéből az „alkalmi komponisták" különleges típusa alakult ki. Kényszerítve gazdasági helyzetük által, kénytelenek voltak a proletariátus szükségleteire írni, vagyis olyan zenét alkotni, amely többékevésbé reálisan tükrözné a forradalom ideológiáját és formájában egyúttal érthető volna a munkásság tömegei számára. Erre tökéletesen alkalmatlanok voltak a mi modernistáink, akik teljesen belemerültek harmóniáikba, a megelőző korszakban növekedtek fel, melyet a túlfinomodás jellemzett, és idegenül álltak szemben a tömegek zenei szükségleteivel, a forradalom eszmeiségével. Egyébként érdekes, mennyire energikusak és egységesek voltak az új Oroszország íróinak törekvései a forradalomhoz való csatlakozásban, miközben a zene területén egyedülálló és különös művészi konzervativizmus volt megfigyelhető.

A polgárháború befejezését követő gazdasági újjáépítés idején bevezetett új gazdasági politika lényeges változásokat hozott a fentebb ábrázolt helyzetben. Elmondhatjuk, hogy az élet lassanként ismét normális mederbe került. Egyidejűleg azonban a zenei élet helyzetének rosszabbodása figyelhető meg. Ami lehetséges volt a művészeknek a hadikommunizmusban, az a rendkívül rossz gazdasági helyzet következtében, most szinte elképzelhetetlen. Az ingyenes rendezvények véget értek, visszatértek a fizetett helyáras hangversenyek. Véget ért a művészek önkéntes társadalmi munkája is. Ilyen körülmények között sokkal nehezebbé vált a zenei élet megszervezése, kivált, mert hogy végül is nem volt igazi igény a zenére. A zene hallgatóinak korábbi rétegei részint megsemmisültek, részint elvesztették fizetőképességüket, részint elhagyták Oroszországot. És nem alakultak ki a munkásság köreiből azok az új rétegek, amelyekkel a forradalom számolt. Túlságosan nagy volt a szakadék a munkásosztály és az értelmiség zenei tudata között ahhoz, hogy hat év leforgása alatt ez áthidalható lett volna.

Jelenleg van már képünk a normális élet fokozatos helyreállításáról, bár ez meglehetősen lassan következik be. Pillanatnyilag még nincs közönség. A munkásközönség megteremtése kezdeti stádiumban tart és a munkások gazdasági helyzete távolról sem elég jó ahhoz, hogy maguktól vásároljanak akár olcsó jegyeket is. Nagyobb számban erre még igénye sincs. A munkástömegek igényei nem fejlődtek kellőképpen — a mindazonáltal megszületett új hajtásokat megfojtották ama hivatásos muzsikusok, akiknek hangversenyein rossz hang gyökeresedett meg.

Bizonyossággal állítható, hogy az átmeneti korszak mindezen nehézségein gyorsabban úrrá lehetnénk, ha államunk rendelkezne azon eszközökkel, amelyek a zenét állami vállalkozásként támogathatnák, ha tovább folytatódhatna az a politika, amely a hadikommunizmusban bevált. A zene azonban anyagi eszközök híján jelenleg fölöttébb hátrányos helyzetbe került. Vala-

mennyi művészet közül bennünket részesítenek a legkisebb figyelemben; a zenét teljesen nélkülözhetőnek tekintik. Hozzá képest előnyös helyzetben van a színház és a festészet, az irodalom és a költészet egyaránt. Az állam szerény eszközeiből nem adhat művészetünk támogatására, hiszen hiányoznak az eszközök az újjáépítés fontosabb gazdasági területein is. A zenei élet újjáépítését mindez erősen befolyásolja — ám a helyzet nem reménytelen; lassan, de állandóan növekedve, új közönség formálódik ki. Lépésenként javul a gazdasági helyzet, növekednek a kulturális követelmények és a hallgatóknak fokozatosan hozzáférhetővé válik a zene világának szépsége. Lassanként megerősödik a zeneművek előadását gondozó néhány hangversenyigazgatóság is. Bármennyire önmagába zártnak látszik is legjelentősebb zeneszerzőink köre, bizonyos eltolódások figyelhetők meg a kor szellemével való megbékélés irányába. Szüntelenül fejlődik egy fiatal művészgeneráció, amelyhez nem is kevés első osztályú, sokat ígérő nagyság tartozik. Ha még nem beszélhetünk is a forradalom kifejezett hatásáról legjelentősebb zeneszerzőink eszmeiségére, azt a tényt semmiképp nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy a forradalom indirekt hatása abban is megnyilvánult, hogy zeneszerzőink, ami a technikát, formát illeti, kevésbé orientálódtak balra, mint nyugati kortársaik. Formában — úgymond — visszamaradottak voltak, amit azzal kompenzáltak, hogy a hangsúlyt az érzelmi régióra tették (ami mindenkor jellemzője volt az orosz zenének), figyelmüket elsősorban a reális átélésre fordították és ezt mélyítették el. A forradalom vihara felkavarta a lakosság legmélyebb rétegeit és felfedte az esztéticizmus kicsinyes mivoltát és oligarchikus lehatároltságát a magasabb értelmiség elszigetelt csoportján belül — ez a vihar megóvta az orosz zeneszerzőket az extrém új irányzatok iránti túlzott lelkesedéstől, amely a nyugatra jellemző. Ily módon a mi új zenénk a nyugat-európaival összehasonlítva közvetlenebb, kevésbé elfogult, kevésbé kötődik a teóriához, kevésbé készséges új kifejezőeszközök kiokoskodására, következésképp sokkal őszintébb és formálásában sokkal erőteljesebb.

Musikblätter des Anbruch, 1925. március

A. LUNACSARSZKIJ LEVÉLVÁLTÁSA A KONZERVATÓRIUM KOMSZOMOLISTÁIVAL

A. LUNACSARSZKIJNAK

Elolvastuk a *Pravda* május 1-i, 100. számában megjelent *Művészetünk eredményei* című cikkét. Engedje meg, hogy tudomására hozzuk, mi az, ami meglepett bennünket a zenei eredmények elemzésében. Cikkének kiinduló pontja az egész mai művészetre vonatkozó közös vonás megállapítása: „törekvés a szociális realizmusra, a klasszicizmus figyelembevételével." Ami a mai zenét illeti, cikke nem követi ezt az elvet. Más művészeti ágakat elemezve kimutatta, hogy vannak különböző irányzatok, hogy az idejét múlt formalizmus harcol a forradalmi realizmussal (az irodalomban a Lef s a forradalom utáni realizmus, a festészetben az OSZT és az AHRR stb.), a zenében viszont nemcsak hogy *nem mutat rá* e harcra, hanem a formális irányt nevezte korunknak megfelelő irányzatnak. Mjaszkovszkijt, Alekszandrovot, Sebalint és Krejnt ön a „mi" zeneszerzőink csoportjába osztja. Ők lennének azok a zeneszerzők, akikben „a mi vérünk folyik", akik megfelelnek a mai kornak, ők lennének útban a szociális realizmus felé? Nem. Ez az irányzat formájában magas kulturális szintet ért el, de tartalmában a dekadens burzsoázia ideológiáját tükrözi.

Ezzel a „mai" zenével (amely csak azért mai, mert ezek a zeneszerzők élnek) szemben áll az agitációs zene. Még nem áll a megfelelő színvonalon, de ami feladatait illeti — a mai kor tükrözése, reális törekvés a szociális realizmusra — nagy jövő áll előtte.

Az ifjúság szervezetei képviselőinek személyében már születtek ilyen erők: Kasztalszkij, Lebegyinszkij, Lazarev (Proletár Zeneszerzők Egyesülete), Davidenko, Sehtyer (a Moszkvai Állami Konzervatórium diákjainak alkotó termelési kollektívája) stb.

Még van egy kérdésünk, amely nem világos a számunkra. Ön arról beszél, hogy a hangversenyek látogatottsága megnőtt. Milyen közönségről van szó? Látogatják-e a hangversenyeket a munkások? Elősegítik-e ezt (műsorválasztás, bevezetők stb.)? Nem.

Az érintett kérdések időszerűek, s körültekintő, mély megvilágítást igényelnek. Nagyon kérjük, hogy válaszoljon.

A Konzervatórium komszomolista diákjai:

Lojter, Sziver, B. M. Kamionszkaja.

A komszomolista diákok levelében van néhány helyes meglátás, de sok hiba is akad benne.

Nem lehet minden művészetet ugyanarra a kaptafára ráhúzni, s gyakran, éppen lényegükből kifolyóan, nem lehet őket összehasonlítani sem.

Mi a realizmus az irodalomban és a festészetben? Mindenekelőtt az, hogy a közvetlen valóságból kölcsönzött képek nyelvén szólal meg. Ha ugyanezt alkalmaznánk a zenére, s kijelentenénk, hogy a zenének realistának kell lennie, ez azt jelentené, mi azt akarjuk, hogy a zene egyre inkább közeledjék a zajokhoz. A mi valóságunk nem zenei. A zene a kezdet kezdetétől fogva stilizálja a valóságot. Nemcsak képnélküli, de nem is tükrözi a mindennapi élet hangjait. A „realizmus"-hoz való közeledés nem igazi zenét eredményez, s éppen a félig dekadens futuristák próbálják bevezetni a zörej-zenekarokat, hogy úgymond közelítsék a zenét az élethez. Ezért nehéz a zenében realizmusról beszélni.

Ugyanúgy nem könnyű a zenében meghúzni egy határvonalat, amely szigorúan elkülönítené az egyik osztálytendenciát a másiktól. Így például az imperialisták rendelésére készült induló nagyszerűen megfelelhet a forradalmároknak is. Olminszkij egyik cikkében így ír: „Magát a Marseillaise-t tökéletesen elfogadhatnák a monarchisták is, a szövege nélkül." Ez is azt bizonyítja, mennyivel kevésbé megfogható a zene, mint az irodalom.

Mit jelent az, hogy a „klasszikusokra tekintettel", ha az irodalomról, vagy a festészetről van szó? A monumentális realizmus feltámasztását a technika továbbfejlesztése céljából. S mit jelent a zenében a „klasszikusokra tekintés"? A szigorú és férfias stílushoz való közeledést jelenti a legmagasabb csúcsokon (Beethoven), amely az élet értelmezésének a nagy francia forradalom új, még friss demokráciájában megszületett zenei formája (ennek egyébként semmi köze sincs a realizmushoz). Ezért az „idejétmúlt formalizmus" és „forradalmi realizmus" harcáról szó sem lehet. Egészen más terminusokkal kell dolgozni.

Nem nevezhetem Mjaszkovszkijt, Alekszandrovot, Sebalint és Krejnt a mi zeneszerzőinknek abban az értelemben, hogy kommunista zeneszerzők, vagy valamiféle eszmeileg elvhű útitársak lennének. *Mieinknek* azért nevezem őket, mert a Szovjetunióban élő és alkotó zeneszerzők. Az őket körülvevő környezet kétségtelenül megmutatkozik műveiken. Az eszmék nyelvére műveiket lefordítani nagyon nehéz, mert a tiszta zenei műveknek az eszmék nyelvére való áttétele általában bizonytalan és nem meggyőző. Tény az, hogy e hazájához hűséges zeneszerző-csoport a klasszikusok szellemében dolgozik, de ugyanakkor kifejezi, ha nem is az egész ország, de az értelmiség egy részének élményeit. Igen nagy elmélyülésre van ahhoz szükség, hogy észrevegyük korunk élményeinek sajátos ritmusát, ami tükröződött Mjaszkovszkij utolsó darabjaiban, s néhány más darabban.

Ami az agitációs zenét illeti, csak mellékesen lehet e műfajt megemlíteni, ha tisztán művészi alkotásokról beszélünk, ugyanúgy, mint ahogy egy kis cikkben aligha lehet a festészettel egy sorban beszélni az agitációs képekről, plakátokról stb. Ezek rendkívül hasznos dolgok, amelyek a maguk módján magas művészi színvonalúak lehetnek (ez egyébként ritkán fordul elő agitációs zenénkben), de csak közvetett kapcsolatban állhatnak a kort jellemző zenei alkotásokkal ugyanúgy, mint mondjuk, az agitációs költemények a költészet történetével. Nagyszerű átmeneti jelenség az olyan agitációs költemény, amely ugyanakkor igazán művészi vers is, az olyan agitációs kép, amely ugyanakkor festészeti alkotás is, erre kell természetesen leginkább törekedni. Ilyen mű a zene területén most nincs, így azokról, mint eredményekről beszélni nem lehet. A komszomolisták által felsorolt fiatalok még nem mutattak fel semmiféle művészi eredményt. Nagyrészt diákok, akiknek még nagyon sokat kell tanulniok. Bárhogyan is legyen, semmiképpen sem lehet őket a mesterek sorába állítani, s úgy beszélni róluk, mint valami nagy jelenségről. Csak reménységek, lehet, hogy nagy reménységek. Türelmetlenül várjuk, hogy tehetségük beigazolódjék.

Ami a munkáshangversenyeket illeti, valószínűleg Önök is tudják, nincs rá módunk, hogy az összes koncertet a munkások számára szervezzük. Milyen alapon? A munkások jövedelme nem teszi lehetővé, hogy ez a vállalkozás rentábilis legyen, vagy helyesebben, csak nagyon korlátozott mértékben teszi lehetővé. A kormány nem ad szubvenciót e célból. Sajnos, ez határozza meg színházaink és koncertjeink rentabilitását. Addig, amíg a fizetés nem lesz háromszor-négyszer magasabb, vagy pedig a kormány nem tud ötször-hatszor magasabb szubvenciót biztosítani, nem tudunk olyan kulturális politikát folytatni, amilyet én és a hozzám forduló komszomolisták egyaránt szeretnénk.

Azt jelenti-e ez, hogy nem tehetünk legalábbis bizonyos lépéseket ebbe az irányba?

A *Pravda* nagyon is imponáló adatokat közölt a munkások színházlátogatásáról. Ezt úgy értük el, hogy a jegyeket a szakszervezetekben és a szakszervezeti tagok között rendkívül olcsó áron terjesztettük.

Ugyanez történik a hangversenyeknél is. Függetlenül attól, hogy az Orosz Filharmónia által olcsó helyárakkal szervezett koncertek mind veszteségesek (a szimfonikus hangversenyek például minden körülmények között, még magas helyárat fizető közönség esetében is), ebben az évben már egy egész sorozat jó hangversenyt rendezett olcsó helyárakkal, s ezeken a hallgatóság 75%-át munkások tették ki. A műsort pedig az Orosz Filharmónia vezetői a munkások igényei szerint állították össze. A hangversenyek látogatottsága és a lelkes siker azt tanúsítja, hogy többé-kevésbé eltalálták a munkáshallgatók ízlését. Széles körben elterjedt, hogy a népszerűsítő hangversenyek előtt bevezetőt tartanak. Ha ezekből a hangversenyekből nincs több a jelenleginél, ennek ugyanaz az oka, mint amiért a munkások nem kapnak nagyobb fizetést. Jelenleg alighanem nagyobb szükség lenne rá, hogy még mielőtt a munkásoknak államköltségen zenei emóciókat biztosítanánk, életük más vonatkozásait javítanánk meg. S ha ezt nem tudjuk megtenni, akkor a komszomolista elvtársak semmiféle szemrehányása nem segíthet a dolgokon, és még el sem fogadhatjuk őket, mint bármennyire is jogos szemrehányásokat. Mert azt tesszük, amit lehet. Ezzel nem azt akarom mondani, hogy a népszerű

hangversenyek továbbfejlesztésének és szervezésük javításának kérdése nem aktuális. Aktuális, de miért? Azért, mert jelenleg hangversenyeinken nagyobb a fizető közönség aránya, azért, mert ennek a közönségnek a révén bizonyos haszonra teszünk szert, természetesen nem Lazarev, Sehtyer stb. elvtársak műveinek előadásával, hanem a régi zene, vagy az új — Prokofjev, Mjaszkovszkij stb. — előadásával. Ez biztosított nekünk bizonyos anyagi eszközöket arra, hogy a zene népszerűsítése terén is tegyünk valamit. Ezek az eszközök a jövőben valószínűleg bővülni fognak, és teljes egészében a munkások szellemének legközelebb álló zeneművek népszerűsítésére kell azokat fordítani.

Leghelytelenebb levelükben az a mód — amit különben megfigyeltem ifjúságunkban —, ahogyan nagy zeneművészeinkről nyilatkoznak. Lenézően azt mondják, hogy ez pedig burzsoá, ez a dekadencia ideológiájának kifejezése stb. A zene szerves egészet alkot, sokévszázados hagyományokra épül, e hagyományoktól való elszakítása barbárságra és a színvonal süllyedésére vezet. Tanuljanak figyelmesen és tisztelettel a jelentős és nagy zeneszerzőktől, a többi között az élőktől is. Tanuljanak a Mjaszkovszkijoktól, Krejnektől, s ha ezekbe a csodálatos formákba, amelyek technikai titkát e nagy művészek ismerik, bele tudják zárni életritmusukat, amikor az ifjúi lelkesedésen túl megszerzik a szükséges tudást és ismereteket is, akkor mi, idősebb elvtársaik, lelkesen ismerjük el majd eredményeiket. Addig pedig, ha szemünkre vetik, hogy hazánkban a zene elhallgat, vagy hogy hatalmas fáját az agitációs zene bokrai helyettesítik, büszkén mondhatjuk, hogy a hazájukhoz a forradalmi években hűséges zeneszerzők nem maradtak el az európai zenétől, s igen komoly kultúrát adnak hozzá, a nemes zene éltető erejét, amelyben a hagyományok szép tudása s az élő alkotás egybeötvöződik.

1926

PAVEL WEISZ:

EGY ÚJ VILÁG ZENÉJE

A Proletár Muzsikusok Szövetségének nyilatkozata olvasható alább. Ez a szövetség a zenének az ötéves terv keretében való megszervezésekor döntő szerepet játszik.

I.

Programunk alapja a marxizmus—leninizmus, vagy, ami ugyanazt jelenti, a dialektikus materializmus. A művészet materialista felfogása szerint az osztálytársadalomban minden művészet osztályművészet. Minden művész — tudatosan vagy tudat alatt — ideológusa, szócsöve a társadalom egy meghatározott gazdasági osztályának. A környező külvilágot osztályának álláspontjáról érzékeli és ennek megfelelően ábrázolja azt alkotásaiban. Művei osztályának világnézetét propagálják, annak önbizalmát és harckészségét erősítik, miközben ellene szegülnek az ellenséges osztály érdekeinek, hogy harci akaratát megbénítsák.

A modern társadalom két alapvető osztályára alkalmazva ez a következőt jelenti:

A burzsoáziának, mint uralkodó osztálynak az az érdeke, hogy fenntartsa a fennálló politikai és gazdasági rendet; ennek következtében ábrázolja művészete a fennálló viszonyokat nagyjából-egészéből megváltoztathatatlannak, öröknek és igazságosnak; ellentmondásait elkendőzi, megkísérli, hogy letagadja a kapitalizmus csődjét, a kizsákmányolt osztályok helyzetét a legrózsásabb fényben ábrázolja, a burzsoázia hatalmát pedig maximálisan gyengédnek és önzetlennek. Ennek következtében a modern, felbomló polgári osztály művészete szükségképpen valótlan és csaló; mindazonáltal nemcsak ellenfeleit, önmagát is megtéveszti.

Ezzel szemben a forradalmi proletariátus művészete kíméletlenül leleplezi a polgári társadalom ellentmondásait, felmutatja ama gazdasági és társadalmi erőket, amelyek a forradalmat készítik elő a régi rend ölén, és a forradalmat késlekedés nélkül meg is valósítják. Ebből kiindulva határozza meg a forradalmi proletariátus művészete a kiutat és agitál érdekében. Ennek az osztálynak érdeke, hogy a társadalom erőviszonyait az igazsághoz oly hűen, oly tisztán ismerje fel és ábrázolja, amennyire csak lehetséges, mert nem győzhetne, ha alá-, vagy fölébecsülné az ellenséges osztály, illetve a tulajdon erejét. Ennek következtében a proletariátus művészete annál realistább, minnél fejlettebb a proletariátus osztályöntudata. A „realizmus" szó ne jelentsen „objektivitást" a „dolgok fölött levés" értelmében, vagy az osztályon való kívülállás vonatkozásában. Ilyesmi a valóságban egyáltalán nem létezik. Ellenkezőleg, a proletár művészet osztályának tisztán felismert és becsületesen kimondott céljaiból indul ki, mivel azonban egyetlen forradalmi osztálya a

polgári társadalomnak és leghaladóbb osztálya az emberiség egyetemes történelmének, érdekei az egész társadalom, az egész emberiség érdekei.

A „realizmus" azonban nem teljesen helyes szó a proletár művészet beállítottságára, mert ez a művészet nem a realitás lehető lepontosabb másolására, „lefényképezésére" törekszik. Ellenkezőleg, az a célja, hogy a valóság mozgástörvényeit világosabban, igazabban ábrázolja, mint maga az élet. Az egyes események konkrét jelenségeiben az általánosat, a nagy fejlődést ábrázolja világosan és azok számára is meggyőző szükségszerűséggel, akik a mindennapi élet sokféle jelenségét nem tudják desifrírozni, hogy így fegyverezze fel és lelkesítse a hallgatót, olvasót vagy nézőt a szocializmusért vívott mindennapos harcra. És ez a materialista-dialektikus alkotómódszer lényege.

II.

Miképpen valósuljanak meg ezek az alapelvek a zene területén? Kifejezhet a zene eszméket? Igen, nemcsak alkalmas erre, meg is teszi mindig, elmaradhatatlanul.

Számtalan történelmi példa van arra, hogy különféle történelmi stílusok különféle osztályok ideológiáját fejlődésük megfelelő fokán ábrázolták úgy, hogy konkrét, osztálymeghatározottságú eszmei tartalmukat fel is ismerték. Nagy Károly bevezette a gregorián korálist, hogy megerősítse feudális birodalmát; a gregorián korál nyilván kiválóan testesíti meg az „isten" iránti akarat nélküli engedelmesség eszméjét — vagyis az uralkodó törzsek iránti engedelmességét, ezért válhatott e rétegek kezében oly kiváló fegyverré. Az a körülmény, hogy a középkori zenéről oly csekélyek az ismereteink az egyháznak a parasztsággal vívott ideológiai harcáról tanúskodik. XXII. János pápa enciklikája az egyházi zenének a fiatal kereskedő-burzsoázia hatására bekövetkezett elvilágiasodása és polgáriasodása ellen, a tridenti zsinat, Palestrina reformja, az opera seria és opera buffa közötti harc megannyi bizonyítéka annak, hogy az osztályok harca a zenében is visszatükröződik és ezáltal a zenemű is osztályának fegyverévé válik. A „szabad művészet" polgári jelszava is osztályharcos, forradalmi jelszó volt mindaddig, amíg a „harmadik rend"-nek a feudális rendszertől való megszabadítása volt a tartalma, reakcióssá csupán akkor vált, amikor a pártok feletti művészet „szabadsága" az osztályharc konkrét tartalma felőli megtévesztésre irányult és valójában a polgár szabadságát és a proletariátus gazdasági alávetettségét jelentette. Ez vonatkozik arra a zenére is, amely a szabadság jelszavára menetelt.

A proletariátus azonban tudatosan telíti zenéjét harcának eszméivel: a forradalom eszméivel a kapitalista országokban, a szocializmus építésének eszméivel a Szovjetunióban; és művészete ettől még nincs híján szabadságnak, ellenkezőleg, az osztály néküli társadalomban eljövendő legnagyobb szabadság előharcosa.

E felfogás ellen gyakran hozzák fel, hogy az egymással harcoló osztályok elég gyakran átveszik az ellenfél dallamait, s csupán új szöveggel látják el azokat. Csakis a szövegen múlnék a dolog, egy és ugyanazon zene éppoly jól kapcsolódnék, mondjuk, monarchista, mint kommunista ideológiához.

Az efféle átvétel azonban csupán a fejletlen osztályöntudat jele, legalábbis a kulturális forradalom problémáival összefüggésben; ezenkívül ilyen esetekben is gyakran figyelhető meg az illető dallam megváltoztatása, amit éppen az okoz, hogy olyan osztály használja fel, amelytől eredetileg idegen volt. Példa erre középkori népdalok átvétele misekompozíciókban, cantus firmusként. Másik példa ama lengyel katolikus dallam, amely a proletariátus demonstrációs dalává változott. Egy lengyel parókia tiszteletre méltó papjának éppenséggel nem okozna örömteli meglepetést, ha ez a dal a templomban ama interpretációban hangoznék fel, ahogyan utcai tüntetésen munkástömegek éneklik. A kifogás tehát nem ellenünk, mellettünk beszél.

Számunkra az a döntő, hogy a proletariátus már a hatalomért vívott harc idején megteremti a saját zenéjét. E harc megtestesítői ama forradalmi tömegdalok, amelyeket milliónyi munkás énekel szerte a világon: Testvéreink, a napra; Internacionálé; Forradalmi gyászinduló, 1905; Varsavianka stb. *Ezeket a dalokat* a proletár zene legkorábbi kezdeteinek csíráinak tekintjük.

III.

Erre többnyire azt válaszolják: „Ugyan mi a forradalmi ezekben a dalokban? Hindemith vonósnégyeseinek, Schönberg zongoradarabjainak egyike, vagy bármilyen, tetszés szerinti modern zenedarab — amelyet önök »polgári«-nak neveznek —, ezerszerte forradalmibb, mint ezek a dalok, amelyek zeneileg abszolút semmi újszerűt nem tartalmaznak és éppenséggel nem is értékesek."

Ehhez mindjárt hozzá kell fűzni, hogy ez az értékítélet, mint minden értékítélet, osztálymeghatározottságú. A burzsoázia okkal-joggal utasítja el ezeket a dalokat, hiszen a lázadás szellemével vannak eltelve, hiszen a forradalom propagandájaként hozzájárulnak a kapitalizmus bukásához! A proletariátus számára értékesek ezek a dalok, mert a barikádokon születtek, mert a proletariátus e dalokkal az ajkán tanult meg harcolni, mert e dalok a harcok kemény valóságát testesítik meg.

Hasonlóképpen kell megközelítenünk a modern polgári zene „forradalmiságát" is. Miben rejlik úgynevezett „forradalmisága"? „Soha nem volt" dallamaiban, összhangjaiban, ritmusaiban, amelyek a legkevésbé sem hasonlítanak az eddigi zenéhez, amelyek semmiben sem kapcsolódnak a történelmi fejlődéshez — így mondják e zene teoretikusai. Miben rejlik tehát forradalmisága? Abban, hogy a szubjektivizmus, sőt nemegyszer a puszta szolipszizmus csúcsát éri el és szellemi kommunikációs eszköz mivoltát, társadalmi jelentését szinte teljesen elveszíti. Egy Schönberg, Hauer, Haba alkotásai nemhogy gazdagítanák, elszegényítik a zene nyelvét. Közelebbi vizsgálódás eredményeként kiderül, hogy tartalmuk sötét pesszimizmus, kiúttalan metafizika és tömjénillatú misztika. Kívülről-belülről, tartalmában, formájában egyaránt nem forradalmár, hanem *reakciós*, olyannyira az, hogy csődje fokozatosan nyilvánvalóvá válik polgári körökben is.

Meg egy szót a kifejezés úgynevezett „újdonságához". Aki kevéssé ismeri a marxizmus—leninizmus elméletét és gyakorlatát, talán különösnek

tartja, hogy a *forradalmi* proletariátus, miközben a Szovjetunióban olyan tetteket visz végbe, amelyekhez fogható a múltban nincsen s a jövőben csodálatos műveket fog megteremteni, mégsem szakított a történelmi fejlődés folyamatával, hanem ellenkezőleg, a kapitalista társadalmi rend ellentmondásait forradalmi, valóban átalakító tevékenysége révén oldja meg és a történelem fejlődését ekként teljesíti be. Ennek megfelelően, a proletár zeneszerzőknek nem az a gondja, hogy „soha nem volt" dolgokat találjanak ki. Ez hiú fáradozás is volna, hiszen egyrészt teljesen lehetetlen olyasmit teremteni, ami nem kapcsolódik valami meglevőhöz, másrészt mindaz, ami születik, abban a formában soha nem volt, tehát valóban új. A proletár zeneszerzők tehát tudatosan kapcsolódnak egy meghatározott hagyományhoz. Forrásai a következők:

1. Az úgynevezett „népzene", amennyiben a kizsákmányolt szegényparasztság lázadását, vagy az elnyomott nemzet szabadságmozgalmait tükrözi.
2. A polgári zene, amennyiben a burzsoázia forradalmi periódusából származik. Ama korszakából, amikor „harmadik rend"-ként, a társadalom többségének elnyomottjait képviselte maroknyi elnyomóval szemben és képviselte az egész emberiség érdekeit. Muszorgszkij és Beethoven az a két zeneszerző, akit a proletár muzsikusok elsősorban tekintenek tanító mesterüknek.

A proletár zene forradalmisága, amint azt már kifejtettük a materialista-dialektikus módszerben rejlik.

IV.

Önök most azt kérdezik: „Milyen alapokon fejlődhetik a proletár zene és ezt a fejlődést miként támogatják és propagálják?"

A proletár zene kezdetei már a proletár forradalom győzelme előtt megjelentek. Első spontán csírái az említett forradalmi harci dalok. Nem rekedt meg azonban ezen a primitív fokon. Attól függően bontakozhat ki szélesebben ez a zene, hogy az osztályöntudatos proletariátus soraiban mekkora a hivatásos muzsikusok száma. Ebben az összefüggésben nincs lényeges különbség aközött, hogy a zeneszerző munkáskörökből származik-e, vagy sem, feltéve, hogy elismeri a proletár forradalom céljait és módszereit.

Csupán a proletariátus diktatúrája teremti meg azonban az anyagi feltételeit és ezzel összefüggésben a lehetőségét is az alapvető elméleti tisztázásnak, a proletár zene teljes kibontakozása és felvirágzása alapfeltételének. Ma már olyan proletár zenei mozgalmunk van, amely szervezetileg ezreket tömörít és tudatosan, tervszerűen hat sok tízezernyi emberre. Ennek alapján ma feladatainkat a következőkben látjuk.

1. Olyan munkás-muzsikusok gárdájának kiképzése, amely közvetlenül a termelési folyamatokból jön és a proletariátus legjobb, legöntudatosabb rétegét reprezentálja (elsősorban élmunkásokra gondolunk).

2. E káderek alapos elméleti kiképzése a marxizmus—leninizmus és a zenei szakképzés szerves egyesítésének jegyében.

3. E káderek legszorosabb együttműködése a széles tömegmozgalommal, elsősorban az ipari munkások és kolhoztagok mozgalmával, hogy a zene marxista—leninista felfogásának jegyében szervezzék a tömegek praktikus zenei tevékenységét s ezzel tevékenységüket a szocializmus felépítésének szolgálatába állítsák.

A proletár zeneszerzők alkotásaiban történelmileg az első helyen tömegdalok állnak: egyszólamú, vagy egyszerű, két-háromszólamú dalok kíséret-tel, vagy anélkül. Ezen a területen Davidenko a legjelentősebb zeneszerző, mellette Sehtyer, Bjelij, Vasziljev-Buglaj, Csemberdzsi, Kovalj. Davidenko új műfajt és stílust teremtett, amely a parasztdalból nőtt ki, ám azon túllépett, elérve a proletár tömegdal magasabb fokát. Davidenko idevágó munkássága egyáltalán nem „könnyű használati zene". Jó tömegdalt írni cseppet sem könnyű feladat, hiszen itt koncentrált formába kell önteni olyan általános jelentőségű nagy eszmét amelyet a tömegek valóban felfoghatnak. Davidenkónak kiválóan sikerült egyesíteni a magas eszmeiséget maximális rövidséggel és érthetőséggel anélkül, hogy sematikussá vált volna.

Hatalmas jelentősége van az új proletár tömegdalnak. Éneklik mindenfelé, ahol csak lehet: gyárakban, klubokban, felvonulásokon, művelődési parkokban. Brigádok viszik el kolhozokba és szovhozokba. E dalok némelyikének kiadói példányszáma túlszárnyalja a milliót is.

A szólódal műfajában elsősorban Kovalj tűnik ki, kívüle Bjelij, Sehtyer és mások. E dalok tematikája részben történelmi (a legjelentősebb Kovalj „1905" című ciklusa és Bjelij „26" című alkotása, amely a mensevik ellenforradalom által meggyilkolt 26 bakui népbiztosnak állít emléket.) A dalok másik része a szocialista gazdasági építés aktuális feladataival foglalkozik.

A zeneszerzők figyelme az utóbbi időben fordult a nagyformákhoz. Kiváltképp Davidenko fejlődött a kórus mesterévé; ami műveinek ábrázolóerejét illeti, méltán állíthatók Muszorgszkij nagy operakórusai mellé. Legjelentősebb teljesítménye „A vagon fölemelése" az „1919" című operából. A darab tartalma egy önkéntes munkanap a polgárháború idején és a dialektikus materialista módszer eddigi legtökéletesebb alkalmazása. Jelentősége rendkívüli.

Ma a szocializmus építésekor a munka iránti hihetetlen lelkesedést éljük át, új, szocialista munkaformák születnek szüntelen: élmunkásbrigádok, szocialista verseny, tervtúlteljesítés, a kollektívák, egyes műszakok ellentervei stb. A proletár zene legfontosabb, legaktuálisabb feladatai közé tartozik a tömegek eme évente fokozódó alkotó lelkesedésének, a munkához való újfajta, szocialista viszony legváltozatosabb megnyilvánulási formáinak ábrázolása. Ezen az úton a proletár zene egyben hozzá is járulhat a fejlődéshez. Davidenko műve a szocialista munka első teljes értékű ábrázolása, az első zenemű, amely méltó, adekvát formában, teljes nagyságában tükrözi vissza az új, szocialista ember születésének hatalmas folyamatát. Nem túlzás, ha azt mondjuk, Davidenko kórusa új fejezete a proletár zene fejlődésének.

Az utóbbi évek fejlődése a proletár zenei mozgalom hatalmas kiterjedését és elmélyülését eredményezte.

A mozgalmunkkal rokonszenvező, ám a szocialista építésben való konkrét együttműködéstől eddig távol álló zeneszerzők egy csoportja nemrég szerveződött meg. Közülük a legismertebb: Mjaszkovszkij és Sebalin. Ez ideig mindketten olyan műveket írtak, amelyek lényegében egyáltalán nem különböztek a nyugati polgári zenétől. E csoport programnyilatkozata hangsúlyozza annak szükségességét, hogy a Szovjetunió valamennyi zeneszerzője vegyen részt alkotó munkájával az iparosításért és kollektivizálásért vívott harcban és a polgári osztály maradványai ellen folytatott kibékíthetetlen küzdelemben. A csoport elismeri a Proletár Muzsikusok Szövetsége (RAPM) irányvonalának helyes voltát és a szövetség segítségével kívánja megteremteni a legszorosabb kapcsolatot a proletár zenei mozgalommal, harcolva a marxista—leninista alkotómódszer elsajátításáért.

Íme, egy másik tény: 74 élmunkás, akinek mintaszerű teljesítményét az Ukrajna hajón megtett európai körutazással jutalmazták, hazatérése után levélben fordult a proletár zeneszerzőkhöz. Beszámoltak arról, hogy útjuk során mindenfelé énekelték az új proletár tömegdalokat és arról, hogy ezek a dalok kötötték össze őket Nyugat-Európa munkásságával. Felszólítják a proletár zeneszerzőket, folytassák alkotó munkájukat még nagyobb buzgalommal.

A velünk szimpatizáló munkásságnak ez a csatlakozása annak jele számunkra, hogy a proletár zenei mozgalom helyes úton jár és a legnagyobb nyilvánosság támogatását élvezi.

Befejezésül hangsúlyoznunk kell: a Proletár Muzsikusok Szövetségének irányvonala a Szovjetunió Kommunista Pártja zenepolitikáját valósítja meg. Ez az alapja eddigi és a záloga eljövendő sikereinknek.

Anbruch, 1931. november—december

HANNS EISLER:

A ZENE HELYZETE A SZOVJETUNIÓBAN

A Szovjetunió viharos fejlődése kiváltképp visszatükröződik a zene területén. Íme néhány tény, amely számomra elvileg a leglényegesebbnek látszik:

Németországban: a hangverseny csődje, az opera csődje.

A Szovjetunióban: A legszélesebb tömegek zeneéhsége. Túlzsúfolt operák és koncertek.

Németországban: a kiadói munka csődje. Fiatal szerzők nem találnak kiadót többé.

A Szovjetunióban: a fiatal zeneszerzők művei 300 000-től 1 000 000-ig terjedő tömeges példányszámban jelennek meg.

Németországban: a művészek nyomora.

A Szovjetunióban: valamennyi muzsikus biztosított egzisztenciája, állami megbízások, ragyogó kiadási feltételek. Az Állami Kiadó fizeti például a fiatal zeneszerzők utazásait az iparvidékekre, hogy a zeneszerzők hazájukat megismerjék és tevékenységükben a való élet viharos tempója mögött el ne maradjanak.

Németországban: a szennyzene, a sláger stb. butító hatása.

A Szovjetunióban: a legélesebben harcolnak a slágerzene ellen. Külföldi szemetet nem importálnak.

Németországban: Az alkotás csődje, egymással harcol valamennyi művész, a stílusok zűrzavara, a közönség menekülése a modern zene elől.

A Szovjetunióban: Proletár Muzsikusok Szövetsége, kísérlet az új zene közös útjának megtalálására, a valósággal lépést tartó új módszerek megtalálására.

Németországban: a német zeneszerzőnek, német muzsikusnak nincs osztályöntudata, divatok és hangulatok rabja.

A Szovjetunióban: a munkásosztály élcsapatának osztályöntudattal bíró harcostársa.

Németországban: a zene, mint primitív, vagy rafinált élvezeti és izgatószer.

A Szovjetunióban: a zene, mint az új társadalmi rend felépítésének segítőtársa.

Németországban: a zene nem fontos, a muzsikus ártalmatlan bolond.

A Szovjetunióban: a zene fontos, a kulturális front legkiemelkedőbb része.

Németországban: évszázados zenekultúra bomlik fel a fejlett kapitalizmusban.

A Szovjetunióban: a szocialista társadalom új zenekultúra felépítésének teremti meg az objektív feltételeit.

1932

A SZOVJET ZENE ÉS EURÓPA

VIKTOR BELJAJEV:

ÚJ ZENE MOSZKVÁBAN

Már ez év szeptember végén egész sor kamarahangversenyt adtak modern külföldi és orosz zeneművekből, abból az alkalomból, hogy a Mezsdunarodnaja Knyiga kiállítást rendezett új német zenei kiadványokból. Különféle művek oroszországi bemutatójára került sor moszkvai muzsikusokból és kritikusokból álló válogatott közönség jelenlétében. Csupán egy éve vagyunk abban a helyzetben, hogy külföldi zenét ismertessünk meg Oroszországban. Mindenesetre, a világtól való elzárás idején az orosz zeneszerzésben is nagy fejlődés ment végbe. Nos, a bemutatókról:

Franz *Schreker:* „Az infánsnő születésnapja" című igen szép táncszvitjével jutott szóhoz, sajnos, csupán négykezes átiratban. Arnold *Schönberg* műveinek akkora sikere volt, hogy előadásukat meg kellett második hangversenyen ismételni. Az op. 11 és 19 zongoradarabok hangzottak el, valamint korai dalok [Waldsonne, Ghasel, Mädchenlied (az első az op. 2-ből, a két további dal az op. 6-ból)]. Ezen a télen két vonósnégyese is elhangzik majd az Állami Konzervatórium kamarahangversenyein. Max *Reger* zenéje jól ismert Oroszországban, bár műveit viszonylag ritkán adják elő. Nagyra értékeltük, hogy újra hallhattuk fuvolatrióját és régi stílusban írt Szvitjét. *Mahler* zenéje sajnos nehezen érthető meg Oroszországban, olyannyira távol áll országunk népének karakterétől. Nemigen tett hatást Egon *Kornauth* hegedűszonátája, *Dohnányi* második zongoraötöse, *Radnai* hegedűszonátája, Sem *Dresden* fuvola-hárfa szonátája sem, mivel ezek a művek híján vannak stiláris önállóságnak. Igen erős hatása volt viszont, impulzív karaktere következtében Alfredo *Casella* Öt vonósnégyesdarabjának. A siker csúcspontját jelentették *Kodály* és *Bartók* művei is. Előbbinek II. vonósnégyese hangzott el, utóbbinak Szonatinája, Román népi táncai, Magyar parasztdalai és Magyar népdalai voltak műsoron. E két zeneszerző valamennyi említett alkotását, ezenkívül Bartók mindkét vonósnégyesét előadták, illetve megismételték a Konzervatórium hangversenyein is. Külön említésre méltóak Karol *Szymanowski*nak, ennek a rendkívül tehetséges zeneszerzőnek a művei, amelyeket nagy alkotói invenció jellemez. Zenéje Oroszországban bizonyára — nem utolsósorban — szláv lényege következtében is igen sikeres lesz, annál is inkább, mivel Henrik *Neugaus*nak, Godowsky kiváló tanítványának személyében zongoradarabjainak különlegesen jó előadója akadt. Tőle a többi között Hegedűszonátáját, a Míthoszokat, Maszkokat és számos dalt hallottunk.

A műsor orosz részében mindössze hat zeneszerző szerepelt, ám valamennyi igen jelentős. Elhangzott *Prokofjev* kiváló, erőteljes III. zongoraszonátája, *Mjaszkovszkij* igen mély és rendkívül nehéz II. zongoraszonátája, továbbá *Alekszandrov* mesterien megírt III. szonátája, *Feinberg* sorozatnyi, említésre méltó dala, a fiatal Alekszander *Cserepnyin* (az ismert Nyikolaj Cserepnyin zeneszerző fia) tíz zongorabagatellje, végül, *Grecsanyinov* tíz baskír népdala hegedűre és zongorára. Az említett orosz művek kétségtelenül állják az összehasonlítást sok külföldi kompozícióval és hamis patriotizmus nélkül is kifejezhetem ama reményemet, hogy kvalitásai következtében az új orosz zene hamarosan méltó helyet tölt be a világban.

E kamarahangversenyek sorozata még nem fejeződött be.

Musikblätter des Anbruch, 1923. december

VIKTOR BELJAJEV:

A MOSZKVAI ÚJ ZENE EGYESÜLET

Oroszországnak a világtól való elszigetelése után, amely az európai országoknak az októberi forradalmat követő új oroszországi belpolitikai helyzet iránt tanúsított kevéssé jóindulatú beállítottsága következtében hosszú ideig tartott, csupán 1922-ben jutottunk hozzá először új zenei kiadványokhoz (pontosabban: az Universal-Edition kiadványaihoz) és az első külföldi zenei folyóiratokhoz, közöttük a számunkra addig ismeretlen Musikblätter des Anbruch-hoz is.

Az első új kiadványokkal egy időben kaptuk a hírt arról, hogy londoni központtal megalakult az Új Zene Nemzetközi Társasága, amely a salzburgi nemzetközi koncertek után született meg. Akkortájt baráti felszólítások egész sorát kaptuk dr. Rudolf Réti, Edwin Evans, César Saerchinger részéről, hogy Oroszországban alapítsuk meg ezt a szervezetet.

Összhangban az adott körülményekkel és az új zene iránt megnyilvánuló általános nagy érdeklődéssel, igen nagy visszhangot váltottak ki az e területen elért külföldi vívmányok. Az Új Zene Nemzetközi Társasága szekciójának megalakítása kevésbé érdekelt bennünket, mint olyan egyesület megteremtése, amely a modern orosz és külföldi irányzatok közül a jelentékenyeket propagálná.

Ezért támadt az a gondolat, hogy Moszkvában ne az Új Zene Nemzetközi Társasága „orosz" szekcióját alapítsuk meg más országok szekcióinak mintájára, amelyek e társasághoz csatlakoztak, hanem hozzuk létre az *új zene propagálásának és terjesztésének egyesületét.*

E társaság megszervezése nem volt könnyű és néhány ilyen irányú próbálkozás sikertelenségbe torkollott. Végre, 1923-ban sikerült ama társaság megszervezése, amelynek neve: Új Zene Egyesület. A Moszkvai Művészettudományok Akadémiája alapította s mindmáig fennáll. Alapító tagjai: Anatolij Alekszandrov, Vlagyimir Derjanovszkij, Pavel Lam, Nyikolaj Mjaszkovszkij, Leonyid Szabanyejev, Konsztantyin Szaradzsjev, Szamuil Feinberg és e sorok írója.

Az egyesület körül tömörült minden kiemelkedő modern orosz zeneszerző és más nemzetiségű muzsikusok is, akik érdekeltek voltak a modern zenei progresszió ügyében és legjobb műveik propagálásának dolgában. A megalakulás pillanatától kezdve az egyesület átvette az Új Zene Nemzetközi Társasága orosz szekciójának funkcióit is, és minden lehetőt megtett e funkciók betöltésére.

Az Új Zene Egyesület mármost tagjainak havonta fizetett tagsági díjai-

ból, hangversenyrendezés céljából indított gyűjtésekből, valamint nyomtatott folyóiratának bevételeiből fennállásának másfél éve alatt az alábbi eseményeket rendezte: 13 kamarahangverseny Moszkvában (hat az elmúlt, hét eddig, a most folyó és még tartó évadban), az új orosz zene két kamaraestje Bécsben (Paul A. Pisk különleges támogatásával és közreműködésével), két szimfonikus est új orosz művekből Moszkvában. Ez utóbbiakon a Forradalmi Színház zenekara önzetlenül sietett segítségünkre és kilátásba helyezte további hangversenyek rendezését is.

Hangversenyeinken az alábbi művek hangzottak el (majd mind bemutatóként): Paul Hindemith 1. vonósnégyese, op 11. No. 2, 3, 4 szonátái; Vaszilij Sirinszkij 1. vonósnégyese, hegedűszonátái; Nyikolaj Roszlavec gordonkaszonátája, zongoratriója, hegedűszonátája, zongoraszonátája, románcai, hegedűre, csellóra, zongorára írt darabjai; Szergej Jevszejev zongoratriója; Arthur Honegger zongoradarabjai; Eric Satie zongoradarabjai; Frederik Mompou zongoradarabjai; Maurice Ravel zongoradarabjai; Darius Milhaud románcai; Francis Poulenc zongoradarabjai és románcai; Grigorij Katuar zongoratriója, hegedűszonátája, zongorakvartettje és románcai; Dmitrij Melkih két zongoraszonátája; Szergej Vaszilenko brácsa-zongoraszonátája; Alekszander Dzsegeljonov két vokális műve; Leonyid Polovinkin zongoraszonátája, zongoradarabjai, vokális művei, Csurilo Plenkovics című operájának kórusa; Visszarion Sebalin vonósnégyese, zongoradarabjai; Alekszander Mosszolov 1. és 3. zongoraszonátája, románcai, brácsa-zongoradarabjai; Karol Szymanowski 2. és 3. zongoraszonátája, románcai; Szamuil Feinberg 1., 2., 6. és 7. zongoraszonátája, románcai, zongoradarabjai; Leonyid Szabanyejev zongoratriója, zongoraszonátája, zongoradarabjai; Bartók Béla 1. és 2. vonósnégyese; Vlagyimir Krjukov 3. zongoraszonátája, a Király a téren című operájának részletei, románcok; Nyikolaj Mjaszkovszkij 4. és 7. szimfóniája, 3. zongoraszonátája, románcai; Alekszander Gödike 3. szimfóniája, gordonkadarabjai; Anatolij Alekszandrov Arianna és Kékszakáll című zenekari szvitje, zenekar- és zongorakísérte románcai.

Kortárs Zene (Szovremennaja Muzika) című folyóiratában az Új Zene Egyesület egész sor olyan cikket közölt, amely ennek vagy amannak a zeneszerzőnek az egyesület hangversenyein elhangzott művéhez kapcsolódott. Közülük különösen említésre méltó Anatolij Alekszandrov írása Szamuil Feinbergről, Igor Glebov cikke a szimfonikus Mjaszkovszkijról, valamint „Zeneszerzők, siessetek" és „A személyes alkotás krízise (a modern szimfónia felépítése)" című írása; Nyikolaj Roszlavec cikke (Magamról és alkotásaimról); Leonyid Szabanyejev munkái (Modern zene; Jevszejev; Pro domo sua), e sorok írója vezércikkeket és egész sor cikket publikált (Paul Hindemith: Az orosz szimfónia és Nyikolaj Mjaszkovszkij szimfonikus alkotásai; Mjaszkovszkij; Gödike; Alekszandrov.)

Az Új Zene Egyesület a most folyó évadban még az alábbiakat tervezi: 2 szimfonikus koncertet új orosz művekkel és 5 kamaraestet (osztrák szerzők estje, Kodály-est, olaszok, franciák, Alekszandrov, Gödike, Feinberg, Gnyeszszin és mások legújabb művei).

Legnagyobb sajnálatunkra az Egyesület nincs abban az anyagi helyzetben, hogy az Új Zene Nemzetközi Társasága közgyűlésére delegátust küldhessen. A társaság londoni könyvtára számára azonban megküldte az utóbbi

években megjelent legfontosabb modern orosz műveket. Az a tény, hogy delegátust küldeni nem tudunk, úgy látszik, nem hat előnyösen arra a zsűrire, amely pedig számításba vehetné az Új Zene Nemzetközi Társaságának nemzetközi fesztiváljain a modern orosz zeneszerzők alkotásait.

A nemzetközi fesztiválokon ez ideig Sensin románc-ciklusa került előadásra, mégpedig szép visszhanggal. Reméljük, hogy az Új Zene Nemzetközi Társasága a jövőben több jóakaratot tanúsít majd a külföldön ez ideig szinte teljesen ismeretlen orosz szerzők iránt. Hiszen a Társaság fesztiváljainak műsorára nemegyszer máskülönben is jól ismert műveket vesz fel, ami nem felel meg az Új Zene Nemzetközi Társasága fő céljának, nevezetesen a művek propagálásának.

Musikblätter des Anbruch, 1925. március

A. DIMITREVSZKIJ:

OROSZ KRITIKÁK MODERN EURÓPAI ZENEMŰVEKRŐL

A háború előtti utolsó években a modern zene hatalmas fellendülésben volt Oroszországban és minden újonnan megjelenő mű érdeklődést váltott ki az orosz közönségből. A kritika teljes mértékben támogatta mindazon tényezőket, amelyek a közönség széles köreinek a modern zenei irányzatok iránti fogékonyságát fokozta. Így érvényesült viszonylag rövid idő alatt a szkrjabinizmus és vetette meg szilárdan lábát a modern francia zene. Jellemző, hogy Siloti éppen abban az időben hívta meg művei bemutatására Pétervárra Arnold Schönberget, a zene nagy forradalmárát, amikor őt és műveit Bécsben egyaránt kifütyölték.

A háború és a következő évek elszigetelték Oroszországot a világ zenei életétől és az orosz zenei élet hazai zeneművek előadására korlátozódott. Oroszország zenei körei vágyakozva sejtették meg, hogy határainkon túl — túl jón és rosszon — zenét írnak, tudták, hogy hatalmas alkotásokban fejeződnek ki új zenei eszmények; ám ez az új birodalom elérhetetlen volt.

Ez az állapot lidércnyomásként nehezedett Oroszország kulturális életére; megkönnyebbülten lélegeztek fel az ország szellemei, amikor végre lehullottak a zenei élet sorompói és a modern zeneszerzők első művei diadalmasan bevonulhattak Oroszországba. Mindjárt a legújabb zeneművek első példányainak megjelenését követően egész sor jegyzetet és kritikai ismertetést találunk e művekről a Moszkvai Állami Kiadó zenei osztálya által megjelentetett Új partok felé című zenei folyóiratban. A többi között recenzeálták és nyomatékosan kiemelték az alábbi műveket: Paul A. Pisk „Sänge eines fahrenden Spielmanns", Három zongoradarab op. 3; Szymanovski Harmadik zongoraszonáta, dalok; Webern Négy darab hegedűre és zongorára op. 7; Rudolf Réti „Terrassen"; Egon Wellesz Epigrammák és idillek. E művek részletes kritikai méltatásban részesültek.

Az Új Zene Egyesület saját folyóiratának úgynevezett kottabibliográfiájában külön rovata van az új zenének. A folyóirat valamennyi száma tartalmazza hivatott zenei tekintélyek kortárs mesterek műveiről írt kritikai munkáit. E visszhang idézése bizonyára érdeklődésre tarthat számot. Így például a lap november—decemberi száma N. M.[1] írását közli Hanns *Eisler*nek, Arnold Schönberg tanítványai egyikének op. 1. szonátájáról.

„A szonáta, A. Schönberg legfiatalabb tanítványai egyikének alkotása, első hangjától az utolsóig fiatalos frisseséget és közvetlenséget áraszt. Szeszélyes groteszkséggel vonulnak el előttünk e csodálatos impressziójú zenedarab

[1] November—decemberi szám 1924. N. M. feltehetően Nyikolaj Mjaszokvszkij (A szerk.)

hangulatai. Hol álmodozóak és vágyakozóak, hol hevesek. Felépítése tömör, témái lakonikusan kipoentírozottak, ritmusa nem kvadratikusan szimmetrikus, hanem variábilis, zongorastílusa csillogó, ám modern beütése ellenére középnehéz. Plasztikus melodikus és harmóniai körvonalaiban, a művet jótékony érthetőség jellemzi. A hatásosabban hangzó alakzatok hiánya ama törekvés következménye, hogy a zeneszerző nagy előképekhez kapcsolódjék. Innen van az egyéni érzésvilágnak és egyéni formálásra való kifuttatásának elhanyagolása. Ezt a fiatalságra mindig jellemző és a tehetségeknél megbocsátható hibát a muzsikálás impulzív módja teszi jóvá, ez ád arculatot a mű szép költészetének. A szonáta háromtételes, tételei a periferikus expozíció klasszikus ismétlése útján épülnek fel.

Különös kecsességet és vonzerőt a fanatikus pontosság, az ellenpont vonalainak precizitása és a folyékony ritmus elemei kölcsönöznek a műnek. Erős, bővérű, izmos mű ez zenei elemeinek problematikája ellenére, technikailag tökéletesen megoldott, dús hangzású és ígéretes."

N. M. továbbá nagyobb írásban dicsérően ismerteti a már ismert *Delius* műveit, kifogásolja azonban, hogy a zeneszerző gordonkaszonátája néhány triviális elemet is tartalmaz. *J. Marx* Gordonka-zongora szvitjét a szerző kiváltképp sokoldalúsága és technikai tökéletessége miatt dicséri. A Schönberg-iskola *Anton Webern* érdekes varázsú kis hegedű-zongoradarabjaival jelentkezik. *E Bloch* brácsa-zongora szvitjének és hegedűszonátájának ismertetésekor N. M. kiemeli a műveknek arculatot adó zsidó nemzeti koloritot. *Kodály* művei rendkívül dicsérő ismertetésben, hasonlóképpen *Bartók* alkotásai is elismerő, lelkes magasztalásban részesülnek. Kodály két szonátája (az egyik szólógordonkára, a másik gordonkára zongorakísérettel) a hangszernek és valamennyi lehetőségének ismeretére utal; mindezt a leggazdagabban, elragadóan aknázta ki a zeneszerző. Bartók szonátái, mint N. M. írja, felkavaró erejűek. A koncepció mélysége, az erős és éles folklórhoz vonzódó sajátságos tematikus nyelv, a ritmus forró lélegzete, az eszközök készségével és rafinériájával Bartók műveit a jelenkor legjobb, legtökéletesebb, a legnagyobb érdeklődésre méltó alkotásainak bélyegzik.

A modern orosz kritika e rövid kivonataiból kiolvasható, milyen intenzív érdeklődéssel követi a mai zenei Oroszország a modern zene minden újdonságát.

Musikblätter des Anbruch, 1925. március

SZEMJON GINSZBURG:

FRANZ SCHREKER: A TÁVOLI HANG

BEMUTATÓ LENINGRÁDBAN

Nekünk, oroszoknak igen nagy jelentőségű esemény A távoli hang (Der ferne Klang) bemutatója a leningrádi Állami Akadémiai Operában. Bármily sikeres is a kortárs zene lankadatlan propagálása a moszkvai Új Zene Társaságban és a leningrádi Orosz Művészettörténeti Intézetben, e munka hatósugara mindig hivatásos muzsikusok viszonylag kicsiny csoportjain belül marad. Szélesebb körök mindmáig kénytelenek rég letűnt, a történelemhez tartozó korszakok elsajátításával beérni. Az operaszínpad, amely elsősorban a tömegekhez közvetít zenét, elképesztően konzervatív és tartózkodik mindentől, ami friss és új anélkül, hogy meggondolná, az új sem katasztrófát, sem megsemmisülést nem jelent, csupán megfiatalító átalakítást. Enélkül az operát egészen bizonyosan betemeti múzeumok és archívumok pora. Napjainkban a tekintet elsősorban nem oda irányul, ahol új zene, hanem, ahol új színpadi tartalom van születőben. Olyan tartalom, amely visszatükrözné az osztályharc és a társadalmi haladás dinamikáját. Ezt azonban feltétlenül helytelennek kell tartanunk; nem feledhetjük, hogy a színpadi tartalom az egész zenetörténetben, Wagnert is beleértve, soha nem adott a zenének egyenrangú, vagy szervező erőt. Egyébként három tavalyi bemutató (Harcban a kommunáért, A vörös forgószél, A vörös Petrográdért) kellőképpen megmutatta, hogy sokkal biztosabb egy másik, ezzel szögesen ellentétes út, a zenedrámai formák fejlődésében elért nyugati vívmányok asszimilálása, majd felszívása a forradalmi ideológiával és kultúrával adekvát operaelőadásokba.

Richard Straussnak a múlt évadot záró Saloméja után újabb lépés ezen az úton A távoli hang bemutatása. Rendezésével Szergej Radlovot, Oroszország legérdekesebb színpadi vezetőinek egyikét bízták meg. Radlov a mai színház ama mestereinek egyike, akik a legmodernebb színpad teljes technikai apparátusának virtuóz kezelését az optikai fantázia finom művészi érzékével és rendkívüli élességével egyesítik. A távoli hang lehetőséget nyújtott számára, hogy mindeme adottságait kiemelkedő markáns módon mutassa meg és bebizonyítsa, milyen nagyszerű operarendezője van jelenleg Leningrádnak. Munkáinak kiindulópontja egyben az operarendezés egyetlen akceptálható törekvése: a mű látható elemeinek realizálása mellett rendezése kizárólag és csakis a zenén alapul. Igaz, A távoli hang ebben a vonatkozásban igen hálás anyag. Radlov Dimitrijevvel, a tehetséges díszlettervezővel rendkívül emlékezetes színpadi játékot bontott ki anyagából. Rendezése korszakalkotó a Mariinszkij Színház történetében.

Radlov az operaelőadás optikai formába öntésének valamennyi fontos

elemét — fényt, színt, gesztust — egyforma jártassággal hasznosítja. Mint elmondotta: „A zenekar színezése szükségképpen színt igényel; következésképp nem szabad lemondani a díszletfestésről. A tematikus egyszerűség, a legegyszerűbb szüzsé távozásokba, találkozásokba, mozgásokba rejtett fejlődése, az alapkonstrukció lakonikusan egyszerű megformálására késztetett s az egyszerű alaprajzot első ízben mertük tisztán festői vásznakkal egyesíteni." Ebben a tekintetben Radlov csodálatos eredményeket ért el. A zene és cselekmény jelentése mellett csúcspontra emeli a színgazdagságot is, hogy azt csakhamar fény és árnyék tiszta játékával váltsa fel. Ebből a szempontból különösen jellegzetes a második felvonás „sokszínűsége". Itt a különböző ritmusok és dallamvonalak egyidejű felhangzását változatos színekben pompázó táncornamensek adják vissza, segítve a szemet a heterogén rétegek közötti differenciálásban.

Nem kevésbé fontos a fény feladata. Radlov, arra törekedve, hogy a zene dinamikáját optikai érzékelés számára is megjelenítse, egyszerűségében és hatásosságában csodálatos utat talált. A zenei ötlet legfinomabb árnyalatait a fény intenzitásának és minőségének különféle összefüggéseivel és vonatkozási rendszereivel fejezi ki. [. . .]

A nem naturalista operaelőadás lényegéből kiindulva Radlov tudatosan és következetesen figyelmen kívül hagyta az alkotó ama színpadi utasításait, amelyek a dráma tisztán naturalista oldalát húzzák alá. Jellemző azonban, hogy ez egyáltalán nem csökkentette próza és szimbolika szembeállításának életteli hatását. Végtére is a hatást nem a környezet fotografikusan természethű leképezése határozza meg. A vastagon felvitt színek ellenére is el tudta kerülni Radlov a parodisztikus hatást, sőt, épp ezzel erősítette az opera mélyebb értelmét. [. . .]

Nem kevésbé elismerésre méltó az előadás zenei része. Az Akadémiai Színház vezetői igen jól választottak, amikor V. Dranyisnyikovra bízták a zenekar vezetését, hisz ő, nemrég, a Salome-előadáson igencsak kitűnt. Figyelemmel volt az előkészítő munka bonyolultságára. Épített a lassankint felnövekvő fiatal muzsikusok forró lelkesedésére és ama képességére, hogy a régi opera hagyományos kifejezőeszközeitől mennél energikusabban elszakadjanak, merészen és állhatatosan küzdjenek a színházi hagyomány rutinja és konzervatizmusa ellen. Kifogástalan majdnem minden énekese a kettős szereposztásnak. [. . .] Még nincs teljesen a helyzet magaslatán a zenekar, és — helyenkint — a kórus. Feltehetően megismétlődik majd a tavalyi Salome-előadás históriája, amely szintén csak néhány előadás után ért meg.

Talán fölösleges is az előadás hatalmas sikerére utalni; a második felvonás zárócsárdását például az egész ház véget nem érő tapsára táncolták. Meggyőződésem, hogy A távoli hang előadásának hatalmas jelentőség tulajdonítható az új orosz zenekultúra felépítésében.

Musikblätter des Anbruch, 1925. június—július

FRANZ SCHREKER:

MŰVÉSZET ÉS NÉP A MAI OROSZORSZÁGBAN

Franz Schreker „A távoli hang" című operájának előadása alkalmából nemrég Leningrádban és Moszkvában járt.

Először Leningrád. Szörnyű idő, eső, hó, vihar, hideg. Az utcák a legutóbbi árvíz következtében rossz állapotban vannak, de javítják mindenütt, poco a poco, nem elsietve, orosz munkatempóban. Az emberek szívesen és gyakran melegednek a rossz-szagú aszfaltmelegítőknél, egy cigaretta mellett. A kis, nyitott fogatok fürge lovacskákkal száguldoznak lyukakon, gödrökön, a göröngyös úttesten. Az életéért kicsinyég aggódó utas mégis elégedett, hisz fagyoskodva ül esőben, hóban, de mihamarabb tető alá szeretne kerülni. Egy rántás — a lovacska csodálkozva, magától megáll. Szent isten, egy orosz férfi, teljesen magába merülve, épp a lónak tart, a kocsis pedig szundikál a bakon, nem vesz észre semmit. A férfi szitkozódik, ahelyett, hogy köszönetet mondana, a kocsis rosszallóan csóválja a fejét. Nyicsevo! Utazunk tovább. Célunk egy szép, stílusos vörös épület, a Mariinszkij-Színház, tulajdonképpen Akadémiai Állami Színház. Az emberek azonban Mariinszkij-Színháznak mondják. Éppígy, Leningrádban továbbra is Petrográdról, vagy legszívesebben Petersburgról beszélnek. A főváros immár Moszkva. Leningrádban rossz néven veszik ezt és egynémely körök titkon álmodoznak régi dicsőségéről. De mégiscsak elismerik: felemelkedőben vannak — pár év múlva — talán. A cárok és nagyhercegek korábbi rezsimje, bizony, sokkal rosszabb volt.

Zongorás ensemble-próba: „Dalnyij Szvon". Nagyon népszerű szó ez arrafelé, „A távoli hang" című operám orosz címe ez. Szerénységem tiltja, hogy erről többet mondjak, de boldog lennék, ha ilyen és ennyire őszinte népszerűségnek örvendenének kedves hazámban. Mindjárt emlékeztetnek is szülőföldemre. Ki beszél még orosz pongyolaságról, pontatlanságról és hasonlókról? Vagy talán csupán a vendég tiszteletére van ez így? Mindenki együtt: szólisták, kórus, karmester, rendező, korrepetitorok, ügyelők, súgó — és itt van Wolff úr is, szólócsellista és a zenekari felügyelő, aki tolmácsolni fog. Merthogy nem beszélek oroszul, és félek, nem fogom érteni a saját művemet. De minden rendben. A betanítás ragyogó, Dranyisnyikov úrnak őszinte elismerésem. A tempók, akárcsak egyebütt, túl gyorsak, ezt megszoktam, kissé alkalmazkodni kell. És a második felvonásban egyszerre csak valósággal Olaszországba csöppentem. Milyen igéző hangzás, micsoda szép hangok (a kórusban is!), mekkora temperamentum, mily szép hangzása a nyelvnek és énekelési módnak; érzem a színpadot is. Az utolsó kórista is átéli a ritmust. A testükben van a zene és született színész valahány. Egy és más meglep. Az „odakent" színjátszás fogalmát például nem ismerik. Ennek következményeként a harmadik felvonásban egy s más kissé terjengőssé válik. Karakterisztikus

orosz vonás, úgy mondják, „egy szerep oly kicsiny is lehet, akár egy csésze tea". És a nagyon fegyelmezett, szeretetreméltó és készséges zenekarral kiválóan lezajlott előadás is kihozott, egészen a végén, a sodromból. Hősöm meghal, Grete felkiált, a színpadon és a zenekari árokban egyszerre csak vaksötét lesz. Kétségbeesve vezénylem fortissimo esz-moll záróakkordomat — teremtett lélek sem lát, mindenki néma marad. Már a világítási berendezés hibájára gondolok. Ám, egy bánatos perc után, a zenekarban hirtelen világos lesz, felfogom, fellélegzem és befejezem a művemet. Tomboló siker. Itt szeretik az erős effektusokat, kedveli a rendkívül tehetséges és érdekes rendező, Radlov is. De sok dologban igazat is kell adnom neki. A második felvonás végén, amely, mellesleg jegyzem meg, egynémely német városban és Berlinben is, kissé hűvös megütközést vált ki, lelkesen és fesztelenül tapsolnak bele a zenekar csárdásába és a színpadi kánkánba (ott fenn minden táncol, a fény is, a díszletek is!) és ennek nagyon örültem. A színházat Oroszországban annak érzik, ami, és épp a naiv, nem blazírt közönség éli át a színházat a szó valódi értelmében. A művészet otthonait javarészt ez a közönség tölti meg, a beléptidíjak alacsonyak, munkásszervezeteknek még alacsonyabbak — micsoda jótétemény! Feltűnt a műalkotás átélése, amikor egy vasárnap az Ermitázsba, a világ legnagyobb műgyűjteményeinek egyikébe látogattam (a többi között 40 Rembrandt-képet csodáltam meg ott). Szegényesen öltözött, egyszerű emberek kis csoportjai minden teremben. Vezetőik fiatal, nagyon intelligens kinézetű emberek, akik a képeket-szobrokat, alkotóikra és keletkezésük idejére utalva, ismertetik. Érdemes megfigyelni a befogadók arcának feszült kifejezését és érdemes összevetni azt a mi vidékünk — és egyáltalán, egész Közép- és Nyugat-Európa — „műértő" sznobjainak ostoba-kritikus fontoskodásával.

A legnagyobb kitüntetés Oroszországban a „népművésszé" való kinevezés. Ezt szépnek tartom és megértem. Mindama tisztesség közül, amelyekben részesültem, nekem is néhány, engem megismerni vágyó szakszervezeti vezető elismerése szerezte a legnagyobb örömet. Nagyon meghatottnak láttam az öreg Glazunovot is, hiszen a hála szavait és a pompás virágokat a munkások küldöttségei adták át neki a 60. születésnapja alkalmával, munkásközönségnek rendezett hangversenyén.

Bármily szomorú és sötét Leningrád látványa az utcán és a lakásokban, a színházakban és hangversenytermekben minden csupa régi fény és pompa. Áhítat uralkodik, a befogadás öröme és jó művészetet adnak mindenfelé. A Leningrádi Állami Színházban láttam Lermontov Álarcosbáljának előadását, Mejerhold rendezését. Többször láttam, Leningrádban is, Moszkvában is az utolérhetetlen orosz balett előadásait. Moszkvában, ahol ezúttal sajnos csupán rövid ideig tartózkodhattam, pompája és különlegessége révén valósággal megdöbbentő rendezését láttam Gounod Faust-jának. És mindenütt feltűnt az orosz színházi emberek mesés tehetsége a maszkok iránt. Maximális műgonddal járnak el ebben a vonatkozásban, lett légyen szó a legkisebb epizódszerepről, vagy akár a statisztéria, a kórus egy-egy alakjáról.

Egy s más ránk természetesen inkább taszító hatású és bizonyosan más irányban fejlődik az idő múlásával. Ami a választható témákat és eszközöket illeti, türelmetlenek a művészettel szemben. Mindenesetre, tekintettel az orosz nép karakterének ma is meglevő sajátosságaira, bizonyos céltudatos szándék-

kal türelmetlenek. (A templomok nemrég újra megnyíltak és zsúfoltak!) Romantika, miszticizmus, szimbolizmus, vallásos motívumok — mindez „haszontalannak", a népet félrenevelőnek, károsnak számít és kerek perec tilos. A felsőbbségnek ez a kívánsága mindenfelé érvényesül az előadások stílusában. Szeretik a realizmust és ahol a legjobb szándékkal sincs mit kezdeni vele, a groteszkbe való túlfokozott átemeléssel, vagy realizmus és groteszk együttes alkalmazásával próbálkoznak. A leningrádi Mihail-Színházban Verdi Falstaffját láttam, fölöttébb különös, de teljesen sikertelen, s ezért hatástalan előadásban.

Kuriózumként szeretném megemlíteni, hogy a sok érdekes könyvtár egyikében gyönyörű díszkiadásban mutatták meg nekem — II. Katalin cárnő operáját. Amikor pedig csodálkozva kérdeztem, feltételezhető-e, hogy az operát ő maga komponálta, vezetőm szarkasztikusan jegyezte meg: amilyen kiváló kapcsolatok fűzték a cárnőt a művészetek képviselőihez, aligha volt szüksége erre.

Nos, sok mindent láttam, befogadtam, átéltem, de túl hosszúra nyúlik a beszámolóm, ezért csupán a legfontosabbról. A Glazunov által igazgatott leningrádi Állami Konzervatórium orosz műsorú díszhangversenyt rendezett a tiszteletemre. Figyelemre méltó a zongoraosztályok magas színvonala és még valami, ami irigységemet is felkeltette: a szólóének osztályoknak 235 növendéke van és alighanem hangja is van valamennyinek. Vezényeltem a Moszkvai Nagy Színház nagyszerű zenekarát. Mivel egy nappal korábban a hadügyminiszter halála következett be, a hangversenyt beszéddel és — a közönség kívánságára — gyászindulóval kellett kezdeni. Ez a zenekar állja az összehasonlítást a mi legjobb együtteseinkkel, Berlinre, Bécsre, Amszterdamra gondolok. Nagy súlyt fektetnek a középszólamok létszámára is, életemben először vezényeltem olyan zenekart, amelyben 14 brácsás játszott! — Leningráddal ellentétben Moszkvában élénk az élet. Új autóbuszok, fény, itt-ott jól öltözött emberek, még autók is vannak, bár igen drágák, és ahogy nekem mondták, van 14 taxi, amelyek viszont igen olcsók. Utóbbiakat viszont hiába keresi az ember. És bódék, házacskák közepén ott egy valóságos ázsiai meseálom, a Kreml, megszámlálhatatlanul sok palotájával, templomával, aranyló kupolájával.

Azt mondták nekem: „Ha egyszer Oroszországban van — onnan nem megy el egykönnyen". És ez így igaz. Maradhattam volna még, kértek is rá, szerződésekben nem volt hiány. De függetlenül attól, hogy itthon is szükség van rám — holtfáradt voltam. A vendégszerető orosz nép nem csekély erőfeszítést követel a vendégtől. Látni kell mindent, megcsodálni, mindent végig kell csinálni és dolgozni is közben. Az embert meginterjúvolják, cikkeket, bevezetéseket és hasonlókat íratnak vele, vezényelnie, zongoráznia kell, és itt vannak a vendégeskedések. Sok kaviárt, kaukázusi gyümölcsöt eszik az ember, vodkát, vagy még inkább francia bort iszik hozzá és soha nem aludhat. „Ha már egyszer itt van, ugye? Ön az első külföldi zeneszerző, aki idejött a háború óta és a zeneszerzők a háború előtt is ritkán találták meg az idevezető utat." Így hát egy ízben 36 óra alatt két előadást és három próbát kellett vezényelnem, 15 órát összesen! Ettől teljesen tönkrementem és nagyon vágyódtam haza. Da ha újra hívnak, nagyon szívesen térek vissza. Nagy és felejthetetlen élmények, benyomások idejét töltöttem itt. A legkülönösebb

pedig, amit sem elbeszélve, sem leírva visszaadni nem tudok, egy különös, idegen, még a forrongó fejlődés állapotában levő világ eseménye. Ez pedig mindazok számára, akik érzékelik, egyet jelent a benső újjáformálással, az új emberré válás egyfajta folyamatával. Az alkotóművésznek pedig levegő, hogy lélegezzék, megfiatalító ital, az élet kenyere.

Die Musik, 1926. január

IGOR GLEBOV—VIKTOR BELJAJEV:

FRANZ SCHREKER OROSZORSZÁGBAN

LENINGRÁD—MOSZKVA

Franz Schreker leningrádi tartózkodása jelenős eseménye volt városunk zenei életének.

Zenei horizontunk fokozatosan tágul és lassanként megismerjük a legfontosabbat abból, amit elszigeteltségünk hosszú periódusában az európai zenei élet teremtett. Ebben a vonatkozásban különleges jelentőség tulajdonítandó ama körülménynek, hogy maguk a zeneszerzők, az új zenei irányzatok apostolai és útmutatói is eljönnek hozzánk. A legnagyobb érdeklődést a városunkban megjelent Schreker, A távoli hang három sikeres előadásával keltette, amelyet az Akadémiai Operában maga a szerző vezényelt. Rokonszenvet és mélységes érdeklődést váltott ki az előadókból és a színházat megtöltő, a zeneszerzőt újra meg újra viharosan előszólító széles közönségből.

Benyomásokban nem volt ennyire gazdag Schreker fellépése az Állami Filharmónia szimfonikus hangversenyén, amelyen saját műveit vezényelte, mert a betanulás nem volt kielégítő. Ebben persze teljesen ártatlan a vezénylő zeneszerző. A kamaraszimfónia legfinomabb részletei nem érvényesültek. A partitúrát ismerő muzsikusok mégis örültek hogy hallhatták a szimfóniát, még ha tökéletlen és nem kamaraszerű, a zenekar által bárdolatlanul frazírozott előadásban is.

Sokkal jobb volt a zenekar teljesítménye a Nyitány egy drámához című alkotás előadásakor és Az infánsnő születésnapja című, elragadó szvit interpretációjában. Remélem, ez a mű hamarosan népszerűvé válik Oroszországban.

A zenekari est vokális részét Tarnovszkaja által átgondoltan interpretált öt zenekari dal alkotta. Schreker dalai erős hatást tettek a közönségre.

A legmelegebb és legszívélyesebb fogadtatásban Schreker mégis a konzervatóriumban részesült. Itt nemcsak mint fellépő zeneszerzőt fogadták szívesen, hanem a főiskola zeneszerző-igazgatójának vendégeként is. Tiszteletére kamarakoncertet adtak a konzervatórium növendékei. A professzorok és diákok — élükön Glazunov rektorral — Schrekert a német zene és kultúra legjelentősebb képviselőjeként köszöntötték.

Schreker látogatása a két baráti ország már korábban is bensőséges, most újra megélénkülő zenei kapcsolatai vitathatatlan szimptómájának látszik. Leningrád zenei körei és közönsége reméli, hogy jövő tavasszal újra találkozhat a zeneszerzővel. Meg kell mondanom, az Akadémiai Opera igazgatósága élénken érdeklődik Schreker többi operája, kivált a Gezeichnete című iránt. A színház múzeumában, zongorás előadásában, a művet elemző zene-

szerző jelenlétében, karmesterek, rendezők és művészek egész sora ismerkedett meg a darabbal.

*

Leningrádi diadala után Schreker Moszkvába látogatott. Itt, sajnos, igen rövid időt tölthetett csupán, mert hazaszólították berlini kötelezettségei.

Az Állami Opera által rendezett egyetlen koncertje épp a nemzeti gyász napjaira esett. A hangversenyt megelőző napon hunyt el Michail Frunze hadügyi és tergerészeti népbiztos. Ám Moszkva muzsikusai e szomorú esemény ellenére sem mondtak le Schrekerről és szinte teljesen megtöltötték a Nagyszínház nézőterét. Az elhunyt népi hős iránti tiszteletadásul első számként Chopin gyászindulóját adták elő. A közönség felállva hallgatta. E megemlékezés után Schreker jelent meg a karmesteri emelvényen, hogy Kamaraszimfóniáját, Egy infánsnő születésnapjára című szvitjét és Die Gezeichneten című operájának nyitányát vezényelje. A zenekar a legjobb muzsikusokból állt, akik mindent megtettek a mester műveinek teljes érvényrejuttatásáért. Ez teljes sikerrel járt, mivel a zeneszerző, hála kiváló karmesteri tehetségének és nagy gyakorlatának már a legelső próbán kivívta a zenekar tagjainak teljes tiszteletét és szeretetét és szokatlan könnyedséggel állította be a teljes együttest a legfinomabb árnyalatok megszólaltatására. A szvit kicsendülése után a közönség nagy ovációban részesítette a német mestert, akit a szünetben bensőségesen köszöntött a színház igazgatósága és Moszkva néhány muzsikus kiválósága.

Szeretnénk remélni, hogy a mestert, rövidesen bekövetkező legközelebbi moszkvai tartózkodásakor, a már teljes erővel próbált A távoli hang című operájának általa vezénylendő előadása alkalmával még szélesebb körök ismerik meg.

Musikblätter des Anbruch, 1925. december

ZENESZERZÉS

VIKTOR BELJAJEV:

ZENESZERZÉS OROSZORSZÁGBAN

Az utolsó öt évtizedben Oroszország olyan zeneművészek egész sorát mutatta fel, akik tiszteletreméltó helyet biztosítanak az ország zenéjének a világ zenetörténetében. Azon zeneszerzők közül, akiknek hatása két kontinensre terjed ki, csupán Muszorgszkij, Borogyin, Csajkovszkij, Rimszkij-Korzakov, Szkrjabin és Glazunov nevét említem. A zeneszerzők nagy száma, a szüntelen megújuló, haladó fejlődés a tehetségek sokaságát és Oroszország zenei talajának rendkívüli termékenységét bizonyítja. Európában az orosz zene jelentőségét nem könnyen ismerték el. Csupán az utolsó 10—15 évben születtek meg a nyugati országokban az oroszok iránti rokonszenv világos jelei. Érdekes, hogy Európának és Amerikának az orosz zenéhez való viszonyát sem a háború, sem a forradalom politikai viszonyai nem befolyásolták. Ellenkezőleg, Oroszország hatóereje növekedett. A forradalom idején néhány európai hírnevű orosz zeneszerző — Rahmanyinov, Stravinsky, Prokofjev — eltávozott az országból. Közéjük tartozik még Nyikolaj Medtner, aki a közelmúltig házájában tevékenykedett. Ha eltekintünk az Oroszországban maradt két zeneszerzőtől, Glazunovtól és Ljapunovtól, a kívülállóban az a benyomás kél, hogy az utolsó öt év orosz zenetörténete Oroszországon kívül folytatódik, míg a modern Oroszország, „a sötétség Oroszországa", „az árnyak Oroszországa" — ahogy olykor amerikaiak, angolok nevezik — most zenétlen ország. A külföldi sajtó hírei zenei életünkről hiányosak, pontatlanok, sőt, olykor fantasztikusak és nem járulnak hozzá helyes elképzelések kialakulásához. Ehhez járul még, hogy az Európában tartózkodó híres orosz zeneszerzők is elterelik a figyelmet hazánkról. A már említett neveken kívül a Musikblätter des Anbruch orosz különszámában [1922. június] a következő zeneszerzőkről esett még szó: Dobroven, Lurje, Kankorovics, Mjaszkovszkij, Scserbacsev, Grigorjev, Szkol, Kamjenszkij, Gnyesszin és Obuhov. Szkol és Kamjenszkij még konzervatóriumi növendékként, fiatalon meghalt. Obuhov, aki szintén fiatal még, évek óta hallgat. Kankorovics művészi körökben forgolódik és mindinkább általános zeneírói területen, egyre kevésbé zeneszerzőként alkot. Az állandóan betegeskedő Grigorjev egyénisége még nem rajzolódott ki élesen. A felsorolásból tehát mindössze két vitathatatlanul jelentős név marad: Mjaszkovszkij és Scserbacsev. Mielőtt még róluk és másokról szó esnék, következzék itt néhány megjegyzés a zenei Oroszország általános helyzetéről. Intenzív zenei élet csupán Moszkvában és Petrográdban van. A háború előtt nagyobb jelentőséggel bíró többi város, mint Kiev, Ogyessza, Harkov, Szaratov és Tiflisz, ma is őrzi jelentőségét. A zene területén azonban most

Moszkváé a feltétlen vezető szerep, itt a legintenzívebb a hangversenyélet, itt van az Állami Konzervatórium és itt vannak a nagy kiadóvállalatok. Itt koncentrálódik az új zenei alkotás valamennyi irányzata. Petrográdban él néhány, a konzervatív irányzathoz tartozó zeneszerző (Nyikolajev, Steinberg, Akimenko), ám a valóban új irányzatnak mindössze egyetlen képviselője: Scserbacsev. Moszkvában viszont új irányzatok számos úttörője tevékenykedik, bár ott is szilárd tekintélynek örvend más beállítottságú zeneszerzők egész sora. Grecsanyinov, Ippolitov-Ivanov, Glière, Vaszilenko, Mjaszkovszkij, Gödike, Anatolij Alekszandrov, Szamuil Feinberg, Alekszander és Grigorij Krejn, Jevgenyij Pavlov, Szergej Jevszejev — ez a névsor alkalmas arra, hogy fogalmat adjon az alkotás intenzitásáról. Következzenek a legfontosabb információk e zeneszerzők tevékenységéről.

A művészi tevékenység a létért folytatott legsúlyosabb küzdelem közepette teljesedett ki; e nehézségeket szerencsére, lassanként áthidaltuk. *Glazunov*, aki az elmúlt hangversenyévadban beutazta Németországot, Finnországot és Lettországot és akit mindenfelé az orosz zeneszerzők vezetőjeként ünnepeltek, a forradalom éveiben négy nagyobb fúgát írt zongorára. Témaanyaguk éppoly érdekes, akár a hangzásuk és mesteri szélességgel megfogalmazott kontrapunktikus szerkezetük. Ezen kívül írt egy nagyobb fantáziát zongorára (négy kézre), valamint egy vonósnégyest, amely tökéletes stílusával, telthangzású és szellemes felrakásával, hangszerkezelésével tűnik ki. Jelenleg új szimfóniáján és vonósnégyesén dolgozik. 1922-ben ünnepelte művészi tevékenységének 40 éves jubileumát, ez az évforduló élénk visszhangot keltett egész Oroszországban. 1905 óta a Petrográdi Konzervatórium igazgatója.

Ljapunov egy sor nagy művet alkotott: elkészült II. szimfóniája, Hegedűversenye, zenekarkíséretes nagy kórusműve (A. Homjakov szövegére), Szextettje zongorára és vonósokra — ez utóbbi a forradalom alatt elveszett, a zeneszerző nemrég rekonstruálta —, egy sor zongoradarab és románc. Ezek az új alkotások mindenesetre nem gazdagítják új vonásokkal a jól ismert zeneszerző művészi arculatát.

Grecsanyinov, aki Glazunovhoz hasonlóan szintén nemrég tért vissza külföldi útjáról és műveit Londonban, Berlinben, továbbá más nyugat-európai városokban adta elő, akárcsak korábban, most is intenzíven dolgozik és nagy népszerűségnek örvend. Nagy figyelmet szentel a gyermekeknek szánt zeneirodalomnak és népi dallamok feldolgozásának. Az utóbbi időben írta III. szimfóniáját, írt egy vonósnégyest és hegedűszonátát, valamint egy gyermekoperát.

Az orosz szimfonikusok első sorába lépett az utóbbi években *Mjaszkovszkij* mind szimfóniáinak színvonala, mind száma következtében. A forradalom idején négy új szimfóniát írt (4—7. szimfónia, kettő közülük 1922 nyarán keletkezett), ekkor született III. zongoraszonátája és egy sorozatnyi románca. E művek közül eddig csupán az V. szimfónia hangzott el (1920-ban Ny. Malko vezényletével, 1922-ben karmester nélküli zenekar előadásában), valamint a III. zongoraszonátája. Mjaszkovszkij IV. szimfóniájának a benne rejlő rendkívüli feszültség ereje és az alapjául szolgáló drámai érzés hatalmas volta következtében kiváltképp erőteljes a hatása. Az V. szimfónia már-már pasztorális hangulatok nyugalmával és vidámságával tűnik ki a többi szim-

fónia közül. Ebben a műben a többi között két, a zeneszerző által Lembergnél megismert galíciai népdal is alkalmazást nyer. A VI. szimfónia tele van a forradalom hangulatára való emlékezéssel. Az Andante tételbe szopránszólón régi orosz népdalt kapcsol be a zeneszerző, amely a finálében női karon tér vissza. A VII. szimfónia (attacca két tétel) különlegesen megragadó hatású. A zeneszerző itt egy bölcsődal és egy scherzo-keringő ritmusát alkalmazta, rendkívül művészi és szellemes kidolgozásban. Mjaszkovszkij III. szonátája zenei gondolatainak ereje, mély tartalma, tökéletes faktúrája és jártas formai biztonsága következtében a leghatásosabb orosz zongoraszonáták közé tartozik. Mjaszkovszkij zenéjének mindenkor sajátja a hatalmas benső feszültség és pátosz. A hallgatóra tett hatásának ez, nem pedig a külsődleges eszköztár a titka.

Steinberg 1916-ban fejezte be „Ég és föld" című nagy kantátáját énekhangokra és zenekarra, felhasználva Rimszkij-Korszakovnak hasonló műhöz előkészített vázlatait-töredékeit. A kantáta a hangszerelés ragyogó technikájával és stiláris tökéletességével tűnik ki, zenei szempontból kiváltképp érdeklődésre méltó.

Gödike művészete 20. opuszától kezdve mind jelentékenyebbé válik érték és tökéletesség szempontjából. Az utóbbi időben írott művei: „Virinea", nagyobb opera; 12 orosz népdal énekhangra, hegedűre, gordonkára és zongorára; III. szimfónia; több gordonka-zongora és klarinét-zongoradarab. Gödike a klasszikus hagyományokból indul ki, ezt töri meg napjaink patetikus és feszült érzéseinek prizmáján. Ebben a vonatkozásban rendkívül érdekes III. szimfóniája.

Vaszilenko és *Glière* sokat és tevékenyen dolgozik választott területein. Vaszilenko kiadta a zongorakivonatát tenorra és tizenkét hangszerre írott nagy „Exotikus szvit"-jének, amelyet Benont, Brjuszov és Vjacseszlav Ivanov verseire készített, ezenkívül kiadta középkori olasz dallamok feldolgozásának új sorozatát. Mostanában egzotikus baletten dolgozik.

Glière nemrég fejezte be Rjepin ismert képe nyomán, „Zaporozsci" című balettjét és most Lope de Vega A hős falu című drámájából ír balettet, valamint Arisztophanész Lüszisztratéjához színpadi kísérőzenét.

A fiatalabb zeneszerzőnemzedékből Szamuil *Felinberg*, a kiváló pianista emelkedik ki. Zeneszerzőként 1915-ben mutatkozott be op. 1 zongoraszonátáival. Eddigi művei: hat szonáta, két nagy fantázia, több prelúdium — valamennyi zongorára, továbbá egy sor románc és Bach orgonaprelúdiumainak zongoraátirata. Első lépéseitől fogva érett mesternek mutatkozott, aki tökéletesen egyéni és korszerű módon alkot, bár zenéje klasszikus (Bach) és romantikus (Schumann) jegyeket is visel. E hatásokat természetesen tökéletesen asszimilálta. Ami zenei gondolatainak kifejezőerejét illeti, Feinberg művészete még Szkrjabinhoz képest is jelentős lépés előre.

Anatolij *Alekszandrov* befejezte V. zongoraszonátáját, írt egy sor telt hangzású és érdekes románcot, néhány új zongoraprelűdöt. Kiváló kompozíciós technika és eleven alkotói kifejezés jellemzi; Feinberg és Alekszander Krejn mellett az új orosz iskola legjelentősebb képviselőinek egyike.

Alekszander *Krejn* éppen mostanában talált magára. Szimpátiái keletre irányulnak. Zenéjében arra törekszik, hogy összhangba hozza az európai technikát keleti és részben európai nemzeti hangvétellel. Krejn az utóbbi időben

egy sor vokális mű mellett Kaddis címmel nagyobb kantátát írt a héber halotti ima szövegére, kórusra és zenekarra. Írt továbbá egy zongoraszonátát.

Grigorij *Krejn* mennyiségileg lényegesen kevesebbet nyújt, mintsem az műveinek értéke szempontjából kívánatos volna. Alkotásai közül nemrég jelent meg néhány zongoradarab és egy nagy szonáta. Témái, harmóniái és tökéletes technikája egyaránt megragadó.

Leonyid *Nyikolajev* új románcokat, gordonkaszonátát, zenekari poémát és scherzót fejezett be. Valamennyi 1922-ben keletkezett.

*Akimenkó*nak még 1915-ből számos kiadatlan műve van (gordonkaverseny, szimfónia stb.).

Vlagyimir *Scserbacsev* alkotói egyéniségével és haladó törekvéseivel tűnik ki a petrográdi zeneszerzők közül. II. zongoraszonátája elkészült, most II. szimfóniáján dolgozik.

Jevgenyij *Pavlov* és Szergej *Jevszejev* az elismert moszkvai zeneszerzők közül a legfiatalabb. Pavlov heroikus zongoraszonátát, több zongoradarabot, színekben, hangulatokban gazdag románcot írt. Jevszejev szimfóniát, zongoraszonátát, több románcot és zongoradarabot alkotott. Jelenleg mindkét zeneszerző Szkrjabin hatása alatt áll, bár különböző módon értelmezik példaképüket. Pavlov színesebb és impulzívabb, Jevszejev viszont koncentráltabb és tartózkodóbb.

Szólni kellene még Achron, Krizsanovszkij, Semsin, Borhman, Saposnyikov, Roszlavec, Argamakov, Pascsenko, Nyecsanyev, Ivan Sisov, Szolotarjev, Melkih, Protopopov, Leonyid Szabanyejev, Eigesz, Ljubov Streiher és mások műveiről, ám ez túlságosan megnövelné beszámolónk terjedelmét.

Az említett zeneszerzők műveinek többsége a legutóbbi időben jelent meg és ezzel megnyílt a művek megismerésének lehetősége. Művészileg-zeneileg értékesen egészítik ki ama közép-európai zeneszerzők alkotásait, azon zeneszerzők műveit, akik számára orosz pályatársaik kompozíciói az utóbbi években ismeretlenek maradtak. Remélhető, hogy ez év nyarán, a salzburgi nemzetközi kamarazeneünnep műsora tartalmazni fogja néhány orosz zeneszerző nevét is.

Musikblätter des Anbruch, 1923. április és június—július

ALEKSZANDR ABRAMSZKIJ:

MOSZKVAI ZENESZERZŐK

Az orosz zene, amely alig egy évszázada, hogy a legmagasabb művészi formák kifejezésére rátalált, kezdettől teljesen önálló utat járt. Az orosz zenei gondolat a népdal mindmáig kimerítetlen tárháza fölött rendelkezik, s mintegy Glinka céltudatos tevékenységének folytatásaként olyan hatalmas hullámokat vert a XX. század kezdetén, amely messze előretört, az orosz gondolatkör határain túlra. Ha az orosz zene számos úttörője — az úgynevezett „új orosz iskola" — a tökéletesség ideálját látta is az európai zenében, olykor határozottan szégyenkezve intuitívan megteremtett módszerei miatt, azokat „faragatlannak" és „bárdolatlannak" tartván, a közvetlen utódok magát az eszményt vetették beható vizsgálatnak alá; mindaz, ami egykor „bárdolatlannak" látszott, alapjául szolgált az új fellendülésnek, miután a franciák megfejtették a titkait.

A XX. század kezdetén egyrészt befejeződött az európai formák oroszosításáért folytatott munka, másrészt megtörtént az orosz zene ama jellegzetességeinek feltárása, amelyek mindinkább függetlenedtek a néprajzi hatástól és ezért magasabb kulturális fokhoz tartozónak számíthatnak. A háború előtti idők orosz zenéjében e két irány világosan felismerhető. Az elsőnek említett törekvés képviselője Rimszkij-Korszakov és Glazunov. Csajkovszkij és Rahmanyinov volt, a másodiké szintúgy Csajkovszkij, továbbá Tanyejev és Szkrjabin. A háborút közvetlenül megelőző esztendők orosz zenéjének helyzetéről teljes képet kapunk, ha megemlítjük még Sztravinszkij nevét is. Az ő alkotásai a korábban, Debussy tekintélyével hitelesített „bárdolatlan" stílusból fejlődtek ki.

Technikai vonatkozásban e korszak végén az orosz zene ismerte már a komplex kvartakkordokat és felhangharmóniákat, alkalmazta Tanyejev hatalmas formál-logikai frázisait (az időbeli folyamatok harmóniai szintéziséről van szó), s megjelentek Stravinsky eleven, színpompás hangszerelései.

A sorra bekövetkezett politikai események — a háború és a forradalom — új pályára irányították az orosz zene fejlődését is. Az átalakulások szinte legjelentősebb következménye a nyugattól való szinte teljes elkülönülés volt. Ez formai vonatkozásban nagy hatással volt az orosz zeneszerzőkre, akik, e helyzet következtében, eleinte többé kevésbé konzervatív színezettel alkottak. Rahmanyinov és Medtner, a háború idején az orosz zenei gondolat letéteményesei, semmiféle lényeges gazdagítását nem érték el a kifejező eszközöknek; amit kifejeztek, az nem ama evolúció törvényszerűségeit követte,

amely számos fiatalabb zeneszerző tevékenységét és más művészeti ágak képviselőinek munkáját jellemezte. Meggyőződésem, hogy ez a helyzet jótékony hatással volt Prokofjev tehetségének eredeti fejlődésére. Ő ugyanis azidőtájt alkotói egyénisége önálló fejlődésének útjára lépett s ez éppen a nyugati hatás gyengülésének alapján kristályosodhatott ki.

A forradalomnak a háborút követő évei azt eredményezték, hogy az orosz zene még erősebben elkülönült. A régi művészi ideológia összeroppanása, az esztétikai vívmányok átértékelése, a művészet modern irányzata eszmei folyamatainak fokozatos tudatossá válása a zeneszerzőket szükségszerűen állította új kifejezőeszközök keresésének feladata elé. Íme, az orosz zeneszerzőket foglalkoztató alapkérdések: mi határozza meg a modern témát és a zenemű tendenciáját? A zenei forma mely átértékelése korrespondeál a modern eszmeiség által teremtett ilyen, vagy amolyan erőkkel? Mi a művészet morális feladata az új környezetben? E gondolatmenet máris meglehetősen világosan felismerhető eredménye a világérzéstől a világ megismeréséhez való fordulás, az orosz zeneszerzők észrevehető elfordulása a romantikától. Az orosz zenében tehát olyan mozgalmat figyelhetünk meg, amely alapvetően eltérő bázison ugyan, de párhuzamosan halad a páneurópai törekvésekkel. E mozgalmak a megszokott és túlélt hatásoktól való szabadulás törekvéseként jellemezhetők.

Az orosz zene új áramlatában maximális változatosságot hozott a modern élet hatásának sokoldalúsága, az a mód, ahogyan minden zeneszerző, egyéniségének megfelelően, környezetére másképpen reagál, és az a magatartás, amellyel a zeneszerzők feladataikat szemlélik. Alapirányzatokról ma voltaképp még nem beszélhetünk. Az orosz zene új mozgalma még nem szorítható be egy meghatározott keretbe, de úgy, miként nyugaton, szét sem bontható, hogy „izmusokkal" jelöljük. Bármily különösnek és paradoxnak tűnik is első látásra, az oroszországi orosz zene utolsó éveinek története — egyes zeneszerzők individuális fejlődésének története. A zeneszerzők — valamennyi a maga módján — megkísérelik a felfogott benyomásokat és életjelenségeket alkotásaikban tudatosítani és kifejezni.

Az alábbiakban megkísérlem ama modern orosz zeneszerzők művészetének rövid áttekintését, akiknek neve és műve ilyen, vagy amolyan okból kevéssé ismert Európában.

Valamely korszak zenei életének gondos elemzése általában azt bizonyítja, hogy egy-két aktív alkotó személyiség a korszak többi zeneszerzőjének egész munkásságáról elvonja a figyelmet. Ha azonban egészként szemlélünk egy bizonyos korszakot s kivált, ha ez a periódus időben közeli, mi több, magunk is kortársai vagyunk, a korszak valamennyi zeneszerzőjének munkáját értékeljük és arra törekszünk, hogy felkutassuk eredeti és számunkra értékes jellemvonásaikat. Különösképpen így kell eljárnunk, ha az értékes jellegzetességeket egyetlen nagy szellem sem aknázta ki még, akinek egyénisége az adott korszakot, mint egészet, visszatükrözné. A háború után írt művek szerzői közül sokan emelkednek ki vonzó egyéniségükkel.

E zeneszerzők sorában Alekszander *Krein* a modernségre törekvők közül a legönállóbbak egyike. Zenéje alapjában vokális; műveinek vokális-érzéki színezetét nem csak témáinak hangzásbeli gazdagsága határozza meg, hanem harmóniáinak megválasztása is. Egyfajta bonyolult kromatika alkalmazásá-

val intuitívan leli meg harmóniáit és azok árnyalatait, eszközei koncentráltan ábrázolnak megragadó örömérzetet. Ám tartalmas harmóniavilágának minden bonyolultsága mellett is mindig meggyőző, véletlenszerűségtől mentes a zenéje. Dallamfordulatai, amelyek lényegében mindig a harmóniának vannak alárendelve, bővelkednek új, eredeti egzotikus ötletekben. El kell azt is ismernünk, hogy a zongorát technikailag nem tökéletesen uraló zeneszerző műveit egyfajta kötöttség is jellemzi; ez olykor csökkenti kifejezőképességét. Ám zongoraművei ettől függetlenül magával ragadják a hallgatót érettségükkel, zenei szellemük mély erejével. Jelentős eredményeket ért el a zsidó zenében. Azáltal, hogy a zsidó népdaloknak és vallásos énekeknek hatalmas művészi formát adott s a zsidó zene jellegzetes formáit elemezte és feldolgozta, elterelte a kritikus szigorú tekintetét zenei formáinak viszonylag kevéssé bonyolult felépítéséről. Művészetének érzelmi irányultságú elementáris hatalma itt is kitölti ama hiányokat, melyek technikai tökéletlenség következményei. Aligha hinném, hogy az orosz zeneirodalom bármelyik irányzata hatással volt tehetségére. Bármennyire hasonlóak is harmóniai eszközei Szkrjabin harmóniáihoz, úgy vélem, kimondhatom, hogy Krejn, kinek dallamvilága távoli rokona a Rimszkij-Korszakovénak, lényegesen közelebb áll a XIX. század vége és a XX. század eleje francia impresszionistáihoz. Sokat írt zenekarra, zongorára, énekhangra.

Kevésbé önálló Dimitrij *Melkich* és Leonyid *Szabanyejev* művészete. Mindkét zeneszerző ama tehetségekhez tartozik, akiknek megannyi jó szándéka és nézete nem tud ellenálni képzeletük viharos megnyilvánulásainak. Természetesen nem vitatható, hogy ők teremtették-e meg elsőként az új zenei eszméket, vagy pedig Szkrjabin volt-e az, hiszen Szkrjabin művészete minden részletében sokkal kifejezőbb és személyesebb. Ha azonban megkíséreljük, hogy mélyebben behatoljunk Melkich és Szabanyejev alkotásaiba világosan felismerhetők olyan vonásaik, amelyek a korszellem jellemzői. Mindkettejük nyilvánvaló eklekticizmusa, Melkich inkább szemlélődő gondolkodásmódja és Szabanyejevnek a tragikum kifejezésére irányuló törekvése szabja meg művészetük ama irányát, amely a jövőben talán méginkább kikristályosodhat. E két zeneszerző ama modernizmus képviselője, amely egyaránt antitézise az akadémizmusnak és a klasszicizmusnak. Arra törekszenek, hogy megszabadítsák az akadémizmust a polgárjogot nyert formák ismételgetésétől, új kifejező eszközök felkutatására törekszenek és a zenei formáknak (a klasszicizmus lényegének) súlypontját e formák kifejezésére kívánják áthelyezni — mindez együttesen jelzi határozott, ám még el nem ért céljukat. E két zeneszerző, Szkrjabin közvetlen utóda, az orosz zene ama vonalát követi, amelyből Szkrjabin is kiindult, bár nem ő volt a megteremtője. Szabanyejev művészete a kamarazenére korlátozódik, Melkich viszont zongoraszonáták, románcok mellett írt zenekarra is, mégpedig drámai tanulmányokat.

Észrevehető fejlődés ment végbe az utóbbi években ama zeneszerzők gondolkodásmódjában is, akik, mint például Grigorij *Katuar* és Alekszandr *Gödike* a hagyományok, a lefektetett normák jegyében alkotnak. Katuar az orosz modernizmus úttörője. Művészi pályafutása kezdetén egészen csinos, ám nem különösebben tartalmas művekkel jelentkezett. Töretlen, fokozatos fejlődése eredményeképpen eredeti és jelentékeny stílust teremtett. Váratlan,

mámoros hatású modulációk, mérsékelt, ám elegáns kromatika és par excellence homofon szerkesztés jellemzi.

Mesteri, tökéletes ura a zongorának. Zongoraműveinek módszere távoli rokona a Chopinéinak. Fontos elemük a pedálhasználat. Mint a modern zongorastílust általában, az ő műveit is bizonyos következetesség jellemzi. A tonális rendszer és a hagyományos formaalkotás iránti állhatatos hűség jegyében, az alapvető és általános újítás idején sem figyelt a régi normák összeomlására. Harmóniai és formai kifejező eszközeit lépésről-lépésre gazdagítja, anélkül, hogy zeneszerző kortársait ebben megelőzné. Legjelentősebbek a kamara- és vokális művei.

Gödike hű maradt az orosz művészet alapvető hagyományához, benne látja az orosz nemzeti kultúra felépítésének hatásos elemét. Mindazonáltal, függetlenül nagyszámú szimfonikus- és kamaraművétől, zeneszerzőként, akárcsak Katuar, ő sem általánosan elismert még. Az utóbbi évek művészeti áramlatai nem maradtak rá hatástalanok, figyelmesen követ mindent, ami a zeneművészetben új és értékes, fokozatosan terjesztette ki harmóniai kifejezőeszközeinek készletét. Művészetének alaphangja pályája kezdetén meglehetősen hűvös volt. Hangvétele a későbbiekben igazi, mély, emberi érzéssel, hatalmas bennső pátosszal és nagy, rejtett dinamikus akaraterővel, energiával mélyült el. Gödike alkotásai a zenei formavilág sok területét fogják át, kezdve a szimfonikus- és kamaraművektől sajátságos és érdekes orosz népdalalkalmazásokig.

Mjaszkovszkij a centruma a legifjabb zeneszerzőknek, akik között sok a tehetséges jelenség. Alkotásaik iránya már most meghatározható; lényegésen különbözik a megelőző korszakétól. Íme irányelveik és tendenciáik: a tudat szüntelen, erőteljes feszültsége munka közben; a művészet alapjainak és a kultúrtörténetben betöltött szerepének beható tanulmányozása; állandó törekvés a közönség megismerésére és megértésére stb. Mindez, valamint az a tény, hogy a művész helyzete környezetéhez megváltozott, hatással kell, hogy legyen e zeneszerzők műveinek tematikus tartalmára sőt, egy zenemű elemeinek felépítésére, alapelveire is. És ez a hatás valóságos.

A romantika zenei formáinak már századunk kezdete óta észlelhető krízise alapozta meg egyfelől a klasszicizmus új életre keltésének törekvését, objektív beállítottságával és jellegzetes technikai tökéletességével egyetemben. Másfelől, ez vezeti a zeneszerzőket a művészi realizmus lényegesen nehezebb útjára, amaz útra, amelyen az irodalom és a festészet már elindult. Mivel e fiatal zeneszerzőktől még nem jelent meg megfelelő számú új darab, tevékenységük irányvonalát bizonyossággal még nem ragadhatjuk meg és művészi jelentőségük fokát sem mérhetjük le.

Musikblätter des Anbruch, 1925. március

VIKTOR BELJAJEV:

NYIKOLAJ MJASZKOVSZKIJ NEGYEDIK ZONGORASZONÁTÁJA

Mjaszkovszkij épp most fejezte be negyedik zongoraszonátáját. Három részből áll. Az első címe szonáta, a másodiké intermezzó, a harmadiké rondó. Az új szonáta — mint Mjaszkovszkij minden műve, mesteri, kifejező faktúrájú, van azonban néhány olyan sajátossága is, amely alighanem a zeneszerző valamennyi zongoraszonátája közül a legjelentősebbé avatja ezt a darabját.

Mjaszkovszkij valamennyi többi szonátájának felépítésében és érzelmi világában van bizonyos hasonlóság. Úgy látszik, mintha egyazon alkotói eszméből születtek volna és tematikus anyaguk alkalmazása is megegyezik; ez egyébként könnyen követhető. Az új szonáta azonban olyan zenei jegyeket visel magán, amelyeket Mjaszkovszkij korábbi szonátái nem mutattak fel. Csupán az első rész legeleje hasonlít stiláris tekintetben némiképp a zeneszerző első három szonátájához, de már a bevezető frázis is azt hirdeti számunkra, hogy valami egészen új, de egyben klasszikusan beethoveni született és e frázis beethoveni a szó legigazibb értelmében, kifejezésének erejében is. Amint e rész második főtémájának előkészítő szakaszához érünk, különösen említésre méltó recitatívóhoz érkezünk, alkalmazása olyan alkotó, akár a Beethoven-zongoraszonátáké, vagy a IX. szimfóniáé. Maga a második főtéma hasonlít Mjaszkovszkij harmadik zongoraszonátájára. Arra a műre, amelyet bámulói a szubjektív és személyes líra csodálatos megnyilvánulásaként magasztalnak. Ez a téma, bár rövid, sokkal több alkotói gondolaterőt áraszt, mint némely teljes zongoraszonáta.

A szonáta lassú része, az intermezzó tempóban és karakterben régi, triós sarabande írásmódját követi, és kvartakkordokra épül. Ha Mjaszkovszkij nem lenne orosz zeneszerző, talán a zenéjét ért gót hatásokról, a középkor zenei eszméinek és gyakorlatának eleven erejéről írhatnánk. Arról az erőről, amely új életre kelt a mai zenében és egész mai zeneművészetünket új célok és formálásmódok felé irányítja. Ám Mjaszkovszkij orosz és olyan korban él, amelyben a hazája és a zenei világ közötti információ hét évig, vagy még tovább teljesen szünetelt. Ilyen körülmények között nem feltételezhetjük a germán középkor újjáéledésének külső hatását, teljességgel elengedhetetlen azonban annak megállapítása, hogy a világ zenéjének belső tendenciája, lényegi magva a zenei klasszicizmusra és preklasszicizmusra való törekvés.

A rondóban, e szonáta utolsó tételében jellegzetes tokkátával van dolgunk, amint ez a forma születésétől napjainkig különféle korszakokban Bach, Schumann, Prokofjev és mások műveinek alkotó alkalmazása révén fokozatosan kialakult. Egyenesen elképesztő e rész faktúrájának mesteri mivolta.

Egyúttal megmarad a rondóforma valódi szerkezete is azonmód, ahogyan hosszú ideje létezik és még sokáig létezni is fog.

Úgy érzem, hogy e szonáta alkotói gondolata Mjaszkovszkij zeneszerzői tevékenységében éppen további fejlődése szempontjából nagy jelentőségű. Ebben a szonátában egy sor technikai vívmányt sajátít el és számos technikai problémát old meg. Például, ebben a szonátában elutasítja az öncélú akkordokat és a mű tematikus anyagára épülő formákat alkalmaz. Ez az igazi titka a szonáta áttetszőségének és hangzásbeli tisztaságának, ez a titka egyúttal az egész mű tökéletes felépítésének is. S végül, hogy a szonátáról, mint egészről is szóljak, azt hiszem, ez lesz Mjaszkovszkij legnépszerűbb műve európai és amerikai pianisták, valamint közönségük számára.

Musikblätter des Anbruch, 1925. március

ANATOLIJ ALEKSZANDROV:

SZAMUIL FEINBERG

Szamuil Feinberg a modern zenei írásmód legmerészebb képviselőinek egyike. Mindjárt előre kell bocsátanom azonban, hogy távol áll tőle az öncélú zenei reformok mindennemű sznobizmusa. Feinberg mély komolysága, jelentős zenei egyénisége más módon nyilvánul meg. Műveiben nyoma sincs tisztán zenei „báj" vonásainak. Alkotásainak gazdag, egyéni a koloritja, kifejezőek a harmóniái, akkordjai azonban nem töltelékhangzások, nem a kolorit koloritjai. Emellett harmonizálása tonális értelemben mindig tiszta, dallamvilága túlságosan is kifejezésteli ahhoz, hogy egyszerűen „szép"-nek nevezhessük. Sajátos, bonyolult zongorafaktúrája (érdekes volna jellegzetességeit vizsgálni) a hangszer iránti finom érzékről tanúskodik. Tökéletesen képzett zongoratechnikája mentes a virtuozitás elemeitől, futamai nem hatásosak, hanem a zongora hangszínének jegyében figuratívak. Ezek a figurációk majdnem mindig tematikusak, ilyenek például első fantáziájában, vagy negyedik szonátájában. Témáit mindenkor közvetlenül hatja át ama individuális belső mozgás, amelyből kipattannak.

Ha mindehhez hozzáfűzzük még, hogy jellegzetes, egyéni, ideges, alighanem ametrikus ritmikája, ahogy műveiben megjelenik, gyakran megfosztja zenéjét ama plaszticitástól, amely megértését megkönnyíthetné, szükségesnek érezzük, hogy megoldást keressünk részben ellentmondásos egyéniségére. Enélkül nem közeledhetünk a művész alkotói törekvéseihez. [. . .]

A költői szavakat állította Feinberg negyedik szonátájának élére. Más műveinek is a külső és belső viharról szóló vers lehetne a legjobb mottója. Zenéje mindig arra törekszik, hogy megfejtse a hol panaszos, hol viharzó éjszakai szél makrokozmikus harsogásának titkát.

Tudom, hogy bizonyos zeneszerzők a művészet első fokainak a meghatározatlan hangözönt tekintik. Az üvöltés fokozatosan ölt melodikus és ritmikus zenei formát és annál plasztikusabbá, muzikálisabbá válik, mennél messzebbre távolodik a kezdeti káosztól, mennél hatalmasabban képes uralkodni rajta. Azt hiszem, Feinberg ezt a teljes plaszticitást újabb műveiben a régebbieknél magasabb fokon éri el. Mindenesetre, ez nem mindig sikerül, a „forrón szeretett énekek" vágyva vágyott hallgatása és ama törekvése következtében, hogy a lehető legközelebb kerüljön a zene őserőihez. Inkább elcsíp egy cseppnyi idegenséget, elhatárolatlan elemet, semhogy mindent a végsőkig tisztán kifejezhetne. Inkább a megnevezhetetlent részesíti előnyben, mint a földi napot. A zenei érzelem túlhabzik, a halandóságtól megváltott művész a végtelennek szenteli magát s bármily őrültségnek látszik is e törekvés, úgy

tetszik, Feinberg számára a megfoghatatlan a legfontosabb. Számos esztétikai elmélete van az úgynevezett „valótlan" árnyalásokról, a zenei elmélyítés elemeiről, amelyeket csupán az alkotó ragad meg anélkül, hogy a befogadó, a hallgató érzékelné. Sok ritmusának ez a sajátossága és Feinberg ennek nagy jelentőséget tulajdonít.

Összefoglalva elmondható, hogy nemcsak e ritmusok sajátosságai, hanem zongorán való megoldásuk nehézsége, és egész írásmódjuknak már hangsúlyozott, minden megfontolástól és szándékosságtól mentes merészsége és szokatlansága éppen ama erőből pattan ki szervesen, amely túl minden korlátozáson annak kifejezésére törekszik, aminek megtalálása mindeddig nem adatott meg számára.

Természetesen Feinbergnek nem valamennyi alkotását jellemzik egyformán a ki nem elégítő plaszticitás eme jegyei. Némely műve tökéletesen tiszta. Minden művészi vágyra jellemző a megtestesült célok további tökéletesítésének óhajtása. Ez a vágy Feinberget ma már nem is sejthető dolgokhoz vezeti el s ezek éppoly ragyogóak és jelentékenyek lesznek, mint ama alkotásai, amelyek művészi pályafutásán elindították.

Musikblätter des Anbruch, 1925. március

VIKTOR BELJAJEV:

SZAMUIL FEINBERG 6. ZONGORASZONÁTÁJA

Szamuil Feinberg a mai Oroszország zongorára író legjelentősebb zeneszerzője. Tökéletesen birtokolja mind e hangszer technikáját, mind „pszichológiáját". Már legelső műveiben is a művészet technikáját tökéletesen ismerő mesternek és saját alkotói világát formálni tudó kiemelkedő tehetségnek bizonyult. Bár Szkrjabin befolyása meghatározó erővel hatott rá, Szkrjabintól teljesen függetlenül, csakis a tulajdon művészi érzékétől és erős művész-természetétől vezérelve haladt a saját útján.

Úgy látszik, 6. szonátájába koncentrálta Feinberg művészetének valamennyi eredményét és megalkotta minden tekintetben bámulatra méltó főművét.

Ha igaz az, hogy a maga módján minden jelentős zenemű mikrokozmosz s a világmindenséget tiszta vízcseppként tükrözi vissza, elsősorban ez érvényes Feinberg 6. szonátájára. Ez a mű hangokban kifejezett tökéletes világnézet, mert alapeszméje a legmélyebb létkérdésekkel van kapcsolatban: a világ fejlődése beteljesülésének kérdésével. E szonáta alapeszméjét szimbolikusan világkatasztrófát hirdető, titokzatos óraütések fejezik ki (láthatatlan harangoknak a levegőben rezgő tizenkét ütése nyitja meg a szonátát). E harangütések kiváltják a mindent sejtő, felháborodó tudat tiltakozását (a bevezetés első precipitatója és largója). E hangok azonban, mint valamennyi mementó, miután a tudatba behatolnak, nem zabolázhatók meg többé. Az ember önmagának megismétli az idő adta figyelmeztető jelet (második non troppo largo), ösztönösen másodszor is tiltakozik ellene (második precipitato), megmagyarázhatatlan nyugtalanságot érez (inquieto), megpróbál szabadulni tőle (impetuoso), ám végül úgy érzi, elnyomja őt a jövendő nagysága és elkerülhetetlensége (az óraütések témájára épített grave.) Ez a szonáta nyitányának tartalma. Mint csomópontban, a bevezetőben sűrűsödik minden, ami rákövetkezik, nem egyéb, mint egy érző és gondolkozó lény helyzetének leírása; olyan lényé, akibe behatolt a világkatasztrófa eszméje. Ez az eszme a szonáta főrészének ostinato felépítése révén bevéső dik az agyba (allegro liberamente), megnyugtatást igényel s az eszme elutasításaként ekkor csendül fel a melléktémacsoport dallama (f-moll, a pesante utáni harmadik ütem). A fenyegetést elfelejtendő jelenik meg a melléktémacsoport második dallama (sostenuto e severo), ám mindhiába. A szonáta kidolgozása újra s emberi tulajdonságként ragadja meg az első eszmét, gyászkorál akkordjaival tudatosítja az emberben a halál elkerülhetetlenségét és az örök nyugalmat (largo funebre). Itt a má-

sodik melléktéma harangütései csendülnek fel a hangszer felső regiszterének alázúduló, remegő trioláival egyetemben.

A Feinberg műveiben kifejeződő gondolatok különössége szokatlan kifejezőeszközöket hoz létre, új zenei nyelv rangján. Ennek következtében a mű előadása is teljesen új stílust igényel. Műve páratlan előadójaként ez ideig csupán a zeneszerző lépett fel. Csodálatos pianista ő, továbbfejlesztette és tökéletesítette a zongora játéktechnikáját, hogy alkalmassá tegye maximálisan sokoldalú, finom, hajlékony kifejezésre, az ember legrejtettebb pszichológiai élményeinek kifejezésére. A művész technikája elsősorban az idegek, nem pedig az ellenőrző tudat és érzés nélkül játszó ujjak technikája. Ezt az „idegtechnikát" Feinberg műveinek egyetlen előadója sem nélkülözheti, mert csakis általa tolmácsolható mindaz, ami e hasonlíthatatlan művészben szokatlan, különleges és csapongó.

Musikblätter des Anbruch, 1925. augusztus—szeptember

HANNS GUTMAN:

SZAMUIL FEINBERG BERLINBEN

Oroszország számunkra ma minden forradalmi dolog jelképe; ám, ami a zenei termelést illeti, ugyanezt az Oroszországot nem — még, vagy már nem — gyötri mindaz a kín, probléma, megosztottság, ami a nyugat-európai alkotásra jellemző. Fő bizonyítékul nem a tonalitás tökéletes megőrzése szolgál, hisz tudjuk, a német és romantikus mesterek is a tonika otthonába vezető útra léptek és kellőképp ismert, hogy a két külföldön alkotó orosz mester, Prokofjev és Stravinsky sem igen tartott a tonális centrumtól való elvi elfordulás híveivel. Nem erről van szó tehát. Fülünknek más valami tűnik fel: itt hiányzik az ellenpont, amelynek újrafeltámasztása, a formai elem hangsúlyozásaként és a csakis harmóniai-akkordikus elem túlsúlya elleni offenzíva jeleként támadt fel nálunk, mint az új művészet tipikus jellemvonása. Nincs mit tenni, le kell írni azt a szót, amellyel oly sok visszaélést követtek el már: e művészet alapfeltétele a romantika, nem a biedermeier-ízű német romantika, hanem ama sűrűvérű, melankolikus, az orosz lélek lényegével olyannyira egybeforrott romantika. Ez pedig nem egykönnyen hajlik olyan kísérletekre, amelyek forrása inkább az intellektus, mint a vérmérséklet.

Jellemzőek már a címek, feliratok is: fantázia, improvizáció, mese, prelúdium, epilógus — ez a legnagyobb szabadságot jelenti a formában, nem kötelez semmire. Valamennyi darabot jogosan nevezhetnénk fantáziának. Ilyenformán Feinberg nekünk eljátszott hetedik szonátája is teljesen az érzések diktálta széles improvizáció. Alekszandrov víziói egészen e műfaj stílusában tartott impressziók; az egyik, Tengeri látomás című darabban gördülő basszusfigurákban szól a hullámverés. Ha mesének nevezem az inspirációt, aligha kétséges, milyen lesz a zene: gazdag hangzású emóció-darab. Így tesz Nyikolaj Medtner op. 20-ában. Prokofjev sem esik ki ebből a keretből, csupán scherzójában van valami a nyugati régiók ritmusának leheletéből. Mjaszkovszkij azonban olyan egytételes szonátát írt (a másodikat hallottuk), amelynek erőteljes basszustémából felemelkedő zárórésze élesebb kontúrokra vall.

Be kell számolnunk még arról is, hogy Szamuil Feinberg mindezt mesterien játszotta; tolmácsolnunk kell neki a kicsiny, ám válogatott közönség köszönetét a tanulságokban gazdag estéért. Várjuk a közelebbi megismerkedést.

Musikblätter des Anbruch, 1925. november

NYIKOLAJ MJASZKOVSZKIJ:

ANATOLIJ ALEKSZANDROV

A fiatal orosz muzsikusok legszeretetreméltóbb jelenségeinek egyike Anatolij Alekszandrov, aki zeneszerzői tevékenységét ugyan nem sokkal a háború előtt kezdte, de voltaképp csak a forradalom után bontakozott ki. 1920 után jelentek meg utolsó zongoraszonátái — a 3., 4. és 5. szonáta — és eddig írt legjobb műve, „Dalok Alexandriához" című új ciklusa énekhangra és zongorára. Legutóbbi alkotásai nagyon is érezhetően láttatják ama területeket, amelyeken friss, izzó tehetsége valószínűleg uralkodó pozíciót fog betölteni.

Anatolij Alekszandrov tulajdonképpen lírikus. Költészete mélységesen őszinte, választékos formájú, az álmodozás finom árnya vetődik rá anélkül, hogy melankolikus érzékenységbe, vagy elégikus hangba merülne. Lírai panteista ő, az egész világ iránt nagy szeretetet tanúsít. Fényre, napra, kiváltkép idillre törekszik, de nem zárja ki a titokzatosság, a határtalanság érzetének pillanatait sem. Zenéje olykor elgondolkozó, de feltartóztathatatlanul és diadalmasan folyik tovább az elbeszélés, aminthogy az agg mesemondó sem veszíti el történetének gazdagságában tiszta, kópés látásmódját és a megbűvölt hallgatót elragadja meséjének tarka forgatagával.

A balladára való ilyetén utalás, az elbeszélés és a mese hangja, amely gyakran igen erőteljes hatású, olykor Nyikolaj Medtnerre emlékeztet. Ezekben a pillanatokban valóban rokonok és talán tehetségük néhány más vonásában is egyeznek (a líra általában és különösen is gyakran jele a könnyed naivitásnak! — ám különbözőségük is ebben rejlik! Medtner naivitása szellemi egyszerűség és tisztaság jele, Alekszandrovnál bölcs gúny, sőt, olykor szarkazmus vegyül e hangba). Kettejük kifejezésmódja is azonos néha, ám közös vonásaikat tekintve ez minden. Alekszandrov kifejezőeszközei sokkal szellemesebbek, ezért a két, alapjában véve teljesen különböző egyéniség közeledése csupán külsődleges és közelségük műveik tanulmányozása után szertefoszlik.

Ez azonban távolról sem minden. Alekszandrovnál egy-egy pillanatban a legmélyebb pátosz kap hangot a szándékolt hatásnak megfelelő igen különböző színezetben. Negyedik szonátájának pátosza kihívó, ám egyúttal igen gyengéd áttetsző hang is jellemzi. Az ötödik szonáta első tételének közepén a legenda pátosza Schumann C-dúr fantáziájának néhány epizódjára rímel, új dalainak első füzetéből drámai pátosz csendül ki. Ami a második, és kivált harmadik zongoraszonátájának tanulmányozásakor feltűnik, még feltűnőbb eme dalsorozatának második füzetében. Kivált e dalok valóban

drámai hangja, amely mélyen felkavaró módon ölt hangzó alakot és felzaklatóan hatol be a hallgató érzésvilágába, ez tartozik véleményem szerint abba régióba, amelynek teljes elsajátítása és sugárzó megtartása a jövőben Alekszandrov eltökélt célja lesz.

Alekszandrovot szándékosan nevezem mesternek. Műveiből sugárzik mesteri mivoltja. Erős egyénisége, amely nélkül mesterré nem, csupán kézművessé válhat a zeneszerző, igaz, nem túláradóan temperamentumos, egyénisége, műveinek gyakori tanulmányozása vagy hallgatása után inkább gyengéd, meleg, folyékony, mélyen behízelgő hatású. Témái tiszták, precízek, tisztán megrajzoltak, majdnem mindig lekerekítettek és plasztikus hatásúak. Harmóniái szellemesek, gondosan kidolgozottak, organikusak, némelykor fölöttébb kifinomultak és merészek, bámulatra méltóak, ízlésesek és kecsesek ám sohasem öncélúak. Gondolatainak áradása mindig természetes és bensőségesen következetes, bár néha műveibe lopakodik valami szétfolyó, úgy is mondhatnám, szétszórt hatás. Valamennyi művét, kezdettől fogva, hibátlan tökéletesség és teljesség jellemzi a benső formálás (figuráció és ellenpont) tekintetében csakúgy, mint a külsődleges hangszerkezelés vonatkozásában. Hangszerkezelése kivált zongoradarabjaiban ragyogó és rafinált, ezért oly csábítóak e művei az előadóknak, bármily nehezek is. Szüntelen fejlődik Alekszandrov énekstílusa, késői műveit varázslatos hajlékonyságból fakadó igen finom intonációk és a maximális énekszerűség megőrzése jellemzi.

Alekszandrov meglehetősen sokat írt. Zongoraművei közül kiváltképp értékes az op. 18, fisz 3. szonáta, az op. 20 C 4. szonáta és az op. 22 gisz 5. szonáta: különösen személyes és karakterisztikus a Víziók címen egybefoglalt öt különböző, tartalmas darab. Írt még két zongoraszonátát: az 1., op. 4., fisz (alcíme: mese), a 2. szonáta op. 12 drámaibb és jelentékenyebb. Zongoraművei közé tartozik két füzetnyi prelúdium és egy sor kisebb darab (op. 1, 3, 6, 9, 10). Énekes alkotásai közül a legjelentékenyebbeket két füzetbe foglalta, az Alexandriai dalok nyolc darabjáról van szó (op. 8 és 20). Michail Kuzmin költő és zeneszerző verseire most készül egy harmadik ciklusa, amely éppoly értékesnek ígérkezik és amelyben a zeneszerző drámai tehetsége rendkívül tisztán érvényesült. Itt vannak még Hafiz verseire írt pompás dalai (op. 2), Igor Szeverjanyin-versekre szerzett életteli románcai (op. 5), két Rémy de Gourmont francia költő versére írt tökéletes dala (op. 11). Az op. 13 ciklusában egy sor Puskin-szöveget zenésített meg, V. Alekszandrov versére írt dalának száma op. 14. Írt dalokat testvérének, V. Boratinszkijnak német szövegeire (op. 15). Végül, még tisztább és frissebb, amit most komponált, de még kiadatlan: két dal a modern Szergej Jeszenyin és három dal B. Hodasszevics versére. Hangszeres zenét kevesebbet ír. Elsősorban gordonkára és zongorára komponált Andante pateticót (op. 17) kell megemlítenünk. Rokonszenves mű ez, akárcsak kiváló vonósnégyese (G, op. 17), és az az eleven, bensőséges, pompás szvitje, amelyet a Moszkvai Kamaraszínház Maeterlinck-produkciójához, az Arianne és Barbe-bleu-höz írt kísérőzenéjéből állított össze. Ebből két részletet szólózongorára is átdolgozott a szerző (op. 16a).

Alekszandrov meglehetősen sok színpadi kísérőzenét írt, még a Gyermekszínháznak is. Kevés eszközzel sikerült nagy hatást és tetszést elérnie.

Musikblätter des Anbruch, 1925. március

L.:

N. A. ROSZLAVEC

Nyikolaj Andrejevics Roszlavec zeneszerzőről keveset írtak eddig. Érthető, hogy e zeneszerző műveinek általános megítélése tizenkét esztendei tevékenysége után is véletlenszerű és rendszertelen; érthető, hogy művei sokak számára titokzatosak, kiváltképp azért, mivel a zeneszerző éppoly energikusan kerüli el a klasszicizmus kitaposott útjait, akár a zenei modernizmus legújabb vívmányait.

Roszlavec alkotó szellemének eme sajátossága messzire tekintő muzsikusok figyelmét hamar felkeltette. N. M. úr, a Musik kritikusa már 1914-ben így írt nyomtatásban megjelent első műveiről: „Olyan alkotások ezek, amelyek gyors elismerést aligha aratnak, bármily gyorsan növekedjék is a hozzáértés a modern zenéhez. E zeneszerző harmóniai nyelvezete, hatásos témaszövése, agyafúrt, szellemes írásmódja valóban oly szokatlan és idegen, hogy még Szkrjabin legutóbbi teljesítményeit is túlszárnyalja. Művei ennek következtében biztosan figyelmen kívül maradnak, ha ugyan nem részesülnek ellenséges fogadtatásban." Miután a kritikus leírta Roszlavec harmóniáit, vég nélkül alkalmazott, 6, 7, 8 hangból épített akkordjai s azok sajátos elrendezését, idegenszerű duplázásait, miután folytatja a Szkrjabin alkotásaival való összehasonlítást, alábbi következtetésre jut: „mindig érezhető, hogy itt nem azonossággal van dolgunk, hogy Roszlavec harmóniáinak más a forrása, mint a Szkrjabinéinak. Lényegében nem harmóniai jellegűek, olyan alapelven nyugszanak, amely hajlíthatatlan vaslogikával érvényesítve vezet Roszlavec egységes, eredeti alkotásaihoz."

A kritikus utal e harmóniák Schönberggel való rokonságára, de hangsúlyozza „Roszlavec jelentős és eredeti hang birtokosa; valamennyi említett hasonlóság nem más, mint hasonlóság, az előttünk fekvő románcok mindegyikében személyes, közös hang érezhető. Bármily nehezen ragadható is meg első látásra ez a hangvétel, feltétlenül bizonyítja a zenei gondolkodásmód eredetiségét és rendkívüli erejét."

Más kritikusok szűkkeblűbben ítéltek. V. Karatigin például így írt 1915-ben, Roszlavec akkor megjelent műveiről: „... azt mutatják, hogy a fiatal alkotók közül ez a zeneszerző a legradikálisabb. Úgy látszik, Schönbergnek és a modern franciáknak a hatásai uralkodnak műveiben."

Roszlavec alkotásainak részletező elemzése nehéz, mert azok még távolról sem elismertek. Művészete teljes ereje kibontakozásának stádiumában van még, a szüntelen alakulás állapotában, és egyelőre nem gondol arra, hogy elfoglalt állásait megszilárdítsa. Ebben a fokozatos alkotói fejlődésben megra-

gadó azonban egy alapvető tendencia. Ez pedig a pregnánsságra, az organikus, „vasszilárdságú" alapelveket eredményező tiszta, „acélos" stílusra való törekvés, amit már a Musik kritikusa is megállapított.

Maga a zeneszerző így fogalmazta meg hitvallását: „Ki a mai impresszionista-expresszionista hanganarchiából, mely zsákutcába vezet; rajta, haladjunk alkotó módon az új zenei gondolkodás, hanglogika, a hangalkotás tisztább, precízebb rendszerei felismerésének irányába. Nem az angolkóros neoklasszicizmusról van szó, hisz az megkísérli a tegnap és a ma békés összekapcsolását, hogy ily módon leljen rá múlt és ma szintézisére. Nem az európai zene barbarizmusáról van szó, hisz az végzetes hidat ver Debussy és a néger zene közé. Újfajta hangérzékről és a hangok iránti újfajta fogékonyságról van szó, amely egy új korszak megszületésével, a béke érzéséből nőtt ki. Az idealista esztétikai anarchia hívei számára a »rendszer« és »pontosság« terminusa maga a kénköves pokol. Az »intuíció« és a »transzcendentalizmus« sötét szakadékaiban tapogatódzva ezek az esztéták teljesen elfelejtették a minden látó ember számára tiszta és egyszerű igazságot, hogy csupán a rendszer, a terv, az alapelv talaján lehetséges az organikus, vagy egyszerűen a valódi, erős, egészséges művészet fejlődése. Az egész klasszikus zene így született meg s csak egy tiszta és precíz rendszer (a dúr-moll hangsorok) alapján épülhetett fel és e rendszer nélkül elképzelhetetlen. Sokan azt mondják: amint megvan a szisztéma, a további fejlődés lehetetlenné válik. Ez badarság. Bach, Mozart és Beethoven művészete is az elődöktől hagyományozott szisztémát örökölt, a továbbfejlesztés mégis sikerült, ami kiváló bizonyítéka az efféle beszéd céltalanságának. A művészet nem anarchia, hanem a cselekedetté fordított legmagasabbrendű organikus princípium. Csakis az ember képes a természet feletti valódi győzelem kiküzdésére és arra, hogy a teremtés sötét erőin véglegesen uralkodjék (egyébként eme erők közé kell a zenei anarchisták minden szervezett tevékenységét is sorolni)."

Roszlavec művészi aktivitása, amely természetesen és szervesen kapcsolódik egybe az eleven élettel, egyáltalán nem jelenti, hogy „könnyen érthető, és áttetsző" volna. Efféle „kulturális népszerűsítő" kánon nem válhat olyan művészet alapjává, amely az élet újjáalakítását célozza. Mert a könnyen érthetőség és áttetszőség az értelem számára azt jelenti, amit a materiális és intellektuális életben a megszokott formák, és éppen ez ellen készül Roszlavec művészete kérlelhetetlen harcra. Félretolja a túlélt formákat, helyükbe újakat állít és a hallgatótól is hasonló aktív alkotó erőket igényel. A művészet nem csak az alkotó művész tette, hanem a befogadóé is, akire irányul. Amiképpen a művész az anyag legyőzésén, szervezettségbe és formába való megkötésén fáradozik, azonképpen kell az erre képes embereknek is a mű megragadásán fáradozniuk. Áthidalni annyi, mint felfogni, felfogni annyit tesz, mint saját tudatunkat a holtpontról a művész által kijelölt útra irányítani.

Így kovácsolódik a művészi tevékenység — és nemcsak a művészet szemlélése — révén az új emberi lélek, amely új létformák megteremtéséért küzd.

Musikblätter des Anbruch, 1925. március

VIKTOR BELJAJEV:

ALEKSZANDER MOSSZOLOV: I. VONÓSNÉGYES, OP. 24

Alekszander Mosszolov a legújabb időben feltűnt igen fiatal orosz zeneszerzők közé tartozik. Kijevben született 1900. július 29-én (augusztus 10-én). 1921-ig nem foglalkozott komolyabban zenével, eltekintve 13-14 éves korában folytatott autodidakta pianista próbálkozásaitól és olasz operastílusban írt szintén autodidakta kompozícióitól. 1921-ben állított be Mosszolov a moszkvai Konzervatóriumba, Reinhold Glière zeneszerzésosztályába. Glière-nél folytatott tanulmányai közben Mosszolov — ő maga mondja — „kolosszális lépést tett előre". Tanulmányainak kezdetén tanára stílusát követte, ám hamarosan Szkrjabin stílusáért lelkesedett. Az említett „lépés" megtételéhez Mosszolovnak elegendő volt egyetlen esztendő — az 1921/22-es tanév. Hogy mennyire járatlan volt Mosszolov a zeneelméletben amikor Glière-hez beiratkozott, azt ama tény is jelzi, hogy első elkészített művét ütemvonalak nélkül, csupa egészhangértékben jegyezte le, minden utalás hiányzott egy-egy hangnak a művön belüli valódi ritmikus jelentésére vonatkozóan. Így hát Mosszolov egy évre felhagyott a zeneszerzéssel, csupán 1923 második felétől folytatta ismét a komponálást, ekkor lépett be Mjaszkovszkij osztályába. Időközben Mjaszkovszkij a moszkvai Konzervatóriumban folytatott többéves pedagógiai munkája révén tehetséges fiatal orosz zeneszerzők egész körét vonzotta magához. Már 1925 tavaszán teljesen képzett zeneszerzőként hagyta el Mosszolov a moszkvai Konzervatóriumot és íróasztalfiókjában immár harminc igen radikális irányzatú teljesen érett és kész alkotása sorakozik. Ilyen értelemben a mai orosz zeneszerzők „szélső baloldalához" tartozik. Művei: a „Szfinx" című kantáta, az „Alkonyat" című szimfonikus töredék, kamarazenekarral kísért zongoraverseny, vonósnégyes, ballada klarinétra, gordonkára és zongorára, egy-egy szonáta brácsára, illetve gordonkára és zongorára, öt zongoraszonáta, egy sorozatnyi románc, szép számú, különféle hangszerekre írt kisebb darab.

Zeneszerzőként Mosszolov kitűnik a formai kontúrok biztonságával, harmóniáinak kifejező mélységével és nyerseségével, továbbá ama nyomasztó romantika hatásának áthidalásával, amely Prokofjev és Stravinsky kivételével szinte valamennyi mai orosz zeneszerzőre ránehezedik. Így tehát Mosszolov alkotásai közel állnak a zenei fejlődés általános európai tendenciáihoz, honfitársaitól éppen ez különbözteti meg. Ebben a vonatkozásban különösen jellegzetes ez ideig előadatlan kamarazenekar kísérte zongoraversenye és op. 24 vonósnégyese, amelyet tíz nap leforgása alatt írt, 1926 végén. Utóbbi bemutatója — Stradivarius-Quartett, Moszkva, február 20. — igen nagy sikert ara-

tott. Stílusának szokatlansága egy, a zeneszerző alkotóerejét bámuló kritikussal azt mondatta, hogy Mosszolov minden bizonnyal az ördöggel szövetkezve komponál, hisz csupán gonosz erő késztetheti a zeneszerzőt „olyan pokoli ugrásokra és ördöngös dörömbölésre", amilyen Mosszolov műveiben mindenütt jelen van. Mosszolov eredetiségét jellemzi ez a kétségtelenül túlzott értékelés, eredetiségét és hajlamát, hogy a zenei kifejezésben szokatlan eszközöket alkalmazzon. Eme tulajdonságok jellemzik Mosszolov vonósnégyesét. A négy szokásos tétel igen tömör, bizonyos fokig „kondenzált" stílusban van jelen. A mű célja a nyerseség és kifejező mélység maximumának elérése. E cél érdekében Mosszolov szinte teljesen lemond vonósnégyesében az úgynevezett átvezető részekről és fő témáit zárt háromtagú forma princípiumának jegyében építi fel, a témákat tematikus és tempóellentétekre alapozza. Miközben Mosszolov egyfelől kontraszthatásra törekszik, másfelől célja vonósnégyese maximális tematikus egységének biztosítása is. E tekintetben igen találékony és kivételes mesteri szintre fejlesztette az ellenpont kezelését. Az ellenpont ugyan nem kerül nála az előtérbe, ám legfontosabb stiláris elemei közé tartozik.

A vonósnégyes első része messzemenően kidolgozott szonátaforma. Egy mellékszólam témájára épült igen rövid visszatéréssel, amely inkább kóda, semmint valódi repríz funkcióját tölti be. A vonósnégyes második (lassú) részének alapja egy, a zeneszerző által átalakított kirgiz népi dallam. Formája háromtagú, középrésze (Lento funebre) a nyitótétel főtémáját dolgozza fel. A visszatérés itt is igen rövid. A vonósnégyes harmadik része scherzo. Fő dallama az első tétel főtémájának középső részét hozza, átalakítva. Második melodikus anyaga (presto foxtrottico) új. A vonósnégyes finálé ja orosz karakterű főtémára épül, kidolgozása, felépítése is hamisítatlanul oroszos. Közepén viharos fugato jelenik meg, ennek lezárásául a zeneszerző egyesíti a kvartett négy fő tematikus anyagát. A finálé visszatérése is igen tömör, a kóda rendkívül rövid.

A Mosszolov-kvartett hangszerkezelése éppoly eredeti és jellegzetes, akár a formálása. Különböző hangszínek éles szembeállításán alapul, érdekes hangzási effektusok alkalmazásán. Az effektusok közül Mosszolov találmánya — kvartettjében alkalmazta először — az üstdobütés utánzása a brácsán, amely a balkéz egyik ujjával megpendített s a fogólaphoz csapódó húr által jön létre.

Frisseség és merészség forrásként lüktet Mosszolov vonósnégyesének minden sorában. Olyan zeneszerző tehetségét bizonyítja, akinek egész muzsikus pályafutása mindössze hatesztendős múltra tekint vissza.

Melos, 1927. június

ZENETUDOMÁNY

MIHAIL IVANOV—BORECKIJ:

ZENETUDOMÁNY OROSZORSZÁGBAN

Oroszország csupán a múlt század 30-as éveitől, Glinka műveinek keletkezésétől kezdve volt részese az európai zenei életnek. Ebből egészen természetesen következik, hogy az orosz muzsikusokban — egy viszonylag fiatal zenekultúrájú ország szakembereiben — viszonylag későn, a múlt század végén növekedett meg a zenetudomány iránti érdeklődés. Igaz ugyan, hogy jelentős tudós volt már Glinka kortársa, V. T. Odojevszkij herceg is, az orosz népdalok és templomi énekek tudományos kutatója. A tonális rendszer kérdései iránt érdeklődött és a zenetudomány népszerűsítésén fáradozott. Munkájának eredménye számos kézirat, egy nagy zenei könyvtár, amelyet a Moszkvai Konzervatórium őriz, és egy negyedhangos zongora, amely utasításai szerint, egy pétervári üzemben, az 50-es években készült. A múlt századból megemlíthetnénk még két-három zenetudós nevét, ám tevékenységük elszigetelt maradt, nem volt hatása a zenei életre. A XX. század kezdetén mind szélesebb körben felébredt az igény a zenetudományi ismeretek iránt.

Pétervárott megalakult a Zeneírók Egyesülete, Moszkvában az Antropológiai, Természettudományi és Néprajzi Társaság zenei-etnográfiai osztálya, valamint a Zenetudományi Társaság, amely később a Zeneelméleti Könyvtár Társaságává alakult át. E társaságnak rövid idő alatt, 1903—13. között sikerült nagy kottatárat és zenei könyvtárat teremtenie (az értékes könyvtári anyagot napjainkban egyesítették a Moszkvai Konzervatórium könyvtárával). Ez a gyűjtemény közkönyvtár volt és a zenetudományi munka alapjául kívánt szolgálni. Tagjai számára hetente tartott ülést, amelyeken referátumok és a zenetudomány állásával foglalkozó előadások hangzottak el. A világháború nagymértékben gátolta e társaság tevékenységét, mind könyvtári, mind tudományos munkáját.

Az októberi forradalom hatalmas lökést adott a zenetudósoknak az egyesülésre. 1921-ben Moszkvában létrejött az Állami Zenetudományi Intézet, azzal a céllal, hogy tudományos területek szerinti felépítésével a zene valamennyi ágát átfogja. Négy osztályt hoztak létre: elméleti, történeti, filozófiai és néprajzi osztályt. 1923-ban, amikor az Orosz Művészeti Akadémia zenei szekciója is foglalkozni kezdett zeneelmélettel, történettel, zenefilozófiával, egyesítették az akadémia és az intézet megfelelő osztályait. A Zenetudományi Intézet ettől kezdve munkáját a természettudományi módszerek kidolgozására koncentrálta. Az intézetben jelenleg 50 tudományos kutató dolgozik, négy szekcióban: 1. fizikai-technikai szekció (zenei akusztika, építészeti akusztika, a hangszerek tanulmányozása és tökéletesítése, rádiózene); 2. fiziológiai-lélek-

tani szekció (a zeneileg hatásos elemek és formák kutatása, az egyén és a tömegek zenei fogékonyságának kérdései, a zenei tehetség); 3. zenepedagógia (dallamproblémák, vokális és hangszeres művészet); 4. néprajz (az államszövetség népzenéjének gyűjtése, tanulmányozása, mintapéldáinak feldolgozása).

Segédintézetnek számít egy akusztikus laboratórium, egy pszichológiai laboratórium, az automatikus hangszerek laboratóriuma, a vonóshangszerek, fonográfok és rádiókészülékek kísérleti műhelye. Az intézetben 60-an tanulnak az itt kidolgozott különféle módszerek alapján éneket. 40 résztvevője van a zeneetnográfiai kurzusnak. Itt a népművészet kutató-specialistáit képezik, akiket megismertetnek minden ehhez szükséges ismerettel és készséggel.

Az intézet tagjainak munkáiról szekcióüléseken hangoznak el beszámolók, általános érdeklődésre számítható témákról teljes üléseken számolnak be a munkatársak. Az utóbbi három évben az intézet jelentős számú tudományos munkát készített elő nyomtatásra, ám megfelelő anyagi eszközök híján valójában ezeknek csupán kicsiny része jelenhetett meg. Eddig egy az orosz zene múltjának szentelt zenetörténeti gyűjtemény és egy etnográfiai kötet látott napvilágot, utóbbi a krími tatárok dalainak lejegyzéseit tartalmazza.

Az intézet speciális tevékenységéből megemlítendő: egy bizottság Szkrjabin zenei hagyatékát dolgozta fel és hangversenyt rendezett hátrahagyott műveiből; egy másik bizottság Tanyejev kiadatlan elméleti műveit és naplóit dolgozta fel (ezt a munkát most az akadémia folytatja); egy további csoport különféle hangrendszereket (17, 28 és 53 hangból álló szisztémákat) dolgozott ki és klaviatúrákat, harmóniai példákat készített hozzájuk; egy negyedik csoport a hangvisszaverődés módszereit kutatta színházakban és hangversenytermekben végzett kísérletek alapján; egy ötödik bizottság a rádióvevőkészülékek membránjainak kérdését tanulmányozta és végül a papírmembránnál kötött ki; egy további csoport mikrometrikus módszerrel elemzett pianolatekercseket, hogy különböző zongoristák játékának sajátosságait kutassa. Az akusztikai laboratórium katódlámpák alkalmazásával harmóniákat épített fel, hogy tetszőleges hangkészlettel rendelkező hangszereket hozzon létre. A néprajzi osztály néhány népzenei gyűjtőutat szervezett és felhasználta az 1923-as mezőgazdasági és ipari kiállítást népzenei fonográf-felvételek készítésére. E kiállításra ugyanis a köztársaság legtávolabbi sarkaiból is érkeztek népi énekesek és hangszeres játékosok. Az osztály továbbá több népzenei hangversenyt is rendezett. 1925 tavaszán vonósjátékosoknak szervez versenyt.

Az Orosz Művészeti Akadémia zenei szekciója két irányban dolgozik: 1. zeneelmélet (a zenei formatan rendszerezésének és alapelveinek kérdései); 2. zenetörténet (a társadalmi alapok és a zenetörténet összefüggéseinek rendszerezése, a zenetörténet metodikája, egyes kutatások). A szekciók előtt álló legközelebbi feladatok közé tartozik a zenei enciklopédiák megteremtése. Ennek tervszerű előmunkálatai már megkezdődtek, ám az anyagi eszközök sajnálatos hiánya nagy akadályt jelent a közeli megvalósítás útján. Az akadémia zenei szekciója 1924 óta sorozatosan rendez historikus kamarazenei hangversenyeket.

1924-ben nyílt meg a Moszkvai Konzervatórium speciális tanszaka azon növendékek számára, akik zenetudományi képzésben kívánnak részesülni akár zeneelméleti, akár zenetörténeti kutatókként. A tanszak feladata a zenetudós-utánpótlás felnevelése.

Ugyanez a hangsúlyozott célja a Művészettörténeti Intézetnek is, amely

1912 óta áll fenn Pétervárott és a forradalmi években, 1919-től kezdve, nagy jelentőségű pedagógiai és tudományos célok szolgálatába állított intézménynyé növekedett. Zenei fakultás itt 1920 óta működik, sorozatos előadásokat tart a zene természettudományos alapjairól, a zeneszerzés lélektanáról, a zeneesztétikáról, zenei néprajzról, zenetörténetről és tagjainak néhány munkáját — népzenéről, orosz egyházi zenéről és más témákról — ki is adta.

Nagy körvonalakban most ilyen a zenetudomány helyzete Oroszországban és ilyenek a további fejlődés körülményei. Hely hiányában nem említhetem meg a kutatók nevét és munkáik címét, bármily jelentősek is e munkák. Mindenesetre, sajnálkozással kell megállapítanom, hogy az európai muzsikusok mind ez ideig a legértékesebb munkákat sem ismerik. Ilyen például Sz. I. Tanyajevnek, a meghalt zeneszerzőnek és teoretikusnak műve az ellenpont írásmódjának mozgásáról; A. Katalszkij tanulmánya az orosz népdal harmóniai felépítésének sajátosságairól; A. Metallov művei az orosz középkorról. Rövidesen három nyelven jelenik meg G. Konjusz műve „A zenei forma metrotektonikus elemzése" és sajnos, csupán részleteiben, Boleszlav Javorszkij munkája „A hangok nehézségi ereje".

Musikblätter des Anbruch, 1925. március

SZEMJON GINSZBURG:

ZENETUDOMÁNY LENINGRÁDBAN

Leningrád zenei életére jellemző az intenzív zenetudományi tevékenység. A bonyolult társadalmi-gazdasági helyzetnek hatással kellett lennie Leningrád zenekultúrájára és a múlt elsüllyedése szükségképpen vezet zenei téren megfeszített gondolati tevékenységhez.

Leningrádban az utóbbi évek egész zenetudományi élete az Orosz Művészettörténeti Intézettel fonódott össze. Cikkünk zenetörténeti osztályáról szól, amely most ünnepli fennállásának 5. évfordulóját. Maga az intézet sokkal régebbi. Magánkezdeményezésből, V. P. Szubov gróf pénzén, 1912-ben alakult, hogy az orosz tudomány hiányainak egyikét pótolja. Nálunk, Oroszországban, a szó szűkebb érelmében vett művészettudomány túl kevés figyelemben részesült. Az orosz egyetemek hagyománya inkább a régészetre irányította a figyelmet, mint a történelemre, vagy a művészetelméletre. Ezzel ellentétesek voltak az intézet alapelvei, mert más eszmékből fakadtak. A munka súlypontja a művészettudományra került. Az intézet több, mint 12 évig állott fenn, s nem hiába. Napjainkig a művészetek tudománya is kivívta polgárjogát. Diszciplínái bekerültek a megreformált főiskolák programjába és azáltal, hogy az állam átvette e korábban magánkézen levő intézeteket, rendkívül megnövekedett a jelentőségük. Mint mondottuk, az Orosz Művészettörténeti Intézet zenei osztálya egyesíti ma Leningrád valamennyi zenetudományi erejét és nem tartom feleslegesnek, hogy a nyugat-európai muzsikusokat e személyekkel megismertessem.

A zenei osztály munkáit B. V. Aszafjev professzor irányítja. Ő általában

Igor Glebov álnéven ír. Ez a kiemelkedő tudós egyszemélyben egyesíti a gondolatokban gazdag kutató, a tanult történész és a finom érzékű muzsikus ragyogó tulajdonságait. Hivatalosan övé az általános zenetörténet katedrája. Ez természetes következménye az általa végzett fáradhatatlan munkának, annak, hogy aktívan dolgoz ki nemcsak részletkérdéseket, hanem a legkülönbözőbb területek — kivált a zenei formatan, az összehasonlító zenetudomány és a zenefilozófia — általános témáit is.

Irányzatához prof. Roman Gruber, A. Finagin és e sorok írója áll a legközelebb. Gruber professzoré a zenepszichológia tanszéke, ő, Aszafjevvel együtt a legújabb zenei irányzatokat, a zenekritika elméletét és történetét tanulmányozza. A. V. Finagin a fenomenológiai módszer meggyőződéses híve, aki e módszert a zeneesztétikára kísérli meg alkalmazni; ő a zeneesztétikai tanszék élén áll. Emellett foglalkozik orosz népzenével és a zenei hangsorok, az akusztika kérdéseivel is. E sorok írója a zenetörténet szociológiájának módszerét képviseli, hangszertörténeti, historiográfiai tanulmányokkal és a nyugati zene általános történetével foglalkozik.

Vladimir V. Sismarjev professzor, a legjelentősebb orosz tudósok egyike, akit Oroszországon kívül is ismernek, főleg Franciaországban, azon ritka filológusaink közé tartozik, akik felismerték a középkori költészeti emlékek zenei vizsgálatának szükségességét. Az ókori zene kérdéseivel, kivált a klasszikus kelettel a filológus David Maggid professzor foglalkozik.

Az osztály egész tudományos kutatógárdája természetesen az orosz zene iránt tanúsítja a legnagyobb érdeklődést. Ám e témával kizárólagosan csupán Antonin V. Preobrazsenszkij professzor és Andrej Rimszkij-Korszakov professzor foglalkozik. Előbbi legkompetensebb zenei archeológusunk, a régi orosz egyházi zenét tanulmányozta. Utóbbi, az ismert zeneszerző fia, inkább bibliográfus, az orosz nyilvános könyvtár vezetője és a XVIII—XIX. század orosz zenekultúrája legismertebb kutatójának számít.

Az osztály többi tagjának csupán a felsorolására szorítkozom. Nem mintha méltatlanok volnának külön kiemelésre, hanem, mivel Leningrád más intézetei, kivált a konzervatórium annyira elhalmozza őket munkával, hogy az intézetnek kevés tudományos munkát végezhetnek. Közéjük tartozik: Vjacseszlav G. Karatigin professzor, területe az orosz zene története; Alekszander V. Osszovszkij professzor, a notáció- és hangszertörténet szakembere; Maximilian O. Steinberg professzor a zeneszerzés és Vlagyimir V. Scserbacsev professzor, a formatan specialistája. Itt emlékezem meg halottainkról is, akik nemrég még az osztály munkatársai voltak: Szergej K. Bulics professzor † 1921), a XVII—XVIII. század zenetörténetének kutatója; Szergej M. Ljapunov professzor († 1924), a zongoramuzsika történetének szakembere; Jovan I. Krisanovszkij professzor († 1924), akinek területe a zenei akusztika és fiziológia volt.

Az intézet három irányban végez zenetudományi munkát: zeneelmélet, zenetörténet, zeneszociológia. Ebből kiviláglik, hogy a Művészettörténeti Intézet elnevezés nemcsak hogy nagyon elöregedett, de valósággal elrejti valódi célját és tartalmát. Mi több, úgy mondanám, hogy a fő irány nem is történeti, hanem inkább elméleti, ami érthető. Amikor annak idején le kellett rakni Oroszországban a zenei élet továbbvitelének alapjait, feltétlenül szükséges volt a zenetudományi világnézet szilárd rendszerének megteremtése, és éppen

ezt tekintette a zenei osztály, legalábbis az első időkben, legfontosabb feladatának. Bizonyos értelemben eme eszmei törekvés jegyében jelent meg a „De Musica" első kötete, benne Aszafjev, Ginszburg, Gruber és Finagin számos olyan írásával, amely eredetileg az osztály ülésein, előadásként hangzott el. Most készítik elő egy második kötet anyagát.

A történelem, sajnos, gonosz tréfát űzött az orosz zenetudománnyal. Legszebb kibontakozásának ideje egybeesett a zeneműkiadók tökéletes gazdasági összeomlásának periódusával. Nyugat-európai testvéreinknek fogalmuk sincs ama nehézségekről, amelyeket át kellett hidalnunk komoly zenei könyv megjelentetéséhez. És nem is csak tisztán tudományos könyvekre gondolok, amelyek kiadása teljesen megoldhatatlan. Az említett „De Musica" kötet szerencsés és ritka kivétel. Hatalmas anyag, az osztály ötéves tudományos munkájának eredménye hever kényszerűen, az orosz zenetudomány jobb napjaira várva.

Csupán a legértékesebbeket említem. Elsősorban a XVIII—XIX. század fordulójának orosz zenekultúrájával foglalkozó műveket. Ezek meglepő új adatokat tartalmaznak az orosz zene korai történetéről. Részint olyan, eddig feldolgozatlan kéziratokon és régi kottakiadásokon alapulnak e kutatások, amelyek az egykori cári Akadémia központi könyvtárának és a hajdani cári színháznak gazdag gyűjteményéből származnak és nem csak az oroszok számára jelentenek felbecsülhetetlen tudományos értéket. Itt ismét Aszafjev áll az élen.

Utalok itt továbbá a zeneelmélet területét érintő vállalkozásokra. A legnagyobb zenei figyelem a formatanra irányul, e tárgykörben Aszafjev is több munkát írt, a többi között a „dinamikus formatannal" foglalkozó lebilincselő tanulmányt. A helyzet természetesen zeneszociológiai munkák egész sorát is megérlelte. Díszére szolgál az osztálynak, hogy nagy érdeklődéssel fordult e témákhoz, mielőtt még hivatalosan is kötelességévé tették volna. Ha egyáltalán beszélhetünk „orosz", vagy még inkább „leningrádi" iskoláról, annak módszerei mindig is erősen szociológiai orientációjúak voltak, kiváltképp Aszafjev és e sorok írójának munkái. Mi a zenét a nyelv specifikus ágának tekintjük, vagyis olyan eszköznek, amely befolyásolja az ember érzelmi életét bizonyos szociáletnikai csoportok határai között. Hivatkozom még egy-két idevágó munkára. V. Sismarjev: Ronsard és kora művészete; Aszafjev: Dante Isteni színjátékának zenéje; Lully; Finagin: a bizánci egyházi zene 1625-ből való emlékei; Ginszburg: A nagy francia forradalom zenéje. Végül, jelentősnek látszik, hogy az intézet Leningrádban elsőként propagálja az új zenét és már két kortárs zenei kamarasorozatot rendezett. Ezzel párhuzamosan folytatja Aszafjev tudományos-teoretikus kutatásait R. Gruber, Schönberg és mások stílusának kérdéseiről.

Rövid cikkben nem summázható minden esemény. Úgy vélem azonban, nem fölösleges a nyugat-európai muzsikusok széles köreit megismertetni ama ismeretlen zenetudósokkal, akik komoly, intenzív munkát fejtenek ki annak érdekében, hogy a zenetudományos kultúra magvait elhintsék egy olyan országban, amelynek a zenetudomány létezéséről nemrég még fogalma sem volt.

Musikblätter des Anbruch, 1925. március

FANINA HALLE:

„GIMN"

GIMN orosz rövidítése a nem egészen két éve, Moszkvában működő Állami Zenetudományi Intézetnek. Itt természettudományos módszerek alkalmazásával kutatnak zenetudományi kérdéseket.

Az intézet, amelyhez ma már nyolcvannál több zenekutató tartozik, számos hasonló, korábbi, kisebb intézetből született és olyan zárt csoport, amelyhez fogható, ebben a formában másutt aligha létezik.

A GIMN tevékenysége előadásokon, demonstsrációs koncerteken kívül elsősorban egy sor intenzív elméleti és gyakorlati munkában fejeződik ki. E munkáknak már a száma és címe is impozáns képet adott — csak 1924 első felét tekintve is — ama feladatok nagyságáról, amelyeket ez az újszerű kutatóhely minden irányba kiterjeszt.

A fizikai-technikai szekció szakbizottságai a zenei akusztika és a hangszerek tökéletesítése témáin dolgozik.

Az akusztikai bizottság egyik tagja, Sz. N. Rjevkin, saját tervezésű katódharmónium felépítésén dolgozik. Ennek jelenleg négy elkülönült hanggenerátora van, s ezekkel egy, illetve másfél oktávon belül négyesakkordok és valamennyi kromatikus hang előállítható. Ezenkívül Rjevkin az eddigi gombregisztereket pótló klaviatúra előállításán és a dinamikai árnyalások kimunkálásán is dolgozik.

E bizottság másik tagja, Avramov az új hangrendszerek kérdése gyakorlati megoldásával foglalkozik és máris érdekes kísérleteket folytatott 48 fokú hangolás megszerkesztésével.

A hangszerek tökéletesítésével foglalkozó bizottság munkái elsősorban a különböző vonóshangszerekre, kivált a hegedűre irányulnak. Messzemenően figyelembe vesznek azonban más hangszereket is — a zongorát és az orosz bajánt.

A fiziológiai-pszichológiai szekció bizottságai az alábbi témákkal foglalkoznak: 1. kísérleti esztétika; 2. zene- és hangérzékelés kísérleti vizsgálata, elsősorban gyermekeknél; 3. a zenei tehetség vizsgálata, különös tekintettel a gyermekekre és szellemi fogyatékosokra, kontrollkísérleteknek e célra megalkotott szövegekkel való elvégzése révén. Épp ezen a területen máris sok anyag halmozódott fel. E bizottság különféle elméleti munkáit kiadásra készítik elő.

A zenei-módszertani szekció a meglevő pedagógiai módszerek vizsgálatával foglalkozik, hogy elkülönítse a legcélszerűbbeket és a tudományosan leginkább megalapozottakat. A fő figyelmet a mindeddig sötétben tapogatódzó vokális pedagógiára fordítják, hogy megteremtsék hibái kiküszöbölésének biztos lehetőségét. Egy e célra berendezett laboratóriumban dolgoznak az énektanítás egységes, tudományosan megalapozott metodikáján. A GIMN ezen kívül rendelkezik egy-egy laboratóriummal a billentyűs és automatikus hangszerek, a vonós- és népihangszerek kísérletezésére, van pszichológiai laboratóriuma és rádióadója.

A zongoramódszertani szekció munkájának középpontjában a zongorajáték történetének és metodológiájának vizsgálata áll, különös tekintettel a

pianisták manuális mozgásainak tanulmányozására és rögzítésére. Ehhez jelentős segédeszközt jelentenek az erre a célra konstruált és tökéletesített fényképezőgépek.

A GIMN a folklór területén is serény kutatómunkát fejt ki. Etnográfiai szekciójának munkája, amely az oly sokféle nemzetiség lakta Oroszországban minden efféle munka közül a leggazdagabb és a legérdekesebb, a következő témákra terjed ki: 1. népdalok gyűjtése és lejegyzése (eddig a jakutoknál, kaukázusi népeknél, csuvasoknál és a Krímben végezték); 2. az anyag tisztán tudományos feldolgozása (javarészt bemutatókkal és előadásokkal egybekapcsolva), például a kazanyi tatárok zenéjéről, az orosz népdalok ritmikájáról, a balalajka, mint orosz népi hangszer jellegzetességeiről stb.). Ebben a néprajzi szekcióban, különféle témákról vitákat is gyakran rendeznek. Újra, még újra előtérbe kerül a népdalok harmonizálásának kérdése.

Épp most kezdődött a szekció kiadói tevékenysége. A Kaluga kormányzósági dalok és a tatárok 50 dalának sajtó alá rendezése mellett, épp most jelentek meg a Krím-félsziget dalai, amelyek a dél-krími és sztyeppei tatárok eddig még a tudomány által is kétségbevont népzenei világának létezését fedték fel és ezáltal teljes novumot jelentenek. E dalok kiadását nem csak anyagilag támogatta A. V. Lunacsarszkij népművelési népbiztossága, maga Lunacsarszkij írt a füzethez szellemes és lelkes előszót. Ehhez kapcsolódik V. V. Passzalov professzornak, a néprajzi szekció elnökének vizsgálata a dalok zenei szerkezetéről. — Hogy e 25 dal (a teljes anyagnak csupán egy része) egyáltalán utat találhatott a nyilvánossághoz, az elsősorban A. K. Koncsevszkij énekes-etnográfus önzetlen, odaadó munkájának köszönhető. Az anyagot öt teljes évnyi gyűjtőmunkával szedte össze, ennyi időt töltött, ebből a célból, a krími tatár lakosság körében. A Krím-félsziget, amelyen egykor oly sok nép útja kereszteződött, ahol kelet és nyugat hatásai találkoztak, s ahol egészen sajátságos, hegyek, tenger és kék ég színeiben játszó kultúra született, éppen ezekben a természeti dalokban nyerte el kifejezésének legszebb formáját.

Musikblätter des Anbruch, 1925. március

OPERA

VASZILIJ JAKOVLEC:

OPERA OROSZORSZÁGBAN

[...] A háború és a forradalom nem változtathatta meg egycsapásra a századforduló viszonyait. Hatására mindenesetre csökkent az opera már megkezdődött felemelkedése. A külső sikert befolyásolta a művészi fegyelem lazulása, számos művész külföldre távozása és főként az anyagi lehetőségek korlátozása; ezen kívül az új orosz élet kétségbe vonta, hogy célirányos-e a forradalmi tömegek számára az opera sajátos ideológiát hordozó művészi formája. Két, az orosz művészeti tudatra jellemző irányzat éles ellentétben ütközött össze. A társadalmi jelentőség fölött kitört viszály egyik táborába a napi érdekektől nyilvánvalóan eltávolodott művészeti irányzat tartozott, a másik táborba ama irányzat hívei, akik a mély zenei érzés aktualizálásának ellenállhatatlan szükségességét vallották. Ez az alapvető kérdés már régóta meghatározója volt az orosz opera útjainak és tévútjainak és a művészet életcéljának kérdésével kapcsolatban magukkal a művészekkel szemben támasztott magas követelményeket. Végső soron innen származott Dargomizsszkij és Muszorgszkij művészi realizmusa. Az oroszországi publicisztikai gondolkodás jelenleg elutasítja az opera régi szüzséit. A rendezések a dinamikus elemeket hangsúlyozzák. Egyrészt heroikus témákat, másrészt humoros, kalandos operákat keresnek. Ez a keresés láthatóan csekély visszhangot kelt az új közönségben, amely, akárcsak régebben, csupán akkor nyilvánít véleményt, ha az új opera tisztán és eltökélten új útra lép. Így volt ez Csajkovszkij, Rimszkij-Korszakov és mások felemelkedése idején is. Úgy mondhatnánk, a hallgató ízlése egyelőre még meglehetősen zavaros. Ez jellemezte egyébként a múlt század nyolcvanas éveit is, amikor a közönség számára Verdi és Rubinstein operái érdekesebbnek látszottak, mint az új művészet úttörőinek alkotásai. A Moszkvai Nagy Színház nemrég ünnepélyesen megült 100 éves jubileumának napjaiban megvonták az előző periódus mérlegét és kiemelték egy megújítandó repertoár követelményeit. Az orosz opera sorsa ebben is világosan megnyilvánul. Annak idején zenei és társadalmi értelemben haladó repertoár létezett, ám ezt a régi vezetés hosszú időn át visszatartotta attól, hogy a fő áramba eljuthasson. Mi viszont a modern szociális irányzatnak megfelelő repertoárt keressük, az operaalkotás azonban lassan és konokul fejlődik. Egyelőre szüntelen érezhető a forradalmi tömegek ízlésének megfelelő jelentős zeneszerző hiánya s eddig semmiféle jelentős eredmény nem született a moszkvai és leningrádi rendezők ama törekvéseiből, hogy a produkciókat elevenné tegyék. Munkáikban az opera organizmusával szögesen ellentétes naturalizmus és naiv realizmus érezhető. Az utóbbi időben a legna-

gyobb feltűnést az operarendező Sztanyiszlavszkij keltette (elsősorban az Anyeginnel), valamint a Moszkvai Nagy Színház néhány kísérlete (a Carmen, a Lohengrin és a Faust új rendezése). Feltűnést keltettek továbbá Nyemirovics-Dancsenko operettrendezései a Művész Színház zenés kamaraszínházában (Angot asszony lánya, Pericholé, Lüszisztrate) és Tairov tervezései a kamaraszínházban (Giroflé-Giroflà). Mind e nyakas kísérleteknek a közeli jövőben kell jó értelemben érvényesülniök és gyümölcsöt érlelniök, kivált, mert az elmúlt két évben, a pénzügyi nehézségek ellenére is újból megnőtt az opera iránti érdeklődés. Arra gondolva, hogy az opera művészi formája az orosz élet szerves jelensége, ezt a tényt nem hagyhatjuk figyelmen kívül.

Musikblätter des Anbruch, 1925. március

HERBERT GRAF:

OPERA AZ ÚJ OROSZORSZÁGBAN

I. ÁLTALÁNOS TAPASZTALATOK

Kezdjük azzal, ami alapvető különbség a mi helyzetünkhöz képest: A szovjetorosz színház *népszínház.* Nem politikai kényszerből az, hanem belülről. Az orosz ember együtt él a színházzal, nem szórakozás, hanem élmény a számára. A kenyér- és lakáskérdés megoldatlan, a színházkérdés azonban megoldott. Moszkva nagyszámú színháza (25 színházépületen kívül megszámlálhatatlan teremben, munkásklubban, gyárban, zeneiskolában stb. tartanak színielőadást) és Leningrád sok színháza a súlyos gazdasági gondok ellenére minden este teljesen megtelik. A próza és az opera egyaránt. Moszkvában, tíz kisebb zenés színpadon kívül négy állami operatársulat működik. Leningrádban három színháznak van az opera területén fontos szerepe. Méghozzá, ez a szerep rendkívül népszerű. A színház az általános érdeklődés középpontjában áll, az utcán, mintha napilap volna, oly nagy számban adják el a színházi újságot. Csak kicsiny részben igaz, hogy a nehéz élet- és lakásviszonyok — főleg Moszkvában — figyelemelterelőként vonzanak a színházba. A színházlátogatás hatalmas méreteit ez teljesen meg nem magyarázza. A fő ok a nép közismert szeretete a színház iránt. Ez az egész néphez fűződő kapcsolat természetesen rendkívül előnyös munkafeltételek forrása. Kicsiny repertoárral gazdálkodhat minden színház, a darabok rövid időközönként újra meg újra előadhatók. Ennek következtében általános színházi alapelv, hogy évadonként maximum négy bemutatót tartanak, nem többet, viszont a legnagyobb gondossággal koncentrálnak eme kevés műre. Aki ismeri az orosz színházi szakemberek szenvedélyes hivatás-szeretetét, lemérheti, mennyivel kedvezőbb feltételek között interpretálhatják a műveket, mint mi. Sztanyiszlavszkij három évig dolgozott operastúdiójában, eszközök és előadások nélkül, csupán stúdium gyanánt, ezután kerültek színre az első munkák, évi két produkciónál soha nem több. Mejerholdnak is az a véleménye, hogy két mű-

nél többet egy évben kihozni nem lehet. Dmitrijev, a tehetséges fiatal festő, a leningrádi „Ősborisz" és „Húzd rá, Johnny" díszlettervezője azt mondta nekem, hogy évi négy műnél többhöz nem képes színpadot tervezni. Amikor vezető színházi szakembereknek beszámoltam a Németországban általános adatokról, nevetve csóválták a fejüket és ilyen körülmények között lehetetlennek tartották jó előadások megteremtését. Sztanyiszlavszkij operatársulata, amely mindenesetre Nyemirovics-Dancsenko zenés színházával azonos épületben játszik, tehát az esték felén, az 1927/28-as évadban öt operából álló repertoárt adott elő, ugyanekkor Dancsenko színháza nyolc művet. Közülük az „Angot asszony lányát" 400-szor, Offenbach „Pericholé"-jét 251-szer, a „Carmencitá"-t 235-ször adták a bemutató óta. Ilyen munkakörülmények között természetesen megvan a lehetőség az orosz színpadi művészet mesteri tökéletességére. Bár a tökéletességet nem csupán a lehetőségek motiválják. Végül is az egész nép színházszeretete és tehetsége az alapja annak, hogy a színházak vezetői a színház eszméit oly magasrendűen fogják fel.

A színházak gazdasági helyzetére vonatkozó kedvező momentum továbbá, hogy a kormány nagy jelentőséget tulajdonít a színháznak. Mint minden közüzem, a színház is állami tulajdon. Feladata a szovjetideológia jegyében — az egész kulturális élethez hasonlóan —, hogy ne váljék öncélúvá, fejezze ki a kommunista társadalmi formát, legyen politikai színház. Így szól a tézis. Az új színházak közül sokban, kiváltképp persze a szakszervezeti és más munkásszínházakban, tökéletesen érvényesül is. A kívánt propaganda és tendencia e színházakban úgy érvényesül, ahogyan azt az orosz filmből ismerjük. Emellett megbecsülve él tovább Sztanyiszlavszkij régi, apolitikus művészete. Sztanyiszlavszkijt a ritkán adományozott „népművész" címmel tüntették ki. Hát az opera? Az ebben a vonatkozásban *még* szinte teljesen a régi pályán halad. A kommunista eszmevilág bekapcsolására teoretikusan nagyon is törekszenek, a dolog azonban még alig haladt előbbre. Glière balettje, a „Vörös pipacs" az első, méghozzá sikeres kísérlet arra, hogy az igen népszerű balettműfajba új politikai eszméket vigyenek, mindeddig követők nélkül maradt. A törekvéseknek azonban az az iránya, hogy miután a prózát bevonták a kommunista eszmébe, most a megfelelő új forradalmi operát is megteremtsék.

II. HAGYOMÁNY (A NAGY OPERAHÁZAK)

Moszkva és Leningrád nagy operaházai jelenleg az egyedüli olyan helyek a Szovjetunióban, ahol még a cárizmus uralkodik. Mivel e színpadok teljes repertoárja javarészt Muszorgszkij, Rimszkij-Korszakov, Csajkovszkij, Borogyin és más hazai szerzők műveiből áll és ezen operák majd mindegyike cárok sorsával foglalkozik, szinte minden este cári operák hallhatók, hódolatokkal, felvonulásokkal. A páholysorokkal felépített pompázatos színházakban hagyományos, udvari operagesztusokkal előadva, régi, naturalista perspektivikus díszletek, kulisszák között, történelmi hűségű jelmezekben — az új proletárközönségnek játsszák e műveket. Nem éppen harmonikus kép ez. A kivételek csupán a szabályt erősítik.

Közéjük tartozik Glière már említett kommunista balettje, a „Vörös pi-

pacs". A Kínában játszódó politikai cselekmény tárgya a kizsákmányoló angolok ellentéte a meggyötört kulikkal és a felszabadulást hozó oroszokkal. A zene túlságosan édeskés csengésű. A moszkvai előadásban a legérdekesebb az új tartalom és a merev balletthagyomány küzdelme. E hagyomány abszolutizmusát sokféleképpen támadják, átlyuggatják, de le nem győzik. Az új eszmék nagy részét spiccelő, merev lábfejjel, besulykolt lépésekkel, trikóban táncolják. Ez igen mulatságos divergenciák forrása. Ilyen momentum, hogy a szegény, elnyomott rabnőknek hússzínű trikóban, sztereotip régi balettmosollyal kell modern politikai szenvedélyt kifejezniök; vagy, amikor a prímabalerina, egy 56 éves, valaha híres táncnagyság, pompás akcióiban szinte soha nem hagyja abba a spiccelést, öregesen nehéz forgásait pedig olyan régimódiasan segíti egy kínai, hogy az ehhez a táncolási módhoz cseppet sem illik. Mindazonáltal mégis érdekes, ahogyan az új anyag az első réseket veri a régi technikába. Ez kezdet, s mint ilyen, jelentős.

A kommunista ideológia eme zenés színpadi elsőszülöttjén kívül a Moszkvai Nagyszínházban a hagyomány az úr. A régi operák jó, vagy kevésbé jó átörökítésben. Emellett akadnak kísérletek új szcenikai fellazításra (így például egy nagyon vidám Sevillai borbély, Lapickij rendezése, összevissza bolondozó díszletekkel; vagy Nardov-Knyipper új kísérlete), de nincs következetes új vonal. Balettben a régi, immár nem hatásos iskola uralma jellemző, csupán a férfiak sodró táncszenvedélye és technikája az, ami magával ragad. Ott-tartózkodásom idején a Moszkvai Nagyszínház történetének első „Mesterdalnokok" előadására készült. Láttam az ünnepi mező jelenetének próbáját: jól mozgatott tömegek, ám a realista színjátszás jegyében. Egyáltalán, Oroszországban, a tömegek hatalmának földjén, nem látható az operában olyan új rendezése a tömegnek, amely a zenéből kiindulva új, táncos módszerekkel építené fel a tömegélményt. Az operakórus ott is ugyanazt a szerepet tölti be, amit nálunk. Az a tény sem változtat ezen, hogy a Moszkvai „Borisz" színlapja szándékosan első helyen említi a népet. A „Mesterdalnokok"-at nagy húzásokkal adják majd: elmarad Dávid jelenete, az énekfajták felsorolása, a mesterek nem mutatkoznak be, kimarad számos versszakismétlés. Hans Sachs zárószavait szövegileg az ottani alapelvekhez idomították. Ezek lesznek Sachs utolsó szavai: „Ezért hát, barátaim, emeljük magasba a művészetet, a művészet uralkodik a szíveken, ... erősítsük meg hát a munka és a művészet szövetségét, hadd éljen nálunk együtt munka és művészet!" Modern német operát Moszkvában eddig még nem játszottak. Az elsőre idén kerül sor, a „Húzd rá, Johnny"-ra, Nyemirovics-Dancsenko zenés színházában.

Más a helyzet *Leningrádban.* Ebben a városban, amely, Moszkvával szemben, nyugatiasabb és kevésbé proletár benyomást tesz, az Akadémiai Kis Színházban a modern német opera már otthonra lelt. A Nagy Operaház is fontos lépést tett előre Alban Berg Wozzeck-jének sikeres előadásával. Egyebekben ez az egykori cári színház, amelynek feltűnően szép hangú énekesei vannak, szintén a hagyomány támasza, még ha a „Borisz Godunov" dramaturgiailag nagyszerű, zeneileg felkavaró eredeti verziójának bemutatása új utak követését jelző tett volt is. Különleges, ám a társulat egész munkája szempontjából tipikusnak még nem mondható teljesítményt képviselnek Dmitrijev nagyszerű, a történeti hűséget régi orosz ikonok stílusában tartott

hátterek érzelmi hatásaival helyettesítő színpadképei és Radlov hagyományt áthidaló rendezése.

Moszkva és Leningrád nagy operaházaiban lényegileg még mindig a hagyomány él tovább. Úgy látszik, az egykori udvari színházak ebben a tekintetben mindenütt egyformák — még a radikális Szovjet-Oroszországban is.

III. A MŰVÉSZI REALIZMUS (SZTANYISZLAVSZKIJ)

Prózai színháza, a realizmusnak ez a például szolgáló otthona, ismert. Olyan tökéletes, hogy ma is, amikor pedig az élet más, korszerűbb stílusokat teremtett, változatlanul erős maradt a közönség részvétele. Sztanyiszlavszkij előkelő Művész-Színházában érezhető ugyan, hogy másfajta közönsége van, amely, legalábbis a földszinten, lopva érzékel egy s más emléket a régi társadalomból. De munkások is járnak ide. Sztanyiszlavszkij a forradalom után újra elővette és meg is valósította régi kedves gondolatát, az operarendezést. Több éves, áldozatos munka után, Nyemirovics-Dancsenkóval közösen, operaszínházat nyitott, amelyben a leggondosabb iskolázással viszi át az operára prózai színházi alapelveit. A szokványos operai gesztusokhoz szokott nyugateurópai emberre leírhatatlan hatást tesz, amikor olyan operákat, mint a „Bohémélet" vagy az „Anyegin" drámaként *eljátszva* látja. Ráadásul *muzikálisan* játszva! Mesteri „benső rendezés", amihez foghatót sehol másutt nem látni. Mit számít itt, hogy a stílus voltaképp kevéssé korszerű, a színpad környezethű és naturalista kezelése öregnek hat? Ha minden, ami rossz értelemben véve „operaszerű", ennyire eltűnik, ha megszületik énekes és színész ennyire muzikális konzekvenciája, ha ennyire mesteri a kórusjelenetek kidolgozása, a tökéletességhez képest kit is érdekelnének „stiláris kérdések"? Mi minden lehetséges ezeknél az énekeseknél az ábrázolásban, miközben bel canto énekesek maradnak. Bebizonyosodik itt, hogy még a bonyolult mozdulatok sem zavarják, sőt, erősítik énekes és karmester kapcsolatát, feltéve, hogy e mozgások „igazak". Példa rá Rodolfo áriája a „Bohémélet" első felvonásában: Mimi előtt térdelve kezdi el, amint megtalálta Mimi kezét. Csakhamar feláll, kitekint az ablakon. Átmegy a szoba másik oldalára, levesz egy kendőt a falról, hogy a hideg ellen Mimire borítsa. A hangulat melegebbé válik. Az ária egyik helyét, mintegy gondolatban, önmagának énekli, majd áthajol a kerevet támláján — a kereveten Mimi ül —, hogy a magas c-t a lánynak énekelje, hízelegve-kacagva. Végül leül mellé és mélyen a szemébe néz. Az egész játék ily módon valósul meg, a típusok éles kontrasztban jelennek meg, megszámlálhatatlan, szinte észrevehetetlen zseniális ötlet gazdagít minden pillanatot. Mesteriskolája ez operarendezőknek, énekeseknek egyaránt. Eközben Sztanyiszlavszkij súlyos betegen fekszik moszkvai lakásán és legjobb esetben is egy évig kell, hogy távol maradjon a munkától. Reméljük, Németországban ismeretlen operaszínháza is mielőbb vendégünk lesz, hogy fogalmat adjon az operaábrázolás mesteri realizmusáról. Sztanyiszlavszkij operaszínháza ugyan nem korunk közvetlen kifejezője, ám az első mai iskolája természet és lélek tanulmányozásának az operaszínpadon. Vagyis alapvető.

IV. AZ ELLENPÓLUS: ÚJ KORÉRZÉS ABSZTRAKT FORMULÁKBAN (TAIROV)

Másik világ ez. Fő törekvése nem a műalkotásnak alárendelt naturalista ábrázolás, hanem az új, a mai időkből született „mesterszínész" és a mű teljesen anarchista kezeléséből fakadó rendezés megteremtése, a színpad saját erőinek létrehozása. A mű eszköze a színpadnak. A színpadi stílus táviratszerűen fogalmazza az érzések hangulatait, oldatok kivonatává sűríti azt. Absztrakciója az emberi kifejezésnek, lényeges, tipikus gesztusokra. Az excentrikus formulák retortájában kristályosodik ki az új korérzés. És mindent mesterien birtokolt táncos mozgások formálnak, mozgási egységbe fogva össze az első szólistát és az utolsó karénekest. Így adják itt Lecocq operettjeit: műnek és zenének önkényes átalakításával, a puszta test tökéletes táncos átformálásával, a kor szárnyaló ritmusával, színtér és jelmez konstruktivista jelzésével, groteszkké fogalmazott gesztusokkal. A realizmussal szembeni oppozíció tökéletes megoldása ez. Minden a lényegre redukálódik, aminek mindenesetre gépies, erőltetett forma az ára. Az új operettstílus első következetes rögzítése, amelynek Tairov külföldi vendégjátékai és „Színház béklyók nélkül" című könyve nyomán alighanem jelentősége lesz az egész új zenés színpad számára. Egyelőre persze új problémákat vitára bocsátó mechanikus kényszermegfogalmazások formájában. A lélek, az még hiányzik.

V. BIO-MECHANIKA (MEJERHOLD)

Az új zenés színház továbbfejlődése a mai színház legfontosabb ösztönzőinek egyikétől, Mejerholdtól indult ki. Tairov az ő útján jutott el első absztrakt, mechanikus ábrázolásaihoz, új lelki kifejezéshez. Igaz, ez a zseniális reformátor ez ideig még nem rendezett operát, ám a legfinomabb érzékkel alkalmazott drámai rendezéseiben zenét. A mai Szovjet-Oroszország színházművészetében jelentősége mindazonáltal oly lényeges, hogy alapelveinek ismerete nélkül az új operaszínház további fejlődése sem érthető meg. Mejerhold találta meg a mai színház kifejezését. Munkáját Németországban — érthetetlen módon! — nem ismerik, valami Piscator-szerűt képzelnek róla, beszélnek itt-ott valamit a konstrukció és a film nála meglevő egyeduralmáról, máskülönben eleve éppoly őrültnek tartják, mint minden igazi zsenit. Ha azonban megismerjük a munkáit, első érzésünk a nagy meglepetésé: a színpad konstrukciói, vázai, filmjei, mechanizmusai *élnek*. Itt érezhető először a konstrukció *lelke*. Megrendítően bensőséges színjátékot élünk át, az emberek — ráadásul nem a prominencia, hanem a legegyszerűbb színészanyag — megrázóak. Új realizmust teremtenek itt, bensőséges kapcsolatban a közönséggel és nyílt eszközökkel. Függöny nélkül zajlik a játék, a közönség soraiból is érkeznek színészek, a reflektorok fedetlenül láthatók a szegényes teremben. A színpadon konstrukció, hozzá utalásszerű realisztikus tárgyak és a film közlőereje. Ezek a nyílt, külső eszközök adják az új realista játék kifejezését és kereteit. Ez a játék a leggondosabb új „belső rendezésre" épül és gyakran zenével átitatott. Bármily paradoxul hangozzék is: itt zseniális, korszerű folytatásként él tovább Sztanyiszlavszkij realizmusa, Sztanyiszlavszkijé, akinek Mejerhold korábban tanítványa, színésze is volt. Mejerhold művészetét „bio-mechani-

kának" nevezik. E jelszó iránt szkeptikus az ember mindaddig, míg itt át nem éli. Átélt, átlelkesített mechanika ez, avagy színpadszerű megjelenési formája a mai léleknek. Mejerholdot a színház eme felfogása és a kompozíció zseniális megoldása avatta a mai orosz színház vezetőjévé. Céljai és módszerei az ottani színház egészére hatnak, kiváltképp pedig az új operai próbálkozásokra.

VI. ÚJ OPERAMŰVÉSZET

a) Repertoár és színpad megújítása (A Szmolics vezette leningrádi Akadémiai Kis Opera)

Az opera sem akart elsatnyulni a hagyományban. Sztanyiszlavszkij operaművészete régebbi értelemben vett mesteriskola. Az új ifjúság más utakat kellett hogy járjon a modern színház hatására. Érdeklődésünket első helyen a Szmolics vezette leningrádi Akadémiai Kis Opera kelti fel, mivel itt otthonra talált a modern német opera. Mielőtt még Kreneket előadni a jó modor jele és jó üzlet lett volna, sokkal a zeneszerző „Johnny"-népszerűsége előtt vitte színre Szmolics, a kiváló direktor a „Sprung über den Schatten" című operát, amely másfél év alatt 42 előadást élt meg. Oroszországban, nemrég, itt adták elő elsőként a „Húzd rá, Johnny"-t *másfél hónap* alatt 35 előadásban. Az előadás mindenesetre Szmolics mesteri teljesítménye. A sokféle színpadi effektus alapja egy okosan kigondolt, változtatható részekből álló vaskonstrukció. A színpadon átlósan, két sínen mozgatható falak, forgatható hidakkal és kiváló fényeffektusokkal kombinálva változatos lehetőségek végtelen gazdagságát adják. Az autózás jelenetében rendesen nyíltszíni taps nyugtázza a konstrukciós elemek és világítások fantasztikus összevissza száguldásának fokozását. A művet, tekintettel a színpadtechnika nehézségeire, három részben adják, az első utcai jelenet után jó felvonásvéget ad a rendőrségi reflektorok hada. Az opera befejezése acélszimfónia, filmmel zárul, amely Johnny diadalmenetét és a közönségtől való búcsúját mutatja. Az előadás technikai mestermű, tele szcenikai ötlettel. Szólistái kiválóak. Max és Daniello alakját rangos emberként ábrázolják, előbbit professzortípusnak. Az énekesek hangja kiváló, a zenei megoldás — mint Oroszországban szinte mindenütt — közepes, csak ritkán kiemelkedő minőségű. Említésre méltó, hogy a produkciót előadás előzi meg. Egy úr tartja a függöny előtt, utal a mű tartalmára és jelentésére, Krenekre, a színház ama szándékára, hogy kapcsolatot teremtsen a modern zene és a közönség között.

Az Akadémiai Kis Opera most Dressel „Szegény Columbus"-ának orosz bemutatójára készül Szmolics rendezésében. Jövőre a többi között Hindemith „Neues vom Tage" című operáját mutatják be Oroszországban. E színház fő súlyát a modern operák kultusza és elsősorban a rendezői, kevésbé a zenei realizálás adja. A rendezés mindenesetre színházi és gondolati, s csupán kicsiny részt tisztán zenei jellegű. A kottaértékekhez való rabszolgai tapadás felszabadításának zseniális ereje azonban nagy jelentőséget ad Szmolics színházának. Végül is annak van a legnagyobb jelentősége, hogy — nagyon is ellentétben a többi orosz operaházzal — modern német operák előadásával következetesen megújítja a repertoárt.

b) Új zenei rendezés és iskola (Glebov és Kaplan leningrádi operastúdiója)

A leningrádi operastúdiót Glebov vezeti. Ez az iskola színielőadásai révén hamarosan eredeti keretein túl is ismertté vált és épp most van átalakulóban hivatásos színházzá. Rendezőjének, *Kaplan*nak vezetésével nagy feltűnést keltett a tavalyi Salzburgi Ünnepi Játékokon. Miután itt rendkívül gondosan valósítják meg a szigorú zenei törvényszerűségek szellemében az énekesek következetes, újfajta színésszé nevelését, ez az operastúdió a modern operainterpretálás fontos csírájának tekinthető. Szmoliccsal ellentétben, hisz nála a modern repertoár és az ötletgazdag, színházszerű, a mondott szóból kiinduló felfogás dominál, itt az új *zenei* rendezésen és az operaénekesek iskolaszerű kiképzésén van a fő hangsúly. Kaplan, Mejerhold tanítványa, a zenei képzés eme törvényeinek jegyében kiváló új operapedagógiát teremtett. A fiatal rendezőt, aki egyébként tökéletesen beszél németül, vendégként, alkalmilag meghívhatná valamelyik német operaegyüttes. Mindenesetre, neki is, mint valamennyi orosz rendezőnek, időre van szüksége. A legnagyobb műgonddal keresi meg minden zenei frázishoz a megfelelő gesztusbeli kifejezést, addig csiszolja, javítja és változtatja, míg megteremti a tökéletes zeneiszínészi megoldást. A gondolati elem ugyan valamelyest visszaszorul, ám cserébe a zene válik az ábrázolás iskolázott ősforrásává. Ennek pedig alapvető jelentősége van.

c) Az új szintézis (a moszkvai Nyemirovics-Dancsenko színház)

Sztanyiszlavszkij modern testvérintézete, amely vezetőjének, Nyemirovics-Dancsenkónak nevét viseli, sikeresen halad a realista zenés színpad modern, koncentrált kifejezéssé való továbbfejlesztésének útján. Nem Tairov mechanikus formuláinak, hanem Sztanyiszlavszkij törvényének, a „benső alkotó technikának" a jegyében. Az énekes-színész tökéletesítésén hónapokig, sőt évekig tartó munkával addig fáradoznak, amíg az — itteni szóhasználattal — „a körbe" belépett, vagyis amíg szerepével tökéletesen eggyé vált. Oroszország eme leghaladóbb operaszínházának munkájában két szempont különböztethető meg. Az egyik az új *játékstílus:* a zenéből kiindulva jutnak el új zenei-ritmikai ábrázolásmódhoz, erre nevelnek, és ezt viszik át a teljes színpadra. Szólista és kórus, ének, játék, tánc egyazon dolog. Akárcsak Sztanyiszlavszkijnál, itt sincs a mi felfogásunk szerinti „kórus", mert az énekkart azok a szólisták alkotják, akiknek az épp előadásra kerülő műben nincs főszerepük. Aki ma a Carment énekli, holnap De Falla „Egy rövid élet"-ének kórusában működik közre, Don Josét a „Johnny" szállodai vendégei között látjuk viszont. Érthető az életteli játék gyújtó hatása, hiszen minden énekes tökéletes ritmikai képzettséggel és tánctudással rendelkezik, és valamennyit áthatja a leggondosabban elsajátított intenzív gesztus. A modern színészi munka mellett második szempont az *operák szövegének és zenéjének* a színház külföldi vendégjátékain sok vitát kiváltott *átdolgozása.* Tudjuk, hogy ez az operaház a saját céljaira, „Carmencita és a katona" címen teljesen átdolgozta Bizet Carmenjét, a darab a plakát szerint nem is számít eredeti operának,

hanem a színház önálló munkájának, Bizet operazenéje felhasználásával. Ugyanezt az elvet alkalmazták De Falla „Egy rövid élet"-ére, amelyhez prológust komponáltak. A mi fogalmaink szerint természetesen elutasítandó az efféle átdolgozás, más kérdés azonban, mennyit nyer alkotóerőben az az operai játékstílus, amely a művet a saját követelményeire alkalmazza. Tairov álláspontja ez operába átültetve. Nem szabadna mindig csak gúnyolódni ezen, komolyan át kellene gondolni ezt a színpad szempontjából, hogy következtetésként levonjuk belőle az új művek manapság gyakran elfelejtett színházi hatásának előnyeit.

Így hát összefoglalóan Nyemirovics-Dancsenko moszkvai operaszínháza a teljes új orosz operai élet legnagyobb ösztönzője. Igaz, a zenei teljesítmény itt sem kiemelkedő, inkább átlagos, igaz, nincsenek különleges hangok (Sztanyiszlavszkijnál jobban őrzik a bel cantót), ám az opera új színpadi élete, amely a zenéből születik s intenzív egységbe forraszt éneket, díszletet, játékot és táncot, hatásában rendkívül erős. Mivel most, De Falla „Egy rövid élet"-e után a „Johnny"-t hozzák ki, a modern opera repertoárja első ízben tört be Moszkvába. Megteremtették a szintézisét a mai repertoárnak, dramaturgiának, modern díszletnek és a zenéből kiinduló, ritmikusan is kiművelt sokoldalúan iskolázott ábrázolásmódnak. Nyilvánvalóvá lesz a színház következetes fejlődése, ha összevetjük az első munkáit — mondjuk Offenbach Pericholé-ját — a legutolsó produkciókkal, például a „Carmencitá"-val, vagy az „Egy rövid élet"-tel. Mindenesetre, a De Falla opera inkább a „Carmencita" ismétlésének hat. Reméljük, hogy ez a nyugalom nem a visszafejlődés jele Oroszország eme legmerészebb modern, szintetizáló operaszínpadán.

MUNKÁSSZÍNHÁZ

Nem ismeri a mai Oroszországot, aki legsajátosabb teremtményét, a munkásszínházat nem látta. Miután politikai jelszó, hogy a színház a kommunista ideológia hatékony eszközeként tevékenykedjék, az állam a legnagyobb érdeklődéssel vette a kezébe a munkásszínházak alapítását. Ily módon megszámlálhatatlan sokasága született meg a prózai színpadoknak: szakszervezeti színházak, a proletkult színházai és más munkástársulatok. Részint klubokban, részint gyárakban, részint önálló színházaikban játszanak. Az eszközök korlátozott volta következtében eleinte csak prózai színdarabokra gondolhattak. Megszületett „a kék blúzok élőújsága". Amatőr munkásklubok önálló hivatásos színpadokká fejlődtek. Közülük a leningrádi TRAM (a fiatal munkások színháza) helyzete annyiból említésre méltó, amennyiben itt a proletár ifjúság társulatából jött létre nagyon is figyelmet érdemlő hivatásos színház. Más munkásszínpadokhoz hasonlóan a prózához itt is csatlakozik az operett. Ebben új lehetőségek csírái rejlenek. Az a mód, ahogyan ezek a fiatal emberek, nem törődve a hagyománnyal, az őket érdeklő témákat viszik az operett világába; ahogyan a zenei megvalósulást tekintet nélkül a múltra, vagy formai megfontolásokra, csakis az élő hatás szempontjából teremtik meg; ahogyan az operettet ezernyi új szcenikai effektussal népszerűvé teszik; mindez népi csíráit is tartalmazza az új operettnek és egyúttal az operát érő ösztönzésként is rendkívül jelentős. Természetesen itt nem beszélünk tökéletes

iskolázottságról és színháztechnikáról, a vállalkozás értéke másban rejlik: egy intellektuálisan el nem koptatott munkás ifjúsági társulat saját érzéseiből teremti meg az operett új anyagát (persze, társadalmi tendenciával, ám agresszió nélküli vidám, barátságos formában), kevés eszközzel teremt új zenei megoldásokat, régebbi formai megkötöttségek nélküli egyszerű dallamokat és új színpadi eszméket. Az egész persze még nyers és skrupulusmentes, ám a népszerűből merített eleven impulzus, a közönséggel megteremtett kapcsolat, a népszerű dallam és hangszerelés, a színpadon megnyilvánuló friss erő megannyi nagy jelentőségű csíra. Mert a népre támaszkodva eredeti forrás torkollik itt a zenés színházba. Ez a primitív erő, az orosz színház sok intellektuális próbálkozásától távol, talán a legjobb bizonyítéka annak, hogy itt valami tartós új dolog fejlődik. Zenei produkció és színpad itt nem az esztétika révén, hanem a nép érzelmi életéből újul meg.

EREDMÉNYEK

Összefoglalva megállapítható, hogy Moszkvában és Leningrádban, a színjátszás művészetének nagy modern fellendülése után, ama törekvés is érvényesül, hogy az ez ideig rendkívül konzervatív opera is megújuljon. A vezető moszkvai operakritikusokkal és szakemberekkel folytatott beszélgetés az operával kapcsolatos uralkodó hivatalos szempontok érdekes összefoglalását eredményezte:

Kezdjük a *repertoárral.* Óhajtják az új, kommunista operát, nem sajnálják a pénzeszközöket sem — ezt az operatípust azonban mind ez ideig nem találták meg. Jelenleg a repertoár nagyrészt az újra meg újra felújított régi orosz operákból áll, ehhez jön még némi Verdi és Puccini, más zeneszerző csupán egyedi jelenségként (például Moszkvában a „Lohengrin" és a „Mesterdalnokok", Leningrádban Richard Strauss). Érezni azonban, hogy szükségesnek tartják a repertoár kiterjesztését új operák előadásával. A modern külföldi operát mértékadó körök *teoretikusan elutasítják.* Egyrészt, mert a modern zenét alkalmatlannak tartják a népszerű zenét kívánó nem-intellektuális nép szükségleteinek kielégítésére; másrészt, mivel a modern külföldi — elsősorban német — művek, bármily elismerésre méltó próbálkozásai is a mai élet operaszínpadi kifejezésének, nem a kommunista ideológiából születtek, az új orosz opera pedig csakis eme ideológia alapján állhat. Beljajev, az ismert moszkvai zeneíró még elismeri legalább a modern külföldi *vígopera* jogosultságát, a fennálló társadalmi viszonyok persziflázsaként. Ám ezt a nézetet egyáltalán nem osztja valamennyi mértékadó tényező. Mivel azonban az új orosz opera *praktikusan* még nem született meg, a szorongatott helyzetben, hogy új témákat vigyenek az operaszínpadra, szükségmegoldásként mégis beeresztik az új német operát, feltéve, hogy népszerű elemeket tartalmaz. Így hát *Moszkvában,* ahol eddig De Falla rövid „Vida breve"-ján kívül valóban nem volt hallható modern opera, rövidesen bemutatják a „Johnny"-t (Nyemirovics-Dancsenkónál) és a „Koldusoperát" Tairov színházában.

A *leningrádi* helyzet egészen más. Az egykori orosz főváros már külső látványában is sokkal inkább hat ránk a megszokás erejével, mint a hangsúlyozottan proletár Moszkva s Leningrádnak ez a nyugat-európai képe érvé-

nyes az operarepertoárra is. A Nagy Opera igen hamar adta Berg „Wozzeck"-jét, Szmolics Akadémiai Kis Operája pedig, ami a repertoárt illeti, következetes modern német operafiliálénak látszik. Eszerint a moszkvai elméletek itt eddig nemigen érvényesültek. Mindenesetre, itt is keresik az új szovjet operát.

Mindenütt meglep az *opera népszerűsége*. Valamennyi színház zsúfolt, s mint már említettük, ennek a szenvedélyes színházszeretetnek nem kielégítő motivációi a nehéz életkörülmények. A közönség a lakosság valamennyi rétegéből verbuválódik. Moszkvában hangsúlyozzák a proletármód egyszerű öltözéket, Leningrádban viszont feltűnő a mi fogalmainkhoz hasonló kép, a sötét ruha dominál, mi több, a karmester elegáns frakkban ül a pultjánál. Igen nagy a tetszésnyilvánítási kedv.

Különös mód Oroszországban még nem próbálkoztak azzal, hogy gimnasztikai és sportegyesületeket zenei szempontból *tömegoperáik* előadásába bevonjanak, amint azt Németországban Händel-oratóriumok szcenikus előadásán tették. Az új tömegoperát elméletileg rendkívül erősen támogatják ugyan, a gyakorlatban azonban inkább megfordul a kép, hiszen néhány operából kihagyták a kórust. A tömegek hatalmának országában még nincs új operája a tömegeknek.

A nehéz gazdasági viszonyok magyarázzák, miért nincs még Oroszországban egyetlen *modern színházépület* sem. Akárcsak nálunk, itt is a régi történelmi páholy- és erkélyszínházakban játszanak. Még nem valósulhattak meg azok az új szempontok, amelyek a színházépületben is számolnak a mai korszellemmel.

A zenei teljesítmények számunkra nem okoznak meglepetést, úgy látszik, hiányoznak a rendkívüli karmesterteljesítmények. A zenei kifejezés intenzitását fokozó legjobb német karmesterek teljesítményéhez az ittenieké aligha mérhető. Ami az énekesek *hangját* illeti, a nehéz gazdasági helyzet hatása igen hátrányos. A korábban megszokott sokéves tanulásra az utánpótlásnak csupán kicsiny része gondolhat. Természetesen, főleg Leningrád, de Moszkva operaszínpadain is sok a szép — elsősorban mély — hang és természetes, hogy a nagy operaházak zenekarai és bámulatos kórusai művészetük megejtően magas színvonalával bűvölnek el; a rendkívüli szólista teljesítmények azonban mintha ritkábbak volnának.

A *nagy operaházaknak* a nép körében még mindig rendkívül népszerű *balettje* megmerevedett az udvari tradícióban. Változatlanul megvan a nagyszerű anyag, érezhető a magas színvonalú technikai kultúra, ám mindez leginkább egy lassú elmeszesedés folyamatán dereng át. Kezdetnek tekinthető Glière „Vörös pipacs"-a, az első kommunista balett kísérlete, amely új cselekményével éket ver a régi lépések közé és eszmélkedésre késztet spiccet, tütüt. Ám hatalmas munkát kell még végezni ahhoz, hogy ez a csodálatos nemzeti kincs, amely hiánytalanul hatásos maradt a férfitáncosok hallatlan tehetségében és technikai biztonságában, ne haljon el. A semmihez sem hasonlítható táncosanyag persze képes volna arra, hogy régi kultúrájának megújítása révén ismét az orosz művészet nagy aktív letéteményesévé váljék. Ma még azonban inkább visszatekintésről szólhatunk, semmint előrenézésről.

A kifejezés forradalmasítása a mai Oroszország operájának a mi fogalmaink szerint rendkívüli ereje *a színpad, a rendezés* területén születik. Ha a

színjátszás tökéletességét még el nem érték is, jelentékeny továbbfejlődés van folyamatban. A modern tömegmozgatás kivételével a rendezés minden faktorát új próbálkozásokkal fejlesztik tovább. A díszletet, a jelmezt és főként a zenéből kibontott, ritmikusan iskolázott mozgást. Ennek a fejlődésnek mindenesetre *még nem* Moszkva és Leningrád nagy operaszínházai adják a keretét, itt, néhány kivételtől eltekintve, a poros hagyomány dominál. Leningrádban Szmolics Akadémiai Kis Operája hoz új repertoárt és érdekes, modern, mindenesetre inkább prózai színházi rendezést, Kaplan operastúdiója pedig zenei fogantatású rendezést és iskolát teremt. Moszkvában közös színházban, de különálló énekesgárdával rendez operát Sztanyiszlavszkij és Nyemirovics-Dancsenko. Sztanyiszlavszkij mesteri realista művészetét meglehet, régebbi, ám önmagában tökéletes értelemben alkalmazza a zenei játék és belső rendezés felvirágoztatására. Dancsenko pedig dramaturgiai kísérletei révén és kivált az ábrázolás új, intenzív ritmikussá tételével elsőnek teremti meg az opera korszerű szintézisét. A zenés színpad új földjén, nevezetesen az operettműfajban, további új lépéseket tesz Tairov, megannyi erőltetett táncos megfogalmazásával, továbbá az új Oroszország legjellegzetesebb színházi embere, Mejerhold és nagy, „biomechanikus" színművészete. Erről sem feledkezhetünk meg, mivel Mejerhold hatása a színház minden ágára kisugárzik. Végül, hangsúlyozni kell a nagy számú szakszervezeti és egyéb munkásszínház nagy jelentőségét. Tősgyökeres populáris operettelőadásaik egészen új primitív erőt adnak a műfajnak és ezzel a zenés színház legfontosabb — nálunk ismeretlen — forrásává válnak.

Végül is az új Oroszországban az opera elsősorban szcenikus vonatkozásban, de dramaturgiai szempontból is új úton jár. Ama általános tökélyről, ami oly gyakori a prózai színházban, ma még nem beszélhetünk, de ennek kezdeteiről igen és egy-egy alkalommal már megjelennek a csúcsteljesítmények is. A mozgalom tovább halad és ama körök, amelyek itt és másutt érdekeltek az opera továbbfejlesztésében, eredményeikről kölcsönösen tájékozódhatnának. A munka számos szempontja persze másutt nem alkalmazható, a közös művészi érdek mégis több, mint kívánatosnak tartaná a tájékoztatást. Az operával kapcsolatos felismerések gazdagsága az új Oroszországban lényeges ösztönzéseket adhat a mi zenés színpadi művészetünknek is.

Anbruch, 1929. június

A. L. CSEMODANOV:

OPERA

Az első forradalmi operák többnyire utóhangjai voltak mind zenei, mind tematikus vonatkozásban a forradalom előtti operáknak. Példa erre Triogyin Sztyenka Razin-ja, Szolotarjev Dekabristák című operája és egy sor más mű, amely régmúlt idők különféle forradalmi eseményeit vitte a színpadra, zeneileg pedig Glinka, Csajkovszkij, Borogyin műveihez kapcsolódott. Több frisseség rejlett Pascsenko Sas-felkelés című operájában. Ez a mű több újat

adott és nagyobb erőt sugárzott. K. Korcsmarjev Iván a katona című operája kortársibb témával foglalkozott, a februári forradalommal, a cár trónfosztásával. Zeneileg viszont ez a darab is a Rimszkij-Korszakov-iskolát követte, tartalmában pedig a szimbolikus és meseszerű elemek domináltak.

Az utóbbi három-négy esztendőben a szovjet opera egész sor érdekes újdonsággal gazdagodott. Olyan alkotásokkal, amelyek tartalmukban a forradalmi múlttal, vagy a mai szovjet viszonyokkal foglalkoztak.

Ezen operák közül ki kell emelnünk A. Krein Szagmuk című, A. Glebov librettójára készült darabját, amelyet pompás előadásban vitt színre a moszkvai Nagy Színház. Az opera zenéje rendkívül értékes, technikája mesteri. Az ókori Asszíria rabszolgalázadása a témája.

Szövegbeli tartalmát tekintve első helyen említendő Sz. Potockij „Proriv" című operája, amelyet a moszkvai Operastúdió mutatott be. A polgárháború egyik tragikus epizódját dolgozza fel. Az opera zenéje, formája és teljes művészi stílusa azonban teljesen a múltban gyökerezik, Muszorgszkij, Rimszkij-Korszakov, sőt Csajkovszkij a hangadó, a zeneszerző mindenesetre valami újat is beleszőtt a tömegek forradalmi dalainak felhasználásával.

Egy másik, mai tartalmú opera Lev Knyipper Északi szél című alkotása, amelyet a Nyemirovics-Dancsenko zenés színház mutatott be. A proletariátus szabadságharcának nem kevésbé tragikus epizódjával foglalkozik, az angol imperialisták által agyonlőtt huszonhat bakui népbiztos 1918-ban játszódó történetével. Ám ebben az alkotásban sem oldódott meg a forradalmi opera problémája. Kivált, mivel itt nem is beszélhetünk igazi operáról. A vokális rész meglehetősen háttérbe szorul a műbe szőtt sok prózai jelenet következtében. Hatásában sokkal színesebb a zenekar, amely azonban gyakran letér a helyes útról és a naturalista illusztrációk szerepébe merül. Az Északi szél leghatásosabb eleme V. Krison librettója, Knyipper darabja ebből a szempontból előnyösebb hatású, mint Potockijé, amelynek szövege nem kielégítő.

A forradalmi opera ügyét nem oldotta meg a leningrádi V. Desevov Vas és acél című darabja sem, amelyet Sztanyiszlavszkij rendezésében nemrég mutatott be az Állami Színház. A mű zenei formálása nem mutat a proletár operazene irányába, sőt, gyakran kimutathatóan nyúl vissza a proletariátustól idegen tendenciákra. A társadalmilag átélt realizmus helyett szándékosan aláhúzott naturalizmus jellemzi a gyár ábrázolásában, a háborús jelenetekben stb., deklamáció gyengíti a felkiáltásra ösztönző recitativót, a vokális részben ott is a deklamatív elem dominál, ahol a tömegek forradalmi dalát kellett volna felhasználni.

Miképpen oldható meg tehát a forradalmi opera problematikája?

A megoldás jelenleg a zeneértő proletárifjúság kezében van, elsősorban annak leginkább harcképes csoportja, a Proletár Muzsikusok Szövetsége kezében. Ez a csoport a munkástömegekkel a legbensőségesebb közösségben teremt új, proletár zenei stílust; a tömegdalból kiindulva fokról fokra születnek majd nagy zeneművek, amelyek mai szovjet témákat dolgoznak fel. Ilyen célokat követ például Davidenko készülő operája. Mindaz, ami forradalmi operaként mind ez ideig létrejött, nem egyéb, mint egy-egy, nem haszontalanul magunk mögött hagyott etap. Sokat tanultunk a hibákból. Ma már bizo-

nyossággal mondhatjuk, hogy gyorsabban közeledünk a nehéz probléma megoldásához, mint korábban bármikor. Az eljövendő proletár opera jellemző vonásai már tisztán felismerhetők. Ezeknek az operáknak a zenéje főként az új forradalmi tömegdalokból, a munkás és paraszt hősi énekekből indul ki, tematikusan a gyárral, kolhozzal és társadalmi életünk más égető kérdéseivel foglalkozik. Díszhely illeti meg a dallamot a proletár operában, mert ez a hallgatók tömegeinek legkönnyebben hozzáférhető zenei elem. Az opera megszabadul minden üres harmóniai kombinációtól és differenciált hangzás-kombinációtól. A fotografikusan reprodukált naturalizmust a proletár-operában a szociális érzéssel áthatott realizmus váltja fel, hogy agitáljon a proletariátus jelszavai, a szocializmus építése és az életmód új formái mellett.

Gyakran halljuk, hogy az opera formája nem alkalmas forradalmi téma megformálásához, mert túl bensőségesen nőtt össze a proletariátustól idegen osztályokkal és nem szabadítható meg eme hatástól. Ez nem igaz. Valamennyi létező művészi forma közül aligha találhatunk gazdagabb és általánosabb érvényűt az operánál (erre már Richard Wagner is hivatkozott). Csupán alapos átformálása szükséges ahhoz, hogy radikálisan megszabadítsuk az ellenséges beállítottságú osztályok minden kulturális maradványától. Ezt a formát azonban maximálisan ki kell aknáznunk, mert a forradalmi témák tolmácsolásának legalkalmasabb formája. Mind e követelményeknek az opera, struktúrája és monumentalitása következtében, tökéletesen megfelel.

Anbruch, 1931. november—december

ZENEPEDAGÓGIA

NAGYEZSDA BRJUSZOVA:

ÚJ ÁRAMLATOK A ZENEI NEVELÉS TERÜLETÉN

A forradalom, amely egész életünket átalakította, nem hagyta érintetlenül a művészi képzés és népművelés területét sem. A művészet olyan új osztállyal szembesült, amely elsajátítására törekedett. Hivatásos zeneiskoláinkba beáramlott a tanulók új kategóriája, a „proletár diákság".

A Moszkvai Konzervatóriumban zenei Rabfak (munkásfakultás) nyílt az egyetemek munkásfakultásainak példájára. Ezek előkészítő tanszakok felnőtt munkásoknak, a magasabb iskolákba való felvételre készítik fel a munkásokat, akik közvetlenül a gyárakból kerültek ezekbe a felsőfokú intézményekbe. Sok zenei egyesületet, klubot alakítottak munkások és vöröskatonák. A tanulók új típusa természetesen újfajta beállítottságot igényelt. De nemcsak azt. Országunk tudatos gondolkozásának általános alkotói vágya magával ragadta a pedagógiát is: felülvizsgálták a tanítás hagyományos módszereit, sok mindent helyettesítettek a kor konkrét követelményeinek jobban megfelelő új munkamódszerekkel.

Az újítások hosszú ideig voltak a forrongás állapotában, az új kezdeményezések új formákat kerestek. Jelenleg mindez már szilárdabb, valamiféle formát öltött, a nézetek lassan konkrét kifejezési formákban jelentkeznek.

A zeneiskolákban teljesen új volt a követelmény, hogy munkáskádereket készítsenek elő zenei képzésre, vagyis zenepedagógiai, és iskolákban, klubokban végzendő zenei instruktori pályára. Ez korábban csak a moszkvai és leningrádi népkonzervatórium ügye volt; a tömegek zenei felvilágosítása azonban most az állam gondjává vált. A konzervatóriumokban és néhány zenei technikumban (zenei középiskolában) speciális pedagógiai és instruktív kórusosztályokat nyitottak, előkészítve az itt tanulókat arra, hogy a munkások és vöröskatonák klubjaiban, a kommunista ifjúsági szövetség és az úttörők szervezeteiben kóruskarnagyokká és klubvezetőkké váljanak. Azt a képességet várják tőlük, hogy a tömegeket vezessék el a zenekultúrához, ismertessék meg a tömegekkel az értékes, előkészületlen hallgatóknak is felfogható műveket. Egyidejűleg azt igénylik a konzervatóriumoktól, hogy új pedagógusokat képezzenek ki a hivatásos zeneiskolák valamennyi tanszaka számára.

Ezekkel az új követelményekkel összhangban van az előadóművészeknek készülő növendékek gyakorlati munkája is. Az iskolai hangversenyek tisztán akadémiai bemutatkozása mellett munkásklubokban, közismereti iskolákban is hangversenyeznek, mégpedig olyan műsorral, amely megfelel az új munkásközönség követelményeinek és igényeinek. A vidéki zeneiskolákban ez a koncertező tevékenység még nagyobb méreteket ölt, mint a fővárosban.

Vidéken ugyanis gyakran a zeneiskola az egyetlen zenei centrum, csak a zeneiskola képes tehát arra, hogy saját erőből és eszközökkel lássa el zenei produkciókkal a forradalom ünnepeit. Ilyen ünnepség zene nélkül szinte soha nem zajlik le.

A konzervatóriumok és más zeneiskolák legfontosabb feladatuknak tekintik, hogy tehetséges muzsikusokat neveljenek előadóművészeti tagozataikon. Manapság a felvétel, a kiválasztás pillanatában a növendékkel szemben támasztott egyetlen és legfontosabb követelmény — a tehetség. Lényegesen kisebb a száma, kiváltképp az állami iskolákban, a közepes tehetségű szólistáknak, akik csupán „önmaguknak", csak „házi használatra" tanulnak éneket, hangszert. Ennek megfelelően növekszik az előadóművészetet tanulók száma, kivált a zenekari muzsikusoké, néhány iskolában azonban növekszik a szólisták és karénekesek száma is. A zenekari munka széles fejlődését többnyire csak a hangszerhiány hátráltatja. Zenei munkánk legnagyobb fájdalma ez.

Új, aktuális követelmények merültek fel a konzervatóriumok zeneszerzőtanszakain is: a zeneszerzők felkészítése az új, forradalmi, agitatív zeneirodalom megteremtésére.

Mindaz azonban, ami ezen a területen ez ideig létrejött, távolról sem azonos azzal, amit az új társadalom felébredt zenei érzése kíván. A fiatal zeneszerzők pedig kötelességüknek érzik e hiány pótlását. A diákszervezetek versenyeket hirdetnek a forradalmi témára, vagy szövegre születő legjobb művek kiválasztására. Nemrég az állami kiadó zenei osztálya több versenyt is rendezett speciálisan a konzervatóriumok diáksága részére.

Nagyon megváltoztak a zeneiskolák tantervei is. Egész sor haladó tudományos zenei elméletet alkalmaznak az állami és magán zeneiskolákban. Közéjük tartozik prof. G. E. Konjusz elmélete a zeneművek metrotektonikus elemzéséről; B. L. Javorszkij eredeti zeneelmélete, az egyházi hangnemek gravitációs teóriája; prof. G. L. Katuar elmélete a harmóniáról stb.

A Moszkvai Konzervatóriumban önálló zenetudományi osztály alakult, amely előkészíti az ilyenfajta munkákat. Az osztály vezetői szorosan együttműködnek Moszkva zenetudományi intézményeinek vezetőivel és dolgozóival; például a Művészeti Tudományok Akadémiájával és az Állami Zenetudományi Intézettel.

A kortárs zeneirodalomnak széles alkalmazási tere van a pedagógiai gyakorlatban, ide számítva a legújabb műveket is.

Nemcsak Szkrjabin kései műveit, Stravinsky, Prokofjev, Mjaszkovszkij, Hindemith, Schönberg, Honegger darabjait is játsszák a növendékek a konzervatóriumok intézeti hangversenyein. A konzervatóriumokban ez teljesen normális jelenség. Azoknak a művei, akik a zeneszerzői tanszakon tanulnak, gyakran bizonyítják, hogy a mi teljesen balra irányuló áramlataink igen közel állanak a nyugati zeneművészethez.

Meglehetősen sok változást vezettek be a zeneelméleti tárgyak tanításának módszertanában. A tantervben lényeges a konkrét zenei hatékonysághoz való közeledés, az elméleti feltételek művészi példákkal való bizonyítása és az, hogy eme szempontok alapján nemcsak a klasszikus, hanem a modern zeneművekbe is bevezetik a hallgatókat.

Igen elterjedt új tantárgy az úgynevezett „zenehallgatás". A zenehall-

gatás-osztályok célja a tanulók művészi zenefelfogóképességének kifejlesztése; annak elsajátítása, hogy a megtanulandó zeneművet művészi hallással hallgassák az első hangtól az utolsóig, a fényes hangzású szólamoktól az észrevétlenekig; annak elsajátítása, hogy képesek legyenek a forma valamennyi részét művészi egységgé összekapcsolni. A zenehallgatás-osztályok mind az iskolákban, mind azokban a munkásklubokban, ahol megnyitásuk lehetővé vált, igen nagy sikert arattak.

Meg kell említenünk továbbá, hogy a hivatásos zeneiskolák általános tudományos tantárgyak egész sorát iktatták tantervükbe. Néhány helyütt e tárgyak minimumát tanítják, de például a Moszkvai Konzervatóriumban tanításuk egészen kiváló. Elképzelhetetlen volna a mai Oroszország olyan kulturális munkása, aki nem ismeri hazája történelmét, szervezeteinek jellemző vonásait és idegenül áll szemben a mai társadalmi renddel.

Mindaz, amit a zenei képzés gyakorlati munkájában bevezettek, lassan, fokozatosan jött létre, kezdve a forradalom első, anyagilag nehéz éveiben. Nagyon nehéz volt, hogy anyagi eszközök híján néha már elért eredményekről is le kellett mondanunk, fel kellett oszlatnunk a klubok zenei egyesületeit, és le kellett építenünk a közismereti iskolákban folyó zenetanítást. Ám mindazok, akik ebben az ügyben munkálkodnak, kimeríthetetlen alkotói merészség birtokosai. Kivált ilyenek a fiatal erők, akik az öregek nyomába lépnek. A fiatalok, akik a legnehezebb években tanultak és maguk is részt vettek iskolájuk átalakításában, most arra törekszenek, hogy az újonnan felépített iskola új atmoszférájában éljenek és dolgozzanak.

Musikblätter des Anbruch, 1925. március

PEKELISZ:

HIVATÁSOS ZENEISKOLÁK

Az utolsó másfél-két esztendőben lényegében újjászervezték a szovjet zeneiskolát. Az emberi lélek átalakítása a szocializmus kulturális felépítésének egyik legfontosabb tényezője s ennek szükségképpen hatással kellett lennie a zeneiskolák rendszerére, programjára és pedagógiai módszereire.

Olyan munkaformák keresésén fáradozunk, amelyek a legteljesebb mértékben megfelelnek a szovjet valóságnak. Ilyen formákat teremtettünk már eddig is. Ahhoz azonban, hogy a gyakorlatban értékelhessük és az életben is alkalmazhassuk e formákat, szakemberek, kiváltképp zenepedagógusok nagy csoportjait kellett kiképeznünk. A zeneiskola legfontosabb feladatainak egyikét abban látja, hogy célirányosan kiképezze a hivatásos muzsikusok eme új típusát. A képzés nem szorítkozhat kizárólagosan a zenei képességek és technikai ismeretek elsajátítására. A növendékeknek közvetlen kapcsolatban kell állniuk a munkások életével. Pontosan ismerniök kell a munkások követelményeit és igényeit ahhoz, hogy helyesen alkalmazzák művészi eszközeiket nevelő célzatú kulturális munkájuk során.

Beállítottságuk határozottan ellene szegül a polgári muzsikusok minden-

féle művészallűrjeinek. Mindmáig újra meg újra megfigyelhetők ugyan olyan pszichológiai vonások is, amelyek a polgári művészt jellemzik. Ilyen a céhbeliség, a művészet felkent papjának tudata, az öndicsőítés és számos hasonló tulajdonság. Éppen ezért állandóan ügyelni kell arra, hogy az új iskola társadalmilag aktívabb, hivatása magaslatán álló muzsikusokat neveljen, a zenei mozgalmak új avantgarde-ját.

A hivatásos és amatőr zenei gyakorlat között meg kellett teremteni a legszorosabb kapcsolatot. Elsősorban nem azt a kifinomodott, rafinált és dekadens zenét kultiváljuk, amelynek hatása a burzsoá értelmiség kicsiny körére korlátozódik. A haszon nélküli esztéticizmus és a csaló alkalmazkodás zsákutcájából csak egyetlen kiút van: a tömegek zenei gyakorlatával való praktikus együttműködés.

Alapjaiban formálják át a szakmai képzést is. Minden konzervatóriumban bevezették a hangszer és tananyag szerinti szakosítást. A növendék korábban zongorát, hegedűt, zenetudományt tanult. A konzervatórium befejezése után a színházakban, a rádióban, a zeneiskolákban keresett elfoglaltságot és igen nagy nehézségekbe ütközött, hogy ismereteit a praktikus zeneüzembe beépítse.

A szovjet zeneiskolában minden tanulónak tudnia kell, milyen társadalmi tevékenységre készül. A tanterv olyan speciális kurzusokat is tartalmaz, amelyek a művészi eszközök gyakorlati alkalmazásával foglalkoznak. A felsőfokú nevelésben a növendék emellett lehetőséget kap arra is, hogy kipróbálja későbbi hivatásos tevékenységét. A tanuló művésznek lehetősége van arra, hogy hangversenyen, színházban, rádióban fellépjen, a zenei tömegmunka jövendő instruktora tevékenykedhet munkásklubokban, a pedagógusjelölt zeneiskolákban.

Az új iskola metodikai alapelve az aktivitás és az alkotó kezdeményezőkészség kifejlesztése a tananyag elsajátítása révén. A történeti, elméleti és metodikai kurzusokon szemináriumszerű módszereket alkalmaznak. Az egyéni, előadói osztályokban a munka úgy alakul, hogy a növendék tanárjával vázlatos tervet készít az előadás gondolatmenetéről és a munkát önállóan végzi el.

Egy rendkívül bonyolult és fontos problémát kell még kiemelnünk: a zeneelmélet formalizmusának áthidalását. A hagyományos iskolai zeneelméleti képzés alapja a formalisztikus skolasztika volt. E módszertől idegen volt, hogy megkísérelje a zeneművek gondolati tartalmába való behatolást. Mindez a történelem túlsó partján maradt. Mivel mi a zenét ideológiai formának tekintjük, elutasítjuk a zenei struktúra öncélú tanulmányozását. A modern szovjet iskola tehát analitikus, önállóan alkotói teoretikus tanulmányok programja mellett összekapcsolja az elméleti és a zenetörténeti képzést. Elvetjük a zenei nyelv formális felosztását olyan izolált részekre, mint harmónia, ellenpont, forma. A zenei nyelvet oszthatatlan egységnek tekintjük. A zeneművek struktúráját a zenetörténeti fejlődés folyamatával összhangban szemléljük. És ezt nem a stílus immanens fejlődésének tekintjük, hanem különböző társadalmi osztályok történelmi fejlődésének eszmei gyakorlataként.

Anbruch, 1931. november—december

N. P. TUGARINOV:

AMATŐRÖK ZENEI NEVELÉSE

A zenei nevelést bevezettük a szovjet állam valamennyi pedagógiai intézményében. A bölcsődékben kezdődik (2 évesnél kisebb gyermekek számára) és folytatódik minden fokon (óvodákban, gyermekotthonokban és ifjúsági házakban, a 2—7 évesek játszóterein; a 7—12 évesek iskoláiban, a 12—15 évesek középiskoláiban). A szovjet iskolákban a zenei nevelés célja nem a hivatásos képzés, az a célja, hogy a gyermekeknek és ifjaknak az általános képzés keretében készségeket és elemi előismereteket adjon a zene területén. Mindez elsősorban közös éneklés, ritmusgyakorlatok, közös zenehallgatás, zeneelméleti tanítás, hangszeres játék és zenei témák megbeszélése révén valósul meg (elsősorban a tömegek hangszerein játszanak: dombrán, balalajkán stb).

A kicsinyek zenetanítását a játékba kapcsolják be. Zenei játékokat és ritmusgyakorlatokat vezettek be itt. A legkisebbek nagyon szeretik az olyan dalokat, amelyekkel kapcsolatban alkotói kezdeményezésüket is kiélhetik.

A nagyobbakat megismertetik a zeneelmélet alapjaival. Később elsősorban a zene ideológiai tartalmairól esik szó. Megtárgyalják a francia forradalom zenéjét, párhuzamot vonnak közötte és az orosz proletariátus zenéje között, tanulmányozzák a forradalom előtti korszak legfontosabb orosz és európai műveit.

E tevékenységük közben a gyermekek igen aktívak, részt vesznek a vitákban, cikkeket írnak az iskolai faliújság számára, brigádokban szerepelnek a gyárakban és kolhozokban.

Iskola és élet szoros kapcsolatai a zenei munkában is megvalósulnak. Nem ritka, hogy a gyermekek is részt vesznek a közös munkában. Nyáron brigádokban utaznak vidékre és segítenek a közeli falvak lakosságának a mezőgazdasági munkában. Közben az iskolában megtanult munkásdalokat éneklik. A parasztok hallgatják, megtanulják, velük éneklik ezeket a dalokat. Így terjednek ezek az énekek a tömegek legszélesebb rétegeiben.

Más: egy kolhoznak nem volt pénze, hogy artézi kútjához megvásárolja a szükséges berendezést. A megkezdett munkát félbeszakították. A gyermekek saját kezdeményezésükre hangversenyt rendeztek, amelyre meghívták a környező falvak parasztjait. A beléptidíjakból származó bevétel elegendő volt a hiányzó berendezések beszerzésére.

A gyermekkoncerteket kiváltképp kedveli a gyermekekből álló közönség. A hangversenytermek gyakran már nem is tudják befogadni az érdeklődőket. Ezért tervezik nagy gyermekpaloták építését. Bennük hangversenytermek is épülnek, amelyekben több ezer főnyi fiatal előadó és zenehallgató talál majd helyet.

Az utóbbi években Moszkvában és más városokban megrendezett zenei olimpiákon sok gyermekkórus és zenekar, valamint ritmikai csoport lépett fel. Mintegy 20 000 gyermek működött ezeken az olimpiákon közre. Az előadások előkészületei nem jelentettek nagy gondot, mivel a dalokat és zenekari darabokat egységes tanterv szerint a tanévben mindenki megtanulta. Az elő-

adás karmesterének mindössze az volt a dolga, hogy a különböző iskolai közösségeket ezertagú kórussá és zenekarrá fogja össze.

A legnépszerűbb dalok a következők: Eisler „Komintern", Koval „Tengerek mögött, hegyek mögött", Sehtyer „Az ifjú gárda", Reinitz „Az élmunkások indulója", Davidenko „Bennünket akartak megverni, legyőzni".

Sok gyermek összefogása, a hatalmas kórusok erőteljes hangzása egyaránt megragadja a hallgatóságot és az előadókat. Egyetlen hatalmas közösség születik, amely közös gondolatoktól áthatva lelkesen énekel az új, boldog élet felépítéséről.

Anbruch, 1931. november—december

INTÉZMÉNYEK

M. SILBERSTEIN:

ZENEMŰKIADÁS

A forradalom után a zeneműkiadás teljesen új fogyasztót kapott, a vásárló tömeg képében. A korábban szerencsés esetben 1000 példányban megjelent zeneműveket ma 10 000 és 100 000 közötti példányszámban nyomtatják ki. A népszerűsítés maximális hatékonyságát biztosítandó „olcsó könyvtár"-sorozatot ad ki az Állami Kiadó. E sorozat a proletár zeneszerzők alkotásait (főleg dalait), valamint a legfontosabb orosz és külföldi klasszikusok műveinek válogatását tartalmazza. A sorozat egy-egy kiadványának ára körülbelül 6—10 kopek között ingadozik. Az alacsony ár lehetővé teszi, hogy ezt a zeneirodalmat a lakosság valamennyi rétegében terjesszük.

Lényeges változás következett be, elsősorban a honoráriumot illetően, a zeneszerzők és a kiadók kapcsolatában. A zeneszerzők általában bizonyos megrendeléseket kapnak. De a zeneszerző kezdeményezésére készülő művek esetében is megállapodás születik a szerző és a kiadó között a honoráriumról, amelynek mértékét a mű terjedelme és megírásának feltehető nehézsége határozza meg. A zeneszerző a szerződés megkötése után azonnal kézhez kap egy bizonyos összeget. A honorárium 60 százalékát, néhány esetben teljes összegét kifizetik, mihelyt a mű elkészült és kiadásra alkalmasnak bizonyult. A honorárium utolsó részletét a zeneszerző mindenképp legkésőbb a megjelenés előtt kapja meg, a megjelenés terminusát szerződésileg rögzítik. A példányok kelendősége semmiképp nem érinti a honorárium összegét.

A fiatal proletár zeneszerzők és bevált alkotók ezen kívül számos olyan privilégiummal rendelkeznek, amely biztosítja alkotó munkájuk feltételeit.

Ama bonyolult és átfogó feladat lehető legmagasabb színvonalú elvégzéséhez, amit a zenének a szocialista építésbe való szerves beépítése jelent, végrehajtották az Állami Zeneműkiadó messzemenő újjászervezését. A legjobb zenei erőket nyerték meg munkatársul, belőlük alakítottak tanácsadó bizottságokat. Felállították továbbá a tömegmunka kabinetjét, amelynek munkájában a tömegszervezetek képviselői is részt vesznek.

Ez a bizottság dönt a benyújtott művek elfogadásáról és elutasításáról. A gyárakban és a munkáslakosságtól szerzett tapasztalatok birtokában egyúttal ellenőrzi is, hogy milyen mértékben felelnek meg a kiadott művek a követelményeknek.

A szűkre szabott terjedelem sajnos, megakadályozza, hogy közelebbről is ismertessem a kabinet által rendelkezésemre bocsátott statisztikai anyagot. Rendkívül érdekes megfigyeléseket tartalmaz arra vonatkozóan, hogy miképpen reagál a hallgató az új zenére, s hogyan vesz aktívan részt elemzésében.

E tapasztalatok legfontosabb eredménye bizonnyal az a felismerés, hogy a régi népdal és az új proletár dal között, egynémely közös vonás ellenére is elvi különbség áll fenn. Az eltérést dokumentálja a proletár dalok aktivizáló ereje. Vessük egybe például Kovalj proletár zeneszerző „Ifjúság" című dalát a külsőleg hasonló régi népdalokkal. A régi és bizonyára nagyszerű népdalok egyike sem ér el a tömegeknél csak megközelítőleg is olyan szuggesztív hatást, mint Kovaljnak ez a dala, amely épp ennek következtében a legnépszerűbb munkásközönségünk soraiban.

Röviden összefoglalva zeneműkiadónk publikációs programja a következő:

A klasszikusok művei. Elsősorban a korunkhoz ideológiailag közelálló alkotásokat részesítjük előnyben.

Olyan kortárs zeneszerzők művei, akik harmonizálnak szocializmust építő korunk lényegével és akiknek munkái művészileg értékesek.

Proletár zeneszerzők művei, amelyekben a munkásosztály pszichológiája és ideológiája őseredeti kifejezést nyer.

A zeneműkiadó további feladatának tekinti, hogy a külföldet a Szovjetunió zenei alkotásaival megismertesse. E célból adta ki nemrég a Proletár dalok című gyűjteményt, a legnépszerűbb darabok válogatását német, francia és lengyel szöveggel.

Anbruch, 1931. november—december

HANNS EISLER:

NYILATKOZAT AZ ÁLLAMI KIADÓ ZENEI OSZTÁLYÁNAK

Az Állami Kiadótól a következő kívánsággal kapom vissza Roter Wedding[1] című harci dalomat: A GOZIZDAT alkalmazottjainak egyike ceruzával megjelölt pár helyet, amelyek megváltoztatására kért, mert így nem adható ki. Természetesen nagyfokú, talán hiányos iskolázottságra visszavezethető naivitásra vall, olyan hiányokra, amelyek munkával és tanulással lennének felszámolhatók, az a hit, hogy néhány, orosz elvtársaim számára visszataszítónak látszó hely átfényezésével megváltoztatható volna e harci dal alapkaraktere. Mit jelent ez elvileg? Azt, hogy elvileg nem adhatjuk át dolgainkat az Állami Kiadónak annak veszélye nélkül, hogy a kéziratot így kapjuk vissza ismét. Mivel azonban valamely mű szerzője a munkásságtól kell hogy kritikát kapjon és a munkásságnak tartozik felelősséggel is; továbbá, mivel a munkás zenei mozgalom mai nyugat-európai és szovjetunióbeli helyzetében a forradalmi avantgarde legfontosabb feladata a bizonnyal nem hibátlanul végzett tervszerű kísérletezés, a munkákba való ilyenfajta beavatkozás, amely a munkásság fórumán való megvitatás nélkül történik, mintegy bürokratikusnak deklarálható és elvileg a legélesebben elutasítandó. Nem objektív nehézségek ezek, hanem „vezeték- és keresztnévvel ellátott nehézségek", és,

[1] Magyarul: Vörös Csepel

sajnos, nagyon kérdésesnek tüntetik föl az olyannyira szükséges együttműködést az Állami Kiadó Zenei Osztályával. Pedig ez az együttműködés annál is fontosabb, mivel Németországban a fasiszta cenzúra nyomására többé nem jelenhetnek meg forradalmi művek nyomtatásban.

Feltétlenül szükségesnek tartom, hogy ezt az elvi okokból fontos esetet a munkásság legszélesebb tömegei vitassák meg.

1931

JEVGENYIJ BRAUDO:

HANGLEMEZ

Mintegy két éve a szovjet hanglemezipart új technikai eszközökkel szerelték fel, hogy műszaki-tudományos életünk fontos tényezőjévé válhassék.

A forradalmi gramofon, amely groteszk hangtölcsérével többé-kevésbé jelképe volt a kispolgári kedélyességnek, teljesen átadta a helyét a modern kofferkészülékeknek. A hordozható gramofon a kulturális akciók legmeszszebbmenő lehetőségeit biztosítja a szovjet szellemi élet különféle területein.

Olyan országban, amelyben mindenféle kulturális és politikai népművelés iránt oly forró az éhség, mint a Szovjetunióban, a gramofon révén az efféle népművelés igen fontos eszközhöz jutott. A gramofon most eszköze a nyelvoktatásnak, különféle, kisebb terjedelmű tudományos témák terjesztésének a mezőgazdaságban, iparban, zenében stb. A gramofonfelvételek üzemének új vezetése által elkészített éves program igen életteli és érdekes képet ad. E program alapvető jellegét az a szociális optimizmus határozza meg, amelynek alapja az embertömegek tudományos-politikai és művészeti képzéssel kapcsolatos nagy felvevőképessége. A programnak körülbelül egyharmadát orosz zene, kétharmadát tudományos-népszerűsítő témák, a Szovjetunió legnagyobb szónokainak hangdokumentumai és a kifejezetten szociális jellegű új zene teszi ki.

Ha ez a program teljes egészében megvalósul, a szovjet hanglemez az ország legjobb kulturális propagandaeszközévé válhat. Lássuk az eddigi teljesítményt: körülbelül 2000 szám alkotja az új, elektroakusztikus szovjet felvételek katalógusának állományát.

Akárcsak külföldön, a Szovjetunióban is elektromos úton készülnek a felvételek. Ezt az eljárást 1928-ban vezette be a szovjet hanglemezipar, amely kifogástalan tisztaságú, megbízható hangzású felvételeket bocsát ki.

Az énekfelvételek a legjobb lemezek. Nagyszámú felvétel készült a legjobb előadóművészekkel, főleg a Moszkvai Nagyszínház művészeivel, olyan énekesekkel, mint Dzserzsinszkaja, Sztyepanova, Kozlovszkij, Pirogov, Golovin, Kabajev, de készültek lemezek ukrán, grúz, örmény, üzbég népi énekesekkel is. A felvételek az orosz zenés drámai művészet részleteit tartalmazzák (például a Borisz Godunovnak a Vaszilij Blazsennij székesegyház előtt

játszódó népjelenetét), felveszik ukrán, örmény, belorusz zeneszerzők műveit is. Nagyobb számban készülnek jól hangzó, technikailag tisztán kivitelezett zenekari és kamarazenei felvételek is.

Arról van szó, hogy szociálisan szervező, mozgósító erővel bíró lemezsorozatok készüljenek. A zene korrekt, művészi leéneklése éppen a kívánttal ellentétes hatást érne el. Az előadás kérdése ezért válik rendkívül jelentőssé. Megoldást csakis társadalmilag tudatos fiatal énekesek seregének felnevelése hozhat. A szovjet lemez feladata, hogy hozzájáruljon egy új tömegművészet kidolgozásához, a mondott szó felhasználásával is (hangjátékok).

A nyugat-európai zenéből klasszikusokat (Bach, Rameau, Mozart, Beethoven stb.), romantikusokat (Weber, Bizet, Wagner) és modern műveket is kihozunk (Debussy, Strauss). A szovjet lemezgyártás ereje azonban a társadalmilag aktív zene kiválasztásában és kommentálásában rejlik. Hadd utaljak arra is, hogy a hanglemezgyár teljes szimfonikus- és kamarazenei alkotásokat is kihoz (Csajkovszkij, Borogyin stb. Közöttük például Csajkovszkij újonnan felfedezett vonósnégyestétele.).

Az eddig készült hanglemezfelvételek lényeges eleme az a mintegy 400 lemez, amely 1930 júliusában készült a Szovjetunió népeinek moszkvai olimpiáján. Örmény, üzbég, türkmén, abház, tatár, perzsa, grúz, burját-mongol, jakut nép- és műzenét soroltak be egy nagy fonogramarchívumba. Ez válik majd ama nagy hanggyűjtemény alapjává, amely a szovjet zene egész hangzó tartalmát rögzíti száz elágazásában. E gyűjteményt energikusan bővítik, amit jótékonyan befolyásol a szövetség tíz köztársaságában létrehozott stúdió-filiálé. A tudományos akadémia előreláthatólag 1932 telén hanglemezarchívumot állít fel Leningrádban, ami lehetővé teszi a gyűjtött anyag tudományos kutatását.

Ami a tudományos lemezeket illeti, most a jó pedagógiai felvételek megteremtése a legfontosabb feladat. Épp most van munkában negyven, német és angol nyelvkurzust tartalmazó lemez. Néhány felvétel már elkészült Moszkvában fellépett német színészek és írók, a német színházak szövetsége fiatal tagjainak művészi teljesítményeként.

A szovjet hanglemezipar a hangosfilm területén sincs lemaradásban. Most a mozgókép és hang szinkronfelvételének új eljárásán dolgoznak. Ezt a különben nem új eszmét ragyogóan és az elképzelhető legegyszerűbb módon oldotta meg Mihail Pomerancev rendező a hanglemezfelvételek kabinetjének technikai segítségével. Ez az eljárás nagy terjedési lehetőséget ad a szovjet hangosfilmnek, mivel ez a szinkronmódszer könnyen kezelhető.

A Szovjetunióban, sok nehézség ellenére, gyors léptekben közeledik a tömeghatás eléréséhez a hanglemez. Még sok a megműveletlen terület. A lemezgyártás munkája milliók számára bír rendkívüli kulturális jelentőséggel.

Anbruch, 1931. november—december

A „VOKSZ"

A Szovjetunióban speciális organizáció tevékenykedik, a Külföldi Kulturális Kapcsolatok Társasága (VOKSZ), amelynek célja a kulturális kapcsolatok fenntartása és ápolása az egész világ népeivel, a tudomány és a művészetek valamennyi területén.

A VOKSZ az a centrális intézmény, ahol a kulturális együttműködés valamennyi kérdésével foglalkoznak. Tevékenysége felöleli a nemzetközi könyvcserét, a kiállításrendezést, a folyóiratkiadást, a kapcsolatteremtést a tudományos-technikai és művészeti területen, a Szovjetunióba látogató külföldiek tanáccsal való ellátását.

1925-ben alapították és már munkájának első esztendeiben is értékes művészi — elsősorban zenei — kapcsolatokat hozott létre a világgal. A zenekultúra valamennyi kérdésének átfogása végett és hogy bekapcsolhassa a munkába a Szovjetunió zenében érdekelt legszélesebb köreit, 1926-ban létrehozták a VOKSZ zenei szekcióját, amelyben képviseltetik magukat a legmagasabb zenei hatóságok és a szovjet zene legtekintélyesebb személyiségei.

Gyakorlatilag a munka elsősorban hangversenyező előadóművészek cseréjére terjed ki. A nagyszámú, külföldön szerepelt szovjet művész közül megnevezzük Irma Janszen énekesnőt, aki eredeti nyelven énekli a Szovjetunió valamennyi népének népdalait, V. Barsszova énekesnőt és a Glazunov-vonósnégyest. A Szovjetunió népeinek rendkívül gazdag zenéje jelen volt a Majna-Frankfurtban, 1927 nyarán rendezett nemzetközi zenei kiállításon.

Külföldi művészek gyakran szerepelnek a Szovjetunióban. Az utolsó években a szovjet közönségnek lehetősége nyílott a találkozásra olyan karmesterekkel, mint Klemperer, Coates, Stiedry, olyan szólistákkal, mint Egon Petri, Carlo Zecchi, Szigeti József, Bartók Béla — és számos más művésszel.

A jövő évadra a többi között a következő karmesterek vendégszereplésével számolunk: Oskar Fried, Hermann Scherchen, Jasha Horenstein, Gustav Brecher, Ettore Panzissa, Vaclav Talich, Kossak Jamada. A szólisták közül megemlítjük Georg Kulenkampff, Vasa Přihoda hegedűművész és Maria Gentili énekesnő nevét. Összesen 19 külföldi karmester, 3 énekes és 6 hangszeres szólista meghívását tervezzük. A hangversenyévad október 10-én kezdődik és 1932 májusában Abendroth karmester vendégszereplésével ér véget. A külföldi művészek többnyire nemcsak Moszkvában és Leningrádban lépnek fel, hanem a szovjet köztársaságok nagyobb központjaiban, Harkovban, Tbilisziben, Bakuban és másutt is.

Valamennyi vendégszereplést a központi hangversenyiroda (GOMEZ) szervezi. Egy képviselője a VOKSZ zenei szekciójához tartozik és egyezteti a külföldi művészek hangversenyterveit.

Idén a VOKSZ rendezte az ismert amerikai mecénás, Coolidge asszony által szervezett, Hugo Kortschak vezette amerikai kamaraegyüttes koncertjeit. Az együttes látogatása a Szovjetunióban csakis kulturális célok szolgálatában állott, a VOKSZ és az Intellektuális Közeledés Amerikai—Orosz Egyesülete (New York) támogatásával került rá sor. A zenei kapcsolatok nem merülnek ki az előadóművészek vendégjátékainak megszervezésével. E tekintetben nagy jelentősége van a kortárs zeneszerzők művei előadásának. Meg

kell állapítanunk, hogy sok kiemelkedő muzsikus rendkívül konzervatív, ami repertoárjának összeállítását illeti. Virtuóz darabokból álló kipróbált műsort játszanak, a hagyomány által szentesített, a művésznek biztos sikert ígérő programot. Sokkal inkább támogatják az új zenét különféle hazai szervezetek és egyesületek. A nyugati zeneszerzők műveit Moszkvában rendszeresen előadják, Paul Hindemithtől kezdve — aki iránt csupán értők kicsiny köre érdeklődik — Hanns Eislerig, aki a nagy tömegeknél igen népszerű.

A Szovjetunió zenei kapcsolatainak kiterjesztéséhez hozzájárul a fiatalok cseréje is. Az első idevágó próbálkozásra 1930-ban Moszkva és Varsó között került sor.

Megítélésünk szerint a rádiót ez ideig még nem használtuk fel kellőképpen a nemzetközi zenei közeledés céljaira. A rádió valóban hatalmas eszköze a tömegkultúrának. Az utazó művésznek a zenei közvetítés nem ad speciális feladatot. Már tavaly sor került csereadásokra Dániával és Törökországgal. A konstantinápolyi konzervatórium által gyűjtött török népdalokat a moszkvai adó sugározta, s az adást Ankarában és Konstantinápolyban is fogták.

A VOKSZ zenei szekciójának tevékenysége mindinkább kiépül és mindazon kérdéseket felöleli, amelyek az országok zenei kapcsolatainak fogalmába tartoznak.

Anbruch, 1931. november—december

TUDÓSÍTÁSOK

JEVGENYIJ BRAUDO:

MOSZKVAI TUDÓSÍTÁS I.

A Lohengrin hangjai töltötték meg a szeptember elején megnyílt Nagyszínházat, amely alapos tatarozás után igencsak ünnepi látványt nyújt. 1922 óta a Lohengrint teljesen új, expresszionista, borzasztó élénk színeket és mozgalmas tömegjeleneteket alkalmazó színpadi átköltésben adják. Kérdéses, vajon megfelel-e a műalkotás szellemének az ilyen, korunknak megfelelő felfogás. Csodálatosan szólt a Vjacseszlav *Luck* mester vezényelte zenekar és *Migaj*, ez a rendkívül tehetséges baritonista hangilag kiemelkedő teljesítményt nyújtott Telramund szerepében. Szerencsésebbnek látszottak az efféle expresszionista rohamok Rimszkij-korszakov Spanyol capriccziójának balettfeldolgozásában. A mozgalmas kép erőteljes, ám kiegyenlített színösszeállításaival kellemes látványt nyújtott. Mindkét előadásnak N. *Fedorovszkij* volt a díszlet- és jelmeztervezője. Az „Új Operaházban" elsőként a Traviata, a Werther stb. művészileg érdektelen előadására került sor, ám itt hamarosan modern zeneműveket is bemutatnak, Ravel Pásztoróráját, Prokofjev és Stravinsky legújabb színpadi műveit.

Az őszi hangversenyévadot, egy sor nagy sikerrel fogadott kamaraesttel Alexander *Schmuller*, a hírneves, ismert, orosz származású amszterdami hegedűművész nyitotta meg. Schmuller professzor a modern hegedűművészet legelőkelőbb képviselői közé tartozik — finom érzésű muzsikus rendkívüli felkészültséggel. Örvendetes módon nemcsak ismert, bejátszott mesterműveket hozott. Előadta E. Bloch kissé vastagon politonális szonátáját, Reger csodálatos, valódi muzsikuslélekkel átitatott szólószonátáját, Debussynek egy igen poétikusan hangolt posztumusz művét és Pfitzer nagyszabású, bensőségességével ható szonátáját. Ez a műsor Oroszországban először hangzott el — csupa bemutató —, zongorán A. *Seiliger* kísért. A klasszikusoknak egy csodálatosan sikerült Bach—Mozart-estén áldozott a művész. Ekkor a kiváló moszkvai *Stradivarius*-vonósnégyes működött közre. — A Német Könyvszemle zenei osztálya a legújabb német zenéből rendezett kiállítást, csakis meghívott vendégek számára. Itt elhangzott Schreker műve, „Az infánsnő születésnapja" című táncszvit, Schönbergtől az op. 2, 6, 11, 19, Kornauth op. 3 brácsaszonátája és Mahler 9. szimfóniájának Adagio tétele (szimfonikus zenekar hiányában négykezes zongora-előadásban). Bár az ilyenféle privátelőadások kritikai ismertetésre nem kívánkoznak, bennük mindenesetre örömmel üdvözöljük a német—orosz zenei közeledés örvendetes jelét.

Die Musik, 1924. január

VIKTOR BELJAJEV:

MOSZKVAI TUDÓSÍTÁS II.

A Beethoven-ciklus utolsó három hangversenyén *Oskar Fried* a 4., 6., 7., 8. és 9. szimfóniát, az 1. és a 3. Leonóra-nyitányt, a Coriolan-nyitányt, Alexander *Seiliger* szólójával az Esz-dúr zongoraversenyt, *Karpilovszkij* közreműködésével a hegedűversenyt vezényelte. Búcsúhangversenyén Fried Liszt-estét vezényelt, a Faust-szimfóniát, a Mazeppát és Henrik *Neugaus* szólójával az A-dúr zongoraversenyt. Fried után Bruno *Walter* jelent meg az Operaház hangversenyein, Richard Strauss Don Juanját, Mahler 1. szimfóniáját és Busoni zongorára és zenekarra írott Indián fantáziáját dirigálta. Az egész műsort ragyogóan játszották, ám Mahler és Busoni műveinél inkább az előadásnak volt sikere, nem pedig a műveknek (az Indián fantázia szólistája Égon *Petri* volt). E szimfonikus hangversenyeken kívül Viktor *Szadovnyikov* vezényletével Szkrjabin-estet rendeztek. Műsor: Rêverie, 1. szimfónia, zongoraverseny (Szamuil *Feinberg*gel). — Említésre kívánkozik néhány igen érdekes szólóest is. Közülük vitathatatlanul Egon Petrié volt a legérdekesebb. Játéka hatalmas technikáról és teljes tökéletességről tanúskodik. Első megjelenésekor nagy sikerrel játszotta Bach, Liszt, Busoni műveit (Busonit Moszkvában elsőként). Hatalmas programot adott elő a Moszkvai Konzervatórium zsúfolásig megtelt nagytermében, elsősorban a konzervatórium tanáraiból és növendékeiből álló közönség előtt (Bach, Chopin, Beethoven Appassionatája, Liszt Szent Ference, Liszt—Busoni Mephisto-keringője, Busoni Perpetuum mobiléje). Kiváló volt a játéka, egészen rendkívüli a sikere. — A moszkvai zongoristák közül megemlítendő Konsztantyin *Igumov*, Feinberg és Henrik Neugaus professzor koncertje, valamint a Nagyszínház két ígéretes énekesnőjének, Vera *Duhovszkaj*ának és *Fajna Petrová*nak a hangversenye.

Die Musik, 1924. január

JEVGENYIJ BRAUDO:

MOSZKVAI TUDÓSÍTÁS III.

Az Állami Operaház az Aranykakas eredeti előadásával nyitotta meg kapuit. A produkció díszleteit a láthatólag igen elterjedt „istentelen" népi rajzok stílusában tervezték. A felújítás nehéz ritmikai problémákat okozott, megoldásuk az új karmester, Nyikolaj *Nyebolszin* gyenge vezénylete következtében nem sikerült.

Az Akadémiai Nagyszínház filiáléjaként működő „Kísérleti Színház" (az egykori Szivin-féle magánopera) egészen sajátos felújítását hozta a Sevillai borbélynak. Mozgó falak, a színpadon száguldozó székek-asztalok, expresszionista világítás és színezés alkalmazásával, az önmagában ártalmatlan Rossini-opera dinamikus felfrissítésére felvonultatták a legeslegújabb orosz színpadi művészet teljes fegyvertárát, ám ez teljesen sikertelen maradt. Az „előadásmester" — így nevezik ma Oroszországban az egykori rendezőt —

Joszif *Lapickij* volt, ő ténykedett a „Borbélyon". A legközelebbi jövőben (végre!) várható Richard Strauss Saloméjának bemutatása.

Az 1924 tavaszán létrejött Orosz Filharmónia (Rosszfil) a nálunk igen jól ismert magyar hegedűművész, *Szigeti* József három vendégszereplésével kezdte meg tevékenységét. Szigeti, ez a ragyogó, tüneményes virtuóz bemutatta Moszkvában Szergej Prokofjev új, D-dúr hegedűversenyét (ugyancsak Szigeti előadásában hangzott el a mű bemutatója külföldön, a prágai nemzetközi zeneünnepen [az Új Zene Nemzetközi Társasága 1924-es prágai fesztiválján]). A darab az elgondolható legmélyebb hatást váltotta ki. Prokofjev írásmódjának magas mesterségbeli színvonala, friss életigenlő alkotóerejével és szinte korlátlan fokozásokra képes harmóniai és melodikus beleérzőképességével párosulva, a hegedűversenyt az utóbbi évek legfontosabb zenei jelenségei közé emeli. Bár Prokofjev zenéje nehézségével tűnik ki, az előadás mintaszerű volt, hála Szigeti döbbenetes művészetének és A. *Hercin* moszkvai karmester finom érzésű zenekari kíséretének. A főként külföldi vendégekkel dolgozó Filharmónia következő nagy zenei eseménye Otto Klemperer küszöbönálló első oroszországi szereplése lesz. A soványan csurranó-cseppenő kamaraesték közül megemlítendő az Új Moszkvai Trió sikerült hangversenye. Itt került sor N. Roszlavetz rendkívül érdekes triójának ősbemutatójára. N. Roszlavetz, akit olykor „orosz Schönbergnek" neveznek, harmóniai vonatkozásban legmélyebb akarat és nagy szervezőerő mestere.

Die Musik, 1924. december

JEVGENYIJ BRAUDO:

MOSZKVAI TUDÓSÍTÁS IV.

Az opera nagy eseménye az Akadémiai Nagyszínház február 1-én és 2-án megrendezett centenáriumi ünnepsége volt. A jókívánságok között olvasható volt a Német Népszínházak Szövetségének távirata is. Sajnos, operaházunk fennállásának második évszázadát igen mostoha kilátásokkal és nagyon lecsökkent repertoárral kezdi. Hisz szinte teljesen hiányzik Muszorgszkij, Wagner és az egész új zene. Az eredeti terv, hogy a centenáriumra végre a Salome előadásában szerencséltessenek, meghiúsult, mert a jelenlegi igazgatóság nem képes új szelet fogni a vitorlákba. E mű helyett a jubileum első napján Richard Strauss ragyogóan hangzó, ám nem különösebben jelentékeny Ünnepi nyitányát kaptuk oroszországi bemutatóként. Úgy hírlik, hogy Otto *Klemperer*nek, akinek ősszel rendkívül hatásos Carmen-előadást köszönhettünk, felajánlották a Nagyszínház zenei vezetését. Az idevágó tárgyalások, a hírek szerint, kedvező eredményhez vezettek. — Különben Muszorgszkij Szoroncsinci vásárának színpadilag meglehetősen érdektelen előadása volt az egyetlen, amire a Nagyszínház ez idén vállalkozott. A művet Karatyigin verziójában, Jiry Saennovszkij hangszerelésében, daljátékként, énekes és beszélt részek elegyítésével adták.

A moszkvai zenei élet idén teljesen a külföldi előadóművészet jegyében zajlik. Az állami támogatást is élvező Rosszfil az egyetlen működő nagy

hangversenyrendező intézmény, megismertetett a legjelentékenyebb nyugat-európai, főként német erőkkel. A Moszkvában egészen kivételes népszerűségnek örvendő Egon *Petri* tizenkét, jól látogatott, zongoraestig vitte. Sajnos, csupán két ízben hallottuk Artur *Schnabelt*, kinek mély és zeneileg rendkívül értékes felfogása az elképzelhető legmélyebb hatást tette. Búcsúhangversenyén Schnabel a Stradivarius-vonósnégyessel (tagjai: *Knorre, Packelmann, Hamberg, Kubackij*) Brahms g-moll zongoranégyesét a legfinomabb részletekig átgondolt, ragyogó előadásban szólaltatta meg. A koncerttermeinkben új Otto *Klemperer* és Hermann *Abendroth* klasszikus műsorokat vezényelt, alkalmilag beiktatott újdonságokkal. Mindenesetre, olyan műveket hoztak, amelyek Oroszországban újnak számítanak: Reger Böcklin-szvitjét és Schönberg Verklärte Nachtját. A pompás Moszkvai Szimfonikus Zenekar jelesül támogatta Otto Klemperer mindent lenyűgöző, forradalmi töltésű akaratterejét és Abendroth nyugodt, meghitt művészetét egyaránt.

A létéért keményen megküzdő hazai művészet vonatkozásában ki kell emelnünk Alexander Krejn és Leonyid Szabanyejev igen jelentékeny zongoraszonátájának a Moszkvai Zeneszerzőegyesülettől kiindult bemutatását.

Die Musik, 1925. április

JEVGENYIJ BRAUDO:

MOSZKVAI TUDÓSÍTÁS V.

Az opera legnagyobb eseménye a Salome bemutatója volt. Ez a premier kellemes meglepetést okozott. Nagyszerűen szólt Vjacseszlav *Luck* vezényletével a Nagyszínház pompás zenekara. Igen jó teljesítményt nyújtottak az énekesek is, bár a német zenében nincs iskolázottságuk. *Pavlovszkaja* aszszony egészen kiváló, drámailag és zeneileg egyaránt érzékenyen átgondolt Salome-alakítást nyújtott. Joszif *Lapickij* rendező a fény ügyes felhasználásával szuggesztív hatású színesfény-szimfóniává formálta az előadást.

Az elmúlt zenei évad második fele, az első hónapoknál sokkal inkább, koncertéletünk újjáépítésének jegyében telt el. Ezt az első felemelkedést mindenesetre a német előadóművészet hatásának köszönhetjük. Az itt különösen népszerű *Petri* és *Szigeti* után első ízben kaptuk Ignaz *Zadorát* és Emanuel *Feuermannt*. Sajnos, egyikük sem tudott gyökeret verni, bár Feuermann személyében magasrendű tulajdonságokkal bíró művészt ismertünk meg. A legmélyebb hatást a mindenfelé „második Nikisch"-ként ünnepelt Otto *Klemperer* tette a Filharmonikus Zenekar élén. Örvendetes módon, végre valami újat is hozott, mégpedig Stravinsky csodálatos Pulcinella-szvitjét. A hazai művészetnek is javára vált ez az élénkítő mozgás. Vadonatúj művek bemutatóin telt ház ritka élményében volt részünk; *Prokofjev* III. zongoraversenye mellett *Jevszejev, Pavlov, Melkih* és mások új kompozícióit hallottuk. Közülük a legjelentékenyebb Prokofjev kissé merev-klasszikus kifejezésű, ám végtelenül friss és érdekes hangzású versenyműve, amelyet Szamuil *Feinberg* ragyogóan játszott.

Die Musik, 1925. augusztus

JEVGENYIJ BRAUDO:

MOSZKVAI TUDÓSÍTÁS VI.

Végre mégis *hallhattuk* a Walkürt. Mert *látnivaló* aztán valóban semmi nem akadt ebben a szcenikusan teljesen elhibázott előadásban. Örömünnep éppenséggel a fülünknek sem volt a produkció, amiért elsősorban Alexander *Paszovszkij* egészen különös requiemtempói és *Oszipov* ki nem elégítő Wotan-alakítása a felelős. A Walkür csupán rövid ideig tartotta magát az akadémiai Nagyszínházban, négy-öt előadás után átadta a helyét más, valódi, aktuális operáknak. Eme „aktuális" zenedrámák az orosz forradalom történetéből merítik témájukat, zenei tartalmukat pedig... Csajkovszkijból, Rimszkij-Korszakovból, Borogyinból és más bevett példákból. Így jártunk a két legutóbbi újdonsággal, Nyikolaj *Triogyin* Sztenyka Razin című, egy XVII. századi kozáklázadásról szóló operájával, valamint Szergej *Szolotarjev* Dekabristák című alkotásával, amely a dekabrista felkelés centenáriumára készült. (Mindkettő vékony hígítása epigonista zenének és csupán az ügyes előadás révén maradhatott felszínen.)

Die Musik, 1926. április

JEVGENYIJ BRAUDO:

MOSZKVAI TUDÓSÍTÁS VII.

Nagy izgalommal fogadtuk Rimszkij-Korszakov Parsifaljának, a Legenda a láthatatlan Kitezsről című operának nagyszínházbeli felújítását (karmester Vjacseszlav *Luck).* Nagy, ám ragyogóan megállt próbatétele volt ez operánk kórusának, zenekarának, szólistáinak. Vendégkarmesterként hallottuk Albert *Coatest,* aki technikailag ragyogó, forróvérű Salome-előadást vezényelt. Nagyszerűen sikerült a leningrádi akadémiai Kis Opera vendégszereplése. Az együttes Mozart „Szöktetés"-ének stilárisan tökéletes előadásával örvendeztette meg a moszkvai közönséget. Újdonságnak számított Moszkvában, hogy e produkciókat zenetudományi előadás vezette be (e sorok írója tartotta). Igen emlékezetes Nyikolaj *Jevolinov* gondolata, hogy az egész játékot XVIII. századi német udvari színház előadásának keretébe ágyazza. Kivételes teljesítményt nyújtott *Szamoszna* karmester, valamint Nyikolaj *Suravlenko* és Rosa *Gorszkaja.*

A moszkvai zenei élet továbbra is erőteljesen épít külföldi behozatalra. Új volt néhány francia művész látogatása. Közülük tartós emléket hagyott Pierre *Monteux* lágy, ám szentimentalizmusba soha nem süppedő lénye. Másként alakult Darius *Milhaud* és Joseph *Wiener* fogadtatása. Az ő kihívó politonális és poliritmikus zenéjüket hangadó muzsikusköreink mindinkább kuriózumnak fogják fel. A két úr a legújabb francia zeneművek egész sorát adta elő (Poulenc, Satie, Auric) anélkül, hogy bármi tartós hatást ért volna el. Pedig Milhaud igazán csinos rábeszélőkészséggel bír. A német karmestereket Fritz *Stiedry* (Stravinsky Le Sacre du printemps) és Felix *Weingartner* képviselte. Utóbbit Csajkovszkij VI. szimfóniájának zseniális előadása után

szenvedélyesen ünnepelték. A hazai alkotás területén két jelentős esemény történt: Nyikolaj *Mjaszkovszkij* VII. és Alexander *Krejn* I. szimfóniájának bemutatója. Mjaszkovszkij szimfóniáját rövid formák és ritka átütőerő jellemzi. Krejné csodálatos keleti témákra épül, ám kidolgozásban határozottan túlzsúfolt.

Die Musik, 1926. szeptember

IGOR GLEBOV:

LENINGRÁDI TUDÓSÍTÁS I.

A műsorok rendkívüli gazdagságát tanúsító koncertévad ragyogóan sikerült. Érdekes kezdet volt a *Klimov* vezényelte Állami Kórus hangversenye. A kórus pompásan adta elő Tanyejev nagy kantátáját, amely Lasso, Palestrina, Händel polifon stílusát építi tovább. Kiváltképp említésre méltó Klimov kínosan pontos betanítása és a kristálytiszta intonáció. Külföldi karmesterek, Stiedry és Klemperer, akik hallották a kórust, nem tudtak betelni a csodálatával.

A Filharmóniában *Glazunov* nyitotta meg a kiemelkedő karmesterek sorát. Hangversenye a Filharmónia nagytermében éppoly nagy sikert hozott neki, mint egy másik koncertje, amelyre az egyik külvárosban, munkásközönség előtt került sor. Kívüle az orosz karmesterek közül *Malko* és *Dranyisnyikov* vezényelt, utóbbi megszállott propagandistája a moderneknek és az Akadémiai Opera karmestere. Rajtuk kívül Szaradzsiev moszkvai karmester szerepelt, aki nagy sikerrel mutatta be Mjaszkovszkij VI. szimfóniáját.

Első külföldi karmesterként Fritz Stiedry jelent meg. Programjai, nagyszámú újdonságaik révén, egészen rendkívüli érdeklődést keltettek. Temperamentuma, a feladatban való tökéletes feloldódása, mély muzikalitása a legnagyobb sikert hozta meg neki. Idén bemutatta *Mahler* II. szimfóniáját, *Schönberg* Öt zenekari darabját és *Hindemith* op. 38. zenekari koncertjét és e művek valósággal enthuziasztikus fogadtatásáról gondoskodott. Majd *Krenek* hegedűversenyének vezénylésével — Alma Moodie mutatta meg itt semmihez nem fogható művészetét — Krenek-művek előadásának sorozatát nyitotta meg. Következett, Judina moszkvai pianista előadásában a pompás Concerto grosso op. 25. Ekkor Dranyisnyikov vezényelt, ugyanő dirigálta *Toch* Gordon-kaversenyét, *Honegger* Pacific-jét és *Malipiero* egyik művét is. Az Akadémiai Kis Opera most készíti elő Krenek „Der Sprung über den Schatten" című operájának bemutatóját, amelyre hamarosan sor kerül.

Nagyon tetszett Eduard *Erdmann* is, aki Rahmanyinov zongoraversenye mellett, szólóestjén klasszikusokat és újdonságokat is játszott, Krenek, Petyrek és mások műveit. Olyan művész ő, akinek stílusa teljesen korunkban gyökerezik és éppen ezért arathatott nálunk oly nagy sikert.

A valamennyi műsorban jelenlevő újdonságok nagy száma nagyon örvendetes, a régi, forradalom előtti kritika mind csendesebbé válik és az ifjúság ujjongó helyeslése elől duzzogva hátrál meg. *Casella*, aki *Knappertsbusch* vezényletével a Partitáját játszotta és kamaraestet is adott, ráduplázott a megjelenését megelőző várakozásra. Most *Klemperert* várjuk, rendkívül érdekes

műsorokkal, *Bruckner* itt még nem hallott VIII. szimfóniáját és *Mahler* VIII. szimfóniáját vezényli. Várjuk *Kleibert*, ő *Berg* Wozzeckjének három részletét és *Schönberg* Pelleas és Melisande-ját adja elő.

Musikblätter des Anbruch, 1927. április

SZEMJON GINSZBURG:

LENINGRÁDI TUDÓSÍTÁS II.

Az „Új Zene" régi és mindig újjászületö jelszavával kezdte meg információs és propagandatevékenységét az Állami Művészeti Intézet. Ez a jelszó igen jellemző módon önállóan, hasonló gondolkodású nyugati elvbarátainktól függetlenül született meg harcostársaknak, az új zene barátainak tudatában. Az intézet tevékenysége zárt vitaesték formájában kezdődött, majd kamarakoncertek sorozataként folytatódott. A legkiválóbb leningrádi művészek működtek közre és megismertették a hallgatókat a fiatal német, osztrák, magyar, francia és olasz muzsikusok alkotásaival, valamint Prokofjev és Stravinsky műveivel. Olyan kiváló intézetek is a modern irányzat pártjára álltak, mint az Állami Opera, a Balett és a Filharmónia. Az operák közül előadásra került Strauss Saloméja, Schrekertől „A távoli hang", Prokofjev alkotása, a „Három narancs szerelmese", legújabban Berg Wozzeckje és Krenektől a „Der Sprung über den Schatten". A balett műsorán szerepel Stravinsky Pulcinellája és a Renard. Intenzív hatásuk következtében az általános érdeklődés középpontjában állnak a Filharmónia szimfonikus hangversenyei s rendkívül mély hatású volt Stravinsky Les Noces-ának előadása az Állami Kórus egyik hangversenyén. Mindez mérföldkőként jelzi az utóbbi évek eredményeit.

Már egész sor tehetséges zeneszerzőnk alkot. Első helyen említem Vlagyimir Scserbacsev és a hozzá némely szempontból közel álló Vlagyimir Gyesonov, továbbá Jurij Tyulin, Pjotr Rjazanov, Krisztofor Kusnarjev, Mihail Jugyin, Joszip Sillinger, Dmitrij Sosztakovics és Gavril Popov nevét. Tőlük távolabb álló zeneszerző Andrej Pascsenko, Jurij Karnovics, Jurij Saporin. Rendkívül jelentős és emlékezetes zenetörténeti tény ez.

Jelenleg nincs Leningrádban egyetlen kisebb, vagy nagyobb, zeneileg jelentősnek mondható, nyilvános vállalkozás, amely nem terjeszti az új zenét. Mindent összefogó centrum természetesen a Leningrádi Új Zene Társaság, amely nemrég áll fenn és jelentősen megerősödött azáltal, hogy fuzionált az év elején a korábbi születésű Új Zenei Szövetséggel. A hangversenyéletben az Állami Akadémiai Filharmónia, továbbá az Állami Akadémiai Kórus és a Kamarazene Barátainak Társasága áll az előtérben. Az opera és balett területén az Állami Akadémiai Színházak működnek. Pedagógiai téren az új zene szerepe fölöttébb jelentős mind az Állami Konzervatórium, mind a központi állami Zenei Technikum munkájában. A tudományos kutatások központja az említett Konzervatórium és Zenetörténeti Intézet.

Musikblätter des Anbruch, 1927. december

IGOR GLEBOV:

LENINGRÁDI TUDÓSÍTÁS III.

November 30-án volt Leningrádban s egyúttal Oroszországban, Arnold Schönberg „Gurre-Lieder" című alkotásának első előadása. A produkció teljes sikert hozott a műnek és előadóinak egyaránt. Nyikolaj Malko vezényletével tökéletes szépségében csendült fel a monumentális alkotás, amely rendkívül nagy hatást tett a közönségre. A *Filharmónia Zenekara* finom érzékkel követte karmesterét és legjobb oldalairól mutatkozott be. Csodálatos dinamikai árnyalásokkal és a legmélyebb bensőséggel játszott. Egyenrangúak voltak az énekszólamok birtokosai, az Állami Akadémiai Operaház tagjai, a narrátor, valamint az Állami Akadémiai Kórus, amely meggyőző intenzitással és szép hangzással szólaltatta meg a zárókórust. A közönség kezdettől feszült figyelemmel, nyíltszívű befogadókészséggel követte az előadást, a hangverseny folyamán szüntelen fokozódott a figyelem, a produkció végén pedig vég nélküli ovációban részesültek az előadók. Hasonló nagy sikere volt a Gurre-Lieder ismétlésének is.

Krenek operája, a „Sprung über den Schatten" a leningrádi Akadémiai Kis Operában, Szamoszud vezényletével, Szmolics rendezésében ragyogó előadást élt meg és tartós sikert aratott. A mű bemutatójára a múlt évad végén került sor s még a nyári szünet előtt tizenkét előadást élt meg táblás házzal. Az operát új betanulásban ismét felvették a játékrendre, megintcsak viharos sikerrel. Paul Hindemith, akinek az Amar-kvartett oroszországi turnéján alkalma volt a Krenek-opera egyik előadását megtekinteni, lelkesen nyilatkozott erről az előadásról, mondván, hogy csupán emiatt is érdemes lett volna Oroszországba utazni. A Kis Opera újdonságként legközelebb Krenek „Húzd rá, Johnny"-ját mutatja be.

Alban Berg Wozzeck című operájának tavaszi bemutatója a leningrádi Akadémiai Operában rendkívüli horderejű művészi esemény volt. A mű őszi felújítása ismét erős és friss zenei benyomások özönét hozta. A legtehetségesebb, legerősebb fiatal orosz zeneszerzők ebben a mélységesen eleven és csodálatosan kidolgozott partitúrában saját munkájuk példaképét látják. Az előadás a legmagasabb színvonalat érte el. Dranyisnyikov, a kiváló karmester értett hozzá, hogy a kezdetben ellenálló zenekart a műnek tökéletesen megnyerje. A karmester, az énekesgárda és a zenekar teljes odaadással muzsikált. Különleges figyelmet érdemel Radlov rendezése is. A gyakori és gyors helyszínváltás problémáját úgy oldotta meg, hogy mozgatható kocsikra építette fel valamennyi jelenet díszletét. Így a változások keresztülvitele nem okozott nehézséget.

Musikblätter des Anbruch, 1928. január

ROMAN GRUBER:

LENINGRÁDI TUDÓSÍTÁS IV.

Leningrád zenei élete jelenleg igen bonyolult. Egyrészt, az októberi forradalom milliónyi új zenehallgatót teremtett, akiknek zenei tudata távolról sem „forradalmi" és vitathatatlanul elmaradott még zenei jelenkorunk kö-

zepes színvonalától is. Másrészt megállapíthatjuk, hogy az orosz és nyugati zeneművészet évszázados fokozatos fejlődése — a nyugati eredményeket mindinkább megismerjük mi is —, épp a 20. század első negyedében élt át hatalmas forradalmat. E forradalom eredményeit a zeneileg kulturált tudat is fáradsággal sajátítja el és mindez még kevésbé hozzáférhető a mi új, zeneileg képzetlen hallgatóságunk számára. Érthető tehát, mekkora a távolság nálunk a zenehallgató csoportok „szélső" rétegei között. Míg a Leningrádi Új Zene Társaság valódi értékelője egy Schönberg, Hindemith, Stravinsky úttörő új alkotásainak, miközben az Állami Opera a Wozzecket játssza, százezernyi zenehallgató soha nem hallotta még Haydn vagy Mozart szimfóniáit és Lehár operettjeit minden mesterművek csúcspontjának tekinti. E két pólus között a hallgatóság különféle csoportosulásokra oszlik, amelyek zenei tudásuk színvonala szerint a legkülönbözőbb zenei produkciókat kívánják. Látható tehát, hogy Leningrád (Moszkva is) a zenekultúra színhelyeként, zenei központként fölöttébb különös képét adja a zenefelfogás ellentétes tendenciái együttélésének, továbbá a hallgatói rétegek egymás mellett élésének. Mindez bizonyosan hálás tárgya lehet a „zenei üzem" ilyen, vagy amolyan törvényszerűségének hipotézisét a gyakorlatban ellenőrző tudományos vizsgálódásnak. (Ilyen tudományos megfigyeléseket végeznek is a Művészettörténeti Intézet zenei osztályán, a mindennapi élet zenéjének kutatására felállított kabinetben.)

Ha mármost felületes áttekintést kívánunk adni eme zenei üzem „ható erőiről", elsősorban a következő hangverseny- és színházi vállalkozásokat kell megemlítenünk: az Akadémiai Filharmónia, az Akadémiai Állami Opera, az Akadémiai Kórus, a Konzervatórium, a Kamarazene Barátainak Társasága, az Új Zene Társasága.

Ne feledjük, hogy 1. valamennyi felsorolt organizáció (a két utolsó kivételével), a szovjet kormány általános tendenciájának megfelelően, nem magán-, hanem társadalmi intézmény; 2. hogy sok hangversenyen és *minden* operaelőadáson a helyek nagy részét a munkásszervezetek között osztják szét, mégpedig a legjutányosabb áron; 3. hogy a Filharmónia, az Állami Kórus és az Állami Opera is gyakran látogat el teljes művészeti létszámmal a munkásnegyedekbe. Láthatjuk tehát, hogy a hallgatók tömegeit zenei vonatkozásban kiválóan kielégítik. Milyen zenei produkciókat nyújtanak nekik általában?

Első helyen a Filharmóniát kell megemlítenünk, amely az elmúlt 2-3 esztendőben, hetente tartott bérleti hangversenyein nemcsak monumentális klasszikus művek sorozatát adta elő (hadd emlékeztessek a Beethoven-ciklusra, Bruckner és Mahler számos szimfóniájára), hanem a kortárs szerzők egész sor alkotását is (elhangzott *Schönberg* Gurre-Lieder-je, Öt zenekari darabja, továbbá *Krenek* Zongora- és Hegedűversenye, concerto grossója, *Hindemith, Stravinsky* több darabja). A Filharmónia elsőrangú művészeket vonultatott fel karmesterként és szólistaként. Az Állami Kórus a többi között olyan műveket mutatott be, mint Stravinsky Les Noces-a és Oedipus rexe, Honegger Dávid királya. Sok érdekeset hallottunk az Új Zene Társasága hangversenyein. Az Állami Opera az utóbbi években bemutatta *Prokofjev* operáját, a Három narancs szerelmesét, *Krenek* Sprung über den Schatten című alkotását, *A. Berg* Wozzeckjét. Az operarepertoár egyébként általában olyan művekből áll, amelyek semmiképp nem tartoznak a jelenhez.

Operakultúránkkal kapcsolatban egyáltalán figyelemreméltó jelenség a *Wagner* operái iránti érdeklődés csökkenése és az, hogy zenedrámáit *Verdi* operái szorítják ki. Wagner kedvezőtlen helyzetbe került: a zeneileg képzett körök, hogy úgy mondjam „túltelítettek" az alkotásaival, az új zenehallgató rétegek pedig nem nőttek fel műveinek megértéséhez.

Az új zene iránt igen nagy az érdeklődés, de nem tagadható, hogy alighanem túl vagyunk már eme érdeklődés kulminációs pontján és most a „régi zené"-hez való fokozatos fordulás jelei figyelhetők meg (Bach művészete, a Bach előtti zenekultúra). Egyébként nem az új zene helyett irányul a régire a figyelem, hanem a kortárs művek iránti érdeklődéssel párhuzamosan.

Igen élesen érezhető hazai művészek olyan nagyvonalú kiemelkedő alkotásainak hiánya, amelyek teljesen megfelelhetnének a forradalmi idők mai kulturális törekvéseinek.

Íme, ez a nagyvonalú, felületes vázlata hagverseny- és színházi életünknek. A nyugati olvasónak mindezt ismernie kell ahhoz, hogy helyes arányaiban szemlélje mai zenei eseményeinket. Egyébként, épp az elmúlt télen relatív szélcsend uralkodott zenei életünkben (csak Artur Schnabel mélyen megrendítő zongorajátéka és az Amar-Hindemith vonósnégyes néhány hangversenye jelentett kivételt) s e szélcsendet csupán februárban törte meg az Állami Operaház, amely Muszorgszkij Borisz Godunovját eredeti formájában mutatta be.

Nem szabad megfeledkezni arról, hogy e művészi zeneüzemmel párhuzamosan szüntelen áthatja a mindennapokat az „öntevékeny" muzsikálás intenzív árama, amely mindenféle összetételű zenekarokban, zenei olimpiákban fejeződik ki. Zenekultúránknak ez a fontos ága külön ismertetést érdemelne.

Melos, 1928. július

ANTONIJ RUDNYICKIJ:

ZENE UKRAJNÁBAN

Engedtessék meg nekem egy kis zenén kívüli prelúdium. A gyakorlatból tudom, milyen zavaros fogalmak uralkodnak nyugaton még mindig a szovjet államról. És nemcsak politikai, társadalmi vagy gazdasági tekintetben, hanem még a legegyszerűbb földrajzi kérdésekkel kapcsolatban is. Tehát, röviden: Ukrajna közel 25 milliós lakosságával az autonóm szovjet köztársaságok szövetségének második legnagyobb köztársasága. Fővárosa Harkov, körülbelül 650 000 lakossal, további nagyvárosai Kijev és Ogyessza, félmilliónál több lakossal. Ukrajna minden elképzelhető természeti kinccsel rendelkezik, itt van például a Don menti hatalmas szénmező. A hivatalos nyelv az *ukrán* — nem pedig az orosz (még a legtekintélyesebb európai szaklapok is elkövetik azt a tájékozatlanságból fakadó hibát, hogy leírják, ez, vagy az a mű orosz nyelven első ízben Ukrajnában került előadásra).

Országunkban évek óta olyan új zenéért folyik a küzdelem, amely nemcsak a kommunista eszméket, az új állam felépítését fejezi ki, nemcsak a proletariátusnak a kapitalizmus elleni harcát kell, hogy ábrázolja, hanem fő céljának tekinti, hogy mind e fogalmakat és tényeket művészi eszközökkel

terjessze és propagálja a tömegek között és mozgósító hatással rendelkezzék. A zenének tehát politikailag és társadalmilag is értékesnek kell lennie. Olyan zene megteremtésével próbálkozunk, amely a régi zene eszközeinek felhasználásával teljesen új, mai nyelven szól az új állam mai emberéhez. Ez a nyelv nem az új polgár szórakoztatását, kikapcsolódását célozza, hanem erőt és kitartást kell hogy adjon a proletár állam további építéséhez. Erős egyen ez a zene, életörömmel és életigenléssel teli, közérthető, de mindazonáltal mesterien megírt, megteremtett. Chopin melankóliájában, Schumann álmodozásaiban, Debussy gyengédségében az új szovjet polgár nyomát sem leli a pozitív optimizmusnak; mellőzi tehát, proletárállamában megvonja létjogosultságát, hiszen ennek az államnak nincs szüksége melankolikus, álmodozó, vagy gyengéd emberekre! Éppen így mindaz, ami tépelődő a zenében, rendkívül ellenszenves, ami egyházi jellegű, az tilos, ami erotikus, az kiszorul a zenéből. Utóbbi fogalomkörbe tartozik a többi között a dzsessz is, amely keletkezését és népszerűségét a kapitalista országokban meglevő erotikának köszönheti. Önkéntelenül is felmerül a kérdés: nincs olyan műve a klasszikus és romantikus repertoárnak, amely megfelelne ezeknek az új követelményeknek? Nem eléggé optimista, nem áraszt-e életörömöt Schubert katonaindulója, vagy a Carmen nyitánya? E művek megfelelnének, ha abból a vágyból születtek volna, hogy a proletariátust, küzdelmeit és eszményeit szolgálják. Ez bizony kuszán hangzik, ám ilyen az élet is. A proletár zene mindeddig megoldatlan problémájához, a legérzékenyebb, legforróbb ponthoz érkeztünk: milyen legyen az a zene, amelyet szöveg, szó nem segít, milyen legyen az abszolút zene? Operában, kórusban, dalban a szöveg a mértékadó, amely természetesen szintén rendelkezik a fentebb kifejtett tulajdonságokkal, eleve meghatározza a zenét, amely azonban mégiscsak programzene, vagy illusztrív zene lesz. Az abszolút zene azonban, lett légyen bármennyire pozitív, ideológiailag bármily helyes is, ma még nem tudja megmutatni politikai és társadalmi arculatát. Jó proletár zeneművek egész sorával rendelkezünk már a kórus és dal műfajában, a valódi proletár opera megszületése csupán idő kédése, hisz számos reményt keltő kísérlet van ezen a területen, de nincs még egyetlen proletár szimfóniánk sem.

Az sem különös, hogy az új proletár zenéért vívott harc eme Sturm und Drang korszakában félreértések, hibák is akadnak. Szerencsére, ezek szinte kizárólag a tehetségtelen zeneszerzőcskékkel kapcsolatosak, akik aligha méltók a zeneszerző megnevezésre s az új problémákból jó üzletet akarnak csinálni. Ők tehát teljesen jelentéktelen zenét írnak, többnyire Mendelssohn és Bruch közötti stílusban, vokális műveikben a legjobb forradalmi költők verseit írják zenéjük alá, szimfóniáiknak hangzatos címet adnak — például „A diadalmas október" — és ezeket a tákolmányokat ideologikus proletár zenének nevezik. Ezek a jelenségek ma már mind ritkábbak, bár még mindig sok efféle sikertelen mű születik. De már nem veszik komolyan, hanem helyesen értékelik: a zenei szakma apró üzletembereinek karriercsináló próbálkozásaiként.

Az ukrán zene megoldatlan problémái közé tartozik a *népdalnak* és műzenei hasznosításának kérdése. Ukrajna alighanem Európának gyönyörű népdalokban leggazdagabb országa, egyúttal a született énekesek földje — pontosabban a született kórusénekeseké (ebben különbözik Olaszországtól, a szü-

letett szólisták hazájától). Emlékezzünk csak ama diadalra, amelyet a Kosic vezette Ukrán Nemzeti Kórus a háború után egész Európában és Amerikában aratott! Ismerve a népdal eme gazdagságát, és azt a tényt, hogy szinte valamennyi ukrán zeneszerző faluról, a népből származik, megmagyarázhatatlan volna, ha nem ragaszkodnának népzenéjükhöz, nem szeretnék, nem kultiválnák a folklórt. Az új korszaknak azonban a népdalhoz fűződő új viszonyra van szüksége, a műzenében nem kellenek többé ama többnyire kritikátlan és ízléstelen feldolgozások, amilyeneket csak nemrég is készített az ukrán zeneszerzők idősebb nemzedéke. Hallottuk Bartókot, Janáčeket, megismertük idevágó műveiket. De egyúttal azzal is tisztában vagyunk, hogy a mód, ahogyan az ukrán népdalt egy új szovjetállam zenei áramlataiba bekapcsoljuk, szükségképpen más kell hogy legyen, mint amit a két zseniális mester népének mutatott. Ha másért nem, hát abból az okból, mert a népdalnak és elsősorban annak, szolgálnia kell a kommunista állam alapeszméjét és fő zenei törekvését: a proletár ideológiát.

E kérdés megoldása valószínűleg megoldja Szovjet-Ukrajna zeneszerzésének valamennyi más problémáját is.

A keresés, sötétben tapogatódzás eme mai korszakában a nyilvános zenei életben még viszonylag kevés új mű hallható. Mivel élénken ügyelnek arra, hogy ellenséges ideológiai karakterű és tartalmú mű ne hangozzék el, a koncertműsorok összeállítása az előadóművészeknek valóban nem könnyű. E sorok írója, úgymond, a tulajdon bőrén érezte ezt, amikor Bruckner IV. szimfóniájának harkovi előadása — nb. a mű első ukrajnai megszólaltatása — után a legnagyobb szemrehányásokban részesült, mivel a második tételt tipikus egyházi zenének fogták fel, vagyis, a kommunista párt ismert felfogása jegyében valami egészen gonosz dolognak! A legnagyobb megbecsülést Beethoven élvezi. Mozarthoz hiányzik az igazi kontaktus, mivel a fiatal proletár nemzedék a zeneszerző korát megérteni, önmagát e korba beleképzelni nem tudja. Wagnernek elnézik a miszticizmusát nagysága és heroikus pátosza okán. Strausstól ismerik a szimfonikus költeményeket, operáit és szimfóniáit[!] viszont nem. Mahler teljesen ismeretlen. A modern európai zeneszerzőket csak akkor fogadják jól, ha széles körben megérthetők, ha a zeneileg előkészületlen hallgatóra közvetlenül hatnak anélkül, hogy hallgatás közben, vagy utána mélyebben el kellene a művön gondolkozni. Tehát, mondjuk, Stravinsky a „Sacre"-ig, vagy Bartók korábbi művei jönnek számításba. Schönberg és valamennyi követője tehát a fentebb kifejtett okokból még hosszú évekig nem lesz előadható Ukrajnában, arról nem is szólva, hogy mennyire nem értenék meg e műveket.

A legerősebben még mindig a régi orosz mesterekhez vonzódnak. Paradox helyzet ez, hiszen közülük a legtöbben híján vannak mindazon tulajdonságoknak, amelyeket most az ideológiailag jó művekben hallani szeretnének. De talán a megszokás és a szláv ember természetének ama sajátossága, hogy önmaga visszacsendülését Csajkovszkijban, Rimszkij-Korszakovban hallja, ma is erősebb még az emberi értelemnél, amely felfedné e mesterek műveinek proletár ideológiai értelemben káros vonásait. A megszokás erősebb, mint a pártkörök hivatalos véleménye, amely ezt a zenét határozottan proletárellenesnek, ideológiátlannak ítéli. E szövetségben Muszorgszkij a harmadik, bár csodálatos vokális műveit sötét hangvételük miatt soha nem adják elő.

Ukrajna zeneszerzői három hivatásos szervezetbe tömörülnek: Ukrajna Proletár Zeneszerzőinek Szövetsége (ARMU), a Forradalmár Muzsikusok Összukrajnai Egyesülete (VUTORM) és a Forradalmár Zeneszerzők Egyesülete (ARKU) adja a kereteket. Ukrajna zenei életében a prímszólamot most az elsőként említett szervezet játssza, ide elsősorban a fiatalság tartozik. Vezetőjük, aki egyúttal a csoport legtehetségesebb zeneszerzője is, a fiatal Mikola *Koljada* (Harkov), tagja a Komszomolnak, a közelmúltban még földműves volt, tehát valódi proletár. Elsősorban kórusokat, tömegdalokat ír, ám tehetséges zenekari műveket is. A másik csoportosulás (VUTORM) a legjelentősebb ukrán zeneszerzők idősebb generációit tömöríti. Közülük első helyen Borisz *Ljatosinszkijt* (Kijev) kell megemlítenünk, vitathatatlanul ő a legtehetségesebb és legtermékenyebb zeneszerzője Ukrajnának. Nyugat-európai értelemben vett teljesen modern zenét ír és minden műfajban otthonos (beleértve az operát is). Mellette helye van még Lev *Revuckij*nak (Kijev), aki még mélyen gyökerezik a népdal romantikájában, valamint Filipp *Koszickij*nak, Viktor *Kosszenkó*nak, Mihajlo *Verikivszkij*nek és Koszty *Dancsenkó*nak (Ogyessza). A harmadik csoport reprezentánsa Juliusz *Mejtusz*. Valamennyi csoporton kívül áll az igen tehetséges, teljesen modern irányzatú Igor *Belza*.

Az ukrán zeneszerzők műveit vagy az Ukrán Állami Kiadó, vagy a kijevi Ukrán Zeneműkiadó jelenteti meg. Kiváltképp a második vállalkozás tesz példamutató szolgálatot ezen a téren.

A zenei intézmények közül minden bizonnyal az *operaházak* a legfontosabbak. Épp öt éve annak, hogy első ízben hallhattunk operát anyanyelvünkön, vagyis ukránul. Olyan tett volt ez, amelyet némelyek túlságosan merésznek tartottak, sokan olyannyira megszokták a cári időket, hogy az anyanyelvi előadást lehetetlen dolognak vélték. Időközben ez gyakorlattá vált és ma Ukrajnában négy operaház (Harkov, Kijev, Ogyessza, Dnyepropetrovszk), valamint két, kisebb vidéki városokban szereplő operatársulat működik. A prózai színházakhoz hasonlóan valamennyi operában ukránul adják elő a műveket. Valamennyi operaház 150 000—200 000 rubelnyi állami támogatásban részesül — ám, e nevetségesen kicsiny összegek ellenére is nyereséggel zárják az évadot. Az előadásokat mindennap *táblás házzal* tartják. Ez egy már megoldott probléma következménye, nevezetesen az *új közönségé*. A közönség munkásokból, kistisztviselőkből, diákokból áll — egyszóval olyan rétegekből, amelyek soha korábban operát nem hallgattak. Nagyjából az általános operarepertoárt játsszák, kivéve az olyan, ellenséges ideológiai műveket, mint az Ivan Szuszanyin (Életünket a cárért), vagy a Parsifal. A színpadi kiállítás többnyire ragyogó és rendkívül érdekes. A rendezés görcsösen keresi az „újat", gyakran az opera zenei megoldásának rovására is. Az előadásokat többnyire igen gyenge zenekari teljesítmény jellemzi, zenei szempontból ezért az énekesek kárpótolnak — javarészt fiatalok —, akik vokális szempontból és színészileg egyaránt teljesértékű produkciót nyújtanak.

Új lehetőségek és perspektívák akkor nyílnak az ukrán opera előtt, ha felépül Harkov új operaháza. A munkához már hozzáfogtak és két éven belül el kell hogy készüljenek vele. A legkorszerűbb színpadtechnikai berendezésekkel szerelik fel, világviszonylatban is páratlan lesz akusztikai szempontból, a nézőtér kényelmét és az épület célszerűségét illetően.

A hangversenyéletet az *Ukrán Filharmónia* gondozza, egész felépítése

alapjaiban különbözik attól, amit hangversenyéleten Nyugat-Európában értenek. Mind kevesebb a hagyományos formájú, a „nagyközönségnek rendezett hangverseny", viszont megszámlálhatatlanul sok klubhangversenyt rendeznek, többnyire néhány szereplővel és az elhangzó műveket ismertető lektor közreműködésével. A közönség a klub tagjaiból és hozzátartozóikból áll. Mivel pedig valamennyi szakszervezetnek, minden nagyobb intézménynek és szervezetnek saját klubja van, nem csoda, hogy a művészeknek némelykor egy estén három-négy koncerten is fel kell lépniök.

Ukrajnában nagyon népszerű a *kórusmuzsika.* A legkisebb klubnak is van énekkara. A karvezetők, akik többnyire egészen fiatal hivatásos muzsikusok, karmesterek, vagy zeneszerzők, általános zenei nevelő munkát is végeznek. Most a kijevi vasutasok klubjáé a legjobb ukrán kórus. Nagy szolgálatot tesz a kóruszenének a Dumka állami énekkar is.

Sokéves ukrajnai zenei tevékenységem alapján bizakodóan reménykedhetem benne, sőt bizonyossággal kijelenthetem, hogy az ukrán nép győztesen fog kikerülni a zenei zűrzavarból és a pillanatnyi nehézségekből. Született muzikalitása és az új, fiatal nemzedék akarata a záloga ennek.

Anbruch, 1931. november—december

Fv. 57

Zt.
Dr. Benkő

MAGYAR ZENE

1977 4

MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XVIII. évf. 4. szám 1977. december

SZABÓ FERENC EMLÉKEZETE (1902—1969) 339
SZABÓ FERENC:
Bartók Béla — A hetvenéves Kodály Zoltán — A zenekritikáról . . . 341
JAKOV ISZAKOVICS MILSTEIN:
Az orosz Liszt-kutatás kevéssé ismert lapjai 354
BATTA ANDRÁS—KOVÁCS SÁNDOR:
Típusalkotás és nagyforma Beethoven korai zongoravariációiban . . . 362
TARI LUJZA:
Takács Jenő köszöntése 387
LÁSZLÓ FERENC:
„Atonális sziget" Mozart g-moll szimfóniájában 402
GÁBRY GYÖRGY:
A virgina 406
SZ. FARKAS MÁRTA:
Magyar hangszertörténeti dokumentum 1802-ből 419
DOKUMENTA
Adatok Bartók színpadi műveihez (Valkó Arisztid) 433
KÖNYVEKRŐL
Rajeczky Benjamin írásai (Barlay Ö. Szabolcs) 440
Gyimes Ferenc: Magyar nyelvű zenei könyvek a közművelődési könyvtárakban (Székely András) 443

MAGYAR ZENE
Zenetudományi folyóirat
Megjelenik évente négyszer
A szerkesztő bizottság tagjai:
UJFALUSSY József és MARÓTHY János
Szerkesztő: BREUER János
Szerkesztőség: Budapest V., Vörösmarty tér 1. (Magyar Zeneművészek Szövetsége címén 1364 Budapest, Pf. 47.) Telefon: 176-222/179
Kiadja Lapkiadó Vállalat (VII., Lenin krt. 9—11.) Levélcím: 1906 Pf. 223.
Felelős kiadó: SIKLÓSI Norbert
Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a Posta hírlapüzleteiben és a Posta Központi Hírlapirodánál (KHI, 1900 Budapest V., József nádor tér 1.) közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a KHI 215—96 162 pénzforgalmi jelzőszámlára. Előfizetési díj fél évre 30,— forint, egész évre 60,— forint.
Index: 25.563
77.5177.66-21 Alföldi Nyomda, Debrecen

SZABÓ FERENC EMLÉKEZETE (1902—1969)

75. születésnapját december 27-én ünnepelnénk, ha Szabó Ferenc közöttünk volna még. Így csupán emlékezhetünk rá, a nyolc éve eltávozottra. Életútjáról, művészetéről újat mondani két esztendővel azután, hogy Maróthy János forráskutató és műelemző, a pályát társadalmi jelentőségében felmutató monográfiája megjelent, a lehetetlennel határos. Szabó Ferenc tevékenységét illetően azonban két esztendővel e monumentális kötet megjelenése után sem kevesebb a félreértés, mint volt annakelőtte. Az emberi emlékezet legalább annyira függvénye szubjektív tényezőknek, mint objektív tényeknek, az idő a tények határait elmossa és történelem rangjára emeli mindazt, amit szájhagyomány útján örökít át az emlékezet.

Szabó Ferencre, az emberre, zeneszerzőre és zenepolitikusra ezért most nem róla szóló, hanem tőle való írásokkal emlékezünk; nem tévedhetetlenségének, művészi-emberi tisztességének dokumentumait idézzük fel az eredeti megjelenéssel betűre azonos, szépítetlen formában. A Bartók-írás (Új Zenei Szemle I. évf. 5. szám, 1950. október 5—12. lap) a zeneszerző halálának 5. évfordulóján rendezett operaházi ünnepségen (szeptember 25.) elhangzott beszéd. Megírásakor a Bartókra vonatkozó mai ismereteinknek csupán töredéke volt feltárt anyag. Amikor ez a beszéd elhangzott, befejezett ténynek számított bizonyos Bartók-művek elutasítása, némely muzsikus ujjal mutatott rá erre, vagy amarra a formalista Bartók-alkotásra. Ebben a környezetben Szabó Ferenc a népben gyökerező, demokratikus, forradalmár Bartók életpályáját rajzolja meg, akárcsak — más módszerrel — Bartók és a népzene című írásában Szabolcsi Bence. Az érték mentésének szándéka nyilvánul meg ebben; a mentés okán választja el Szabó Ferenc Bartók művészetét a „formalizmustól", mégpedig nagyon határozottan.

A Kodály-köszöntő (Emlékkönyv Kodály Zoltán 70. születésnapjára. Zenetudományi Tanulmányok I. Szerkesztette Szabolcsi Bence és Bartha Dénes. Akadémiai Kiadó Budapest, 1953. 9—11. lap) sem tanulságok nélkül való. Nem csupán Kodály Zoltánról van szó benne, nem csupán arról, ami ebből a roppant életműből a mienk. A kortárs magyar zeneszerzés perspektíváit, a Kodály-epigonizmus veszélyeit jelzi-körvonalazza Szabó Ferenc, meglehet elsőként, de mindenképpen az elsők között s vagy másfél évtizeddel megelőzve korát, hiszen a Kodály-epigonizmus veszélyeinek felemlítése a 60-as években vált közhellyé.

A zenekritikáról szóló cikk (Zenei Szemle, 1948/VI. 314—317. lap) a két előzőnél kevésbé jelentősnek látszik. A szerkesztő posztumusz hozzászólásnak

szánja a zenekritikáról újra meg újra fellángoló vitákhoz. Szabó Ferenc gondolatmenetének elvileg van ellenpróbája is: a zenekritikus Szabó Ferenc teljesítménye. 1945—47 között Szabó a szovjet hadsereg magyar nyelvű napilapjának, az Új Szónak a zenei kolumnistája. Ha egyszer megadatik cikkeinek a kötetbe gyűjtés tisztessége, a kései olvasó alighanem meglepődik — nem a hozzáértésen — a kritikusi hozzáálláson. Amíg e kritikák könyvtárak polcán porosodnak, nem tény, hanem hitbéli kérdés, elfogadja-e állításomat az olvasó. Nyilvánvaló az is, hogy Szabó Ferencnek a kritikaírás nem a legfontosabb tevékenysége. Műveinek rendszeres előadása írásainak közreadásánál sokkalta sürgetőbb. Mivel folyóirat zeneművek megszólaltatásának teljességgel alkalmatlan fóruma, írásaival idézzük fel, gondolataival, Szabó Ferenc alakját.

Breuer János

SZABÓ FERENC ÍRÁSAIBÓL

BARTÓK BÉLA

Öt évvel ezelőtt, amikor dolgozó népünk elszánt akarattal hozzáfogott a fasizmus barbár pusztítása okozta romok eltakarításához és felszabadított hazánk újjáépítésének majdnem emberfeletti erőfeszítést követelő munkájához, villámcsapásként ért bennünket a hír, hogy messze hazájától, idegenben, meghalt Bartók Béla.

A fasizmus szörnyű pusztítása mély sebeket ejtett népünkön és hazánkon. S pusztulás és romok, a veszteségek döbbenetes méreteinek hatása ellenére is villámcsapásként ért bennünket a hír, mert tudtuk, hogy milyen nagy és pótolhatatlan veszteség érte népünket, mikor kiapadhatatlan, hatalmas alkotóereje teljében, tele sok, még el nem mondott mondanivalóval, tele nagy művek terveivel tört derékba Bartók nagyszerű életpályája. Már akkor megéreztük, hogy a zsenije végső kibontakozásához közeledő Bartók milyen hathatós erőt jelenthetne népünk anyagi és szellemi javai újjáépítésében és szocialista zenekultúránk felépítésében. Azóta öt év telt el. Öt év nem nagy idő, de jelentőségét zeneművészetünk fejlődésében, jelentőségét népünk szellemi életének folyton terebélyesedő folyamatában mind világosabban érezzük, látjuk és tapasztaljuk.

Bartók meghalt, de művészete, életműve élő, eleven erő. Most, amikor halálának 5. évfordulóján a legnagyobbaknak kijáró őszinte tisztelettel és kegyelettel emlékezünk meg róla, fel kell tennünk a kérdést: mennyiben és miért eleven ez az életmű, mennyiben és miért példa, segítség és útmutatás a számunkra?

Mindenekelőtt Bartók életművének harcos hazafiságát kell kiemelnünk, mint olyan motívumot, amely áthatja Bartók egész emberi magatartását, egész művészetét. Azt a hazafiságot, amely a nép szeretetében és a nép ellenségeinek izzó gyűlöletében nyilatkozik meg. Ezt a szálat kell végig követnünk és ennek a szálnak mentén kitárul előttünk Bartók életművének minden lényeges kérdése, de világossá válik ennek az életműnek számunkra élő, eleven volta is.

Már első szerzeményeit is mély hazaszeretet és az 1848—49-es magyar forradalom dicső eszmevilága hatja át. Gyűlöli a magyar népet elnyomó Habsburgokat és a 300 éves habsburgi elnyomás század eleji legfőbb támaszát, a feudálkapitalista földesúri reakciót. Lelkesedik a magyar szabadságért és Kossuth Lajosról szimfóniát ír, hogy művével is élessze népében a hazaszeretet lángját, hogy serkentse és fokozza népének a nemzeti önállóság

és szabadság utáni vágyát. Már első szerzeményeivel bekapcsolódik Bartók kora nagy és sorsdöntő társadalmi harcaiba.

Ugyanakkor a körülötte élő embereket is ebből a szempontból kezdi értékelni és választja el őket egymástól. 1902—3-ban írott leveleiben a fiatal Bartók még respektussal emlegeti a később hazaárulóvá, fasisztává lett Dohnányi nevét, de ugyanakkor már kimondja róla az ítéletet is: „Mint művész, kollégáival szemben túl szigorú; de ez nem oly óriási nagy hiba. Annál nagyobb, megbocsáthatatlan vétek hazafiatlansága. Ez kizárja, hogy valaha »jobb viszony« legyen közöttünk". Amikor így elutasítja magától azokat, akiknek hazafiatlanságáról megbizonyosodik, húsz-egynéhány esztendős korában szenvedélyesen tiltakozik az ellen, hogy koncertjét a Habsburg főhercegék, mint ahogyan ő mondja: ez a „vesztegető, rabló, gyilkos népség" is meghallgassa. Ugyanezekből az ifjúi évekből való az a mélységesen őszinte vallomása is, amelyben mintegy ünnepélyes fogadalomban egész életét, „minden téren, mindenkor és minden módon" hazájának, népének szenteli. Pályája kezdeténél a leghatározottabban együtt jelentkezik nála a lángoló hazaszeretet és az ellenségnek izzó gyűlölete. Ahogy az idők érnek, Bartókban is úgy telítődik meg ez a két érzés egyre határozottabb tartalommal. Rá kell döbbennie arra, hogy az 1848 óta teljesen reakcióssá vált középnemesség is hazafias jelszavakba, álforradalmi frázisokba öltözteti árulását. Bartóknak őszinte hazafiassága és 1848 eszméihez való mély ragaszkodása számára az „úri Magyarország" látszathazafiassága és 1848 eszméit meghamisító magatartása mindinkább elviselhetetlenné válik. Nem véletlen az, hogy fokozatosan, de a legnagyobb határozottsággal csatlakozik a századeleji magyar szellemi életnek ahhoz az áramlatához, amely Ady Endrével az élén egy demokratikus népforradalom úttörőjének a szerepét lett volna hivatva betölteni. Mert ez a forradalom benne érlelődik a magyar életben. Révai elvtárs így jellemzi ezt a kort:

„... Magyarországon egy mély, objektív forradalmi helyzetnek, forradalmi válságnak volt ez az évtizede. Válságban volt a feudális oligarchiának egész belpolitikai rendszere, válságban volt a 67-es kiegyezés, a dualizmus, az Ausztriához való viszony egész rendszere. Az egész 1867-es alkotmány recsegett-ropogott eresztékeiben. A munkásság tömegharcai megrázkódtatták az 1867-ben emelt épületet. A parasztság is megmozdult, felmondta a hűséget a »történelmi« 48-as pártoknak. Elég Áchim András nevét felidéznem."

Bartóknak észre kellett vennie, hogy a dzsentrinek a nemzetről és a hazáról megformált hazug, lényegében népelnyomó képe nem azonos azzal a hazával, azzal a nemzettel, amelyiknek ő egész életét, egész munkásságát akarja áldozni. Bartók hazafiságának és művészi pályafutásának is döntő fordulópontja ez.

Nyugtalanul keresi világnézetének és abból fakadó zenei mondanivalójának adekvát kifejező eszközeit. Érzi, hogy az a zenei nyelv, amelyen beszél, valamikor Bihari, Erkel és Liszt korában még kifejezője lehetett a magyarság haladó eszméinek, de a 67 szellemi modorában elposványosodott és már semmiképpen nem alkalmas arra, hogy a megváltozott helyzetben az egyre élesedő osztályharcok közepette a haladásnak kifejezője legyen. 1905-ben Kodály Zoltán, majd az ő kezdeményezése nyomán 1906-ban Bartók a világszerte fellendülő forradalmi hullám hatására, rátalál az évszázadokon keresztül le-

nézett, emberszámba nem vett, elnyomott magyar parasztság dalaira. Rátalált azokra a dalokra, melyekben kifejeződött az évszázadokon keresztül eltiport magyar jobbágy minden keserűsége, bánata, könnye, minden határtalan szenvedése. Rátalált azokra a dalokra, melyekből, mint évszázadokon keresztül gondosan csiszolt drágakövekből, kisugárzik dolgozó népünk lelki gazdagsága, dolgozó népünk hatalmas művészi alkotóereje.

Bartók ettől kezdve — ugyanúgy, mint Kodály — minden szabad idejét ezeknek a népdaloknak összegyűjtésére áldozza. Tanulmányozza őket, behatol zeneiségük titkaiba, tudományosan rendszerezi őket. Megkeresi a módját, hogyan, mi módon, milyen harmóniai öltözetben lehet őket a közönség előtt megszólaltatni. Először óvatosan, majd mind biztosabb érzékkel elsajátítja e népdalok dallamainak belső törvényszerűségeit és alkalmazza azokat saját zenei mondanivalójának kifejezésére. Zenei nyelvezete mind szervesebben felszívja a dolgozó magyar parasztság plebejusi hangját és élete végéig ez lesz zenéjének egyik legfőbb megihletője, egyik legfőbb erőforrása, ez lesz az a mindennel dacoló erő, mely mindennek ellenére mindig semlegesítette Bartók művészetében a szellemi züllésbe hulló polgári társadalom mérgező és romboló hatását és megakadályozta azt, hogy a kapitalizmus bomlasztó, formalista művészetellenessége legyűrje hatalmas tehetségét és kiapadhatatlan alkotóerejét.

A népdalgyűjtő utak során szegényparasztok életével, küzdelmével, pásztoremberekkel, cselédekkel ismerkedik meg. Ezeknek az egyszerű embereknek művészetéről azt vallja: „Népi dallamaink mindegyike valóságos mintaképe a legmagasabbrendű művészi tökéletességnek. Kicsinyben ugyanolyan mesterműnek tekintem, mint a nagyobb formák világában egy Bach-fúgát vagy Mozart-szonátát. Az ilyen dallam klasszikus példája egy zenei gondolat páratlanul tömör, minden feleslegest elkerülő kifejezésének . . ." Lehetetlen, hogy ne jussanak itt eszünkbe a nagy proletárírónak: Gorkijnak a nép művészetéről mondott gyönyörű szavai. De észre kell vennünk azt is, hogy Bartók hazafiassága az egyszerű emberek mélységes szeretetévé és megbecsülésévé tágul. Ez a megbecsülés és ragaszkodás úgy lesz mélyebbé és erőteljesebbé, ahogy fenyegetően növekszik a fasizmus és ahogyan Bartók szégyenkezni kénytelen az „úri Magyarország" úgynevezett művelt embereinek a rabló és gyilkos rendszert kiszolgáló gyűlöletes magatartása miatt.

Bartók művészetének ez a plebejusi, a jövőbe mutató hangja igen nagy jelentőségű. Zenéjének plebejusi hangja évtizedekkel felszabadulásunk előtt az évszázadokig kisemmizettek, a kizsákmányolt szegénység hangján beszélt. Keményen, darabosan s talán nemegyszer érdesen szól ezen a nyelven, de nyílegyenes utat vág az utána következő generációnak. Ma, a szocialista zenekultúra megteremtésének nagy munkájában mutatkozik meg igazán Bartók patriotizmusának és egész művészetének hallatlan jelentősége. Az a tény, hogy zenénk a szocializmust építő dolgozó népünk anyanyelvén tud megszólalni, legfőképp Bartók és Kodály érdeme. Az pedig, hogy a szocialista irányban fejlődő zeneművészetünk eleget tud tenni a marxizmus—leninizmus egyik legfontosabb követelményének, hogy fundamentumában a népzenénkre támaszkodik, az ismét Bartók és Kodály hatalmas munkásságának eredménye.

De Bartók ezt a kört még jobban kibővítette. Igazi hazafiassága abban mutatkozik meg a legszebben, ahogyan más népekhez viszonyul. Népdalgyűj-

tő körútjai során kapcsolatba került az úri Magyarország kétszeresen elnyomott, kétszeresen kizsákmányolt és jogfosztott nemzetiségeinek paraszti rétegeivel is. Hamarosan egyforma szeretettel és megbecsüléssel gyűjti és tárja fel, egyforma művészi érdeklődéssel és műgonddal dolgozza fel a magyar, szlovák, román, bolgár és más szomszéd népek népzenéjét. Számtalan cikkben, tanulmányban foglalkozik ezzel az eleddig ismeretlen területtel. De ami mindennél lényegesebb és előbbre mutató és ami még mélyebben világít be Bartók egyedülállóan haladó szellemiségű művészetébe, az az, hogy a velünk szomszédságban élő népek zenéjének elemei testvéri közösségben, harmonikus egységben forrottak össze nagy műveiben. Zenéje ugyanazt mondja, amit Ady csodálatosan szép és bátor verse:

Dunának, Oltnak egy a hangja,
Morajos, halk, halotti hang.
Árpád hazájában jaj annak,
Aki nem úr és nem bitang.

Az ő munkássága is azt hirdeti, amit József Attila így fogalmazott meg: „Rendezni végre közös dolgainkat."

1943-ban, egyik legutolsó amerikai előadásában így nyilatkozott erről a kérdésről: „Parasztok életéről beszéltünk, hadd mondjam el, mit tapasztaltam különféle nemzetiségű parasztok egymáshoz való viszonyát illetőleg. Most, amikor ezek a népek felsőbb parancsra egymást ölik, mikor olyasformának látszik az ottani világ, mintha a különféle nemzetiségek egymást egy kanál vízben akarnák megfojtani (és ezt halljuk róluk már évtizedek óta): talán időszerű rámutatni arra, hogy a parasztokban ádáz gyűlöletnek más népek iránt nyoma sincs és soha nem volt... gyűlölködést más nemzetiségűek ellen csak a felsőbb körök árasztanak."

Bartók zenéje már az 1900-as évek elején azt vázolta fel előre, ami most válik általánosan tudatossá a Duna völgyében. Bartók zenéje már évtizedek óta arról beszél, hogy mennyi minden közös és rokon vonás van Csehszlovákia, Magyarország, Románia és Bulgária népeinek kultúrájában, hogy szabadságuk, függetlenségük és boldogulásuk legfontosabb előfeltétele: megteremteni az egymás megértésének és megbecsülésének őszinte, baráti légkörét.

Az 1910-es évek vége felé kialakult sajátos, plebejusi vonásokkal szervesen átszőtt zenei stílusa. Mennél világosabban mutatkoznak ennek körvonalai, annál élesebben hidegül el tőle a polgári közönség, annál élesebben fordul személye és művészete ellen a feudálkapitalista reakció minden zenei és zenével foglalkozó szerve. Évtizedekig tagadták zenéje magyarságát, hazaárulónak bélyegezték, majd vitatták pályája hajnalán ünnepelt tehetségét. A reakció pár év alatt izolálta népétől. De ő vállalta sorsát, töretlen egyenességgel, férfias bátorsággal kitartott művészi hitvallása, a parasztdalok plebejusi hangját megszólaltató zenei stílusa mellett. A dolgozó néphez való becsületes hűsége és forró szeretete dacolt a léleksorvasztó izoláltság gyötrelmeivel, egy hosszú életen át dacolt a reakció és fasizmus ezer és ezer próbálkozásával, hogy megtörjék akaraterejét, megtörjék ellenállását. Bartók becsületes kitartása, soha meg nem alkuvó elvhűsége világító fáklya volt a magyar éjszakában, buzdító és bátorító erőt sugárzott magatartásával, mely buzdítólag és

bátorítólag hatott a becsületesekre, az ellenforradalommal és fasizmussal meg nem alkuvókra, az ellenforradalommal és a fasizmussal szemben. Bartók töretlen hűsége és kiapadhatatlan szeretete dolgozó népünk iránt számunkra, a szocializmust építő népünk zeneművészei számára ma is élő és ható nagy morális erő, mindnyájunk számára követendő példakép. Útmutatása nyomán a szocialista irányban fejlődő magyar zeneművészet művelői könnyebben találják meg a népükhöz vezető utat és dolgozó népükkel Bartók mutatta módon összeforrva, könnyebben, hamarabb, kevesebb kerülővel válnak népük igazi művészeivé.

Bartók sajátos, egyéni hangú, bátor zenéje nemcsak tüntető kiállás és bátor állásfoglalás, hanem megszólaltatja és kifejezi dolgozó népének minden testi és lelki szenvedését, melyet rámért a földesúri rendszer cinikusan önző osztályönkénye, melyet rámért a fasizmus embertelen gyalázatossága és vérszomjas kegyetlensége, melyet rázúdított az imperializmus véres, nagy világháborúkban kirobbanó, emberiségellenes, bűnös rendszere. Bartók zenéje megrendítő, szenvedélyes vádirat népe sanyargatói, népe ellenségei ellen. Bartók zenéje félelmet nem ismerő, bátor tiltakozás az imperialistává rothadt, a fasizmusig züllött kapitalizmus ellen. A magyar népi demokrácia zeneművészeinek Bartók útján kell haladniuk. Szívüknek együtt kell dobognia népük szívével, jóban-rosszban népükkel egybeforrva, ki kell fejezniük művészetükkel népük minden élményét, népük minden nagy erőfeszítését, zenéjükkel vissza kell tükrözniük népük heroikus harcát egy jobb, szebb és emberibb Magyarország felépítéséért, egy békés, zavartalan alkotómunkával teljes, biztos jövőért.

Bartók a fasizmus dögletes légkörétől fuldokló hazájából kiüldözötten Amerikában keresett menedéket s Amerikába emigrált. Abba az Amerikába, mely a Hitler-fasizmussal szembefordult. Azt hitte, hogy az óceánon túl nem éri utol őt a fasizmus embertelen világa. Azt hitte, hogy az óceánon túl biztos és nyugodt lehetőséget talál az alkotó munkára. Azt hitte, hogy az olyan becsületes antifasiszta, mint ő, ott meleg baráti, antifasiszta mivoltával együttérző fogadtatásban részesül. Hamar megérezte, hogy két Amerika van. S a másik, a hitleri fasizmussal rokon Amerikának fokozatos megerősödése, fokozatos előtérbe jutása és hatalomra kerülése mély, keserű csalódás volt számára. Madjnem nyíltan beszél erről egy háborús cenzúrára való tekintettel óvatosan megfogalmazott, 1941. június 20-án keltezett levelében, mely így hangzik:

„... A hangversenyéletbe való bekapcsolódás nem éppen kecsegtető; vagy a manager rossz, vagy a körülmények kedvezőtlenek (és a háborús légkör még olyanabbá teszi őket a közeljövőben) úgy, hogy ti. akkor haza kéne utaznunk, akármiféle a helyzet odaát *(értsd: akárhogy is tombol a fasizmus)*, addigra itt sem lesz sokkal különb."

Ebből a pár szavas rövid, de sokatmondó idézetből is világosan kitűnik, hogy Bartóknak Truman Amerikájával nem volt semmi közössége, hogy azoknak, akik ma Bartók nevével és művészetével visszaélve, Bartók műveinek nagy művészi és emberi hatását sötét és véres terveik érdekében a népi demokratikus Magyarország, a dolgozó magyar nép elleni harcukban kihasználják, Bartók világnézetéhez, emberi és művészi mondanivalójához semmi közük sincs. Amit ma Trumanék Amerikájában állítanak, hirdetnek és ter-

jesztenek, az mind szöges ellentétben van Bartók egyéniségével és életműve lényegével. A Kossuth forradalmi hagyományain elinduló és ezeknek zenei téren hangot adó, műveiben a Duna-völgyi népek baráti és testvéri együvé tartozását hirdető, a fasizmus embertelenségével soha meg nem alkuvó Bartók szervesen és tőlünk elválaszthatatlanul hozzánk tartozik.

A magyar népi demokrácia őszintén és határozott nyíltsággal és teljes joggal Bartókot mindig magáénak vallotta és vallja. Budapest egyik legszebb útját róla nevezte el. Egyik legfontosabb zenei intézménye, mely vezeti és átfogja a magyar dolgozók zenei tevékenységét, Bartók nevét viseli. A zenét tanuló tehetséges munkás- és parasztifjúságnak a Bartók Kollégium ad hajlékot és biztosítja szocialista szellemű zeneművészekké való nevelését. 1948 őszén a magyar kormányzat lehetővé tette a Bartók-fesztivál megtartását, ami nyílt kiállás volt, nemcsak szavakban és nyilatkozatokban — mint a magyarellenes imperialista propaganda ezt teszi —, hanem tettekben is.

A magyar nép és mi, a magyar népi demokrácia zenészei egy szálig magunkénak valljuk őt. Nincs valamirevaló magyar zeneszerző, Weiner Leótól Kadosa Pálon és Szervánszky Endrén keresztül a legfiatalabbakig, akiknek műveiben Bartók közvetett vagy közvetlen hatása ne lenne kimutatható, akiknek művészetét a bartóki életmű ilyen vagy olyan módon, formai felépítésben, zenei nyelvezetben, kifejező eszközeinek változatos magyarságában ne gazdagította volna. Szolgai utánzói nem sokan vannak s ha vannak, akkor is zeneszerzőgárdánk kevésbé értékes tagjai közé tartoznak.

Mi, a szocialista realizmus útjára térve egy új kor: a szocializmus építése korának, egy új magyar társadalom: a népi demokrácia magyar társadalmának zenei kifejezésére törekszünk. Zeneművészetünk feltételei minőségileg és mennyiségileg döntő módon megváltoztak. Zeneművészetünk tömegbázisa egy pár év alatt jelentősen kibővült és további bővülésének soha nem látott széles körvonalai bontakoznak ki szemünk láttára. Az előttünk álló nagyszerű feladatok és lehetőségek és a ránk háruló felelősségteljes kötelességeink megszabják művészi fejlődésünk irányát. Feladatunk még jobban elmélyíteni a zene építő társadalmi szerepét és hivatását, amelytől a polgári világnézet züllése, a fasizmus embertelen és kegyetlen világa a maga idején megfosztotta. Ez a szocializmus útján való haladás előfeltétele és ebben a munkában Bartók öröksége nélkülözhetetlen útravalónk.

Bartók az imperializmus, a fasizmus embertelen és kegyetlen világában élt. A magyar dolgozók, akikhez szólani akart, a Horthy-rendszer anyagi és szellemi elnyomatásában csak ritkán hallhatták meg zenéje üzenetét. Évről évre társtalanabbá vált, mind visszavonhatatlanabbul elidegenedett a fasizmus tébolyába züllő társadalomtól. Műveinek helyenként komor és tragikus alaphangja pesszimista színben tünteti fel zenei mondanivalóját. Egy embertelen világban a magára hagyott, de küzdő ember kiúttalan vívódását tükrözi zenéje. Becsületes, nagy alkotó művész volt. Látta a fasizmus szörnyűségeinek fokozatos növekedését, nem látta azonban a biztató reménysugarat, nem látta világosan kirajzolódni az egyedül lehetséges, a szocializmus felé vezető kiutat és így nem tudott hinni a munkásosztály mindent megváltoztatni tudó erejében, akaratában és elszántságában. Lelkileg végigszenvedte az emberiséget ért megaláztatás minden szégyenét, az áldozatok szörnyű szenvedéseinek minden poklát és ez a zenéjéből ki is hangzik. Ezért zenéje sokszor hát-

borzongató, hatásában nem mindig kellemes. Feloldatlansága és reménytelensége, kilátástalansága okozza azt, hogy egyes művei és egyes műveinek részletei a nyugati modern zenével rokon vonásokat mutatnak fel. De nem lehet és nem szabad Bartókot azonosítani a nyugati, dekadenssé korcsosult polgári zene minden igaz emberi érzés kifejezésére alkalmatlan formalistáival. Bartók zenéje mindig emberi indulatokat, emberi érzéseket fejez ki, lélektelen, zeneietlen spekulációkba sohasem téved el. Ha az utókor meg akarja tudni, hogy mit érzett, mit élt át, hogyan és mi módon szenvedett fizikailag és morálisan népünk a Horthy-Magyarország börtönében, hiteles választ fog találni József Attila költészetében és Bartók Béla zenéjében.

Mit kell nekünk, népi demokráciánk zeneszerzőinek folytatnunk, mit kell továbbvinnünk Bartók Béla hatalmas életművéből? Elsősorban hazaszeretetét és a néphez való hűségét.

Bartók hazaszeretete és a néphez való ragaszkodása izzó gyűlöletet jelentett a nép és a szabadság ellenségeivel szemben. Úgy leszünk igazán hűségesek Bartók örökéhez, ha mi is mindenben azonosítjuk magunkat népünknek és a világ haladó emberiségének az amerikai imperialisták elleni gyűlöletével, a békéért, a haladásért, a szabadságért és az emberi méltóságért folytatott megingathatatlan harcával. Úgy leszünk méltók Bartók örökségére, ha minden erőnkkel, minden alkotásunkkal részt veszünk a világ dolgozóinak a hatalmas Szovjetunió által vezetett békeharcában. Bartókot folytatni, Bartók hagyományainak szellemében továbbhaladni egyet jelent azzal, hogy hitet teszünk a békés építőmunka, a haladás és mindennek záloga, a Szovjetunió mellett.

Ebből következik az is, hogy Bartók örökét továbbfolytatni egyenlő azzal, hogy hűséges harcosai vagyunk a népek egymás iránti megértésének. Zsdanov azt mondja: „A művészet nemzetköziségе nem a nemzeti művészet visszafejlesztéséből és elszegényesedéséből következik. Ellenkezőleg, a nemzetköziség éppen ott születik meg, ahol a nemzeti művészet virágzik."

Bartók hazafiságából következik demokratikus nemzetköziségе, viszonya a Duna menti népekhez és azok népzenéjéhez. Mi, nemzetköziségének példamutatóan nemes hagyományait tovább folytatva, kiszélesítjük és kiterjesztjük a világ minden dolgozó, haladni és békében élni kész népére.

Évszázados kulturális elmaradottságunk végleges felszámolásának útját Bartók a nagy múltú nyugati zenekultúra és a magyar népdal szintézisében látta. Számunkra a leghaladóbb, legmélységesebben demokratikus és legmagasabb rendű kultúrát a Szovjetunió jelenti. Mi akkor folytatjuk igazán Bartók hagyatékát, ha a szovjet kultúra tapasztalatai és eredményei útján kívánjuk új szocialista kultúránkat felépíteni. Népköztársaságunk ezen az úton már döntő, hatalmas lépéseket tett előre. Amiről Bartók csak álmodhatott, magyar földön most megvalósult. A kultúra megszűnt a kizsákmányolók monopóliuma lenni. A dolgozók millióiból kialakul a zenének új közönsége és ezer és ezer énekkari és zenekari együttes. Bartók eljövetelük reményében írta legszebb remekműveit. A nép fiai ma már nemcsak a népdalok ismeretlen költői és szerzői. Népköztársaságunk alkotmánya biztosítja, hogy tanult, jól képzett zeneművészekké válhassanak. A népből jött minden igaz tehetség előtt ma már nyitva áll a tanulás és fejlődés útja. Ez zeneművészetünk fejlő-

désének olyan lendületet biztosít, melyre nem volt még példa népünk történelmében.

Népköztársaságunk eredményei mindenhol pártunk, a Magyar Dolgozók Pártja kezdeményezésével, vezetésével és irányításával valósulnak meg. Ez azt jelenti, hogy pártunk kultúrpolitikája a marxizmus—leninizmus fényénél továbbfejleszti Bartók leglényegesebb, leghaladóbb gondolatait.

Bartók meghalt, de a halhatatlan alkotásaiból, példamutatóan becsületes emberi magatartásából kisugárzó nagy művészi és erkölcsi erő: élő valóság, mely támogatja és elősegíti a szocializmus útjára tért népünk építő, hősi munkáját.

Népünk tudja ezt és ezért őt magáénak vallja, s örökre szívébe zárja nagy fiának emlékét. És most, halálának ötödik évfordulója alkalmából a legnagyobbaknak kijáró tisztelettel és kegyelettel fordul halhatatlan emléke felé.

A HETVENÉVES KODÁLY ZOLTÁN

Az élő zeneszerző alkotó munkájáról nehéz végleges ítéletet mondani. Több, egymásnak ellentmondó tényező rendkívüli módon megnehezíti a tiszta, reális kép kialakítását s az ilyen ellentmondások gyakran megzavarják és tévútra vezetik a kortársak ítélőképességét. A kép, mely kialakul, ezért állandóan változik, állandóan módosul, mert az ellentmondó tényezőkből hol az egyik, hol a másik az, amelyik döntő módon befolyásolja a bírálatot.

A zeneművészeti alkotásoknak is különböző az életképessége, más és más az életkora. Vannak művek, amelyek igen hatásosaknak mutatkoznak a bemutatón, harmadszori hallgatásra azonban menthetetlenül elavultnak érezzük őket. Vannak művek, amelyek feltűnő sikert nem aratnak a bemutatón, de minél többször halljuk, annál több művészi értéket, annál több igazi szépséget és mélységet fedezünk fel bennük. Egy zeneszerző alkotó művészetének megítélésében végső fokon éppen ezért két egymással szervesen összefüggő tényező a döntő. Ez pedig: a művek időálló életképessége és az, hogy a dolgozó nép a zeneszerző zenéjét megértse és megszeresse, mélyen és elválaszthatatlanul magáénak érezze.

Ha az időállás és a legnemesebb értelemben vett népszerűség a legfőbb próbakő a zeneszerzői munkásság megítélésében, úgy különösen az, ha évszázados bilincseitől megszabadult dolgozó népünk társadalmi és zenei közvéleménye ma mérlegre teszi: mi az, amit elfogad, mi az, amit elidegeníthetetlenül magáénak érez a 70 éves Kodály Zoltán alkotó művészetéből, mi az, ami ebben a műben mai életünk számára, mindenfajta kizsákmányolást felszámoló és a szocializmust építő új társadalmi viszonyaink között is időálló, élő, ható, a fejlődést inspiráló szellemi és művészi erő. A hetvenéves Kodály Zoltánt szeretettel és elismeréssel ünneplő Népköztársaságunk, egész népünk kiérzi ebből a műből a hatalmas egyéniséget, a költői képzelőerőt, az átfogó teremtőkészséget s nem utolsósorban a nagy nevelőt, a nagy tanítómestert, akinek mi, mai magyar zeneszerzők, előadóművészek, zenetudósok és pedagógusok, közvetve vagy közvetlenül, mindnyájan tanítványai vagyunk — a magyar zenekultúra legnagyobb élő reprezentánsát.

Ma már vitathatatlan tény az, hogy népi demokráciánk közvéleménye szerint Kodály élete művét szervesen és egyértelműen magáénak érzi.

Mint minden nagy művészetben, szóhoz jut benne a visszatükröződő élet elemi erővel feltörő igazsága, még akkor is, ha alkotója az emberi lét, a társadalmi fejlődés igazságát a maga végső konzekvenciáiban nem látja tisztán és tudatosan. Népi demokráciánk közvéleménye meghallja a Kodály műveiből kicsendülő mély művészi és emberi igazságot: s akkor is, ha egyik-másik szöveges zenéjének mondanivalójával nem tudja azonosítani magát, akkor is, ha egyik-másik írásának részletprogramjával nem mindenben ért egyet: meghallja azt, hogy Kodály zenéje mindig mélyen emberi megnyilatkozás, hogy mögötte mindig ott áll a nemesen érző és gondolkodó ember, akinek zenéjéből, akár a jelenről, akár a múltról beszél, melegen árad a humánum tiszta fénye, akinek minden taktusa hiteles, őszinte és becsületes szándékú.

Művészetében, mint egy rendkívül éles gyűjtőlencse fókuszában összefogva, sajátos magyar színekkel gazdagítva, érvényre jutnak a letűnt századok zeneművészetének legértékesebb, legnemesebb haladó hagyományai. Kodály zenéjéből kiérzik Palestrina, Bach, Mozart, Beethoven, Liszt és Muszorgszkij halhatatlan remekműveinek művészi és emberi igényessége, mindenekelőtt pedig új életre ébred benne magyar zenei múltunk minden időálló, minden életképes, minden valóban értékes hagyománya. Elsősorban az évszázadok könnyében és szenvedésében csodás fényű drágakővé csiszolódott, remekbe szabott magyar parasztdalok felbecsülhetetlen értékű, gazdag világa, a népünk szabadságharcainak szenvedélyesen lelkes tüzétől megihletett verbunkos zenének büszke szárnyalása.

Kodály zenéjének tősgyökeres magyarságában dolgozó népünk önmagára ismer. Ezt a zenét épp ezért elidegeníthetetlenül sajátjának érzi és a magyar nép letörhetetlen, minden akadályon és nehézségen diadalmaskodó alkotóerejének egyik legkimagaslóbb megnyilatkozását látja benne. Azért az áldozatkész, felbecsülhetetlen értékű és úttörő tudományos munkáért pedig, amelyet Kodály Zoltán egy életen keresztül a népdalkutatás és -gyűjtés terén végzett, dolgozó népünk mély hálával és a legnagyobb elismeréssel adózik. És megérdemelten, mert népzenénk hallatlan gazdagságú kincsesházának feltárása Bartók mellett elsősorban Kodály nevéhez fűződik. Népünk, ha nem is mindig tudatosan, de ösztönösen sejti idevágó munkásságának — minden összefüggésében még ma talán fel sem mérhető — társadalmi-politikai, tudományos, művészi és kulturális jelentőségét.

Kodály Zoltán életeművének ezek a közvetlen kisugárzásai rávetik fényüket a szocializmust építő magyar népünk soha nem látott fellendüléssel fejlődő szellemi és érzelmi életére. De ez a mű nemcsak önmagában, közvetlenül él és hat. Közvetve kihat zenei életünk minden megnyilatkozására, kihat a teljes magyar zeneművészet fejlődésére, az új társadalmi viszonyoknak megfelelő kialakulására. A felszabadulás utáni új magyar érzés- és gondolatvilág, mai életünk új élményeinek zenei kifejezésében, megszövegezésében és megformálásában ma és a jövőben hosszú ideig éreztetni fogja művészi és tudományos eredményeinek építő, ösztönző és termékenyítő hatását. Így kell lennie már csak azért is, mert mindnyájan, akik csak valami szerepet játszunk zenénk további kialakításában, közvetve, vagy közvetlenül Kodály Zoltán tanítványai vagyunk. Persze, szép számmal akadnak negyed-, fél-, és

háromnegyed tanítványok is. De nincs magyar zenész, akinek művészi kialakulására, közvetve vagy közvetlenül, tudatosan, vagy öntudatlanul, ne hatott volna Kodály műve rendkívüli intenzitással. Mindnyájan Kodály tanítványai vagyunk; egyikünk így, másikunk amúgy. Az egyik inkább a külsőségekben, mereven és gépiesen az. A másik inkább Kodály művészetének lényegéből merít és azzal gazdagítja művészi tudását, gazdagítja művészi egyéniségét, inkább az élet új körülményeinek megfelelően, társadalmi és szellemi életünk szocialista eszmeiségének értelmében fejlesztve és építve tovább Kodály művészetének nagy eredményeit.

Persze: az igazi tanítvány nem az, aki aprópénzre váltja Kodály zenéjének művészi szépségeit, és annak fényében-árnyában — egy életre meghúzza magát. Van olyan is, aki e művészet merész ívelésű és nagyvonalú épületének el nem használt téglamaradványaiból épít magának szerény és meghitt művészi otthont. Az igazi tanítvány azonban többre tör, épp tanítvány-mivolta kötelezi őt többre: olyan új mű kialakítására, mely — dolgozó népünk szolgálatában — méltó folytatása mindannak, amit Kodály, más társadalmi és történelmi körülmények között néhány évtizeddel ezelőtt elkezdett. Az utat, amely e cél felé vezet, társadalmi körülményeink és új, virágzó életét építő népünk eszmevilága egyértelműen meghatározzák. Ez az út világosan kirajzolódik a marxizmus—leninizmus zenei alapelveiben. Ez az út azonos a Szovjetunióban és a népi demokratikus országokban; ez az út mindenütt a világon a zeneművészet haladásának egyetlen lehetséges útja.

Az igazi Kodály-tanítvány ezen az úton folytatja mesterének tanítását és életművének eredményeit. Művészete mindenekelőtt még mélyebben ereszsze gyökerét népzenénk hallatlanul gazdag és sokrétű érzésvilágába. Eszmei mondanivalójának fényében tárja fel, széles alapokon fejtse ki annak minden érzésbeli gazdagságát és művészi szépségét. Művészetének kifejező ereje mindenekelőtt merítsen a zeneművészet nagy klasszikusainak haladó hagyományából. Különösen ápolja a magyar zene ama értékes hagyományait, amelyekben a forradalmi romantika és a szocialista hazaszeretet kifejezésére oly sok és értékes ösztönzést talál. Művészete mindenekelőtt népünk békés alkotó életének, a jobb és emberibb jövőért foytatott harcainak hű valóságát tükrözze visza. Tegye ezt bátran a jövőbe előremutatva, érzékeltetve sorsát szabadon irányító népünk jövőjének nagyszerű és lelkesítő perspektíváit. Tegye ezt úgy, hogy zenéjének minden taktusából áradjon a művészi és emberi igazság nemes erkölcsisége és a humánum emelkedett tisztaságának melegen áradó fénye. Csak ezen az úton haladva lehetünk Kodály igazi tanítványai. Ezen az úton járva tudjuk Kodály művéből azt a sok igazán értékeset és igazán maradandót méltó módon gyümölcsöztetni és folytatni. Csak ezen az úton érhetjük el, hogy Kodály műve szocializmust építő népünk anyagi és szellemi felemelkedésének ugyanolyan erővel, ugyanolyan mértékben váljék megihletőjévé, ahogyan művészete és tanítása mélyen népünkben és népünk múltjában gyökerezik; ahogyan művészete a valóságtól megihletett igaz és nagy művészet, ahogyan Kodály Zoltán egész életműve, új értelmet és realitást nyerve felszabadulásunkkal, bátran mutat előre és messzire a jövőbe.

A ZENEKRITIKÁRÓL

A zenekritika múltja alig háromszáz éves. Magas színvonalon való értelmezésében a felvilágosodás nagy századának világnézeti vajúdása hozta létre. A francia forradalom szellemi előfutárai, az enciklopédista filozófusok: Diderot, Rousseau, Grimm és D'Alembert építették ki alapjait. Zenéről szóló írásaikban felvetik annak legfontosabb korszerű kérdéseit, azokra határozott feleletet adnak. Állást foglalnak a formalizmus ellen, lándzsát törnek a realizmus érdekében. Megmutatják koruk zenéjének elhaló, sorvadásra ítélt, korszerűtlenné halványodó tendenciáit. Biztos ítélettel rámutatnak azokra a tétova, zsenge hajtásokra, melyekből új tartalom, új kifejezés, közvetlenebb és emberibb zene sarjad. Írásaikban nem az elvont művészi szép titkait kutatták. Céljuk volt utat törni a felvilágosodás világszemléletétől áthatott új zenei tartalomnak. Céljuk volt, hogy ez a haladó, harcos eszme kifejezésre jusson az összhang, a dallam, a zenei forma világában is, hogy koruk zeneművészete az ember magasabb rendűvé válásának nagy ügyét szolgálja. Írásaiknak volt még más, nem kevésbé fontos célkitűzése is. Nevelni és tanítani akartak. A feltörekvő polgárság, mely akkoriban joggal döntő szerepet követelt a politikai, társadalmi és állami élet vezetésében, a tudomány és művészet területén meglehetősen tájékozatlan és önállótlan volt. A zenéről szóló kritikai megnyilatkozások hivatva voltak e hiányt pótolni és előkészíteni a harmadik rendet arra, hogy a történelem által kiszabott vezető szerepét a zeneművészetben is betöltse.

Kiemelkedő hivatásos zenekritikusok a XVIII. században alig voltak. Jelentős és alapvető fontosságú mondanivalót zenéről elsősorban a szabadgondolkodás úttörőinek klasszikus értékű írásaiban találunk. A filozófiai, világnézeti elem mégis a XIX. század zenekritikájában továbbra is döntő szempont maradt. Most már hivatásos kritikusok és koruk legismertebb zenészei: Schumann, Berlioz, Wagner, Bülow és Liszt mondanak ítéletet e század zeneművészetének döntő fontosságú megnyilatkozásai felett. E kor zenebírálói a határozott és szigorú etikai és művészi világfelfogást tartották a zenekritika legfontosabb alapelvének. Számukra a zeneművészet társadalomformáló erőt, az emberi szellem haladásának hatásos eszközét, mindenekfelett hitvallást és világnézetet jelentett. Szenvedélyes hangú kritikai írásaikban nem elvont esztétikai élvezetekről adnak számot. Számukra a művészet egységes és határozott világkép szerves része, mely egyrészt az emberi lét sokoldalú és sokrétű megnyilvánulásaiból kapja éltető erőit, másrészt formálólag hat az emberre, annak gondolkodására és lelkivilágának kialakulására.

E század vége felé és jelen századunk első felében a zenekritikát fokozatosan destruálja a polgári gondolkodás hanyatlása. A szubjektív idealizmus szellemétől megfertőzött zenekritika napjainkban végleg elkorcsosul. Ma a zenekritikus a zeneművészetben csak az elvont esztétikai gyönyörök forrását látja. Az esztétikai élvezet intenzitása szabja meg elismerő, vagy elutasító kritikáját. Ma, amikor a polgári művészet fokozatosan elidegenedik a társadalomtól, a kor, az emberi lét igazi nagy problémáitól, a zenekritikában is mindinkább eluralkodik a szubjektivitás lazasága és a sznobizmus közönségellenes tendenciája. Hiányzik a jó és a rossz objektív kritériuma. Néha elég, ha a megbírált új mű Bartók vagy valamilyen expresszionista világhíresség

stílusát utánozza. Lesznek kritikusok, akik az ilyen idegen tollakkal ékeskedő zenét nagy zenebonával feldicsérik még akkor is, ha máskülönben minden eredetiséget nélkülöző epigon utánzat. Sajnos, ilyenkor nem az a fontos, hogy mit mond a zeneszerző, hogy milyen művészi felkészültséggel, milyen mély alkotó erővel fejezi ki zenei gondolatait. Ilyenkor fontosabb szerepet tulajdonítanak a megjelenési formának, a külszínnek, mint annak, amit takar, mintha a ruha — ez esetben mások által levetett ruha — tenné az embert, az alkotó művészt. Ma az a jó, ami a zenekritikusnak egyénileg tetszik. Az az elvetendő, ami a zenekritikus „kényes" ízlését sérti. De még az egyéni ízlés sem mindig szilárd értékmérő az ítélet meghozatalára. Van zenekritikus, akinek még az ízlése is állandóan változó, bizonytalan faktor. A mai zenekritikát legtöbbször szeszélyes, felelőtlen impresszionizmus hatja át. Az előtérben nem a mű, vagy a művészi teljesítmény, hanem a zenekritikus élménye dominál. A mai átlag-zenekritika általában alig objektívebb, mintha a kritikus beszámolna arról, mit ebédelt, milyen ételt sózott el a szakácsnő és miért nem szereti a káposztás rétest.

Népi demokráciánk gyors ütemben fokozza milliók anyagi és szellemi felemelkedését. Ma még csak százak és ezrek, de holnap és holnapután már százezrek és milliók kérnek bebocsáttatást a művészet eddig előlük elzárt világába s a magyar zeneművészet hivatása lesz a szellem és a lélek meleg fényével besugározni százezrek és milliók dolgos mindennapi életét. Nagy zeneszerzők és zenész elődeink legmerészebb álmát is túl fogja licitálni a valóság. Felkészültünk-e erre, vagy sem? Lesz-e elég erőnk a hatalmas feladat vállalására, hogy milliók dalosai legyünk, hogy a felénk özönlő magyar dolgozók szomjas zeneéhségét kielégítsük? Alkalmas-e a mai zenekritikánk az új viszonyokból fakadó és ráháruló feladat betöltésére; alkalmas-e építő kritikával százezreket vezetni és nevelni?

Az utóbbi kérdésre határozott nemmel kell felelnem. Véleményem szerint zenekritikánk a mai alakjában zeneéletünk legaggályosabb szektora, leggyengébb láncszeme. Ha nem tudja felszívni korunk haladó szellemű eszméit, ha nem tudja ezen eszméket a zene területén biztos kézzel alkalmazni, ha felelősségérzetét nem tudja a szükséges színvonalra felfokozni, zeneművészetünk rövidesen súlyos helyzetbe kerül, mert idegen öncélúságánál fogva káros irányba fejlődő test lesz társadalmi életünkben. Félő, hogy az a nagy reményekre jogosító és lenyűgözően nagyvonalú kezdet, melyet Bartók és Kodály indított el, ha zenekritikánk nem képes teljesíteni feladatát, egy-két generáción belül elakad és vérszegény akadémizmusba merevedik. Ha a társadalmunk öntudatával ellentétes, idejétmúlt szempontok vezetik továbbra is zenekritikánkat, ha nem tud százezreknek határozott választ adni arra a kérdésre, mi a jó és mi a rossz zenénkben, ha nem tudja a bizalom és a hitelesség érzését felkelteni, a zeneművészet felé orientálódó, de ma még nem műértő tömegekben, hosszú ideig eltorlaszolhatja népünk felénk — magyar zenészekhez — vezető útját.

Zenekritikánknak mindenekelőtt tudatosítani kell, hogy zeneművészetünk további fejlődése és a kor szellemiségével való összenövése csak céltudatos, közös, kollektív erőfeszítéssel valósítható meg. Zenekritikus, előadóművész és zeneszerző munkája elválaszthatatlan egymástól. Mindnyájan egy nagy célra törő szándék fegyelmezett katonái vagyunk, akik a szellem, a

művészi szép és a humánum fegyverével küzdünk egy szebb és emberibb magyar világ megvalósításáért. Ma már megengedhetetlen az a magatartás, amit eddig annyi nagy magyar érték esetében zenekritikusaink — tisztelet a kivételnek — tanúsítottak. Ma már nem lehet majdnem kizárólagos értékmérő az átütő külföldi siker. Bartók és Kodály esetében is — valljuk be őszintén — csak a nagy külföldi sikerek után változott igazán és egyöntetűen elismerővé az itthoni zenekritika hangja. Zenekritikánk — Hebbelt idézve — ne legyen „olyan olló, mely egy szemölcsön megakad és egy életeret átvág, hanem eke legyen, mely sebeket szánt bár, de csak azért, hogy gyümölcsöt fakasszon". Dúsabb és gazdagabb lesz zeneművészetünk termése, ha kritikusaink sohasem süllyednek le kicsinyes és önző klikkérdekek ügynökeivé; ha nem személyes szimpátiák és antipátiák, nem egyoldalúan szűk látókörű és szeszélyes szempontok befolyásolják bírálatukat. Liszt mondta: „A művészt azelőtt az örök igazság és szépség tanújának tekintették, nem mintegy vádlottnak méltatlan bíró előtt."

Mindenekelőtt új életre kell hívni a zenekritika már-már feledésbe merült klasszikus hagyományát és szellemét. Adjon határozott feleletet arra, mik zeneművészetünk legfontosabb, korszerű kérdései. Foglaljon állást az akadémizmus, a sablon, a divatos stílusokat lélek nélkül majmoló formalizmus ellen. Szálljon síkra az őszinteségre, igazságra és valóságra törekvő zenei szándékokért. Mutasson rá mindenre, ami zeneművészetünkben elhaló, sorvadásra ítélt, mert ma már korszerűtlen. Biztos szimattal lelje fel azt, ami ma még tétova, de már zsendülő hajtás, amiből nemsokára új érték, új tartalom, új kifejezés, közvetlenebb és emberibb zene sarjad. Ne szegődjön öncélú szépségtörvények szolgálatába. Legyen a zenekritika fegyver, mely a maga módján, a maga eszközeivel küzd azért, hogy az összhang a dallam és a zenei szép a magyarság magasabb rendűvé válásának nagy ügyét szolgálja. Legyen orvos, de gyógyítson. Legyen bíró, de igazságos. Legyen hű barát, de mondja szembe az igazat. Bátorítson mindent, ami zenében népünk szellemi felemelkedésének és haladásának kedvez. Ítéljen el mindent, ami károsan hat népünk lelkiségére, ami veszélyezteti és akadályozza a zsenge csírák megerősödését. Gyomlálja ki mindent, ami dudva, ami zenekultúránk életfontosságú nedveit pusztítja. Tanítsa és nevelje a ma még önállótlan és tájékozatlan dolgozó tömegeket, hogy a művészet minden nemes szépsége és minden igaz értéke mennél maradéktalanabbul váljék a dolgozó magyarság örök közkincsévé.

Sokat követelek zenekritikusainktól? Lehet. De a sok nem túl sok, ha van férfias bátorság és valóban magasrendű hivatástudat. Enélkül azonban senki se írjon zenekritikát.

JAKOV ISZAKOVICS MILSTEIN:

*AZ OROSZ LISZT-KUTATÁS KEVÉSSÉ ISMERT LAPJAI**

Liszt kapcsolata Oroszországgal és az orosz zenekultúrával mély és sokrétű. Kezdve attól a pillanattól, amikor a 30-as évek végén Liszt először került érintkezésbe az orosz népi és műzenével, életének utolsó évéig állandóan érdeklődött iránta és lelkesedett érte, és fáradhatatlanul propagálta azt Európában. Egyike volt azon kevés európaiaknak, sőt talán az egyetlen, aki azonnal, nyíltan és közvetlenül felismerte mögötte annak elsőrangú fontosságát, olyan időszakban, amikor még fejlődése elején volt. És az elkövetkező években jottányit sem változtatott véleményén.

Az orosz muzsikusok, ismervén Liszt viszonyát az orosz művészethez és érezve azt, hogy az nem felületes és átmeneti, joggal megszerették Lisztet, mind a művészt, mind az embert. A muzsikusok útjai nem mindig érintkeztek egymással, de egyesítette őket a közös cél: a művészet előrevitele.

Magától értetődik, hogy Liszt és a kultúra orosz alkotói és ezen belül az orosz muzsikusok közti kapcsolat története telis-tele van eseményekkel és rendkívüli érdeklődésre számíthat. Benne mint fókuszban sűrűsödnek össze Liszt legrejtettebb meggyőződései és gondolatai, ugyanakkor tükröződik benne a feszült harc közepette fejlődő orosz művészet számos konkrét sajátos vonása.

Én itt nem akarok olyan dolgokkal foglalkozni, amelyeket már eddig is sokszor elemeztek és amelyeket részletesen megvilágítottam Lisztről írt könyvemben. Itt Lisztnek az orosz muzsikusokkal való kapcsolatát tartom szem előtt, részint azokkal, akiket ő személyesen ismert, mit pl. Glinkát, Dargomizsszkijt, Mihail Vjelgorszkijt, Odojevszkijt, Versztovszkijt, Varlamovot, Szerovot, Sztaszovot, Borogyint, Kjuit, Glazunovot, Anton Rubinsteint, de másrészt olyanokkal is, akiket Liszt személyesen nem ismert, mint Alabjevet, Balakirevet, Muszorgszkijt, Rimszkij-Korszakovot, Csajkovszkijt, Ljadovot és másokat.

De szeretnék foglalkozni a Liszt utáni korszak orosz zeneszerzőivel is, azokkal a zeneszerzőkkel, akik már Liszt halála után kerültek be a zenei életbe, ilyen: Szkrjabin, Rahmanyinov, Prokofjev és Sosztakovics. Valamennyien sokat merítettek Liszt zeneszerzői újításaiból, programfelfogásából, konstrukciós elveiből, variációs művészetéből, díszítő palettájából.

* Elhangzott a Szovjet Kultúra és Tudomány Házában Budapesten, 1977. április 12-én, ahol a *Liszt Ferenc Társaság* J. I. *Milstejn professzort* a Liszt-kutatásban szerzett érdemeiért *tiszteletbeli* tagjává avatta.

Szkrjabin például azon az úton haladt, amelynek alapjait Liszt rakta le, mind elvi-esztétikai elveit, mind pedig a konkrét zeneszerzői és technikai eszközeit illetően. Szkrjabin felfogása: a *szintetikus* mű megteremtése, amelyben egységben olvad össze a zene, a költészet, a színpadi művészet, a festészet és a szín, Liszt zeneszerzői elgondolásainak és tapasztalatainak logikus folytatása. Idézzük csak fel Liszt Dante-szimfóniájának eredeti tervezetét, amelyben egységes egészbe akarta egyesíteni a költészetet, a zenét és festészetet, zenei dioráma formájában.

Szkrjabin Prométheusz-a a maga sajátos hang- és színpartitúrájával aligha lett volna lehetséges Liszt erre vonatkozó zeneszerzői nézetei nélkül; az is jellemző, hogy mindketten úgy törekedtek a Prométheusz-téma a zene ábrázolására, hogy Prométheusz a fény, a haladás, a humanizmus hordozója.

A *Poème d'extase*, a 4. és 5. *zongoraszonáta*, a *Sátán poémája*, valamint Szkrjabin számos más műve magán viseli a romantikus emelkedettség, sóvárgás, orgiakultusz bélyegét, ami annyira jellemző volt Lisztre, mondjuk a Mefisztó-keringőben, a Dante-szimfóniában, a h-moll szonátában és némely kisebb műben is, mint pl. a Valse impromptu.

Egy érdekes példa: a „Valse improm pu" (1850) középső szakaszában már jelentkezik Szkrjabin Poème d'extase-ának tematikus magva — a domináns nónakkordra való törekvésének intonációja.

Végül, Szkrjabin késői művei sajátos hangszínükkel, új hangrendszeri törvények keresésével szintén analógiát mutatnak a késői Liszt-munkássággal, egészen a harmóniai részletekre kiterjedően. Vessük össze pl. a híres kvartakkordot, amelyet Szkrjabin a 7. szonátában alkalmaz (c—fisz—b—e—a—desz) Liszt megfelelő kvartharmóniáival és dallammeneteivel a Balcsillagzatban vagy a Szürke felhőkben, vagy pedig azokkal az akkordokkal, amelyekben a tercek következetesen épülnek rá a hármashangzatokra. Sőt, a furcsa, ködös filozofálástól nem mentes címekben is (mint „fehér" és „fekete" mise, ahogy néha a 7. és 9. szonátát nevezik), Szkrjabin előfutára Liszt volt, aki hasonló elgondolásból adott olyan címeket, hogy „Septem sacramenta" és „Via Crucis".

Rahmanyinov mint zeneszerző kisebb mértékben élte át Liszt hatását, mint Szkrjabin. De azért ő is sokat köszönhet Lisztnek — és nemcsak költői programkoncepciók tekintetében — gondoljunk itt a Halottak szigeté-re, a Harangok-ra és a Kép-etűdök-re — hanem konkrét alkotó módszerek tekintetében is. Nem beszélünk itt Rahmanyinov rendkívül világos pianisztikus stílusáról — amely Liszt pianisztikus stílusának törvényszerű öröksége —, hanem a tág faktúráról, az építkezés sokrétűségéről, a hangszer valamennyi lehetőségének felhasználásáról, a regiszterek hangszín természetű szembeállításáról stb.

A Liszt iránti érdeklődést kétségtelenül fel lehet fedezni Prokofjevnél is. Ez a liszti romantikától látszólag oly messzeálló zeneszerző nemegyszer fordult Liszt felé állandó útkereséseinek folyamán. Sőt, ezt maga Prokofjev is elismerte egy alkalommal, és ez minden kétséget kizár ebben a tekintetben. Noha nem mindjárt, de évek múlva Prokofjev világosan felismerte, milyen „jelentős újító" volt Liszt „és nemcsak harmóniai építkezésében, hanem a

zeneszerzési eljárások tekintetében is"; „Wagner fele részben — mondta Prokofjev — Lisztből indul ki."

És nincs-e sok közös vonás Liszt és Sosztakovics között? Az utóbbi programalképzeléseiben, szimfonikus stílusában és harmóniakezelésében? Az életből vett hangvétel széles körű alkalmazásában? Számos láthatatlan szál fűzi őt, akár a mai kor sok más kiváló művészét, Liszt zenéjéhez.

Még sok ilyen és ehhez hasonló példát lehetne idézni, amelyek igazolnák, hogy a különböző nemzedékek orosz muzsikusai kapcsolatban állottak Liszttel.

Lisztet nemcsak régóta játszották Oroszországban, hanem állandóan tanulmányozták is. Sokat írtak és gondolkodtak róla, archív anyagokat gyűjtöttek össze vele kapcsolatban. Tény, hogy az orosz *Liszt-kutatás* rendkívül gazdag. Ennek egy része ma már eléggé ismert, másik része már kevésbé. Vannak azonban aránylag kevéssé ismert, sőt *ismeretlen, elfelejtett* fejezetek is a Liszt-kutatásban. Én ezekről, illetve ezek közül néhányról szeretnék itt szólni.

Moszkva kellős közepén, a Puskin téren van a Zenekultúra Állami Múzeum központjának a filiáléja. Ennek egyik termében a látogatók Liszt halotti maszkját láthatják, amely kivételes szeretettel és rendkívül finom mesterségbeli tudással készült. Ezt a maszkot azonnal Liszt halála után, Bayreuthban készítette Pavel Vasziljevics Zsukovszkij orosz művész, az ismert költő, Vaszilij Andrejevics Zsukovszkij fia. Pavel Vasziljevics Zsukovszkij Wagner közeli barátja volt, jól ismerte Lisztet, sokáig élt külföldön. A Lisztről készített maszkot azután hazavitte Oroszországba. Ezután kézről kézre került ez a maszk, míg végül ebben a múzeumban „vették leltárba". Ez a maszk szinte szimbolizálja Liszt halála utáni kapcsolatát Oroszországgal.

Leningrád központjában, a Vaszilevszkij Osztrov sugárúton levő Orosz Irodalmi Intézetben, melyet a Szovjetunió Tudományos Akadémiája Puskin házának is hívnak, őrzik Liszt kézírásos leveleit, amelyeket Pavel Vasziljevics Zsukovszkijhoz írt. Ezek a levelek kevéssé ismertek, a Liszt-irodalomban eddig alig használták fel őket. Pedig számos érdekes és tanulságos adat van bennük. Csupán egy rövid részt idézek belőlük, amely jellemző az öregedő Liszt lelkiálllapotára:

„Joggal mondják: azon kell csodálkoznunk, hogy valamin csodálkozhatunk. A tehetségtelenség, az ostobaság, a gonoszság, igazságtalanság, ügyetlenség természetes dolog, állandóan találkozunk velük. De amikor teljes súlyukkal vállunkra nehezednek, mi naivul csodálkozunk ezen, föltéve, hogy nincs bennünk elég józan ész, hogy gyorsan észbe kapjunk tőle."

Lisztnek Zsukovszkijhoz írt levelei — és lehet, hogy itt ez a legfontosabb — gazdagítják képünket: milyen kapcsolatot tartott fenn Liszt az orosz művészet művelőivel és milyen végtelen szeretettel viseltetett az orosz művészet iránt.

Ezeknek a fényében világosabbá és valószerűbbé válik az a Liszt-festmény, Liszt-portré, amelyet Zsukovszkij 1882 augusztusában és szeptemberében készített Weimarban. Ez a portré méltatlanul feledésbe ment. Pedig az egyik legsikerültebb kép, ami Lisztről készült. Általában az öreg Lisztet a portrékon vagy valamiféle „jóságos nagyapának" ábrázolják, vagy pedig szigorúan fenséges öregnek, akiben már nincsenek meg a földi hiúságok.

Zsukovszkijnál Liszt sokkal összetettebb — nagy is és egyszerű is, bölcs is és lélekben örök fiatal is. Megkapó Liszt tekintete. Nincs meg benne a hideg kérlelhetetlenség, amely annyira jellemző volt a Lehnbach-féle portrékra, vagy az a befelé való fordulás, amely például a híres Rjepin-féle portré sajátja. Zsukovszkijnak sikerült visszaadnia Liszt jellemének legmélyebb lényegét: a határtalan bátorság — „sastekintet", Borogyin szavai szerint — és a fegyelmezett erő együttes jelenlétét. Nyoma sincs benne a lankadtságnak és a lágy akarattalanságnak. Inkább egy kemény, semmint jámbor ember áll előttünk. Nem véletlenül mondta az egyik weimari, magas beosztású ember, hogy Liszt ezen a portrén „kemény, mint maga a sors", és hogy ennek a portrénak alapján „kissé hiányzik valami a belsőből, ami az eredetire hasonlítana". Maga Liszt, ha a Zsukovszkijhoz írt leveleit nézzük, másként vélekedett erről. Ő éppen ellenkezőleg, rajongott ezért a portréért és azt mondta, hogy „az a portré, amelyet szeretek". Emellett Zsukovszkijnak nemcsak Liszt arcát sikerült így megörökítenie, megfognia, hanem a kezét is ezen a képen: nemes, vékony ujjak, szinte remeg bennük az életerő.

Amikor próbálta meghatározni, mit jelentett számára a Wagnerrel és Lisztel való kapcsolat, Zsukovszkij egy későbbi évben írt levelében tiszta szívvel elismeri: „Wagnerrel együtt lenni annyi, mint a Vezúv lábánál élni. Ő termékenyítő és romboló hatással volt egyszerre. Liszt megszerettette magát az emberekkel." Milyen igaz és pontos, amit mond! Éppen így van: Liszt egyrészt *lelkesített* mindenkit, másrészt *megszerettette* magát mindenkivel!

A Liszt és az orosz muzsikusok közti közti kapcsolat valóban kimeríthetetlen témájának új fejezetei feltárják számunkra azokat a szovjet archívumokban őrzött leveleket, amelyeket Liszt orosz tanítványaihoz írt: Marfa Sztyepanova Szabinyinához, Vera Viktorovna Tyimanovához és Alekszandr Iljics Zilotyihoz. Ezek rendkívül világosan rajzolják meg személyiségét életének különböző szakaszaiban, kapcsolatát Oroszországgal, viszonyát az ifjúsághoz.

Különösen jelentősek Lisztnek Szabinyinához írt levelei. Nagyon fontos adatokat és részleteket tartalmaznak arra vonatkozóan, hogy megértsük Liszt bonyolult és ellentmondásos természetét, weimari környezetét az 50-es években. Számos olyan értékelés és vélemény van bennük, amelyekkel Liszt a hozzá közelálló személyeket jellemezte, különösen pedig első weimari korszakának tanítványait: Tausigot, Bülowot és másokat.

Liszt Szabinyinához írt leveleinek értéke — mellesleg, eddig még nem használták fel őket — még nagyobbra nő, ha összevetjük őket Szabinyina Visszaemlékezéseivel. Ezek a Visszaemlékezések a Russzkij Archiv folyóiratban jelentek meg 1900-, 1901- és 1902-ben. Külön könyvben nem jelentek meg, és ellentétben Liszt többi tanítványának visszaemlékezéseivel, ha csak Zilotyit vesszük is, szinte ismeretlenek maradtak a muzsikusok számára. Alighanem én juttattam be őket először a Liszt-kutatásba, amikor felhasználtam őket Lisztről szóló kétkötes művemben. De mind a mai napig is kevéssé ismertek. Ez alkalommal nem bocsátkozom bele a részletekbe: az anyag széles körű, változatos, az események széles körét fogja át, amelyek 1841-től 59-ig zajlottak le Weimarban. Csupán annyit mondok el most, hogy Szabinyina Visszaemlékezéseinek összevetése Lisztnek hozzá intézett leveleivel nagyon tanulságos és lehetővé teszi, hogy megláthassuk a valóságos hely-

zetet. Bennük szinte nem a teremből látjuk a színpadon folyó eseményeket, hanem a kulisszák mögül: a titok, a rejtett dolog láthatóvá válik.

Lisztnek Tyimanovához és Zilotyihoz írt levelei sokkal rövidebbek: a művész öreg kézzel írta, életének utolsó éveiben. De ezekben is számos értékes adat, jellemzés és rövid vélemény van. Itt van például Lisztnek egy lakonikus rövidségű mondata Zilotyihoz írt egyik leveléből (1885. május), amelyben rendkívül világosan és pontosan jellemzi a weimari élettel való kapcsolatát:

„In Weimar sich passiv und negativ verhalten ist das geratenste." („Weimarban az a legokosabb, ha az ember passzívan és negatívan viselkedik.")

*

De talán a Liszt és Oroszország kapcsolatát illető területben a legérdekesebbek azok a felfedezések, amelyek az orosz költészet szférájára vonatkoznak. Ez az oroszországi Liszt-kutatás egyik legkevésbé ismert fejezete.

Mindenekelőtt szóljunk Liszt orosz költészetet illető ismereteinek jellegéről. Semmi kétség afelől, hogy Liszt költészetünket ismerte. De mennyire ismerte? És hogyan valósult meg ez az ismeret? Eddig azt tartották — és ennek megvolt az alapja — hogy Liszt Wittgenstein hercegnő révén ismerkedett meg az orosz költészettel. Karolina Wittgenstein valóban nagyszerűen ismerte az orosz nyelvet, okos és művelt nő volt, őszintén szerette az orosz költészetet — Puskint, Lermontovot, Zsukovszkijt — és közeli ismeretségben volt néhány orosz költővel, mint pl. Tolsztojjal. Nem fér hozzá kétség, hogy Wittgenstein hercegnő sokszor olvasott fel Lisztnek oroszul verseket, és ha nem is tudást nevelt belé, de legalább azt, hogy fonetikailag érzékelje az orosz nyelvet. Különben hogyan írhatta volna Liszt, hogy „az orosz nyelv ritmikussága révén nagyon alkalmas az éneklésre: Puskin és Zsukovszkij gyönyörű verseiben már benne van a dallam, amelyet a versmérték határoz meg!"

De Liszt első találkozása az orosz költészettel nem Wittgenstein hercegnő révén valósult meg, hanem sokkal korábban, olyan orosz személyek révén, akikkel a 30-as években találkozott Itáliában (Milánóban), főleg Julia Szamojlova révén (egyébként neki ajánlotta Rossini Soirées musicales-jának átiratát). Úgy tűnik, az ismeretek magját valószínűleg Cesare Boccella márki, olasz költő, és Maria Ljvovna Ogarova, Nyikolaj Ogarov orosz költő első felesége ültette el, akihez Lisztet egy időben barátság fűzte.

Boccella, akit Liszt ismert, és akinek verseire írta első dalát — „Angiolin dal biondo crin" című — még a 30-as években orosz költőket fordított olaszra, köztük Puskint is. Azok közé az úttörők közé tartozott, akik lerakták az európai olvasók számára az orosz költészet ismeretéhez vezető utat. Boccella sokat utazott, járt Oroszországban is. Nincs kizárva annak lehetősége, hogy személyesen is találkozott Puskinnal, akit ő nagyra tartott és akihez kötötte bizonyos mértékben a maga költői sorsát.

Maria Ljvovna Ogarova közel állt a leghaladóbb orosz irodalmi körökhöz. Őtőle megismerhetett néhány olyan költeményt is, amely akkor még nem jelent meg nyomtatásban. Egyébként Lisztnek hozzá írt levelei és a

Liszthez intézett válaszlevelek impúrumai ma a Központi Állami Irodalmi és Művészeti Archívumban vannak és kiadásra várnak.

Lisztnek az orosz költészettel való megismerkedésében nagy szerepet játszott — igaz, hogy későbbi években — Friedrich von Bodenstedt német költő, akinek szövegére Liszt néhány dalt is írt. Bodenstedt kitűnően ismerte az orosz irodalmat, sokáig élt Oroszországban, először Moszkvában, majd Tifliszben (ma Tbiliszi). Ismerte Herzent, levelezett Nyekraszovval, Tyutcsevvel, Turgenyevvel, Alekszej Tolsztojjal. Németre fordította Batyuskin, Puskin, Kolcov és Fet műveit. Különösen szerette Lermontovot és sokat fordított le tőle németre, személyesen is megismerkedett vele Moszkvában 1841-ben. Liszt olvasta Bodenstedt könyvét, melynek címe: Lermontov's poetischer Nachlass. Ez a könyv Berlinben jelent meg az 50-es években és Lermontov számos verse megjelent benne. Valószínűleg innen merítette Liszt a közismert lermontovi „Imát", amelynek szövegére írta egyik kései dalát.

Mellesleg Bodenstedt nemcsak orosz költőket fordított, hanem keleti költőket is, közelebbről Mirza Safi Vazeh azerbajdzsán költő verseit is. A különbség csupán az, hogy Bodenstedt úgy adta ki ezeket a verseket, mint sajátját. Nagy botrányt kiváltó könyvét, a Lieder des Mirza Schafy-t, mely 1851-ben jelent meg, Liszt jól ismerte, nagyra értékelte és magát Bodenstedtet úgy emelegette a Zilotyihoz írt már említett levelében, mint a Mirza Safi költője — „Dichter des Mirza Schafy".

Magától értetődik, hogy Liszt számára sokat jelentettek az orosz költészettel való megismerkedés útján azok az orosz költők, akikkel Liszt személyesen is találkozott. Felsorolom őket. Mindenekelőtt Karolina Pavlova és Alekszej Tolsztoj. Az első kitűnő fordító volt, oroszról németre fordított, a másik pedig közelebb állt Liszthez, mint bárki más az orosz költők közül. Karolina Pavlova szövegére írta Liszt a Női könnyeket, amely azután magja lett a közismert zongoraműnek, a Romance oubliée-nak; Alekszej Tolsztoj szövegére a Der blinde Sänger melodrámát és a Ne vádolj, barátom c. románcot. Amíg a melodráma azonnal széles körben terjedt el, a románc (Ne vádolj, barátom) archívumokban hevert és évtizedek pora lepte be, míg végül sikerült felhozni a napvilágra. Pedig a minket érdeklő kérdésben éppen ez a mű érdemel külön figyelmet.

Mint ismeretes, Liszt a dalköltészetében különböző országok és nemzetek költőinek verseihez fordult. Emellett rendszerint eredeti szövegre írta a zenét, nem pedig fordítások szövegére. Azt lehet mondani, hogy a maga nemében poliglott volt. A német szövegek — Goethe, Schiller, Heine stb. — egymás mellett szerepelnek nála francia — Hugo, Béranger, Musset, Dumas; olasz — Petrarca, Boccella és magyar — Petőfi, Horváth, Ábrányi — szövegekkel. Van angol szövegre írt dala is: Tennyson szövegére. De orosz eredeti szöveget — amíg rá nem bukkantak az Alekszej Tolsztoj szövegére írt románcra — Liszt dalai közt nem találtunk. Így Elim Mescserszkij orosz költő Te... c. versére írt dalát Liszt német szövegre készítette (Bist du), mert Mescserszkij gyakran írt németül; a Karolina Pavlova Női könnyek c. versének szövegére írt románc francia szövegre (Les pleurs des femmes) készült, mert Pavlova eredetileg francia nyelven írta ezt a verset; Lermontov Ima c. versére készült dalát (Gebet) németül írta, mert Bodenstedt lefordította

oroszról németre; a melodramatikus Der blinde Sänger-t szintén németre (oroszból fordítva).

Az egyetlen mű, amelynél egyedül csak az orosz szöveget adják eredetiben, ismétlen, a Ne vádolj, barátom. Igaz, a szöveg itt nem Liszt kézírása és az is lehetséges, hogy már csak a zene elkészülte után írták be a szöveget. De ahhoz semmi kétség nem fér, hogy ez magának Lisztnek a kívánsága szerint történt. E románc zenéje igénytelen, egyszerű, de a maga nemében tartalmas és stilisztikai vonatkozásban érdekes — az érett és a késői Liszt határvonalán.

El kell mondanunk, hogy életének utolsó éveiben Liszt vonzódása az orosz nyelvhez erősödött. Ezt a tények egész sora bizonyítja.

Előadásom befejezéseként engedjék meg nekem, hogy röviden szóljak azokról az emberekről és eseményekről, amelyek sokban meghatározták utamat Liszthez. Hiszen ők is és az ő munkáik is beletartoznak az orosz Liszt-kutatásba.

Ezzel kapcsolatban legelőször is közvetlen tanítómesteremet, Konsztantyin Nyikolajevics Igumnovot kell felemlítenem. Kiváló zongoraművész és pedagógus volt, ragyogó Liszt-tolmácsoló, különösen programzenei darabjait és későbbi korszakának műveit interpretálta kitűnően. Igumnov annak idején Zilotyinál tanult és őtőle a legjobb Liszt-hagyományt vette át: az előadás poézisét és szabadságát. Éppen Igumnovnál nemcsak becsülni és szeretni tanultuk meg Lisztet, hanem azt is, hogyan hatoljunk be igazi költői lényébe.

A továbbiakban feltétlenül beszélnem kell két nagy muzsikusról, Boleszlav Leopoldovics Javorszkijról és Nyikolaj Szergejevics Zsiljajevről, akik Liszt művészetének igaz ismerői voltak. Kottatáruk — amely unikumszámba menő Liszt-gyűjteményeket, Liszt műveinek első kiadásait és Lisztről szóló különböző nyelveken írt munkákat foglalt magába — mind mennyiségileg, mind minőségileg talán a legjobbak voltak, amelyekkel életem útján találkoztam. Adattudásuk is egyedülálló volt; emellett el voltak látva intenzív elméleti képzelőerővel is. Sajnálnunk kell könyvtáruk sorsát. Az egyik nyomtalanul eltűnt a 30-as évek végén, a másikat pedig már a háború után hordták szét. Ha nem lett volna lehetőségem annak idején ezekben a könyvtárakban dolgozni, sokkal nehezebb lett volna Liszt-kutatásom.

Azután meg kell említenem Zinaida Germanovna Krasennyinyikova nevét. Ő nem volt hivatásos muzsikus, de a zenét úgy értette, hogy az már ritkaság, és ami a fő, közel állt a legfelsőbb muzsikus körökhöz. Édesapja a híres orosz zenekritikus, German Laros volt, aki Csajkovszkijnak volt a barátja. Fiatal korában ő maga is barátságban volt Csajkovszkijjal. Asztalán mindig ott állt Csajkovszkij portréja, ezekkel az ajánló sorokkal: „A kedves Zinocska Larosnak az őt szerető Pjotr Csajkovszkijtól". Érdekelte őt Liszt és nemcsak ő maga, hanem mindaz, ami őt körülvette. Nagyon jól ismerte a magyar nyelvet, ifjú korában sokáig élt Budapesten. Nagy lelkesedéssel olvasta fel nekem Petőfi és Vörösmarty műveit és ott nyomban fordította oroszra. Még a forradalom előtt együttműködött Makszim Gorkijjal és az egyik általa megjelentetett gyűjtemény, a Znanyija (Ismeretek) részére lefordította oroszra Madách Az ember tragédiáját. Önélküle nem lett volna könnyű dolgom a magam magyar vonatkozású kutatásaiban.

Szólok még Vera Viktorovna Tyimanováról, aki Lisztnek egyik legkedve-

sebb tanítványa volt. Vele a 30-as években sikerült találkoznom Leningrádban, mert itt élt és dolgozott állandóan. Neki nem volt nagy kottatára. De voltak kottái Liszt személyes bejegyzéseivel és néhány művének ismeretlen variánsaival. Egyet s mást sikerült annak idején kimásolnom. Sajnos, távolról sem mindent. Elhalasztottam azokra az időkre, amikor ismét visszatérek Leningrádba. Ez nagy mulasztás volt, amit azóta is mélyen sajnálok. De akkoriban ki láthatta előre, hogy hamarosan kitör a háború... Tyimanova nem élte túl a háborút, Leningrád ostromának idején halt meg. Vele együtt, úgy látszik, az ostrom alatt elvesztek a kották is Liszt bejegyzéseivel. Mindenesetre a továbbiakban egyáltalán nem sikerült a nyomukra akadnom.

És végül, szólok még egy eseményről, amely — noha nincs közvetlen vonatkozásban az orosz Liszt-kutatással — számomra mégis rendkívül fontos volt; egész életemre bevéső dött emlékezetembe. Ez Bartók Béla hangversenye volt Moszkvában 1929 januárjában. Abban a szerencsében volt részem, hogy részt vehettem rajta. Visszaemlékszem az akkori Moszkvára, tele volt hóbuckákkal. Visszaemlékszem a Konzervatórium kistermére. Bármilyen furcsa is, egyáltalán nem volt tele. Sok ismert muzsikus jött el, de közönség aránylag kevés volt. Néhány sort elöl a magyarok töltöttek meg — a proletár forradalom emigránsai. Köztük volt — ahogy később elmondták nekem — Kun Béla is. Nem tudom, valóban így volt-e, de akkor azt mondták.

Bartóknak sikere volt, a muzsikusok és az elöl ülő honfitársai erősen megtapsolták. Különösen tetszett a teremben levőknek és nekem is a 15 magyar parasztdal, a Burleszk és az Allegro barbaro. Bartók játszott egyet s mást régi olasz mesterektől is — úgy emlékszem Marcellót, Scarlattit — és Kodály egy darabját. Számomra ez a hangverseny azért volt jelentős, mert megismertette velem a Liszt utáni magyar zenét. Moszkvában akkortájt keveset játszották Bartókot, műveinek kottái is csak kevéssé és kevesek számára voltak hozzáférhetők. A lényeg abban volt, hogy *hallhattam* és *láthattam* magát Bartókot, nemcsak a koncertemelvényen, hanem egészen közelről is a művészszoba bejáratánál. Ismétlem, ez életem feledhetetlen eseménye volt és meghatározta a magyar zene iránti érdeklődésemet a szó tág értelmében, az iránt, ami Lisztben *magyar*.

Egyébként a Liszthez való közeledést nem lehet nemzeti keretek közé szorítani. Az ő jelentősége sokkal tágabb. Liszt a világ zeneszerzője volt és maradt a szó jó értelmében. Ő olyan zeneszerző, aki számára a területi határoknak nincs jelentőségük, ahogy nincs jelentőségük az éveknek sem, amelyek eltávolítanak tőle bennünket. Hozzá közel áll és ő értékeli nemcsak az a nép, mely szülte őt, hanem a világ valamennyi népe.

Liszt Ferencet a Szovjetunióban őszintén szeretik, tisztelik és igen nagyra értékelik.

BATTA ANDRÁS — KOVÁCS SÁNDOR:

TÍPUSALKOTÁS ÉS NAGYFORMA BEETHOVEN KORAI ZONGORAVARIÁCIÓIBAN

„Mit L. van Beethoven wird die Variation ... zu einer zentralen Form im Gesamtoeuvre eines Komponisten. Dies wird deutlich, wenn man bedenkt, dass von Beethovens Instrumental-Kompositionen bis 1800 ungefähr ein Drittel Variation sind oder Variation-Sätze enthalten; die selbständigen Var.-Zyklen stehen hierbei noch im Vordergrunde" — olvashatjuk az egyik legmodernebb lexikonban, az MGG-ben (Kurt von Fischer).[1] Több mint 150 évvel megelőzően a német Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler szerzője, Ernst Ludwig Gerber[2] ugyancsak megemlíti Beethovennel kapcsolatban a variációt. „Beethoven (Louis van) Sohn des Tenoristen an der Churf. Kapelle zu Bonn, geb. daselbst 1772[3], ein Schüler von Neefe; spielte schon in seinem 11ten Jahre das wohltemperi[e]rte Klavier von Sebastian Bach. Auch hat er schon in selbigem Jahre 9 Variationen über einen Marsch ... [usw.] stechen lassen." Íme valamennyi igazán lényeges adalék az ifjú Beethovenre vonatkozólag: Neefe, a Wohltemperiertes Klavier, a Variáció. Ugyanennek a lexikonnak 1812-es[4] kiadásában a „Beethoven" szócikk jóval hosszabb, s függelékként még műjegyzéket is tartalmaz. A műjegyzék sorrendje igen sokat árul el. Azt várnánk, hogy a zongoraszonáták vagy a szimfóniák kerüljenek az élre. Ezzel szemben Gerbernél az első helyet a zongoravariáció foglalja el, s a szonáta „mit u. ohne Begleitung" a másodikra szorul. Indokolás? A variációs művek számszerű fölényén kívül ennyi: „... első nyomtatott műve zongoravariációkat tartalmaz". Gerber talán maga sem tudta, hogy ez az egyszerű filológiai tény milyen nagy igazságra vet fényt. „Jellemző — írja Szabolcsi Bence Beethoven-monográfiájában —: Mozart táncdarabokkal és dalokkal kezdte, mozdulattal és dallammal, Beethoven variációkkal kezdi (c-moll variációkkal méghozzá!), elemzéssel és alakítással."[5]

De nemcsak a megírt művekkel sőt, nem elsősorban azokkal hívja fel magára Beethoven a variációval kapcsolatban a kortársak figyelmét, hanem szabad fantáziálásával, improvizálásával is. Kompozícióit korának különböző muzsikusai különböző szimpátiával fogadhatják, egyben azonban megegyezik mindenki: a szabadon fantáziáló fiatal Beethoven egyedülálló. Czerny pél-

[1] Fischer, K. von „Variation"-szócikk. Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Bärenreiter Kassel ... etc. New York, 1966. Band 13. Sp. 1274—1303.
[2] Gerber, E. L.: Historisch-biographisches Lexixon der Tonkünstler. 1790-92.
[3] Az életkori tévedés miatt Gerbert nem hibáztathatjuk. Ld. Thayer, A. Wh.—Riemann, H.: Ludwig van Beethovens Leben. Leipzig 1917, I. 154—155. l.
[4] Gerber, E. L.: Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler. Leipzig, 1812.
[5] Szabolcsi, B.: Beethoven, Budapest, 1960, 140. l.

dául még jóval mestere, Beethoven halála után is csak megerősíteni tudta Gelinek abbé azóta híressé vált mondását „a fiatal emberben a sátán rejlik" azzal, amit már ő is csak legenda formájában hallott, hogy Beethoven fantáziálása „magának Mozartnak a bámulatát is kivívta".[6] Hogy Beethoven improvizálását ránk maradt zongoravariációi mennyire őrzik, azt a néhány — bár igen beszédes — dokumentum[7] ismeretében sem határozhatjuk meg pontosan. Az biztosnak látszik, hogy a fiatalkori variációsorozatokban többet kell észrevennünk az improvizáció egyszerűen lejegyzett kottaképénél. Mindenesetre az 1800 előtt írott művek között a variáció fontosságát, s a szabad fantáziálásnak nem csupán az improvizálásra, hanem a komponálásra is vonatkozó attitűdjét tényként kell elfogadnunk, és fel kell tételeznünk, hogy a variációsorozat és az improvizálás között lényeges kompozíciós összefüggések húzódnak.[8]

*

Ha ezt a szót kimondjuk: variáció, még ma sem elsősorban zenei formára gondolunk. Sokkal inkább egy technikára: variálásra, változtatásra. Ennek zenetörténeti okai vannak. Annak ellenére, hogy J. S. Bach Goldberg-variációi, Händel számos önálló és ciklikus műben (pl. szvitben) elhelyezkedő variációsorozata, később Mozart variációsorozatai — nem is szólva a kisebb mesterekről — a téma + variációk sorozatot önálló értékű, bármely más zenei formával versenyre kelő műfajjá tették, a 18. század elméletírói, ha e terminust egyáltalán megemlítik, a variációról, mint az aprózás, cifrázás technikájának gyűjtőfogalmáról adnak számot. M. J. Adlungnál például „variáció" terminus nem is szerepel, ehelyett a variálással kapcsolatban találjuk meg azt a meghatározást, amit akár a pár évtizeddel előbbi Walther-féle lexikonban is fellelhetünk, s ami csökönyösen bukkan fel a 18. század második felének elméletírásában: „. . . wer allbereits Sätze und Gänge in Gedenken hat, soll auch variiren, das ist, aus grossen Noten viel Kleinen machen können".[9] J. J. Quantz ki sem tér fuvolaiskolájában[10] a variációra: a Sachregisterben a „Veränderungen" címszónál az „Auszierungen"-hez utasít. A variáció fogalmát ezzel végképp az ékesítésekkel és dallam díszítésekkel azonosítja. Önálló jelentést Ph. E. Bach zongoraiskolájában[11] is hiába keresünk. A variáció fogalmának körülbelül megfelelő jelenségről a „Von der Freien Fantasie" című fejezetben olvashatunk. Ph. E. Bach itt bemutatja a fantáziálás egyes elemeinek sémáját: tipikus harmóniameneteket és ezek díszített kidolgozását, figurákat, formulákat stb.

[6] Czerny, C.: Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke = Wiener Urtext Ausgabe, 1963 (hrsg. von P. Badura-Skoda) 10, 21. l.

[7] Az idevágó dokumentumok nagy részét felsorolja H. Schramowski: Bemerkungen zu zwei Funktionsarten der Klavierimprovisation im Schaffen Beethovens = Bericht über den Internationalen Beethoven-Kongress, Berlin, 1971, 399—404. l.

[8] V. ö. Kerman, J.: Beethoven's Early Sketches = The Creative World of Beethoven, New York, 1970 (ed. by P. H. Lang), 23. l.

[9] Adlung, M. J.: Anleitung zur musicalischen Gelahrtheit. Dresden u. Leipzig, 1783, 885—886. l.

[10] Quantz, J.. J.: Versuch einer Anweisung die flute traversiere zu spielen (1789). Bärenreiter, Kassel—Basel, 1953.

[11] Bach, Ph. E.: Versuch über die wahre Art des Klavier zu spielen (1753). Leipzig, 1957.

Ha csak így találomra válogatunk is az elméleti irodalomban, mindenképpen el kell időznünk J. J. Rousseau „Dictionnaire"-jénél[12], amelyben a variációnak az eddig említetteknél valamivel árnyaltabb megfogalmazását találjuk. Ő is az aprózás, díszítés elvével kezdi, a folytatásnál azonban a forma felé közelíti a variáció jelentőségét azáltal, hogy a variációról mint egyes tételről, sorozattagról beszél: „. . . le caractère de chaque Variation soit marqué par des différences qui soutiennent l'attention et préviennent l'ennui." Ez az alaposabb meghatározás talán a variációs műfaj köztudomású kedveltségét tükrözi francia földön, s így a szócikk egyik mellékmondata („. . . il faut toujours qu'à travers ces broderies on reconnoisse le fond de l'Air") is nagyobb nyomatékot kap, mint a hasonló megfogalmazások német elméleti munkákban (pl. Walthernél). K. von Fischer figyelmeztet[13], hogy a franciáknál a 18. században végig a melódiavariálás volt elsődleges és szokásos, míg a németeknél a harmónia legalábbis a melódiával egyenrangúan szerepelt a variálás eszközeként.

D. G. Türk zongoriskoláját kell felütnünk ahhoz, hogy a variációt végre, mint nagyformát, műfajt érintő terminust megtaláljuk. Igaz, hogy a gyakorlatban igen népszerű és réges-régen használatos téma + variációkról Türk a Von den Vorzüglichen Instrumentalstücken című fejezetben legutolsóként ír, de ír: „. . . die Komponisten zuweilen vorzüglich zu kurzen Tonstücken, eine Anzahl Veränderungen (Variationen, franz. Doubles) hinzufügen. Daher sagt man, z. B. ein Andantino mit sechs, acht, zehn Veränderungen."[14]

Míg Türk e kézenfekvő megállapításhoz a század végére jutott el, J. F. Daube úttörő munkája[15] 16 évvel megelőzte. Daube világosan elkülöníti a variálást, mint technikát és a variációt mint formát azáltal, hogy ezzel foglalkozó fejezetét két részre osztja. Az elsőben szinte táblázatszerű, szigorú rendszerbe foglalja, hogyan lehet egy hangot, hangközt, hangképletet ritmus- és hangkombinációkkal variálni, sőt permutálni. A másodikban egy tanulmányi célokra készült kompozíciót mutat be: témát és hét variációt. A taneszköznek tipikusnak kell lennie, hogy a növendék a fő szabályokat világosan lássa, s erre Daube példája, a maga egyszerűségében is, kitűnően megfelel. Rendkívül igénytelen és lehetőleg csupa közhelyből építkezik a téma. Semleges zenei anyagára jól alkalmazhatók az egyes tételek folyamán a fejezet első részében bemutatott figurák, formulák. Ezekből választ néhány ideillőt Daube, és komponálja meg az első négy variációtagot. Egy-egy variációra egyben egy-egy zongoratechnikai fogás is jellemző (repetíció, akkordfelbontás, skála). A négy tagot az egyre nagyobb mozgalmasság, aprózással és sűrítéssel történő fokozás kapcsolja egybe. A folyamatot az ötödik variáció némileg megtöri: kezdete melódiát hoz, s ezzel rövid időre a témával teszi rokonná. A hatodik variáció ismét figuratív, akárcsak a hetedik, mely egyben finálé is, halvány álpolifóniával színezve. Ha valóban tipikusnak nevezhetjük ezt a sorozatot, akkor három tételtípusra és egyben variálástípusra kell felfigyelnünk: a figurációra, a melodikus variációra és az álimitációs finálé-ra.

[12] Rousseau, J. J.: Dictionnaire de la musique. Genève, 1781, II. 41. l.
[13] Variation (MGG) . . .
[14] Türk, D. G.: Klavierschule (1789). Bärenreiter Kassel . . . New York, 1962, 399. l.
[15] Daube, J. F.: Der musikalische Dilettant. Wien, 1773.

Ezeket a típusokat jó néhány évtizeddel Daube után még Carl Czerny is megtartja, s nem egy új fajtával bővíti. A Beethoven-növendék Czerny jórészt mestere variációira építve állítja fel hat variálási típusát. Ami a variációs témát illeti, annak jellemzését akár Daube példája alapján is elkészíthette volna: „Zu Variationen eignen sich vorzugsweise jene Themas welche schönen Gesang, wenig Modulationen, gleiche zwey Theile und einen erständlichen Rhythmus haben".[16] Első tételtípusa a passzázsok és figurák megannyi lehetőségét (triola, szextola, jobbkéz-, balkéz-, kétkéz-figuráció) kiaknázó variációkat gyűjti egybe, „wobei jedoch die Melodie, oder wenigstens die Harmonienfolge des Thema in ihren Hauptteilen beizubehalten ist". A második típus a trillákkal és egyéb díszítésekkel foglalkozik. A harmadik az ún. Cantabile típus, amelyben a téma basszusára és harmóniáira új dallamot talál ki a zeneszerző. Ez az előbbi két típusnak éppen az ellentéte, nem véletlenül, hiszen a sorozat változatosságához — ezt már Daubénél is olvashatjuk — „Dass rauschende soll jederzeit mit etwas zärtlichen, singenden unterbrochen seyn." A Cantabile típus testvére az ún. „gebundener Styl" (4. típus), „wo bei vermehrten Harmonienwechsel des Thema in der Oberstimme, oder im Bass, beibehalten werden kann". Külön csoportot jelent az imitációs, kánonszerű vagy fugátós tételek típusa (5.) és a tempót, metrumot, hangnemet váltó variációtagoké („also als Adagio, als Polonaise, als Rondo, und beim Finale in freyerer Durchführung").

Czerny típusai tulajdonképpen máig helytállóak.

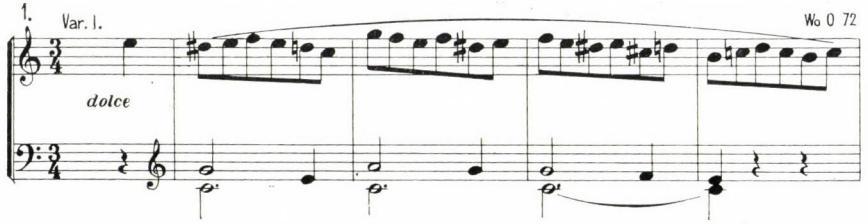
Ugyanezek mellett még manapság is használatos a variációknak egy másfajta rendszerezése. Rousseau említett szócikke akarva-akaratlanul olyan megállapítást tartalmaz, amely hosszú időn át közhelye lesz az elméleti irodalomnak („le caractêre de chaque Variation"). Sokszor feltették már a kérdést: meddig figuratív „még" és mikor karakter „már" egy variációsorozat ilyen vagy olyan tagja? Példaként csak egyetlen formatan könyvet említünk meg, H. Leichtentritt munkáját, amely talán a legtisztábban őrzi ezt a szemléletet. A szerző „zwei Hauptarten der Variation"-ról beszél, s az egyiket „ornamentale Variation"-nak (ez az ún. figuratív variáció), a másikat „Charaktervariation"-nak nevezi[17]. A határt nem olyan könnyű meghúzni, annak ellenére, hogy felületesen esetleg jellemezhetünk így variációtételeket. „Nincs azonban okunk arra, hogy feltételezzük: egy variáció annyira formális lehet, hogy nincs karaktere." Arnold Schoenberg[18] frappáns érvével azonosulva erre mi sem érzünk jogot, annál kevésbé, mert e hamis felosztásnál jóval árnyaltabbat és célravezetőbbet találunk K. von Fischer átfogó szócikkében, aki saját és E. U. Nelson munkáira hivatkozva veti el a figuratív-, és karaktervariáció megkülönböztetését: „Aus den verschiedenen Relationen konstanter und variabler Elemente ergibt sich besser fassbar als mit den Begriffen von Figural- und Charaktervar. eine Reihe von Kompos.-technischen Var. Typen."[19] Fischer az egész variációtörténet variálási módjait hat csoportban foglalja össze aszerint, hogy a variálás során a témának mely eleme marad konstans és melyik változik. A 18. század variációsorozatai,

[16] Czerny, C.: Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte. Op. 200. Diabelli, Wien. 94. l.
[17] Leichtentritt, H.: Musikalische Formenlehre. Leipzig, 1911. 98. l.
[18] Schoenberg, A.: A zeneszerzés alapjai. Budapest, 1971, 184. l. (ford.: Tallián Tibor).
[19] Variation (MGG), Sp. 1276.

köztük Beethoven fiatalkori variációi, ebben a csoportosításban a „Melodie-Variation" típusba (4. típus) tartoznak.

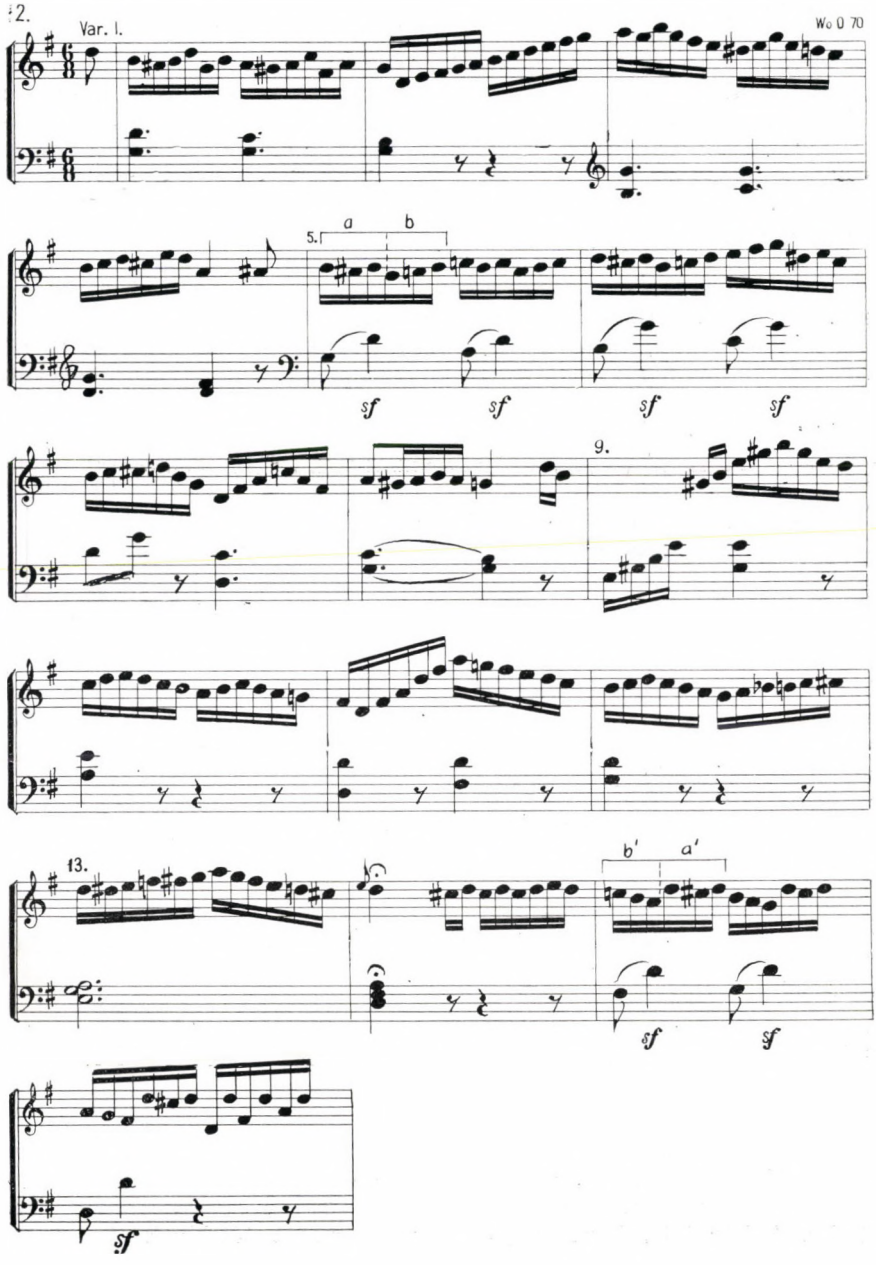
Kevesen kísérelték meg a variálást, s a variációkat valamely módon rendszerezni, közös törvényszerűségek szerint csoportosítani, az egyes variációs tagokat tipizálni. Ez tulajdonképpen természetes is, mert mindaddig, míg az egyes variációtagokat a témához viszonyítjuk, s azt nézzük, hogy annak mely elemeit tartja meg, melyeket veti el a vizsgált variáció, mindig egyedi, nem tipizálható megoldásokra leszünk figyelmesek. Azonban, ha ezt az utat nem a témánál kezdjük, hanem néhány hasonló terjedelmű variációsorozat tagjait egymással vetjük össze, látni fogjuk, hogy a témától függetlenül, a művek különbözőségének ellenére is, hasonló jellegű tételeket állíthatunk egymás mellé, s mondhatjuk egyikre-másikra: ez tipikus megoldás. Beethoven 1800 előtt írott önálló zongoravariációi jó anyagnak bizonyulnak az ilyenfajta kutatáshoz. Terjedelmük (6—13 variáció), igénytelen, idegen témájuk, inkább „Liebhabereknek", mint „Kennereknek" játszanivalót kínáló zongoratechnikai nehézségük alapvetően hasonlóvá, tipizálhatóvá teszik e műveket. Rendszerezésünk számára nagy segítséget jelent Daube és Czerny tipizálása, akik elgondolásunkhoz hasonlóan a variálás, variációépítés általános szabályaiból indultak ki, s tételtípusokat, sőt sorozattípust mutattak be a zeneszerzést tanuló növendékeknek. Az ő típusaikat részben megtartva, részben továbbfejlesztve térképezzük fel Beethoven fiatalkori variációit.

Daubenél is, Czernynél is első helyen találjuk a díszített, figurált zenei anyagú variáció típusát. Ez a variálástípus áll legközelebb a 18. századi elméletírók megfogalmazásához („. . . aus grossen Noten viel Kleinen machen können"). A „hosszú hangok" többé-kevésbé meghatározzák az „aprókat" is, a dallamnak egyfajta díszített változata alakul ki. Ha a díszítés következetesen végigvonul egy-egy variációtagon, s egész tételek karakterére jellemző lesz, akkor már minőségileg más jelenségről, figurációról kell beszélnünk. E kifejezés alatt általában meglehetősen különböző zenei anyagot szokás érteni. Tágabb értelemben ide tartozhat az aprózó változatok valamennyi fajtája. Beethoven korai variációiban számunkra a figuráció szűkebb jelentésű: elsősorban a melodikus jellegű, önállósult díszítést fogjuk így nevezni. A 18. század bármelyik zeneszerzőjétől örökölhette Beethoven a figurációnak azt a konzervatívabb válfaját, amit a Grétry-témára írt nyolc variáció (WoO 72) első tagjában választ.



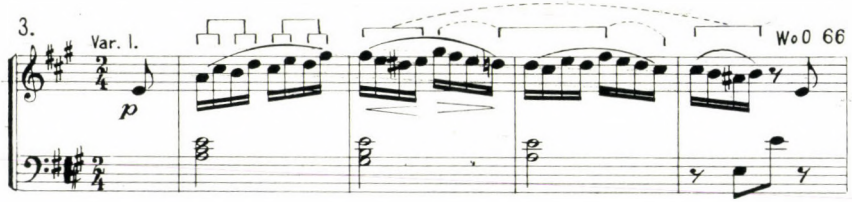
A figurációnak itt öntörvényű mozgása és motivikája alig van: szolgaian követi a téma „diszkant" dallamának rajzát. Az „altot" és a „basszust" szinte változtatás nélkül ott találjuk a kíséretben. Ebben az esetben a figuráció csak színezi a dallamot. Talán közrejátszik a franciás variálási elv, a tiszta

melódiavariálás (Rousseau), s talán ily módon utal rá Beethoven, hogy a téma szerzője francia. A G-dúr Paisiello-variációk (WoO 70) első tételében a figuráció magasabb fokára találunk példát. Itt a figurációnak öntörvényű

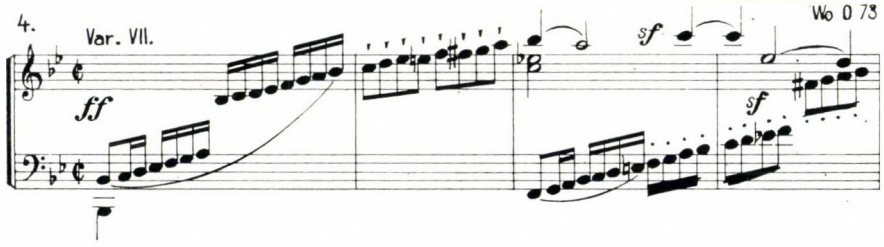


motivikus rendszere van, amellyel Beethoven jóval inkább eltávolodik az eredeti dallamtól, mint előző példánkban. Egy olyan tételben, ahol a diatonikus és kromatikus skála, a hármas- és négyeshangzat-felbontás motivikus szerepet játszik, a zeneszerző még arra a bravúrra is képes, hogy ugyanannak a figurának két elemét a tétel folyamán fordított sorrendben és fordított iránnyal mutassa be. (L. a 2. kottapéldát a 367. lapon.)
Megfigyelhetjük a mozgás rendkívüli kiegyenlítettségét is. A dallam nagy íveket ír le, fel-alá hullámzik. Az első félperiódus csúcspontjával (3. ü.) a második mélypontja (7. ü.) tart egyensúlyt, majd az ezt követő még nagyobb kilendülésre (9. ü.) a dallam — felső orgonaponthoz kötött — trillaszerű egy helyben lebegése ad választ. (14. ü.-től). A beethoveni figuráció tökéletes példája ez a tétel.

A figurációval, ezzel a leginkább készen kapott variálástípussal (ami egyben tételtípus is) Beethoven a klasszikus zene egyik máig csodált törvényszerűségét fejleszti tovább: az egységében is változatosan felépülő zenei anyag törvényét. Erre utal az előbbi példa mellett a Dittersdorf-variációk (WoO 66) első tétele, magas fokú motivikus szervezettségével, ahol az egymásnak megfelelő motívumok a tétel egészét tekintve is egységes zenei hullámzást hoznak létre.

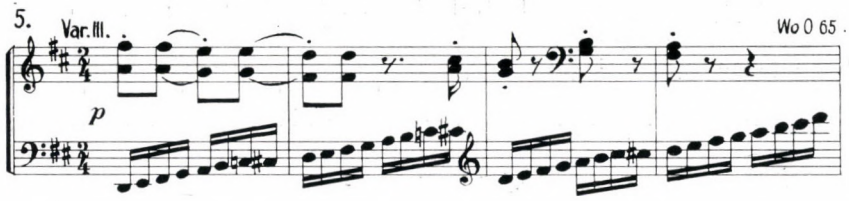


Lehetséges azonban, hogy a figuráció hullámzása nagyobb léptékű, s sokkal inkább az egység nyomja rá bélyegét a zenei anyagra, mint a változatosság. Így például, a Salieri-variációk (WoO 73) első tételében, ahol igen jellegzetes kromatikus skálafutam irányítja figyelmünket a motívumminiatűrökről a mozgásra. Ugyanennek a sorozatnak a 7. darabja, (legalábbis első részében) már leplezetlenül és szinte kizárólag a fel-le futó skálára épül.

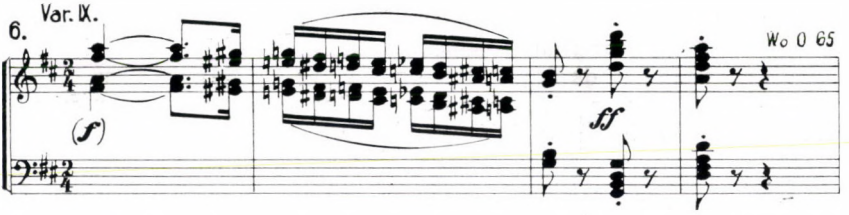


Ezt a fajta figurálást már el kell határolnunk a melodikus figuráció típusától. Olyan figurációk ezek, amelyek túlzottan egyetlen ötletre, egyetlen játékformára épülnek, s ezáltal mindinkább a mozgás karaktere és iránya kerül előtérbe. A Righini-változatok (WoO 65) harmadik tételének első ütemeit

hallgatva például az az érzésünk, hogy a jobb kéz témáját balkéz-figuráció kíséri. Csak később eszmélünk rá, hogy egészen más történik: a négy oktávon végigszáguldó skála a tétel fontosabb zenei anyaga, sőt alapötlete, míg maga a téma szinte kíséretté degradálódik. A figuratív technika önállósodásának (dísz-figura-mozgás) végső állomásához érkeztünk ezzel el.

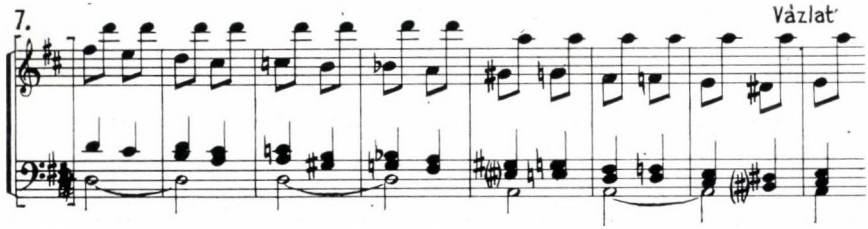


Ugyanennek a sorozatnak 9. variációjában semmiféle „kompromisszumot" nem érzünk, a téma eszünkbe sem jut, sem dallamot, sem kíséretet nem tudunk megkülönböztetni. Csak a mozgás köti le figyelmünket.



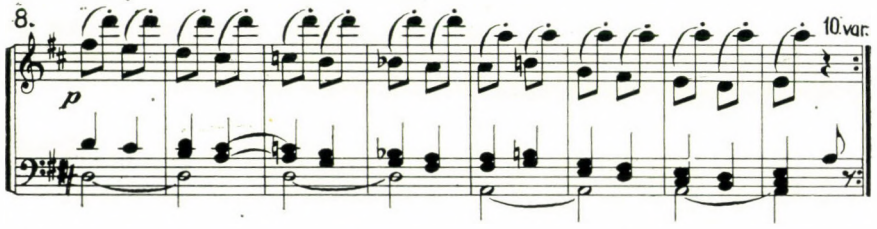
A tétel kizárólagos zenei anyagát, a tercskálát H. Truscott, Eva Badura-Skoda és mások[20] kutatásai óta nem túlzás Clementi, esetleg Dussek zongoratechnikai újításainak hatásaként elkönyvelnünk. A jellegzetesen zongorista ihletésű játékformák következetes alkalmazása gyakran válik ennek a Beethoven által igen kedvelt variálástípusnak alapötletévé.

Beethoven már nagyon korán hajlott bizonyos mozgásformák következetes, sőt makacs végigvitelére. Éppen az első megfogalmazását tekintve igen korai (1790) Righini-variációkról közöl J. Kerman néhány sokatmondó vázlatot ezzel kapcsolatban.[21] Ezek szerint a tizedik variációt így vetette papírra a zeneszerző:

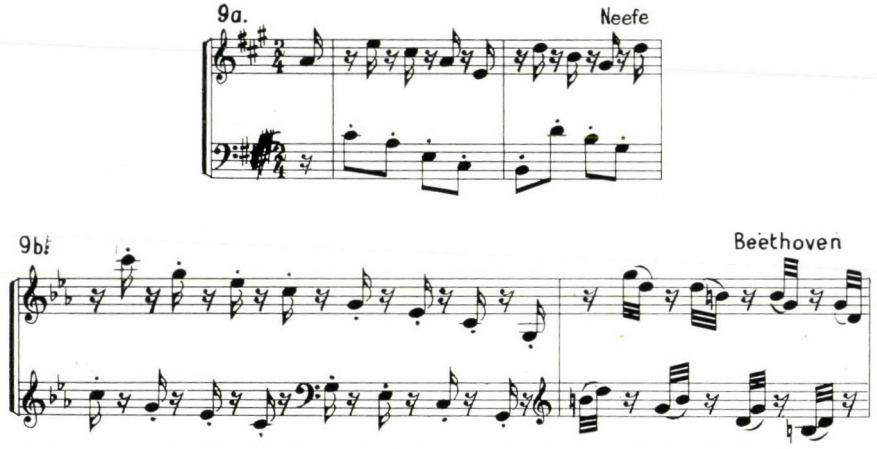


[20] Truscott, H.: The Piano Music = The Beethoven Companion (ed. by D. Arnold and N. Fortune), Badura-Skoda, E.: Clementi's Musical Characteristics", opus 19 = Studies in Eighteenth Century Music (ed. by H. C. Robbins Landon, etc.) London, 1970.
[21] Kerman, J.: I. m.

Majd a végleges formája ugyanennek a résznek így alakult:



A különbség első látásra nyilvánvaló; a vázlatban Beethoven szigorúan és töretlenül vezeti végig a kromatikus skálát három szólamban is, míg a végleges verzióban — talán a formai arányok kedvéért — a skálát megtöri, következetes lefelé törekvését megszelídíti. De léphetünk még néhány évet visszafelé az életműben, egészen a legelső nyomtatásban megjelent műig, a Dressler-változatokig (WoO 63). Az iskolás, néhol nem is egészen sikerült figuratív variációk sorában az ötödik tétel revelációként hat: csupa lezuhanó és feltörő mozgás, staccato és legato. Helytelen volna azonban ebben a tételben kizárólag Beethoven zsenialitását üdvözölni, hiszen a gyermek komponista a hallottakat, tanultakat alakította a maga kedve és ízlése szerint. „That a direct line leads from Neefe to young Beethoven need hardly be stressed" — írja K. von Fischer, s bizonyítékul éppen a Dressler-változatok ötödikét állítja egy Neefe-variáció mellé.[22]

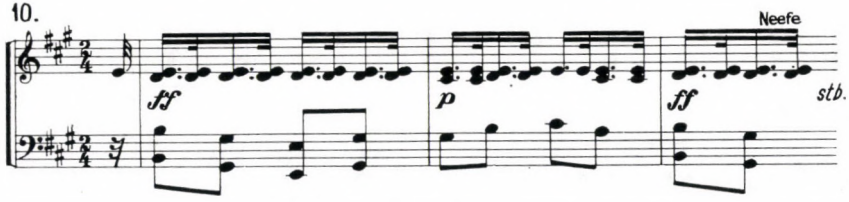


A hasonlóságot nem nehéz felfedeznünk. Mindkét komponistánál „fontosabb az arpeggio figura, mint a téma dallama". Némi, Beethoven ízléséből adódó, különbséget azonban mégis megfigyelhetünk: az ifjú komponista Neefevel ellentétben a mozgást töretlenül és unisono viszi végig. A tanítvány következetesebb mesterénél.

[22] Fischer, K. von: Arietta Variata = Studies in Eighteenth-Century Music, etc... 230. l.

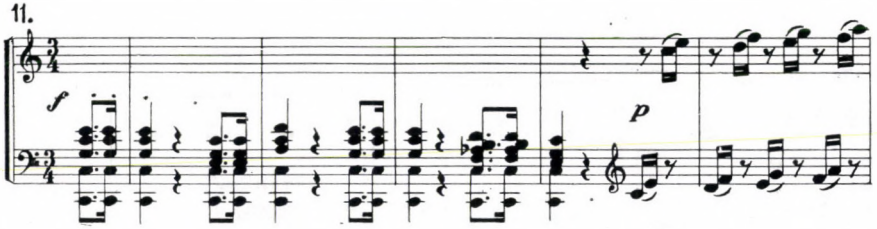
Ha az idézett részletnél kicsit továbbmegyünk, észrevehetjük, hogy az ötödik variáció alapjában két, egymástól élesen elkülönülő anyagot tartalmaz. Az éles kontrasztokat a mozgáshoz hasonlóan Neefetől is elleshette Beethoven. Egy ilyen (bár csak dinamikai) „kontrasztvariációt" K. von Fischer is közöl említett cikkében.[23]

10.



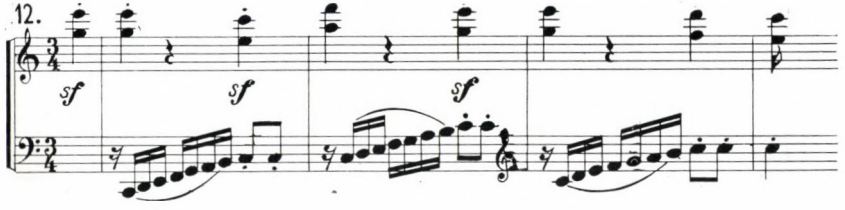
A tanítvány azonban ebben is szélsőségesebb. Ha fortét akar, akkor markáns és vastag felrakású akkordokat ír, ha pianót, akkor egyszólamúra vékonyított tercpárokat, amint azt a Grétry-variációk hatodik tétele példázza.

11.



Sem a figuráció, sem a mozgás — az általunk használt szűk értelemben véve — nem ad kulcsot egy sor variációhoz, amelyeket pedig szintén az aprózás jellemez. Hova is tudnánk például sorolni a Grétry-változatok harmadik tételét?

12.

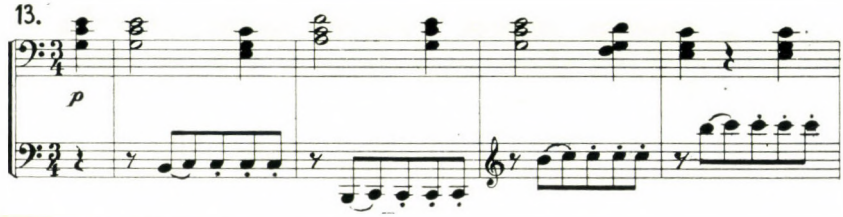


Balkéz-figuráció miatt a figurációhoz? Vagy felfelé futó skálái miatt a mozgáshoz? Figurációnak túl monoton, mozgásnak túl töredezett és motivikus. Egyszóval igazi határeset, ami azonban új fogalom bevezetését sürgeti. Ez a „rövid motívum" fogalma. A rövid motívum — még látni fogjuk — sokféle módon jöhet létre, és sokféle típushoz kapcsolódhat. Afféle variatív „mindenes", ami kaput nyit egyes típusok felé, s egyben — mivel szinte kizárólag

[23] Fischer, K. von: I. m. 229. l.

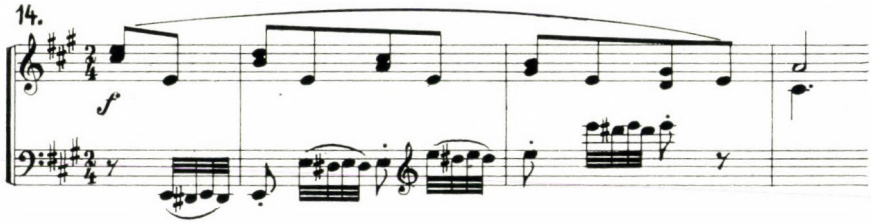
határeseteket eredményez — önálló típus is. Fő jellemzője, hogy hossza egyetlen ütemnyi, vagy még ennél is kurtább. Funkciója lehet kísérő vagy tematikus, esetleg mind a kettő együtt (például polifon módon). Előző példánk kísérő funkciójában mutatta be. Ugyanennek a sorozatnak hetedik tételében a skálát a repetíció helyettesíti.

13.



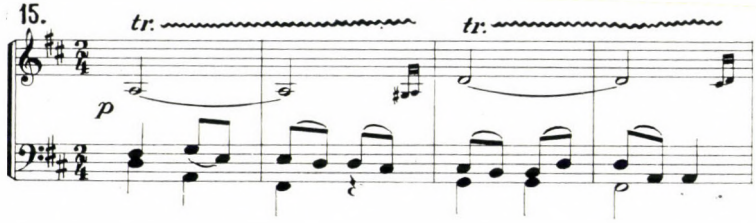
A Wranitzky-variációk (WoO 71) kilencedik tétele csaknem szóról szóra ugyanígy épül, csak a repetíció helyett a trillaszerű mozgás képviseli a rövid motívumot.

14.



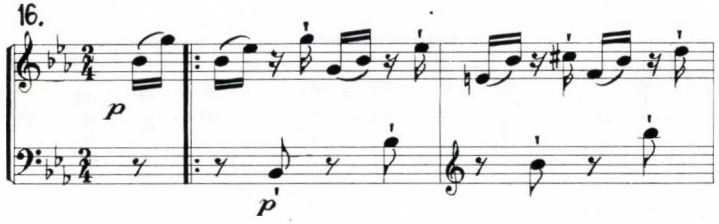
Csupán a Righini-változatok negyedik tételét kell fellapoznunk, hogy a valódi trillát is megtaláljuk. Némi túlzással azt mondhatjuk: így lett a négyoktávos skálából trilla:

15.



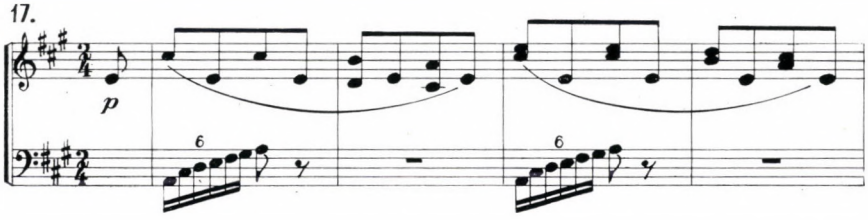
Az utolsó lépcsőfokra majd az Eroica-változatok 10. tételével lép fel Beethoven, ahol a korai variációk skálázó, trillázó motívumát egyetlen hangba sűríti. A „b" hangnak ebben a sorozatban amúgy is igen fontos, motívumszerű szerepe van (ld. a téma „b"-it és az egyes variációk megfelelő formai helyét).

16.



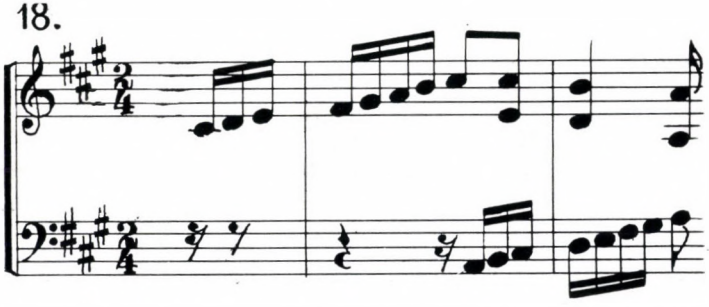
De nemcsak a későbbi nagy művekben játszik szerepet a rövid motívum az egész sorozat formai felépítésében, hanem a fiatalkoriakban is. A Grétry-változatok harmadik és hetedik tételének motivikus összevetése arról is árulkodik, hogy a rövid motívumnak egy-egy variációsorozatban „életútja", „története" van. Itt felbukkan, amott valamit felidéz, egyszer ilyen, másszor olyan funkcióban. Az egész sorozat motivikus szervezettségének elengedhetetlen kelléke. Tipikus példa erre az A-dúr, Paisiello-témára írt variációsorozat (WoO 69). Az első három tételt az egyre gyorsabb mozgású aprózás elve fűzi össze. Az első variáció a téma nyolcados mozgását triolává gyorsítja, a másodikban a tizenhatodok következnek, végül a harmadik a tizenhatod trioláig jut el. Ez a tizenhatod triola azonban, ha az eredeti tempót tartjuk, elképzelhetetlenül sebessé, zaklatottá tenné a tételt, főként ha a lustább balkéz szólamába kerül. Talán ezért nem viszi végig Beethoven a mozgást, s a tizenhatod triolákból inkább rövid, kísérő motívumot alkot.

17.



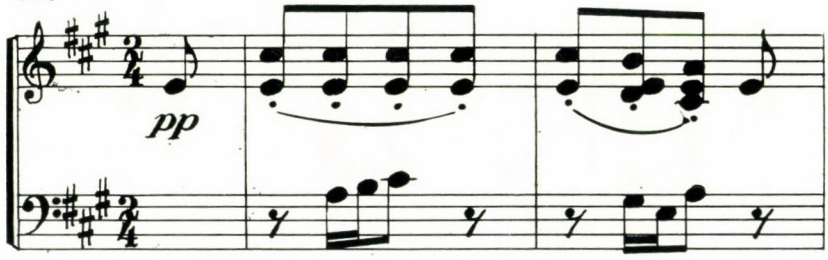
Erre a kísérő skálamotívumra mintegy válaszol a nyolcadik tétel skálamotívuma, amely nem mentes némi polifóniától sem.

18.



Ugyanezt az ötletet eleveníti fel az ötödik variáció, ahol a motívum ellenpont jellege még inkább megerősödik.

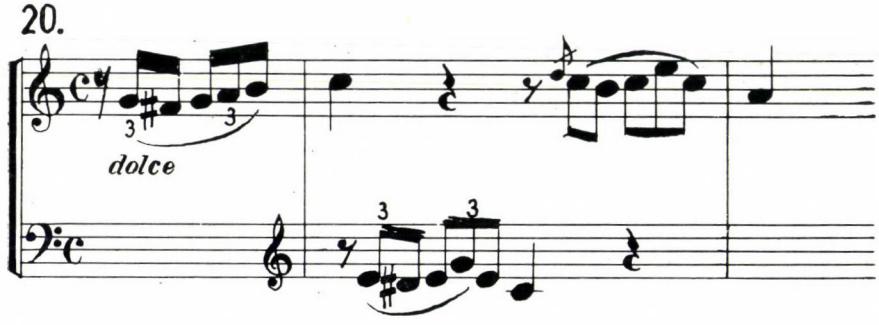
19.



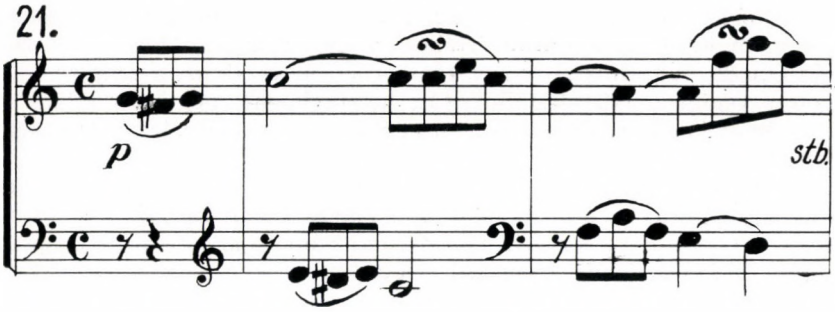
Ez a variációsorozat a témából és kilenc tagból áll. Legfőbb formai határpontjai: a téma mint a mű kezdete; a minore (4.) variáció mint a mű centruma és a finálé mint a mű vége. Ezt az arisztotelészi hármasságot erősíti meg a rövid motívum úgy, hogy a legnagyobb (hangnemi és karakterbeli) eltávolodás (minore) után ellenpontozza az erősen témaprofilú ötödik variációt. Hasonló történik az ugyancsak kissé elkalandozó hetedik variáció után; a rákövetkező nyolcadik egyben előkészíti a hagyományosan visszatérésként ható finálét. A harmadik és ötödik variáció kapcsolata azonkívül, hogy a minorét mintegy szimmetrikusan keretbe foglalja, az egész mű motivikus összefüggéseit is hivatott gazdagítani.

Ha életterét a variációsorozat nagy formájában határoztuk meg a rövid motívumnak, életmódját a polifóniával kell jellemeznünk. Polifóniára való hajlamára már eddig is szinte minden példánkban utalhattunk, s ha tovább keresgélünk, egyre tisztábban polifon részleteket találunk, ahol kétségtelenül a rövid motívum a domináló. A Vigano-variációk (WoO 68) hatodik tételében például kétszólamú invenciószerű anyagot sző Beethoven a rövid motívumból.

20.



Ugyanez az anyag a 11. variációban még polifonikusabb lesz, s talán emlékeztette Beethovent is a Wohltemperiertes Klavier második kötetének Ciszdúr fúgájára.



A polifon variációtag típusát már Czernynél megtalálhattuk („fugirte Sätze"). Ez a típus azonban további felosztásra szorul, hiszen kedveltsége sokféle polifon megoldású tételt eredményezett. Legegyszerűbbnek látszik az álpolifónia és a valódi polifónia kategóriáját felállítani. A fiatalkori művekben inkább az előbbire, azaz apróbb imitációkkal tarkított tételekre találunk példákat, bár a nagyobb igényűek már fel-felcsillantanak egy-egy tisztán polifon részletet. A valódi polifónia nagy példáit mégis az 1800 utáni művekben, különösen az Eroicában és a Diabelliben fedezhetjük fel. Ma már közhelyként hangzik Beethoven érdeklődését hangsúlyozni a kontrapunkt, a „fugirte Sätze" iránt. Különösen az 1800-as évek elejétől sűrűsödnek meg az adatok ezzel kapcsolatban. A komponista 1803-tól kezdi tanítani Rudolf főherceget, előbb a zongorajáték, majd a zeneszerzés mesterség fogásaira. A tanítás a tanárt is zeneelméleti tudásának összegezésére készteti; a közösen végzett stúdiumok anyagából és más forrásokból Nottebohmnak[24] nem egy olyan elméleti munkát sikerült azonosítania, amelyet Beethoven bizonyosan ismert már ez idő tájt. Warren Kirkendale Nottebohm kutatásait kiegészítve egész listát állít össze az ilyenféle művekből.[25] Megtaláljuk itt a régebbi és korabeli elméletírás színe-javát: Glareanus, Zarlino, Mattheson, Ph. E. Bach és Fux írásait, hogy csak a nevesebbeket említsük. A tanulóévek vázlatai, a tervezett opuszok mellett fennmaradt ellenpont-gyakorlatok is élénk érdeklődést árulnak el a kánonok és fúgák iránt. Azt, hogy Beethoven a bonni és a korai bécsi években a fent említett könyvekből mennyit ismert, nem tudjuk pontosan. Bizonyára ezeknél kevesebbet. Fux Gradusát mindenesetre és még néhányat. Azonban, mint Neefe, Haydn vagy Albrechtsberger növendéke a legjobb kezekből vehette át az elméleti írások élő tradícióját. És még valamit nem szabad elfelejtenünk: J. S. Bach prelúdiumait és fúgáit. Talán ez volt a legnagyobb erő, amely életreszólóan a polifóniához irányította Beethoven zeneszerzői ötleteinek jelentős részét.

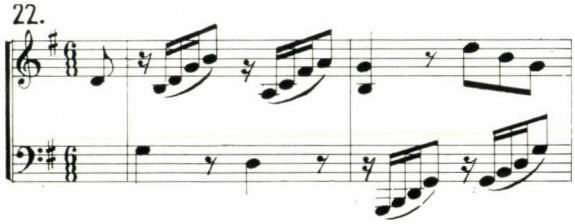
Mennyiben jelentenek jó közeget a fiatalkori variációsorozatok Beethoven kontrapunktikus stílusa számára? Ha egy variációtagot polifon módon indít el a zeneszerző, az még nem teszi kötelezővé, hogy szigorúan így komponálja végig a tételt. De ha végigkomponálja is, rövid formát kell az emberöltővel régebbi kor zenei nyelvén berendeznie. És ez igen fontos. Számos művet idézhetnénk a fiatal Mozarttól és Haydntól, amelyek a kontrapunkttal

[24] Nottebohm, G.: Beethoveniana, Liepzig, 1872. 154. l.
[25] Kirkendale, W.: Fuge und Fugato in der Kammermusik des Rokoko und der Klassik. Tutzing, 1966, 246—249. l.

vívott többé-kevésbé győztes és vesztes csaták dokumentumai. Legtöbbször a terjedelem kezdi ki a darab értékét. Vagy túlságosan hosszú és zsúfolt (Haydn Op. 20. fúga-fináléi), vagy egyszerűen megszakad: a zeneszerző még nem bírja végigírni stílustanulmányát, helyesebben: még nem találta meg saját korának és a barokk utolsó nemzedékének zenei szintézisét (Mozart korai d-moll kvartettje).

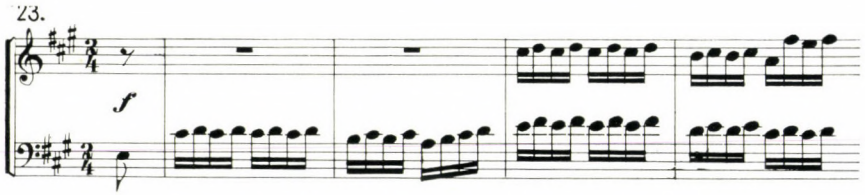
A variációkban Beethoven nem állít maga elé ilyen feladatot. Sokszor elég, ha egy figurát a zongora jobb és bal keze között megoszt, rövid motívumot hozva ezzel létre, s máris mód nyílik az álpolifon játékra, mint például a G-dúr Paisiello-variációk harmadik tételében.

22.



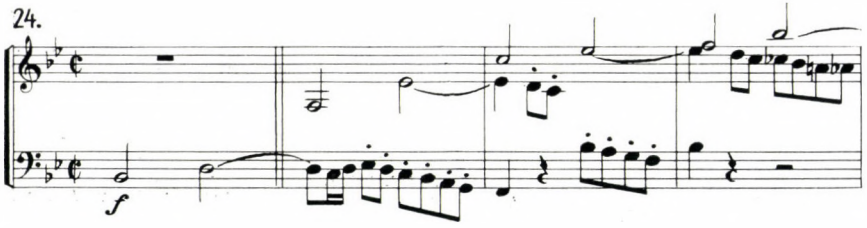
Álpolifon, bár más módon, az A-dúr Paisiello-variációk hatodik tétele is.

23.

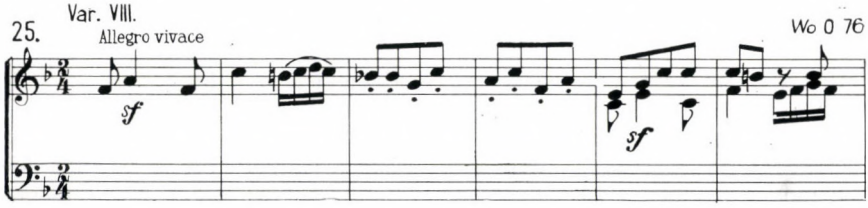


Ezek (a példákkal még sokáig szaporítható) álpolifóniák — nyugodtan mondhatjuk — szinte véletlenszerűen jöttek létre. Ritkábbak az olyan tételek, amelyeket eleve polifon szándékkal ír Beethoven, amelyek fugatónak vagy kánonnak készülnek. Ezek — mint mondottuk — a nagyobb igényű, s az időrendben is későbbi sorozatokban találhatók meg. Így kezdődik például a Salieri-variációk hatodik (minore utáni) tétele; igaz, hogy csak egy fúgatémafejig jut el Beethoven. Ami a gyakorló füzetben fúgatorzó lenne, itt leleményes variáció.

24.

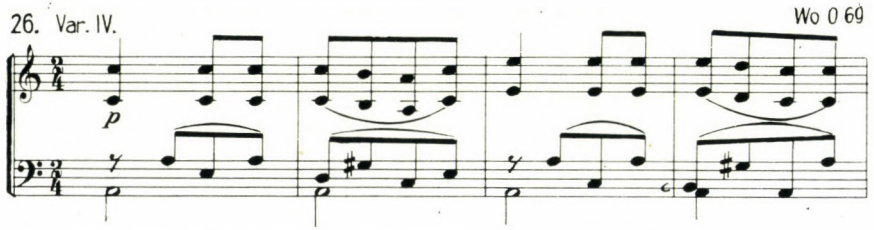


Hasonlóképpen szigorúan polifon részeket beleszőhet Beethoven a finaléba is, hiszen ez a leginkább az improvizáció lejegyzett kottaképét sejtető tétel éppen a legszabadabb és legfeldolgozásszerűbb, s ha a zeneszerző fel is vet benne polifon ötleteket — mint például a kánont a Vigano-variációk finálé-jában —, nem köteles kidolgozni vagy befejezni: fantáziája kötetlenül csaphat át gyakran homlokegyenest ellentétes zenei anyagra. Legerősebb és leginkább az Eroica felé mutatóbb a Süssmayr-témára írott variációk (WoO 76) finálé-jában megvalósuló polifónia. A tétel „tiszta" fúgaként indul, s egy rövidke fúgaexpozíció el is hangzik, mielőtt végképp a feldolgozásjelleg válna uralkodóvá:



A polifónia az elmondottak szerint kétféle tételtípust is magában foglal. A legutóbb idézett két sokatmondó példa ellenére a polifóniával a sorozat közbülső tagjait, méghozzá amint a nagy számok törvénye bizonyítja, a sorozat magasabb sorszámú tagjait jellemezhetjük, s a finálékat mint egységes, de fő jellemvonásként nem a polifónia által egységes, tételtípust stílszerűen dolgozatunk végére hagyjuk. Ehelyett ebben a részben szólni kell még egy fontos, már Czerny által is megnevezett típusról, amely éles kontrasztban áll az eddigiekkel. A dallamos, lassúbb zenei történésű tételekről van szó. Czerny kétféle típust nevez meg definíciójában. A „Cantabile"-t, amely a téma basszusán és változatlan főbb harmóniáin nyugvó, új dallamra vonatkozik és az ún. „gebundener Styl"-t, amely a téma harmóniai történését szaporítja meg, s ezáltal a közbülső szólamok zenei anyagát gazdagítja. Beethoven variációiban mindkettővel bőségesen találkozunk. A híres „Se voul ballare" témára írott variációk két egymást követő minore tétele Czerny két típusának talán legkifejezőbb reprezentánsa. Az egyiket a tiszta „Cantabile", a másikat a jellegzetes „gebundener Styl" típusába sorolhatjuk. Bár általában a minore tételek képviselik ezt a két típust, elvétve nem minore tételek is íródhatnak „Cantabile"- vagy „gebundener Styl"-ban. Ez utóbbit jellemzi például a Righini-variációk 17. tételét, míg „Cantabile"-szerű tétel ugyanennek a sorozatnak 22. vagy a Vigano-variációk 3. tagja. Nem vitatkozunk Czerny típusainak létjogosultságán, s ha most mégis egy átfogóbb, mindkettővel rokonságot tartó típust nevezünk meg, akkor ezt csak a könnyebb áttekintés kedvéért tesszük. Az orgonapontos, nyugodt mozgású tételek meganynyi fajtája tartozik ide. Mivel ez a jellemzés egyenesen ellentéte az aprózó figuratív, mozgásos, rövid motívumos vagy akár polifon jellegű tételeknek, nem meglepő, hogy a minore variációk fogják alkotni e tételtípus zömét. Bármennyire is sokarcú tételek ezek, fő jellegzetességeiket tekintve igen hasonlóak. Szélsőséges kivételektől eltekintve mindig a sorozat közepe táján foglalnak helyet, néhány aprózó variáció után. Nyugodt zene történésük,

pasztorális vagy bánatos jellegük, pasztellszíneik szigetté teszik őket a sorozat egészében. A sok kínálkozó példából, mint talán a legtipikusabbat, ragadjuk ki az A-dúr Paisiello-variációk minore (4.) tételét.



Bár a 18. századi elméletírásban revelációként hat, ha a „variáció" terminust a legkézenfekvőbb formai értelemben (téma + variációk) is felfedezzük (pl. Türknél), a zeneszerzők jóval árnyaltabban gondolkoztak variációsorozataik nagyformáját illetően. Egyrészt a hagyomány és a szokás kiérlelt bizonyos általános törvényszerűségeket, amelyek eleve meghatározták a forma főbb pilléreit. Ilyenek például a téma kötelező visszatérése a sorozat végén; a hangnemi hármasságot létrehozó minore (maggiore—minore—maggiore) megjelenése; a minore előtti és utáni rész ritmusaprózással vagy egyéb módon történő fejlesztéslogikája stb. Természetesen a remekművek szerzői ezeket a sémákat gazdag ötletekkel töltik ki. Ezt bizonyítani elegendő, ha a Goldberg-variációk tagjainak hármas periodicitására vagy Händel — Paul Mies által bemutatott — kimeríthetetlen formai leleményeire (visszatérések, párbaállások, csoportosulások) gondolunk. Ugyancsak P. Mies kutatásai indították meg a nagyformavizsgálatokat Mozartnál.[26] Mozart néhány sorozata (pl. K. 573, 613) a klasszikus szonátaciklus felépítésével is rokonságot tart, s ilyen tekintetben a „Tändeln" (WoO 76), az Eroica vagy akár a Diabelli elődje. Kétségtelen, hogy a nagyformaelemzők legfőbb kincsesbányáját Beethoven variációsorozatai jelentik. Sok elemzés született az Eroicáról(St. Kunze, Fischer), a 32 Variációról (Klauwell, Halm, Leichtentritt, Müller-Blattau, Mies) és a Diabelliről (Geiringer). Ezekben gyakran olvashatunk más formától (szonáta, rondó) kölcsönvett terminusokat és olyan új, Beethoven öntörvényű variációépítkezését jól kifejező elnevezéseket is, mint például a „Spiralvariation" (Mies)[27] Érdekes módon azonban a mostohán bánik az elemző irodalom az 1800 előtti művekkel, s bár O. Klauwell 1901-es úttörő tanulmányában megállapítja, hogy „die Variationenform unter den Händen Beethovens eine Entwicklung gewonnen hat, die ... in die Zahl der höheren organischen Kunstformen eingereiht zu werden"[28], még 1933-ban J. Müller-Blattau is csak utalásszerűen említi meg az opuszszám nélküli variációciklusokat idevágó tanulmányában[29]. Ennek ellenére, a szonáta szigorúságával vetekedő variációs nagyforma már ott alakul a fiatal Beethoven

[26] Mies, P.: W. A. Mozarts Variationwerke und ihre Formungen = Archiv für Musikforschung. 1937. II.
[27] Mies, P.: Stilkundliche Bemerkungen zu Beethovenschen Werken = Neues Beethoven Jahrbuch VII. 1937.
[28] Klauwell, O.: Beethoven und die Variation. Musikalisches Magasin, III, 1901, 30. l.
[29] Müller-Blattau, J.: Beethoven und die Variation = Neues Beethoven Jahrbuch, V. 1933.

műhelyében. Azonban nemcsak őnála, hanem közvetlen elődjeinél, kortársainál is. K. von Fischer néhány 18. századi komponista (Fasch, Ph. E. Bach, Neefe) ugyanarra a témára komponált variációinak elemzése után nem látja kizártnak, hogy a 18. század második felének uralkodó formálási elve, a szonáta — közvetve — a variációsorozatok felépítését sem hagyta nyomtalanul. „... in lieu of a scaffold like variation type we find more and more a variation developed motivically... I beleive that such features reveal tendencies which led, at just time within sonata form, to motivic work and thematic dialectics. It would seem worthwhile to investigate such connections in depth. However, the tonal-funktional development so decisive for the sonata did not apply — or at best did so to a very small extent — to cycles composed about 1760—80 and consisting of individual variations built on analogous harmonies."[30] Ez az idézet még inkább érvényes Beethoven fiatalkori variációira, mint Neefere, Faschra vagy Ph. E. Bachra.

Előző fejezetünkben a típusok vizsgálatánál megfigyelhettük, hogy az egy típusba tartozó tételek azonos vagy hozzávetőlegesen azonos sorszámot viseltek, a sorozatban (pl. a figurációs típusú tételek majdnem mindig I., a rövid motívumosok magasabb sorszámot viseltek és így tovább). Az összes fiatalkori variációk áttekintése után kibontakozik egy formaséma, úgy is mondhatjuk: valamennyi sorozat közös alapgondolatának modellje. Ez a modell tiszta formában szinte egyik konkrét műben sem ölt testet. Mégis, még a legkülönlegesebb variációsorozatok is visszavezethetők erre a képletre. A korai variációk alapgondolatát a következőkben foglalhatjuk össze:

1. A zenei anyag centrum köré rendeződik; ez a centrum általában a minore tétel.

2. A centrum körül az egyes variáció tagok gyakran szimmetrikusan felelnek meg egymásnak.

3. Végül: él egy olyan formálási elv is, amely az egyes variációtagokat fokozással (a zenei történés egységnyi időn belüli gyorsítása, egyre nagyobb mozgalmassága) vagy fejlesztéssel (motivikus összefüggések, átalakulások) kapcsolja össze. Ez általában a centrum (továbbiakban: C) előtt és C utáni variációtagok szervezettségében játszik szerepet és egyben a két folyamatot (téma — C, C — finálé) hasonlóvá teszi. Ez utóbbi miatt látszik célszerűnek a C előtti és utáni variációkra a szonátaformától kölcsönvett expozíció és repríz kifejezést alkalmazni, megjegyezve, hogy ezeket a variációsorozat esetében nem egészen szonátaformabeli, hanem inkább szó szerinti jelentésük szerint értelmezzük. Ezzel a terminológiával tehát a sorozat első variációi: expozíció 1, 2, 3 stb. (a továbbiakban: Ex 1, 2, 3) variációk, míg a C utáni tagokat repríz 1, 2, 3 stb. (R 1, 2, 3) jelöléssel jelöljük.

Kétféle, részben ellentmondó, de mindenképpen főszerepet játszó szerkesztési elvet figyelhettünk meg az eddigiek alapján: a szimmetrián és a fejlesztésen alapulót. E kettő még a kontraszt elvével is gyarapodik, hiszen már maga a C is kontrasztál az őt körülvevő variációtagokkal. Ez a kontrasztelv (bár ritkán) ennél jóval fontosabb is lehet, s — főként a nagyobb igényű művekben — meghatározhatja az egész sorozat felépítését. E három forma-

[30] Fischer, K. von: Arietta Variata ... 234. l.

elv dönti el az egyes variációtagok tulajdonságait, ami szerint a sorozat formarészeit így jellemezhetjük:

Ex 1 — a variációsorozat témája néhány alapvető dolgot határoz meg. Így az egyes tételek terjedelmét, harmóniai, esetleg melódiai vázát. Az első variáció azért fontos formai lépés, mert elindítja a témától való eltávolodás folyamatát. Ez az elindítás a legtöbb esetben nem radikális, nem jelent gyökeres szakítást a témával, hanem csak egyfajta önállósodást mutat (pl. az Ex 1-nek lehet önálló motívumrendszere, de ugyanakkor ennek a motívumrendszernek alapelemei a témából is eredhetnek). A fő kapocs a téma felé kétségtelenül a harmónia- és basszusmenet, azaz — a zongora manuális törvényeiben gondolkodva — a bal kéz, amely sokszor megegyezik (vagy közeli rokonságban áll) a téma bal kezével. Épp ezért az Ex 1 zenei anyaga általában jobbkéz-variáció, s a jobb kéz figuratív. Ez a figuráció követheti szolgaian a téma dallamát (pl. Grétry-variációk), de van olyan eset is — s ez az általánosabb —, amikor a dallamnak csak fő hangjait tartja meg, s abból, vagy teljesen önálló ötletből kiindulva magas fokúan szervezett, önálló motívumrendszert épít Beethoven (pl. G-dúr Paisiello-, Dittersdorf-variációk). Nem általános a Salieri-sorozat erősen mozgáskarakterű Ex 1-e és a Tändeln jobb- és balkéz-figurációt együtt bemutató, enyhén polifon jellegű, hasonló helyi értékű tétele sem. Az olyan megoldás pedig, amit a Vigano Ex 1-e példáz, egészen kivételesnek számít. Az Ex 1 itt radikálisan szakít a témával, annak hangulati ellentéte. Míg a téma táncos karakterű zenei anyaga kicsit triviális és nyers, az Ex 1 mixtúrákkal tarkított, fátyolos hangzású, némi „gebundener Styl"-től sem mentes tétel. Ennek épp fordítottját tapasztalhatjuk a Dressler-változatokban. A sajátos jelenség abból adódik, hogy itt az Ex 1 oly kevéssé távolodik el a témától, hogy logikánk szerint nem is lehet külön variációként értelmezni. Ezért legkifejezőbb ha ezt a variációtagot Ex 0-val, és a sorozat hangzó második variációját funkciója miatt Ex 1-gyel jelöljük. Mivel innen kezdve a gyermekkori mű „szabályos" mederben halad, a továbiakra ez a számozás lesz irányadó.

Ex 2 — A sorozat expozíció részének történését az Ex 1-ben megjelent zenei anyag többé-kevésbé meghatározza. Ugyanis mi lehet a válasz az Ex 1 jobbkéz-figurációjára? Egyrészt az Ex 2 balkéz-figurációja, azonos ritmusértékekkel, mint például a G-dúr Paisiello-variációkban és a Dressler-variációk harmadik(!) tételében; másrészt a jobbkéz-figuráció megtartása, de ritmusgyorsítással, mint például az A-dúr Paisiello-, a Tändeln- és a saját témára írott G-dúr (WoO 77) sorozatban. Ehhez hasonló megoldást találunk a Grétry-, Salieri- és Vigano-variációk megfelelő helyén. Ezek azonban egyben kontrasztálnak is az Ex 1-gyel.

Ex 3 — Ha az expozíció útja a fent vázolttól, azaz a tipikustól nem tér el, akkor ez a variációtag lehet: kétkezes figuráció, a megelőző variációknál gyorsabb mozgású, rövid motívum típusú vagy álpolifon. Míg az Ex 1, 2, alapjában tisztán figuratív volt, itt már más típusok is keveredhetnek. Így például a G-dúr Paisiello-sorozatban (kétkezes figu-

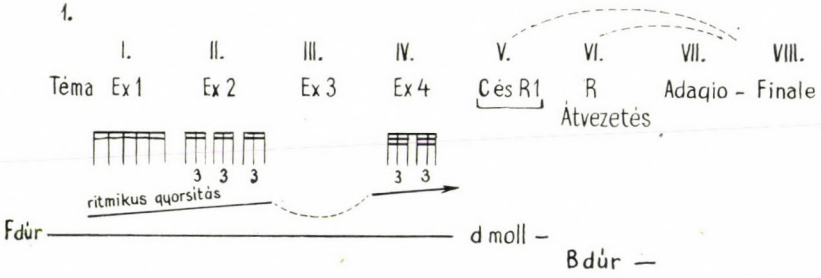
ráció, rövid motívum, álpolifónia együtt), az A-dúr Paisiello-sorozatban (ritmusgyorsítás, rövid motívum), vagy a Grétry-variációkban (mozgás jellegű balkéz-figuráció, ami egyben rövid motívum is). Kivételes megoldást jelent a Vigano- és Salieri-variációk Ex 3-ja. Mindkettőben a kontrasztáló elv miatt a Cantabile és „gebundener Styl"-be inkább illő tételt találunk. Szabálytalan a Wranitzky-variációk megfelelő helye is: itt minore tétel áll. (E sorozat különlegességére még visszatérünk a forma egészének tárgyalásakor.) A Dressler-sorozat Ex 3-ja (= 4. var.) a gyermek Beethoven tapasztalatlansága miatt kerül a kivételek közé, ugyanis — miként az Ex 0 a témához képest — ez az Ex 1-hez képest újat nem hoz, majdnemhogy ismétel.

Ex 4 — A logikusan kikövetkeztethető formamodell szerint az expozíciónak Ex 3-mal le kellene zárulni. Ez sok esetben így is történik, s Ex 4 csak akkor jelenik meg, ha az expozícióban valami rendellenesség, kivételes megoldás volt. Ezért az Ex 4 megjelenését nem nevezhetjük tipikusnak, s funkciója sem teljesen önálló, hiszen — a bővülés miatt — Ex 3 szerepét tölti be. Úgy is mondhatjuk: az Ex 4 a megkésett Ex 3. Hasonló okokra visszavezethető példát találunk erre a Tändeln- és a Salieri-sorozatban. Az elsőben a harmadik variáció tér el némileg az egyébként következetesen aprózó folyamattól, s ezért kell a megfelelő ritmusgyorsítást hozó Ex 4-nek megszületnie, a másodikban a kontrasztelv enyhe befolyása miatt a második és harmadik variáció nem folytatja az Ex 1 kínálta fokozó és fejlesztési lehetőséget (Ex 2, 3 kivételt is képez ezzel) s csak Ex 4-ben jön meg a válasz Ex 1 nyolcadokban mozgó skálájára, a triolás akkordfelbontással. Másként kell magyaráznunk Ex 4, sőt (egészen kivételes módon) Ex 5 megjelenését a Dittersdorf-sorozatban. Az Ex 3 gyors, figuratív tétel. Az Ex 4 az Ex 3-ban felvetett ötletből alakít rövid motívumot, s az Ex 5 az Ex 4 jobbkezes rövid motívumát idézi a bal kézben. A figuratív gyorsítás, a kézváltás és a rövid motívum egyszerűbb esetben egyetlen variációtagban megjelenhet. Itt tulajdonképpen ugyanez három lépcsőfokra bomlik. Magyarázatra nem szorul, hogy Ex 5-öt miért éppen csak a (Righinit kivéve) leghosszabb, 13. variációtagot számláló sorozatban találunk. A szabályszerű expozíció terjedelme három, ritkábban négy variációtag.

C — Ez a fontos formai pillanat maggiore alaphangnemű sorozatoknál szinte kivétel nélkül a minore. Erre a variációtagra tehát érvényes mindaz, amit a variálás típusoknál Cantabile és „gebundener Styl" címmel összefoglaltunk. A C egyetlen tételnél nagyobb felületű, s ezáltal meglehetősen egyedi megoldású a Vigano- és a Wranitzky-sorozatban. A Vigano-ciklus két minoréja (4. és 7. tétel) két álpolifon jellegű variációtagot fog közre. Az első minore előtti és a második utáni variációtagok szimmetrikus megfelelése miatt a sorozat középpontja helyett középterületének nevezhetjük a negyediktől hetedik tételig terjedő négy tagot. Hasonlóképpen több (3) minore tétel bővíti ki a Wranitzky-sorozat centrumát is. A három minore közül (3., 7., 11. tétel) a középső nem illik a Cantabile és „gebundener Styl" típusába. Ezt a viharos minore tételt már ismeri a fiatal

Beethoven, ha nem is alkalmazza gyakran. (ld. pl. az Op. 12/D variációs tételét.) Ebben a sorozatban valamennyi minore megőriz valamit centrum funkciójából, de az igazi C mégis csak a kontrasztáló hangulatú, karakterű középső. Az 1—4. és 8—11. variációtagok megfelelései, a Viganóhoz hasonlóan, az 5., 6., 7. variációt centrumszigetté teszik.

Mindössze egyetlen maggiore alaphangnemű sorozat van, ahol a C nem minore, hanem paralel moll: a Tändeln. Míg a minore centrumvariáció legfontosabb feladata, hogy a témától s az expozíciótól legtávolabb jusson el (ezért szólal meg egészen más stílusban is), ez a paralel hangnemű C variáció ennek épp ellenkezőjét teszi. A tétel basszusában szinte hangról hangra a téma dallamának mollra transzponált alakját halljuk. Így a C bizonyos reprízelemeket is tartalmaz. Ezáltal tulajdonképpen a repríz kezdete és a C fedik egymást, s ez döntően kihat a sorozat további sorsára. A C után ismét kivételes, az alaphangnem (F-dúr) helyett B-dúr tétel szólal meg. Ez a variáció dallamát tekintve erősen repríz jellegű. Hangneme és átvezetés funkciója azonban mégsem engedi, hogy R 1-gyel jelöljük. Erre a C variáció sokkal érdemesebbnek bizonyult. Az érdekes formai megoldást így ábrázolhatjuk:



Mozart szonátaciklus jellegű variációsorozatai jutnak eszünkbe, amelyekben tisztán kivehető három, esetleg négy nagyobb tétel: a nyitó, lassú, (tánc) és finálé körvonalai. Itt is: első „tétel" = Ex 1, 2, 3, 4; második (lassú) „tétel" = C, átvezetés, amely bevezeti az adagiót. Végül: harmadik „tétel" = igényes (fúgaexpozíciós) finálé. Az 1800 előtti sorozatok közül ez az egyetlen ilyen megoldású mű, s az egyik legkésőbbi (1799) a fiatalkoriak közül. Formálási elvével közvetlen elődje az Eroica-variációknak.

Milyen a C, ha a sorozat alaphangneme minore? Ilyen mű 1800 előtt mindössze egyetlen van, a legelső (Dressler-változatok). A C itt nem maggiore, ahogyan várnánk — ezt egy kifejezetten dramaturgiainak mondható hatás kedvéért a sorozat végére, finálénak tartogatja az ifjú zeneszerző —, de mindenképpen különleges és a többi variációtaghoz képest messze előremutatóbb tétel: ez a híres ötödik variáció, következetes mozgásaival, nagy kontrasztjaival. A sorozat alaphangneme dúr, mégsem minore a C variációja a négykezes

Waldstein-sorozatnak. Karakterében természetesen ez is különleges tétel. A magyarázatot a téma felépítésében kell keresnünk. Négyütemes minore középrésze feleslegessé teszi az önálló minore tételt, amikor minorénak amúgy is minden egyes variációban szerepelnie kell. Érdekességet azonban így is tartogat Beethoven: a finálé kezdődik úgy, mint egy minorevariáció. Különös megoldású a „Se voul ballare" témára írott variációsorozat is kettős centrumával, azaz két minore tételével, amelyeket a Cantabile és „gebundener Styl" mintapéldáiként említettünk.

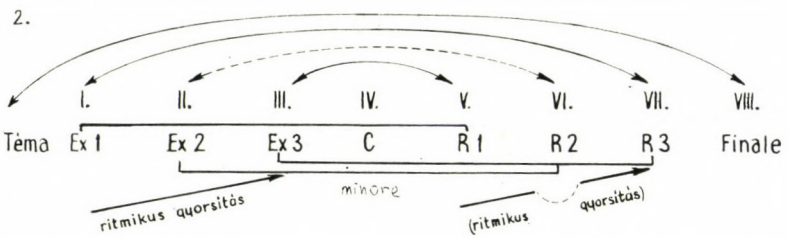
R 1 — Általában a minore C messzire visz a téma és az expozíció zenei történésétől. Az R 1 ezután valami módon visszatérést jelent. Ez lehet a téma feleleventése, vagy rímelés az expozíció bizonyos variációira, leggyakrabban Ex 1-re és (vagy) Ex 3-ra, illetve Ex 3 funkciójú tagra. Az R 1 beilleszkedhet a szimmetrikus szerkesztés logikájába, és folytathatja a folyamatos szerkesztés elvét, mintha a minore nem is hangzott volna el. A két elvből csak az egyiket vagy csak a másikat ritkán követi az R 1. (Ilyen például a Grétry-sorozat, ahol R 1 kizárólag Ex 1-re rímel.)

R 2 — A formának az a pontja, ahol Beethoven a legnagyobb szabadságot engedheti meg magának. Ez azt jelenti, hogy ha nem a látens formamodellnek legmegfelelőbben nyolc tagból áll a sorozat, akkor bizonyos, hogy itt bővül. A „betoldás" leginkább polifon típusú variáció lehet (pl. A-dúr Paisiello-sorozat). Ide kell sorolnunk példaként a Salieri-sorozatot is, ahol hasonló dolog történik, csak a variációtagok sorrendjében R 1 és R 2 funkciója megcserélődik. Az R 1 helyén álló tag itt polifon és az R 2 helyén álló megfelel Ex 1-nek (skála). Az R 2 még akkor is a legmerészebb tájakra vezet, ha a sorozat „szabályosan" nyolc tagból áll. R 2 funkcióban szólal meg a Grétry-ciklus, a későbbi művek felé mutató kontrasztos variáció tagja, s még az igénytelen (kétes hitelű) „Ich hab' ein kleines Hüttchen nur" témára írott sorozat, környezetében igényesnek ható álpolifon tétele is. Érdekes módon a legrövidebb, hat tagot tartalmazó sorozatok (G-dúr Paisiello,, original G-dúr) ezen a formai ponton zárulnak, úgy hogy az eltávolodás lehetőségét Beethoven rövid finálére használja fel, mintegy elvágva az útját a forma további bonyolódásának. E megoldásokat a modell csökevényes változatainak nevezhetjük. A többi sorozat azonban R 2-nél tovább tart, így következik az

R 3 — és a többi tag. Szabályszerűen vagy általánosan megjelenő tételtípusokat kimutatni ezek között aligha lehet. Közös tulajdonságuk mégis van, az, hogy valamennyiben könnyen fellelhetjük azokat a szálakat, amelyek az expozíció egyes tagjaihoz fűzik őket. Példaként említhetjük a Grétry-variációk már elemzett megoldását (itt az R 3 rövid motívuma az Ex 3-at idézi) vagy a Dressler-ciklus R 3 — Ex 2 (3) megfelelését (a figuráció hasonlósága miatt). Az A-dúr Paisiello-sorozatban az R 4 tart rokonságot Ex 3-mal (összekötő kapocs: a bal kéz skála és a rövid motívum). Ezekhez hasonló formai párhuzamokat mindegyik sorozatban találhatunk. Még az olyan egyedi és kivételes művekben is, mint a Wranitzky-, a Vigano- és a Dittersdorf-

sorozat. A Wranitzky-variációkban a C foltot alkotó 5., 6., 7. variáció utáni R jellegű 8., 9., 10. felel meg az itt expozíciót alkotó 1—4-nek. Valami hasonlót figyelhetünk meg az alapjában kontrasztelvre épülő Vigano-sorozatban is. A centrumsziget itt a 4—7. variáció. A 8. (R 1) és a 3. (Ex 3) variációk fátyolos, legato jellegük miatt, a 9. (R 2) — 2. (Ex 2) virtuóz figurációja miatt, valamint a 10. (R 3) — 1. (Ex 1) monoton, párhuzamos mozgása miatt áll párba. Az R 3 körül még a téma struktúrája miatt meglehetősen sajátos formálású Dittersdorf-ciklusban is találunk megfeleléseket az expozícióban. Így társíthatjuk a kilencedik variáció (R 3) virtuóz figurájához az Ex 3-at, a 10. variáció (R 4) rövid motívumos zenei anyagához az Ex 4-et. Az R 3 illetve hasonló funkciójú társai után a sorozatot minden esetben hol hosszabb, hol rövidebb finálé zárja.

Összefoglalásul a formasablont így írhatjuk fel:



Erre a sémára — példáink bizonyították — csaknem valamennyi 1800 előtt írott hasonló műfajú önálló zongoravariációt vissza tudunk vezetni. Még az igazán kivételes Tändeln-sorozatot is, ahol kitapintható, hogy melyik pillanatban távolodik el a megszokott formasablontól Beethoven (ld. a C—R poblémát). Ez a modell fedezhető fel a színes, egyéni tételekkel kibővített Salieri-sorozatban is (ld. az expozíció menetéről elmondottakat és R 1, R 2 problémáját, valamint R 3, R 4 elkalandozását).

Talán felesleges tovább bizonygatni, hogy Beethoven modellekben gondolkodott a formát és a tételeket illetően. Ezt a modellt azonban minden esetben új, egyéni megoldásokkal fűszerezte, s ezért nem találunk a kész művek között egyetlen sablonosat sem. Ami minden variációsorozat mögött láthatatlanul ott húzódik, az mégis az egységes variációgondolat, s ha a konkrét művekben eltéréseket tapasztalunk, bizonyosak lehetünk abban, hogy Beethoven ettől a gondolattól tért el. Ez a variációgondolat majdnem teljesen független a választott témától. Azért mondhatjuk ezt, hogy csak majdnem, mert a téma bizonyos alapvető törvényszerűségeket meghatároz (egyes tételek hossza, harmóniai, esetleg melódiai váz, formai cezúrák — vö. az Ex 1-nél elmondottakkal). Azonban ezek a tövényszerűségek oly általánosak és alapvetőek, hogy a zeneszerző szinte nem is vállal velük kötöttséget. Vegyük hozzá ehhez az 1800 előtti művek témáit. Lényegi vonásaikat tekintve rendkívül hasonlítanak egymásra: terjedelmük, formai beosztásuk sokszor azonos. Jellemző rájuk az egyszerűség is. Olyanok, amilyeneket Daube és még jóval később Czerny is ajánl a zeneszerzés-növendékeknek, s amilyeneket

a Czerny által kiadott Musikalisches Pfennigmagasinban tucatjával találunk, mint jó alapanyagot variációsorozatok írásához. Nincs jogunk feltételezni, hogy Beethoven, ha a témát fontosnak tartotta volna, ne saját maga alapozta volna meg ötleteivel a sorozat egészét. A későbbi és a korábbi művek ilyen szempontból egymással szemben állnak. Nemcsak azért, mert Beethoven később főleg saját témákra írt (op. 34., op. 35., 32 Variáció), hanem azért, mert ha használja is az igénytelen, idegen témát (Diabelli), akkor az éppen trivialitásával, „Schusterfleck"-jeivel ihleti meg a zeneszerző fantáziáját. Az 1800 előtti variációkban a téma semmiképp sem érinti lényegesen a mű egészét. Nem is érintheti, hiszen akkor nem figyelhettünk volna meg a témától függetlenül igen hasonló, sőt tipizálható variációtagokat, s nem állíthattunk volna fel egy minden sorozatra jellemző formamodellt. Persze kivételként találunk olyan sorozatot (Dittersdorf-, Waldstein-), ahol különleges a téma (egyik esetben generálpauzát tartalmaz, másikban minore középrészt), s ekkor Beethoven valóban él a téma adta lehetőségekkel, és egyedi megoldásokat teremt. Ez a két mű azonban mindenképpen kivételt képez a fiatalkori variációk között.

Ha a variációsorozat független a témától, ha az egyes tételek és a nagyforma szempontjából mindegy, hogy a sorozat élén milyen téma áll, akkor nem gyanakodhatunk-e Beethoven improvizációs művészetének hatására, hiszen tudjuk, hogy a variálás, szabad fantáziálás alapját sémák, fordulattípusok jelentik. Hatott-e a híres beethoveni fantáziálás, improvizálás a variációsorozatokra? Egy tételtípusra közvetlenül és bizonyosan: a finálékra. A finálékban sok olyan elemet találunk, amelyet a szabad fantáziálás is magáénak ismer. Ilyen a feldolgozásszerű motívumboncoló szakasz, a kadenza, az idegen hangnemben álreprízként felidézett téma és a hosszú, önállósodott trilla. Nyilvánvaló, hogy a rövidebb és kisebb igényű művek kisebb, és az igényesebb hosszabbak nagyobb zárótételt kapnak. A nagyobb lélegzetű finálékban tipikus a kezdés egy vagy több variációval. A variáció formai szigorának fellazulásával párhuzamosan feldolgozásszerűvé válik a zenei anyag, majd még szabadabb lesz: kadenzába torkollik. A kadenza után a legigényesebb tételekben egy-két variáció következhet, és még a trilla megszólalása előtt álrepríz. A trilla után már csak valódi repríz (témaidézet) jöhet, majd a kóda.

Összefoglalás:

J. Müller-Blattau vagy H. Schramowski[31] bizonyára a finálék alapján állítják kétséget kizáróan, hogy Beethoven improvizáló művészete és zongoravariációi szoros kapcsolatban vannak. És ezt állíthatják is, hiszen erre vonatkozik Beethoven E. Breunignak írott sokat idézett levele, amelyben a „Se voul ballare" sorozat fináléját maga a zeneszerző azonosítja fantáziálásával, s a kortárs tanítvány C. Czerny is megemlíti a beethoveni fantáziálásnak ezt a típusát — a potpourri és a kötött formájú tételek (szonáta, rondó) mellett — visszaemlékezésében.[32] A fennmaradt adatok arra intenek, hogy Beethoven fantáziálását valószínűleg leginkább az olyan művek őrzik, mint az Op. 10. D-dúr zongoraszonáta finálé ja, a Karfantázia, a Zongorafantázia

[31] Müller-Blattau, J., Schramowski, H.: I. m.
[32] Czerny, C.: Über den richtigen Vortrag . . . 21. l.

vagy a IX. szimfónia finálé ja. Mindenképp elgondolkodtató azonban, hogy a variációsorozatok egészére, illetve az egyes variációtagokra vonatkozólag modelleket állíthattunk fel. Ez a modellekben, sémákban való gondolkodás a szabad fantáziálásnak is alapvető követelménye, s az improvizálás tankönyvei minden esetben sémákkal és modellekkel nyújtanak segítséget a növendéknek, ha nem is olyanokkal, amilyeneket Beethoven variációiban láttunk. Arra sem utalhatunk elégszer, hogy Beethoven általában olyan témákat választ, amelyek a formálás egészét lényegesen nem befolyásolják. A zeneszerzőnek azonban épp erre van szüksége ahhoz, hogy megszólaltassa egyéni vagy egyéniesített tételtípusait, egy részben általa, részben a kor szokása és a tradíció által felállított formamodell rendjében. Ezért hasonlítanak egymáshoz tételek és tételkapcsolatok, ezért születnek meg a témától függetlenül hasonló művek. És ezért nem jön zavarba a fiatal Beethoven, ha az 1780—90-es években odaültetik a zongorához, s valamely nagy hírű muzsikus felad neki egy témát, azzal a kéréssel, hogy rögtönözzön variációsorozatot.

TARI LUJZA:

TAKÁCS JENŐ KÖSZÖNTÉSE

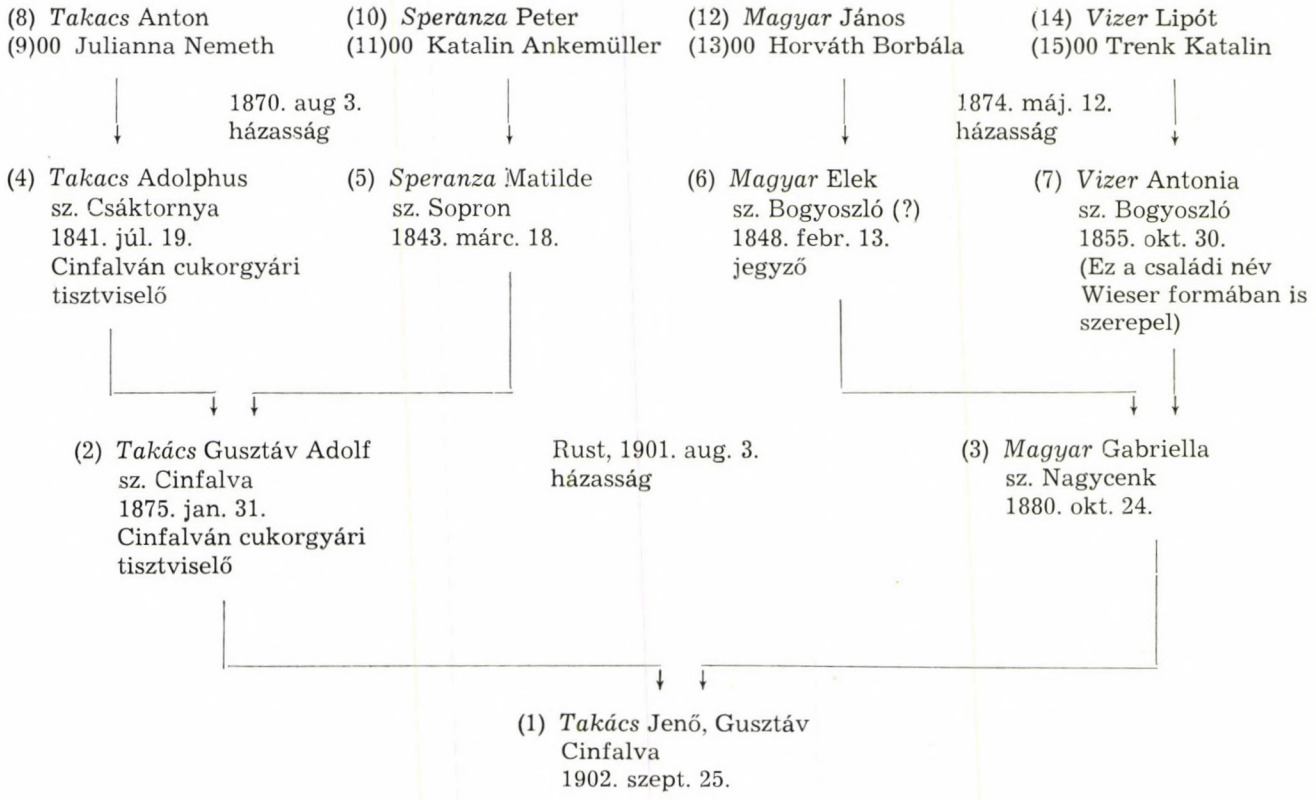
A XX. századi magyar szellemi élet nem szűkölködik olyan egyéniségekben, akik, ha alkotó tevékenységüket nem is hazájukban fejtik ki, azzal állandó kapcsolatban vannak.

Közülük való Takács Jenő zeneszerző-zongoraművész és zenepedagógus, kinek 1977 szeptember 25-én ünnepeltük 75. születésnapját.

Gyermek- és tanulóéveit leszámítva — s nem tekintve itthoni koncertútjait, nyári pihenéseit — csupán kilenc évet töltött Magyarországon. Hangversenykörútjai behálózták az egész világot: Soprontól Tokióig, Port Saidtól New Yorkig. Évekig működött Kairóban, Manilában, Pécsett, Cincinnatiban, s mindenütt otthont s légkört tudott, s tud maga körül teremteni. De meg tudta találni a kapcsolatot tanítványaival éppúgy, mint századunk kiemelkedő egyéniségeivel: Bartókkal csakúgy, mint Hornbostellel, Hindemithtel vagy Weöres Sándorral. Nemhiába emlegetik ma Ausztriában, ahol nyugdíjba vonulása után telepedett le, „Weltmann"-ként. A cinfalvi (ma Siegendorf) szülőfaluba amúgy sem volt nehéz a visszatérés; általános jelenség, hogy az országhatárok mentén szimbiózisban élők magukat kicsit mindig a másik nemzethez tartozónak is érzik.

Pontosan ez a geográfiai adottság az, mely Takács pályájának indulását is megszabja. A Bécs kulturális vonzáskörében álló soproni diák természetesen a bécsi — és nem a budapesti Zeneakadémia hallgatója lesz[1]; s Reger, R. Strauss, J. Marx nevei jelentik számára a legfontosabb zenei élményeket. Az utóromantikus és osztrák impresszionista hatások mellett ott van azért a magyar—horvát és német parasztzene felszínes hatása is.

Tanulóévei idejére esik a Bartók—Kodály maga körül viharokat kavaró új, népdalos irányzata, melynek szelleme ez idő tájt a nyugati térséget még alig érinti. Hamarosan azonban Debussy s még inkább Bartók lesz számára a követendő példa. Koncertprogramjaiban éppúgy megfigyelhető ez, mint zeneszerzői stílusának alakulásában. De a műveibe beágyazódó magyar népzenei anyag nem a közvetlen megismerésen alapul (mint ahogy az részben a hazai Bartók—Kodály-pályatársak, -tanítványok esetében is tapasztalható), hanem az „új magyar iskolá"-n keresztül közvetítődik. Az új hangnemi és ritmikai sajátságok (elsősorban pentatónia és kanásztánc ritmus, valamint rubato előadásmód) használatán kívül az lesz a magyar szellemben komponáló szerzők kedvelt formulája, ami már úgyis megszokott, de most új keretben újnak is hitt: a parlando rubato régies népi előadásmód helyett a XIX. századot egyenesen folytató, csak éppen pentatóniába ágyazott reci-


(8) Takacs Anton
(9)00 Julianna Nemeth
(10) Speranza Peter
(11)00 Katalin Ankemüller
(12) Magyar János
(13)00 Horváth Borbála
(14) Vizer Lipót
(15)00 Trenk Katalin
1870. aug 3.
házasság
1874. máj. 12.
házasság
(4) Takacs Adolphus
sz. Csáktornya
1841. júl. 19.
Cinfalván cukorgyári
tisztviselő
(5) Speranza Matilde
sz. Sopron
1843. márc. 18.
(6) Magyar Elek
sz. Bogyoszló (?)
1848. febr. 13.
jegyző
(7) Vizer Antonia
sz. Bogyoszló
1855. okt. 30.
(Ez a családi név
Wieser formában is
szerepel)
(2) Takács Gusztáv Adolf
sz. Cinfalva
1875. jan. 31.
Cinfalván cukorgyári
tisztviselő
Rust, 1901. aug. 3.
házasság
(3) Magyar Gabriella
sz. Nagycenk
1880. okt. 24.
(1) Takács Jenő, Gusztáv
Cinfalva
1902. szept. 25.

tativikus cigányos előadásmód. Többek közt ez a talajtalanság okozza, hogy az 1920—60 közti magyar zeneszerzőgárdából Bartók, s még inkább Kodály-epigonok is kinőttek.

Az elmondottak Takács magyar vonatkozású műveire is érvényesek részben. Azért csak részben, mert élő hangzásnak elég más népzenei élmény (arab, távol-keleti stb.) állott mögötte, mely egy általánosabb népi zenei modort is sejtetni engedett.

Aki így indul, annak nagyobb utat kell bejárnia ahhoz, hogy csupán egy nemzethez tartozó maradhasson, s Takács magyarként járta végig életútját. Pedig nemcsak a földrajzi terület, hanem családi adottságok is internacionalistának predesztinálják. Apai ágról magyarok az ősei, de anyai ágon olaszok és osztrákok is voltak családjában. Takács kimutatható családfája (388. l.).

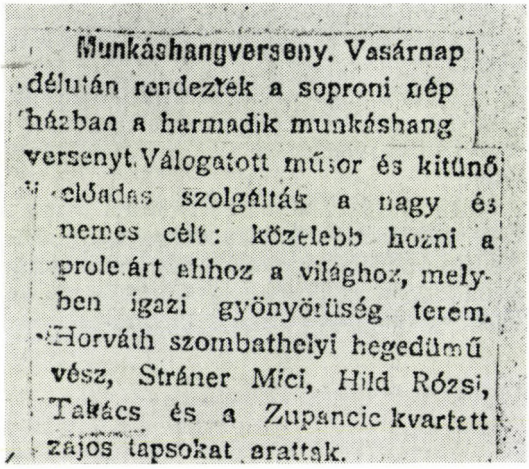
IFJÚSÁGA — KORAI MŰVEI

Takács Jenő 1902. szept. 25-én született Cinfalván (a II. világháború óta tartozik Ausztriához). 1908—10-ben magántanuló, 1910—11-ben a soproni elemi iskolába jár. (Itteni tanulmányait betegség szakítja meg, így 1911—12-ben újból magántanuló lesz) 1912-től a Soproni Reálgimnázium tanulója (ma Széchenyi Gimnázium). A magánúton megkezdett zongorázgatást 1914-től rendszeres iskolai oktatás váltja fel a Buresch Jenő vezetése alatt álló soproni zeneiskolában. Itt kerül sor első nyilvános fellépésére 1916. június 8-án. Tanárnőjével, Wasilkovski Idával együtt meleg ünneplésben részesül, a Sopronvármegye c. napilap is lelkesen üdvözli a tehetséges fiatal zongoristát. A gimnazista Takács következő évekbeli koncertjeit ugyancsak egyhangúlag dicsérték a kritikák: 1917. június 24. Bach Gavottját és Weber Rondo brillantéját játssza, melyhez ráadásnak Chopin e-moll keringője kerül. 1917. november 29-én a Frankenburg Irodalmi Kör estjén Mozart c-moll fantáziájával és újból Chopin e-moll keringőjével arat sikert. Ezen az esten ifj. Buresch Jenővel négykezes Mozart-szonátát is játszik, melyről a Soproni Napló kritikusa így ír: Takács „... az ellenkezője Buresch Jenőnek. A technikai készültsége nem oly fejlett, de játékában több az egyéni elmélyedés". 1918. április 21-én (nem önálló est) Beethoven Andantéját és Dvořák Humoreszkjét viszont már alapos technikai felkészültséggel, jól értelmezett előadásban hallhatja a közönség.

Tanulmányaiban nagy léptekkel halad, s ez műsorának bővülésével is együtt jár. Ez tükröződik az 1919. május 24-i, munkásoknak adott koncertjének programján is: Chopin: cisz-moll polonaise, Schubert: Esz-dúr impromptu, Sinding: Frühlingsrauschen. (A soproni napilap tudósítása egyben egy csekély adalékkal szolgál a Tanácsköztársaság alatti vidéki zeneéletünkhöz.)[2]

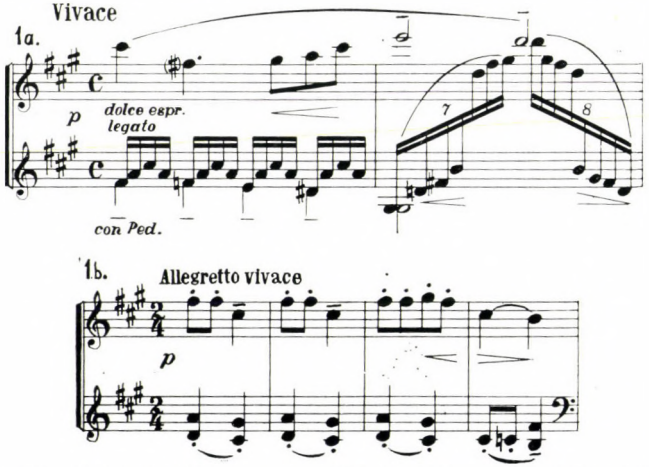
[1] Bartókról is tudjuk, hogy akadémiai tanulmányaival kapcsolatban a Pozsonyhoz közelebb eső bécsi Konservatorium is szóba került. Ld. Ujfalussy József: Bartók Breviárium. Budapest, 1958. 18.

[2] Ezenkívül tudomásunk van még Takács több olyan koncertjéről, amelynek bevételét a szegény sorban élők megsegítésére ajánlotta fel. 1945 után pedig az elsők közt volt, akik a kultúrától addig elzártak zenei nevelését szorgalmazta, többek közt ingyenes koncerteken, zenei előadásokon a pécsi egyetem aulájában.


Munkáshangverseny. Vasárnap délután rendezték a soproni nép házban a harmadik munkáshang versenyt. Válogatott műsor és kitünő előadás szolgálták a nagy és nemes célt: közelebb hozni a proletárt ahhoz a világhoz, melyben igazi gyönyörüség terem. Horváth szombathelyi hegedümű vész, Stráner Mici, Hild Rózsi, Takács és a Zupancic kvartett zajos tapsokat arattak.

1920-ban érettségizik, majd 1921-ben újabb, ezúttal önálló estre kerül sor Eszterházán (Eisenstadt). Ezen a koncerten zeneszerzőként is bemutatkozik, a későbbi tanár, Joseph Marx és Max Reger hatása alatt komponált Humoreszkjét játssza. (Később op. 1., komponálta 1918., átdolgozta 1928-ban Kairóban, 1929-ben a bécsi Doblinger kiadónál jelent meg.) A fantáziaszerú, rapszodikus, könnyed hangvételű mű az előbb említetteken kívül Debussy hatását is mutatja, elsősorban harmóniafűzéseiben, fátyolos hangvételével.

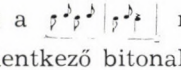
Többféle hatást mutat az op. 2-es zongoraszonáta: egyrészt a francia impresszionizmus raveli hangvételét követi (az I. tétel hangneme, témafeje egyaránt Ravel Szonatinájára utal), ugyanakkor még a megszokott klasszikus formai keretekben mozog. De már megszólal Takács egyénibb s ugyanakkor magyarosabb hangja is a bartóki hangvétellel átitatott népdalízzel a III. tétel témafejében, s jellegzetes cigányos futamokkal a Vivo középrészben.[3]

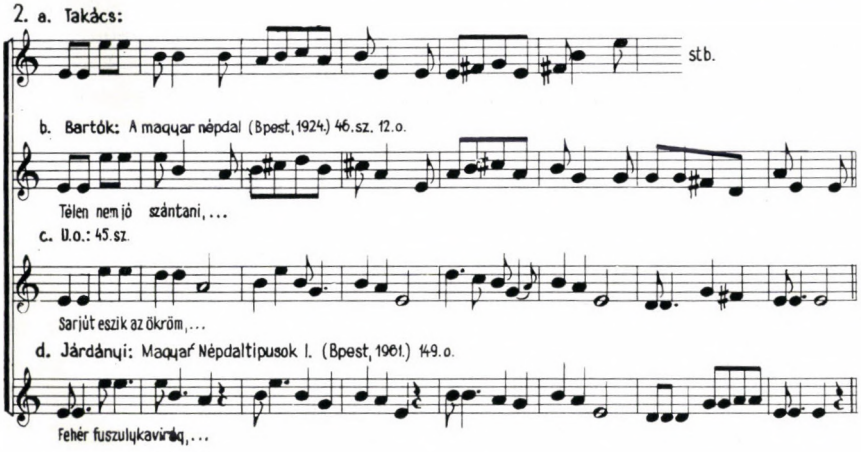


[3] Az op. 2-es szonatina kiadásával kezdődik 1923-ban Takács máig tartó kapcsolata a bécsi Doblinger kiadóval.

1921-ben beiratkozik a bécsi Zeneakadémiára, ahol Paul Weingarten és Joseph Marx növendéke lesz. 1923-tól kontrapunktot tanul Hans Gálnál és zenetudományi képzést kap Guido Adlernél. 1926-ig, diplomája megszerzéséig egymást érik kisebb-nagyobb koncertjei, melyek legtöbbjén egy-egy saját művel is bemutatkozik. 1921. július 4-én Kőszegen ad koncertet, 1921. december 3-án pedig Sopronban lép fel Beethoven, Schubert, Chopin, Liszt, Kárpáti Sándor és saját művekkel (Békató, Téli éjszaka). A kritikák mindannyiszor kiemelik jeles muzikalitását, kompozícióinak invenciógazdagságát, költőiségét.

1922. november 4-én újabb soproni koncertre kerül sor. Ugyanebben az évben a salzburgi kamarazene-versenypályázatra egy hegedű-zongora szvitet nyújt be, melyet dicsérő oklevéllel tüntetnek ki. (A mű nem szerepel a kompozíciók jegyzékében.) A szvitet 1924-ben Bécsben mutatja be Rudolf Kolisch és a szerző, melynek alapján Takácsot egyértelműen J. Marx „Sturm und Drang"-tanítványai közé sorolják a kritikák. Még ez évben egy másik hegedű-zongorára komponált mű, az op. 6-os szonáta bemutatására is sor kerül. Ahogy a tizenkétfokúság és a ritmikus-motorikus feldolgozásmód a Schönberg, ill. Stravinsky zenével való találkozásról árulkodik az I. tételben, ugyanúgy újból egyértelmű Bartók és a magyaros (értsd cigány-) zene hatása a Vivace hongareseben (III. tétel).

Kifejeződik ez a  ritmuskiséretben,[4] a kvint-kvart váltásokban, a többször jelentkező bitonalitásban. Olyannyira Bartók jelenti számára a magyar hangot, hogy az 1. témát is közvetlenül az Improvizációkból (op. 20.) idézi, melyhez Bartóknál valóban eredeti népi dallam szolgált alapul.



(Vö.: Bartók: A magyar népdal 1924, 264. o., Járdányi: Magyar népdaltípusok 1964, I. 141. o.) De pentaton hangnemben mozgó cigányos improvizá-

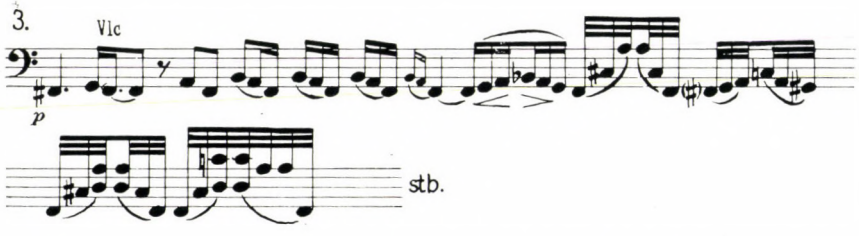
[4] A kanásztánc ritmus igen kedvelt ritmusformulája, előfordul még az op. 10. III. tételében. az op. 11. III. tételének melléktémájában, az op. 43. IV. tételében, az op. 47. II. tételében, (nem sorolva innen a műzenei feldolgozásokat), de későbbi műveiben is, mint az op. 63-as Allerlei für kleine Finger-ben.

ció is jellemzi a III. tételt, mely aztán az osztrák közönségtől a lekicsinylő „erősen pusztatemperamentumú" jelzőt kapja.[5] A mű sikerét majd az 1926. márc. 17-i koncert hozza meg, ahol Carl Berla és a szerző előadásában kerül bemutatásra.

Koncertjei külföldre is megindulnak ez idő tájt. Németország majd Jugoszlávia követik egymást, az utóbbi hangversenykörútról a Pesti Hírlap 1925. dec. 16-i száma is tudósít: „Takács Jenő, a Bécsben élő fiatal zongoraművész december végén ismét németországi és jugoszláviai turnéra indul. *Zágrábi koncertjét kizáróan magyar művekből állította össze.*" (Kiemelés tőlem.) Ez az első alkalom, hogy Takács önálló estje keretében teljes magyar programot ad. Zongorista pályafutása során azonban egyre gyakrabban tapasztalhatjuk magyarságának effajta megnyilatkozását. Ugyanilyen fontos momentum, hogy az akkor már európai hírű zongorista szűkebb hazájához sem lesz hűtlen: Otto Siegllel együtt megalapítja az igen nemes (és ma is aktuális!) célokat kitűző modern zeneművek soproni bemutatóját. (L. 393. l.)

Égető vágya, hogy Bartókot személyesen is megismerje, 1926 nyarán teljesül. Zongoradiplomája megszerzése után július 2-án hajóval Pestre utazik, hogy a zeneszerző-zongoraművészt, tudós-pedagógust megkeresse. (E találkozásról Takács egy nemrégiben írt visszaemlékezésben számol be.)[6] Ez az összejövetel Bartók részéről viszonzott barátságot jelent majd a 24 éves komponista-zongoraművész Takács számára.

Időközben szaporodnak művei is. Ekkoriban komponálja az op. 10-es 3 bagatellt zongorára (1927-ben Siegendorfban, befejezi 1929-ben Kairóban) és az op. 11-es Triórapszódiát hegedűre, csellóra és zongorára (komp. 1926-ban). A három bagatell Takács meghatározása szerint „jelentéktelen kicsinységek"[7] magyar (I. és III. tétel) és arab témák (II. t.) alapján készült. Az I. tételben cantus firmusként szolgáló „Térj meg már bujdosásidból" Bakfark Bálint emlékére íródott. Az op. 11-re újból a hegedű lehetőségeit kihasználó cigányos manírok és Bartók-hatások nyomták rá bélyegüket: ez utóbbinál az I. tétel 2. témájában megszólaló egy hangról bővülő recitativikus előadás, valamint a téma tritonus széttolása a III. tételben.



1926 évének végén Takács meghívást kap a kairói Conservatoire de Musique zongoratanári állására. A meghívást elfogadja, s mielőtt Kairóba áttelepülne, 1927-ben Brémában házasságot köt Gertrude Christyvel.

[5] Wiener Zeitung, 1925.
[6] Béla Bartók, wie ich ihn kannte. Pannonia 3. évf. 1975. 36—43. o.
[7] A szerző magnetofonra rögzítetett beszélgetése Takács Jenővel 1976 decemberében.

Lehetővé akarja tenni, hogy a közönség saját tapasztalata alapján foglaljon állást a modern zenével szemben. A modern zenét (szubjektiv szempontból) el lehet fogadni vagy el lehet vetni, lehet szeretni vagy lehet küzdeni ellene — de mindenekelőtt ismerni kell! A cél tehát nem az, hogy híveket szerezzünk ennek vagy annak a zenei iránynak, hanem hogy ne akadjon Sopronban egy komoly érdeklődője sem a zenének, aki tetszését vagy nemtetszését, ilyen vagy olyan ítéletét ne tudná az egyetlen tisztességes érvvel: egy sereg általa hallott modern mű ismeretével alátámasztani.

*

A **M. Z. S. B.-a** négy estére terjed: egy-egy hegedü-, zongora-, dal- és kamarazene-estélyre, melyek 2—2 hetes időközökben, ez év tavaszán, Sopronban, egy megfelelő akusztikáju intimebb teremben fognak lejátszódni. **Előadásra kerülnek Debussy, Ravel, Stravinsky, Reger, Schönberg, R. Strauss, Marx, Korngold, Binkau, Fall, Webern, Horwitz, Eisler, Szimanowsky, Godowsky, Bartók, Kodály, Kárpáti, Takács stb. művei.** Alapelvül szolgál, hogy a kiválasztás, illetve összeállitás által a közönség egységes tiszta képet nyerjen korunk zenei törekvéseiről. A művek előadását (egyelőre) következő művészek vállalták: **Münzer Leopold, Fall Fritz, Hagemayer Paquita-Firenze, Takács Jenő (zongora), Baltz Károly, a wieni Konzertverein első hegedüse és a Baltz-vonósnégyes;** e névsorhoz járulnak még később megnevezendő énekesek és énekesnők. **Különösen kiemelendő, hogy a művészek, tekintettel e hangversenyek minden üzlettől mentes, tiszta művészi jellegére, példás önzetlenséggel mindennemü tiszteletdijról önként lemondtak.**

KÖZÉPSO ALKOTÓI PERIÓDUSA. KAIRÓ—MANILA

A szerző által így meghatározott korszakot 1927—38-ig világkörüli koncert- és tudományos előadói utak, tanítás, egyiptomi és Fülöp-szigeteki népzenekutatói tevékenység jellemzik. Összeköttetésbe kerül C. Sachssal, Horn-

bostellel, Egon Welleszcel, Hindemithtel, akik sok más zenetudóssal (köztük Bartók) együtt részt vesznek az 1932-es Congrés de Musique Orientale-on Kairóban.

Hamarosan műveiben is megnyilvánul érdeklődése az egzotikus zenék iránt. Arab zenei effektusok, illetve eredeti arab dallamok ihlették a 4 kezes Suite arabe-ot (op. 15.), a Goumbri-t (op. 20. hegedű-zongorára; később Rhapsodie orientale címen jelenik meg), és részben a Nílusi legendát (op.-szám nélküli színpadi műve)[8]. Ugyanakkor a hindu—távol-keleti, s részben spanyol zenei elemekből szintetizálódott Fülöp-szigeteki zenével való találkozásról tanúskodik a Philippine Island Miniatures (op. 34.) és a Philippine Suite (op. 35.).

1932-es Manilába, az University of the Philippines zongoratanszék-vezetői és zeneszerzői szakára szóló meghívásáról egy — a Sopron vármegyének küldött levélben — Takács a következőképp számol be: „Május elején elhagytam Egyiptomot. Port Said, Colombo, Singapore, Jáva volt az útirány, Manila a végcél. Régi vágyam volt, hogy a Filippi-szigetek negritó törzseinek zenéjét tudományos szempontból fonografáljam és nyilvánosságra hozzam. Már Egyiptomban kezdtem ethnologiai kutatásaimat éspedig a berlini egyetem számára arab és kopt zenét gyűjtöttem. A márciusi nagy kairói kongresszuson, mely vendégül látta a világ legnagyobb tudósait és zeneszerzőit (Magyarországot Bartók képviselte) ismét szóba került ezen kérdés, mely nemcsak zenei, hanem néprajzi és kulturális szempontból is kiválóan fontos. Ugyanis a negritók rokonok a közép-afrikai néger törzsekkel. Eddig azonban nem sikerült a tudományos világnak ezen összefüggést teljes egészében és logikusan kimutatni. Amikor az itteni egyetem meghívott, hogy a konzervatórium zongora- és zeneszerzés mesterosztályát átvegyem, örömmel ragadtam meg az alkalmat éspedig azon feltétel alatt, hogy a kormány támogatni fogja ethnologiai kutatásaimat, mert bizony sok pénzébe kerül a sok utazás, őserdei expedíció, fonográf stb. Rövidesen megkaptam a beleegyező választ, és néhány hétre rá már meg is kezdtem manilai tevékenységemet."[9] Itt végzett kutatásaiból évtizedek múlva Marius Schneider publikál részanyagot „Música Filipina" címmel. (Anuari Musical 6. Barcelona, 1951. 91—95.)

Takács maga is közöl kisebb cikkeket: Philippine Music (The Sunday Tribune 1932. jún. 5-i szám), Liebeswerben mit der Nasenflöte (Münchener Abendblatt 1935. jan. 29-i sz.), Nasenflöten und Ätherwellen (Wiener Mittag 1939. máj. 25-i sz.), hogy csak néhányat említsünk. Tudományos igényű felmérésre azonban csak nyugdíjba vonulása után jut ideje. A bécsi Museum für Völkerkunde megbízásából (Takács itt helyezte el népihangszer-gyűjteményét) tipológiailag rendszerezve teszi közzé a szigetország hangszereire vonatkozó kutatásainak eredményeit: „A Dictionary of Philippine Musical Instruments" Archiv für Völkerkunde Wien, 1975. 121—217.

Koncertjei egymást érik a legkülönbözőbb helyeken: 1928-ban Kairóban, Kőszegen, Bécsben, Prágában, Hágában hangversenyezik. Ugyanebben az évben „... mikor első ízben mutatta be a kairói koncertpublikumnak

[8] A duisburgi ősbemutató után Tüdős Klára színpadi átdolgozásában 1940. május 24-én került Budapesten bemutatásra az Operaházban.
[9] Sopronvármegye, 1932. november 20-i, vasárnapi száma.

Bartókot, az estélyen tüntető lelkesedéssel vonult fel a kairói magyarság. Megjelent az estélyen a magyar nagykövet is. Az angol újságok pedig a legmelegebb szimpátiával fogadták Bartók művészt..." (Egy szombathelyi napilap 1928. július 14-i száma Takács Jenővel készített interjújának részlete.) 1929-ben Kairóban, majd 1930-ban Milánóban, Athénben, Prágában koncertezik. 1931-ben Berlin, Brno következik. Az 1932-es évben koncertjeinek főleg Manila és Kairó a színhelye. 1933-ban Kínában, majd 1934-ben Japánban (Tokió és Osaka), ezt követően Budapesten ad koncertet. A kínai és japán rádióban keze alatt első ízben csendül fel magyar — főleg Bartók- — muzsika.

1935-ben Olaszországban jár, ahol a koncerteken kívül Genovában és Novarában előadást is tart a Fülöp-szigeteki zenéről. (A meghívó szerint „illustrata con proiezioni di fotografie e audizioni di dischi".) Még ebben az évben a pozsonyi és bécsi rádióban tart felolvasást a témáról. Júliusban pedig Budapestre érkezik, ahol egyrészt szintén előadást tart a Fülöp-szigeteki népzenéről, másrészt Zathureczky Edével kamarazenét játszik a rádióban.

Komponálásra elsősorban a nyári szünetekben jut ideje. 1934 nyarán keletkezett az op. 36-os „Fünf kroatische Bauernlieder" is.

Mikor Takács felajánlja művét a Magyar Rádió számára, elutasító választ kap, mondván, a Magyar Rádiónak nem célja idegen (osztrák, horvát) köntösben népszerűsíteni magyar dallamokat. Takács Bartókhoz fordul tanácsért, hisz ő a dallamokat egy horvát népdalgyűjteményből vette, s amúgy is horvátnak ismeri őket gyermekkora óta. Bartók megnyugtatja, hogy a feldolgozott dallamok között éppúgy van jellegzetes ritmusszűkületes tót dallam, mint tipikus „Kelet-Európa-közi"; jellemző félzárlatos délszláv, mint magyar. Az egyes tételek magyar változatai:

— Megérett a paprika meggy, (1)
— (gyermekdal-féle, konkrét párhuzam nélkül) (2)
— A Duna, a Tisza zavarodik (4)
— (Megj.: Kerényi György: Népies dalok Budapest, 1961. 33. o.)
— Kutyakaparási csárda (5)
— (Általánosan elterjedt formáját közli Járdányi: Magyar népdaltípusok I. Budapest, 1961. 127. o.)
— A levelezést lásd: Documenta Bartókiana III. Budapest, 1968. 184—187., ill. 285—286. o.

Ugyancsak 1933—34-ben Manilában komponálta Takács Jenő op. 38-as zongoraversenyét, melynek zongoraszólamát maga játszotta a bemutató alkalmával. (A Japán Rádió felkérésére írt, 1934. ápr. 23-án Tokióban bemutatott mű a II. világháború idején elveszett.)

Ugyanúgy maga játszotta az op. 39-es Tarantella zongora-zenekari mű szólórészét az 1937. szept. 16-i bécsi, valamint az ezt követő szept. 23-i budapesti rádiós bemutatón. A rendkívül sodró erejű, az egzotikus Keletet idéző műről megoszlanak a vélemények. Brilliáns darabnak éppúgy emlegetik (Die Stunde 1937. dec. 15.), mint hatásvadászónak, effektusokat keresőnek, motivikus elemekben nem túlzottan találékonynak (Reichspost 1937. dec. 15.). Hibájául róják fel az ütőhangszerek túlzott használatát. A Neue Freie Presse pedig úgy véli dec. 19-i számában, hogy „... Takács nemcsak földrajzilag, hanem zenei vonatkozásban is Liszt szűkebb honfitársa", értvén ezt a

zongorán való „dörömbölés"-re. A mű nyilvános bemutatójára csak 1940-ben kerül sor Budapesten, ahol január 24—25—26-án filharmóniai koncertek keretében a szerző előadásában, Ferencsik János vezénylésével kerül közönség elé. Jellemző, hogy az, amit a bécsiek avantgarde-nek tartottak, az a Bartók—Kodály zenéjét már befogadott, s a modern zenére nyitott füleknek jóformán máris elavultnak tűnik. (A bemutatót aztán számtalan előadás követi neves zongoraművészek és karmesterek tolmácsolásában.)

Ebben az időben Takács a kórushangzás adta lehetőségekkel is ismerkedik: 1938-ban komponálja op. 40-es „Five Fragments of Jade in Chinese Pentaton" c. kórusművét (verseit Weöres Sándor fordította magyarra 1975-ben). Kodály kóruskompozíciós megoldásai éppúgy megnyilvánulnak a tételekben, mint majd az op. 89-es a cappella kórusban. 1938-ban New York-i fellépésre hívják meg, s ezzel az első amerikai úttal zárul le tulajdonképpen életének kairói—manilai szakasza.

MAGYAR PERIODUSA

1939-ben hazatér Magyarországra, s az itt eltöltött éveket 1948-ig — illetve az ez idő tájt keletkezett műveket — tekinthetjük Takács magyar korszakának.

1940-től 42-ig a szombathelyi zeneiskolában tanít zongorát, majd 1942—48-ig a pécsi konzervatórium igazgatója, később emellett ugyanitt a városi zenekar karmestere.

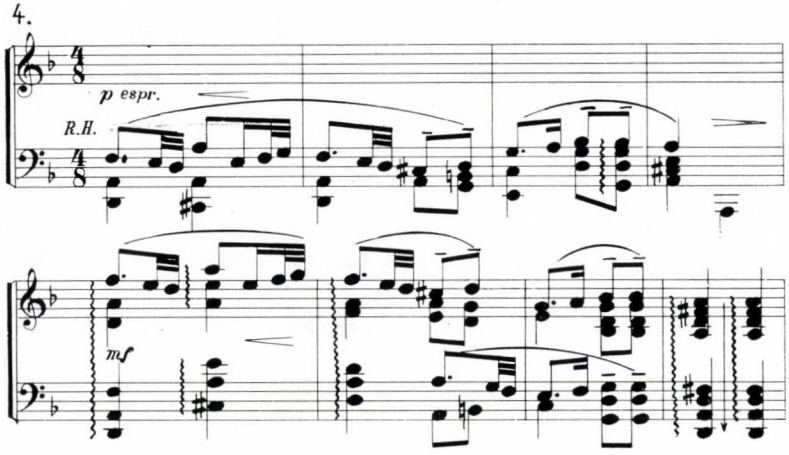
1943-ban újból megházasodik (első feleségétől 1937-ben elvált), Pasteiner Évát veszi feleségül.

Zeneszerzőként leginkább a XVI—XVII. századi főúri udvari zenéhez vonzódik, ezek hatására keletkezik op. 42., op. 47. és op. 48-as műve.

Mint ahogy az gyakran tapasztalható a komponista-életművekben, Takácsnál sincs összhangban műveinek számsorrendje keletkezésük idejével (többet közülük csak később számozott, vagy átdolgozva újraszámozott). Ilyen későbbi számozás jellemzi az op. 42-es Szvit régi magyar táncok alapján c. kompozícióját is, melyhez Takács a dallamokat Sztankó Béla: A lőcsei tabulatúrás-könyv Choreái c. kiadványából veszi.[10] (Később több hangszer-összeállításra átdolgozta. (L. a 4. kottapéldát a 397. lapon.)

Ahogy az op. 42. már Pécsett született, az op. 47-es Antiqua Hungarica és az op. 48-as Soproni barokkmuzsika szvit, még Sopronban keletkezett 1941-ben. A művet keretként közrefogó I. és IV. tételhez egyházi népénekdallam szolgált alapul az op. 47-ben, a II. és III. tételben hangszeres tánczenét dolgoz fel a szerző. (II. Tegnap gróf halála mint megszomorítana, III. Apor Lázár tánca [a Kájoni kódexből].) A Soproni kódexből származó dallamok már erősebb nemzetközi párhuzamokra világítanak rá. Nem véletlen a klagenfurti Kleine Zeitung megállapítása az ottani 1956-os bemutatót követően: „... a Szvit ... nyilvánvalóan bizonyíték arra, hogy a határvidék nem szétválaszt, hanem összeköt." Igaz ugyan, hogy későbbi korszak művei az op. 57-es Volkstänze aus dem Burgenland zenekarra, valamint az op. 83-as Se-

[10] Zenei Szemle 1926/27. 11. évf.



renade nach Alt-Grazer Kontratänzen zenekarra, nem is magyar vonatkozásúak, de történeti-népi hangvételüket, valamint újból egy egységesebb zenei kultúrát képviselő mivoltukat tekintve ebbe a körbe sorolandók.

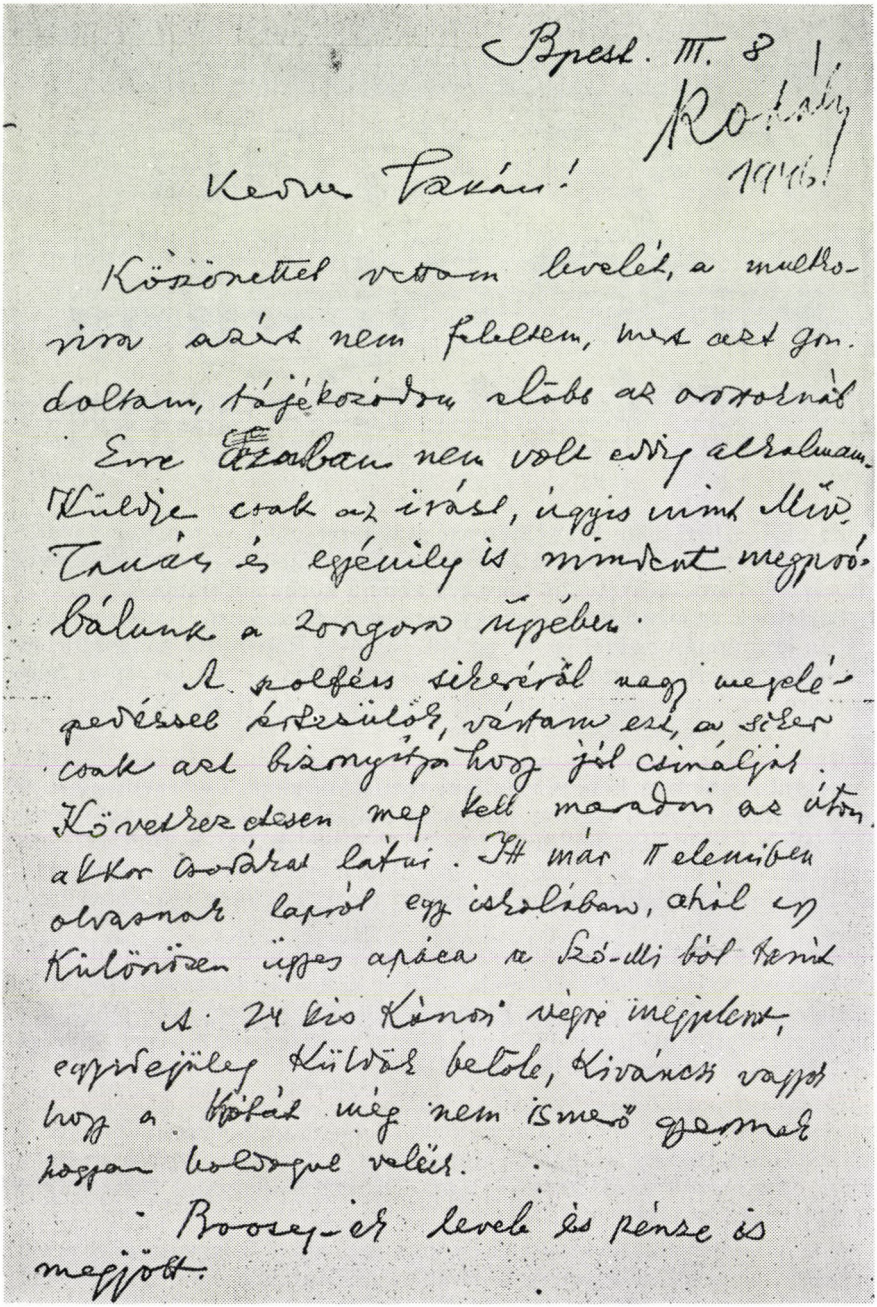
Születnek azonban eredeti magyar népdalt feldolgozó, illetve annak modorában komponált művei is: az op. 43. Nr. 4-es Rapszódia zongorára, melyre népi hangszeres improvizációs technika a jellemző; az op. 49-es hegedűzongorára írt Rapszódia, melynek egyrészt a Görög Ilona ballada, másrészt újból egy XVI. századi tánc az ihletője.

Ugyancsak népzenei hatásokkal van teli az op. 53-as Miniatures zenekarra c. darab, melyben konkrét dallam mellett (Dance Tscheremisse c. tétel) pentaton fordulatok, s gardon játékmód-imitáció a bőgőn (Jungle Music c. tétel) jelzik a népzenei hátteret. (Az op. 53. egyébként a Nemzeti Színház megbízásából Weöres S. A holdbéli csónakos c. mesejátékához készített színpadi zene [a II. világháborúban elveszett] egyes tételeinek szvitszerű feldolgozása).

Sorolhatnánk még a magyar szellemben komponált műveket, de ebbe régebbi művek éppúgy beletartoznak, mint a kizárólag Magyarországon keletkezettek; mint pl. az op. 30-as Kleine Musik für 2 Blockflöte (1937, Kairó), vagy a számtalan dudazene-imitáció, illetve pasztorál hangvétel, mint pl. az op. 87. Homage to Pan 4 klarinétra (1968).

Magyarországi tevékenységében fontosabb az az elhivatottság, mellyel zeneszeretetre nevelő tisztét igazgatóként, zongoraművészként betölti. Igazgatósága alatt Pécsett kezdik az úgynevezett „Kodály-módszer"-t szélesebb körben alkalmazni. Ezzel kapcsolatban érdemes Kodálynak Takácshoz intézett dicsérő sorait idéznünk. (398—399. l.)

A II. világháborút követően elsők közt van, aki a dolgozók zenei nevelését szorgalmazza; a pécsi egyetem aulájában például ingyenes koncerteket ad, ahol a művekre vonatkozó legfontosabb tudnivalókat is elmondja. Az egyre erősödő személyi kultusz arra a döntésre készteti 1949-ben, hogy kivándoroljon az országból. Ezzel kezdődik meg életének következő periódusa.



Bpest. III. 8

Kodály

1946.

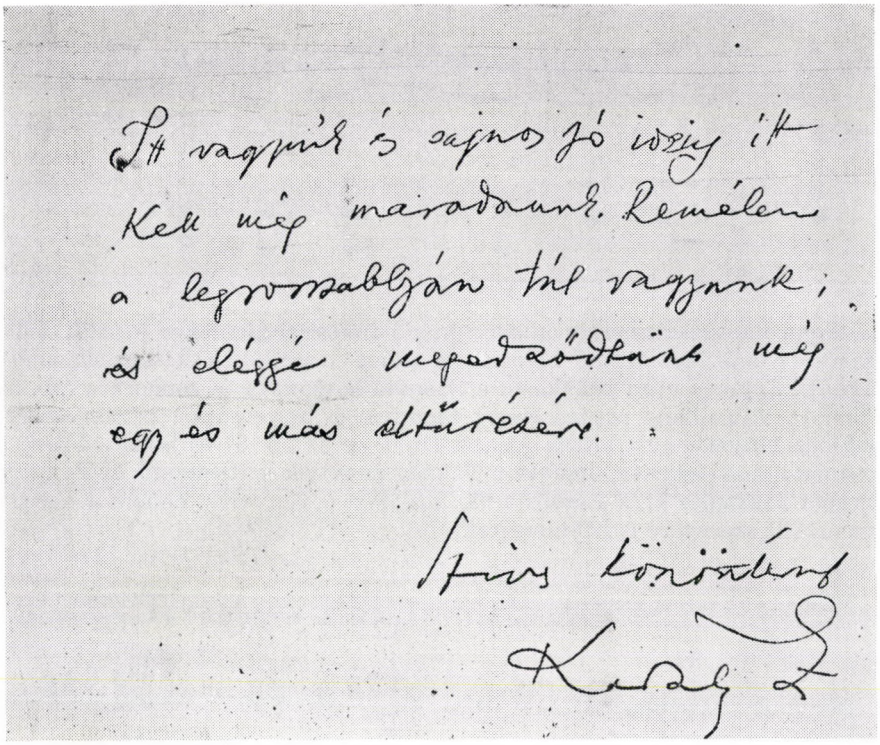
Kedves Takács!

Köszönettel vettam levelét, a multkorira azért nem feleltem, mert azt gondoltam, tájékozódom előbb az orostoknál. Erre azaban nem volt eddig alkalmam. Küldje csak az írást, úgyis mint Mív. Tanács és egyénileg is mindent megpróbálunk a zongora ügyében.

A szolfész sikeréről nagy megelépedéssel értesülök, vártam ezt, a siker csak azt bizonyítja hogy jól csináljuk. Következetesen meg kell maradni az úton, akkor csodákat látni. Itt már II elemiben olvasnak lapról egy iskolában, ahol egy különösen ügyes apáca a Szó-Mi ból tanít.

A 24 kis Kónosi végre megjelent, egyidejüleg Küldök belőle, Kivánczi vagyok hogy a kotát még nem ismerő gyermek hogyan boldogul velük.

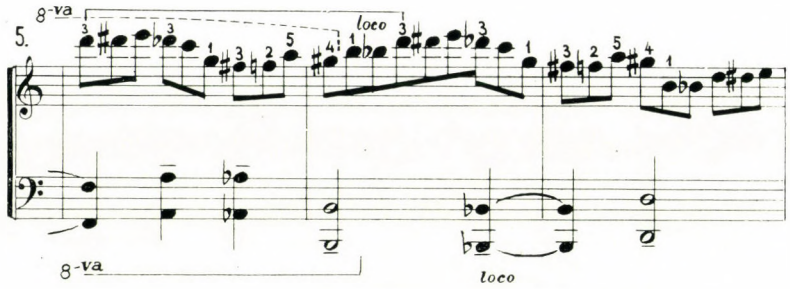
Boosey-ek levele és pénze is megjött.



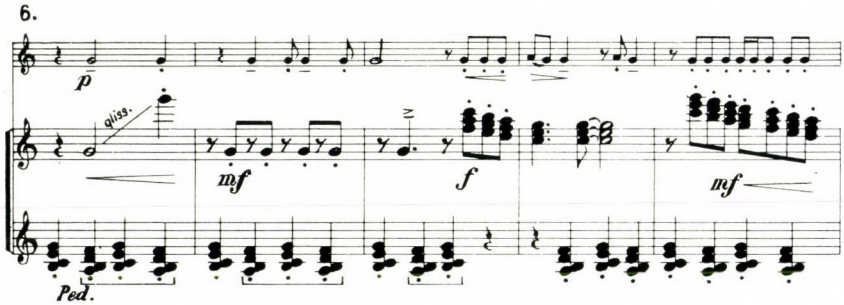
KLASSZICISTA KORSZAKA

Pár év olaszországi és svájci tevékenység után 1951-ben Grundlseeben éri az Ohio államba szóló meghívás a College-Conservatory the Univesity of Cincinnati zongora—zeneszerzés tanári állására. Itt 1952—63-ig tanít (1957—58 kivételével, amikor a Montana State University of Missoula vendégprofesszora).

Zeneszerzői munkásságában átmeneti időszak észlelhető. Alakja példázza az 50-es 60-as évek zeneszerző gárdájának stíluskeresését, nemzetközi viszonylatban is. A Toccata zongorára op. 54. ugyan még a pécsi években készült, stílusát tekintve azonban már ide tartozik. Szintén az első „klasszicisták" közül való az op. 55-ös Partita gitárra (vagy csembalóra) és zenekarra, mellyel Takács Jenő 1951-ben Sienában az Accademia Chigiana által kiírt pályázaton díjat nyer. A klasszikus formai keretekben mozgó műveket éppúgy jellemzi a friss amerikai modern zenei irányzatok hatása, mint amennyire őrzi a népi keleti hatásokat, vagy a barokk kor lineáris-ellenpontos szerkesztési elvét. Ez jellemzi a Paul Badura-Skoda számára komponált op. 58-as Zongorapartitát is. Ebben a műben a téma augmentálása-diminuálása, rákfordítása stb. mellett schönbergi 12 fokúság, ugyanakkor — a hagyományos írásmód ellenére — már egy szabadabb ritmusú, improvizatorikus hangvétel is jelen van, amely Takács későbbi stílusváltozását vetíti előre.



Noha hangszerismerete kiváló, önálló fúvóshangszerekre készült művek írására az amerikai kitűnő fúvósiskola (főleg jó rézfúvósiskola) megismerése serkenti. Egymás után keletkezik a Szonáta harsonára és zongorára (op. 59.), a Sonata Missoulana oboára (vagy fagottra) és zongorára (op. 66.), melyért 1963-ban elnyerte az Osztrák Állami Díjat, és az op. 67-es Sonata breve für Trompete und Klavier, melyben Takács nemcsak a trombita kolorisztikus szerepét használja ki, s a szólista virtuozitását érvényesíti, hanem a hangszer jelzőeszköz szerepére is figyelmeztet.



Megírja első fúvósötösét is, az Eine kleine Tafelmusikot (op. 74),[11] melyet később majd az op. 83/a (az op. 83-as átírása) és az op. 96-os Oktett követ.

Nagyobb zenekari művei közül való a Viski János emlékére írt op. 73-as Passacaglia vonószenekarra (1960-ban keletkezett). Ez a mű, a passacaglia hagyományos variációs formája ellenére, szeriális zenei megoldásaival, atonalitásával már a kései stílusban íródott op. 77-es Dialógus hegedűre és gitárra c. kompozíció elődje.

KÉSEI STÍLUSA

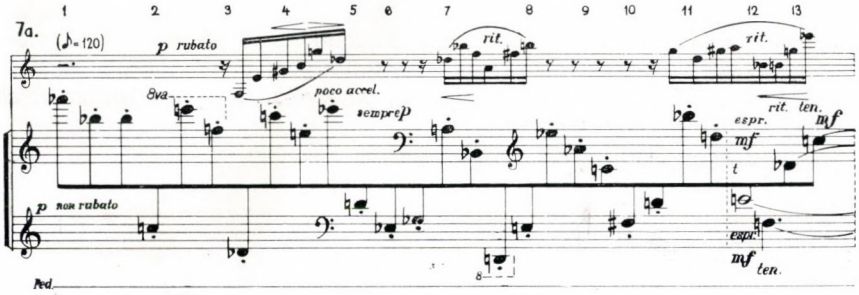
Az ösztönös-tudatos fejlődni vágyás tükröződik mai kompozícióinak gazdag, sokoldalú arcán. Nem elszigetelt egyéniség, aki egyfajta saját stílusba bezárva járja végig életútját, de az egyes stílusirányzatokat nem is követi vakon. Csak így — mindenből a számára legkézenfekvőbbet hasznosítva — maradhatott műveinek hangvétele jellegzetesen egyéni. A konvencionális

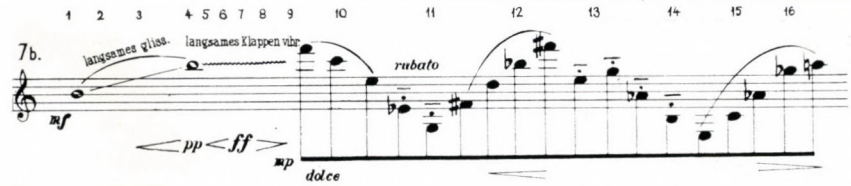
[11] 1933-ban elkészült hegedű—zongora darab átírása.

keretek feladásán kívül rá is jellemző a szerializmus, strukturalizmus, aleatoria jelenléte, clusterek (op. 92. Twillight Music zongorára IV. tétel dolente) és „fürtakkordok" használata (op. 77.).

Komplementer technika, hang- és színkombinációk folyamata jellemzi az op. 84-et, op. 91-et, op. 93-at. Ez utóbbiban (Tagebuch-Fragmente 2 zongorára) a teremtő előadói szabadság a két hangszer egymástól független (s a hallgató számára mégis egységesnek érzett) recitativikus szabad improvizációjával az op. 84-es Essays in Sound megfelelője.

Az op. 84-ben (mely talán legjellegzetesebben képviseli Takács mai stílusát) éppúgy találunk atonális ariosót, mint nagy kilengésekkel tarkított hangkombinációkat. A szerző emellett jól kihasználja a klarinét glissando- és trillalehetőségeit is.





Finom líra, mélyről jövő esszpresszivo jellemzi az op. 90-es Späte Gedanken hegedűre és gitárra című kompozícióját (melyben a keleti improvizációs technikát, konkrétan az indiai ragát idézi fel újra), valamint az 1973—74-ben, 3 évvel az európai visszatérés után komponált op. 94-es Monológ csellószólóra c. művét.

Nincs könnyű dolgunk, ha méltatni próbáljuk Takács Jenő munkásságát. A zeneszerzőről-tudósról éppúgy nem szabad megfeledkeznünk, mint ahogy a zongoraművészről sem, aki koncertjein feladatának tekintette a magyar zene széles körben való terjesztését. (Eleinte Bartók-, Kodály-műveket, majd egyre többször Kadosa-, Székely-, Viski- stb. műveket is beiktatott repertoárjába.) Pedagógusként pedig Magyarországon is jelentékenyen hozzájárult ahhoz, hogy egy modern játéktechnikán felnövő zongoristanemzedéket neveljen.

Tiszteletünket fejezze ki ez a cikk 75. születésnapján![12]

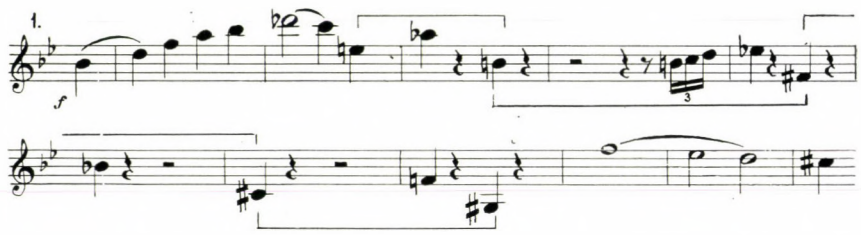
[12] Takács Jenő 75. születésnapjára a burgenlandi Landesregierung megbízásából Wolfgang Suppan által megfogalmazott könyv készült Tari L.-val együttműködve: Jenő Takács. Dokumente, Analyse Kommentare Eisenstadt, 1977. Cikkemhez e könyvet használtam fel.

LÁSZLÓ FERENC:

„ATONÁLIS SZIGET" MOZART G-MOLL SZIMFÓNIÁJÁBAN

Wolfgang Amadeus Mozart, mint „Zwölftöner"? című dolgozatunk megjelenése után (MZ 1976/3) Somfai László volt szíves felhívni figyelmünket a g-moll szimfónia finálejának nevezetes unisono menetére és Heinrich Jalowetz elemző megjegyzéseire (*On the Spontaneity of Schoenberg's Music*, in: *The Musical Quarterly*, XXX. [1944] 389), amelyeket Nathan Broder újraközölt a mű Norton kiadású partitúrájában.

Íme a részlet Jalowetz jelzéseivel:

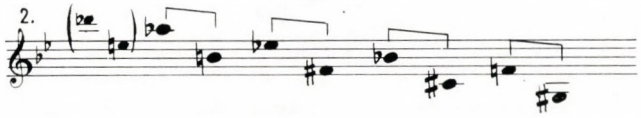


Kommentárjában Jalowetz kimutatja, hogy — ha eltekintünk az 5. ütemet megelőző csúszástól (slide) — a 2. ütem c-jétől a 9. ütemig egy tíz hangból álló „sort" hallunk, amelynek kromatikus hangjai — a hagyományos kromatikafogalommal ellentétben — egyenértékűek. A menet hangjait Jalowetz hármasával csoportosítja; e ternók (three-note-groups) mindegyike egy-egy kiemelkedő szűkített kvartból és ereszkedő szűkített szeptimből áll, és nélkülözi a diatonikus támaszpontot (diatonic point of support), így a szekvenciamenet kiszabadul a tonális vonzástérből és egy atonális szakasz áll elő. A harmonikus oldást (dissolution) ritmikai oldás húzza alá.

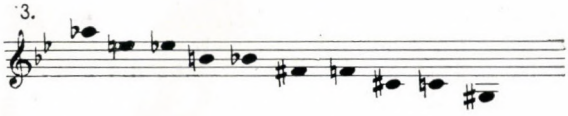
Köszönjük Somfai Lászlónak a szíves tájékoztatást. Jalowetz elemző megjegyzéseiben a mozarti pánkromatikát és atonalitást illető vizsgálódásaink legkorábbi és legjelentősebb előzményét ismertük meg, amelyről kellett volna tudnunk.

A Jalowetz elemezte részletről természetesen tudtunk. Dolgozatunkban azért nem foglalkoztunk vele, mert úgy véltük, hogy a maga tíz kromatikus hangjával kevésbé komplex, mint a KV 452 jelzetű Kvintettből kiemelt példáink voltak. Csak Jalowetz nyomán vettük észre, hogy mennyire témánkba vág ez az eset. Múltkori mulasztásunkat most pótoljuk.

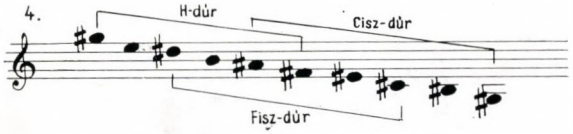
Az előzménytől és a következménytől eltekintve mi négy, egymástól kvart távolságra elhangzó szűkített szeptim ugrásként értelmeztük a részletet, így:



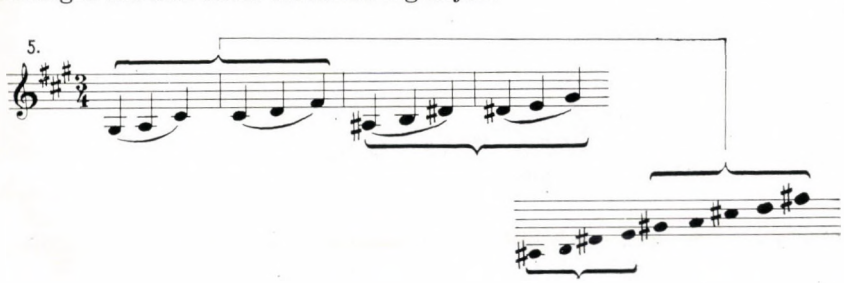
„Kiteregetve" e képlet hangkészletét, egy nem oktaviáló modus terjedelmes kivágatát nyerjük, az 1:4 modell következetes végigvezetését két oktávon:



Nem véletlen, hogy ez a modus kívül esik az 1:2, 1:3 és 1:5 modelleket és jelentkezéseiket kutató Lendvai Ernő vizsgálódási körén. Ez ugyanis — amazokkal ellentétben — viszonylag könnyen illeszkedik diatonikus keretbe. Hat szomszédos foka még hiányos hétfokúságként hathat; a mi esetünkben egy-egy második fokától megfosztott H-, Fisz- és Cisz-dúr hallható ki a sorból:

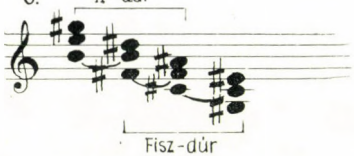


Bartók zenéjében alighanem hiába keresnők ezt a modellt. De lám, milyen tisztán jelentkezik egy klasszikus unisono menetben, Beethoven op. 132-jének Allegro ma non tanto tételének legelején:



Ha Jalowetz módszerével, háromhangú képletek sorozataként elemezzük újra a kérdéses unisono menetet, voltaképpen négy dúr $\frac{6}{4}$-akkordot nyerünk, amelyek közül három-három sorolható egyazon diatonikus hétfokúságba, mint a H-, illetve a Fisz-dúr IV, I és V fokú főhármasa:

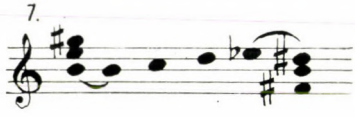
6. H-dúr



Fisz-dúr

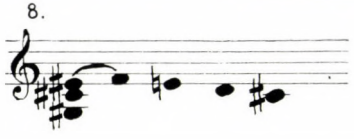
Vizsgálódásainknak ezen a pontján felmerül a kérdés: miért halljuk ezt a „dúr főhármasokból" összeálló részletet atonális szigetnek (sőt, Jalowetz: a genuine twelve tone line!)? Az a magyarázat, hogy azért, mert Mozart nem nagyterceket, hanem szűkített kvartokat, nem nagyszexteket, hanem szűkített szeptimeket írt, természetesen fel sem merül, hiszen hallásélményt, hangképet elemzünk, nem kottaképet. Hogy kérdésünkre helyes választ találjunk, szembe kell helyezkednünk Jalowetz megközelítésének egyik premisszájával. Vegyük csak szemügyre azt a — szerinte elhanyagolható, sőt elhanyagolandó — „csúszást", a h—c—d—esz-t! Mint az 1:2 modell modusának négyhangú kivágata már nem diatonikus menet, de a szó hagyományos értelmében vett tonális zene körében egyértelmű képlet: a moll-skála szi—la—ti—do kvaternója — a mi H-dúrban IV foknak értelmezett E-dúr $\frac{6}{4}$-ünk és H-dúrban I, illetve Fisz-dúrban IV fokúnak tekinthető H-dúr $\frac{6}{4}$-ünk között, ami a kvintkörön kiszámolva hét—kilenc előjegyzésnyi távolságot jelent!

7.



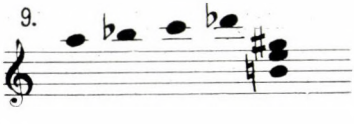
Ezen a nyomon elindulva vegyük észre a másik 1:2 kvaternót, az f—e—d—cisz-t, ami a d-moll do—ti—la—szi-je — három „Fisz-dúr főhármas" után, ami szintén hét előjegyzésnyi távolság a kvintkörön:

8.



A szi—la—ti—do kvaternó első jelentkezését, a b-mollra utaló a—b—c—desz-t is hat előjegyzésnyi, tehát ugyancsak hatalmas távolságra követi a három „H-dúr főhármas":

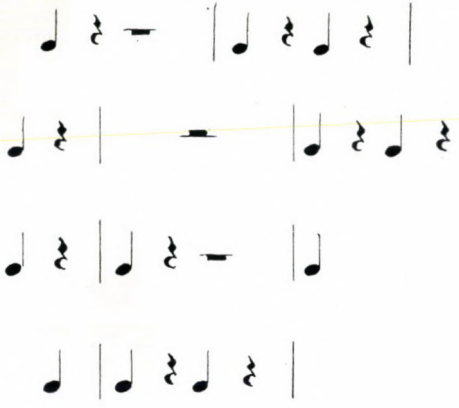
9.



Vagyis: a Mozart-szöveg éppen ennek a főtémából vett 1:2 kvaternónak — mint előzménynek, közbevetett „csúszásnak" és következménynek — az osztentatív megszólaltatásával bombázza szét azt a tonális vonzásteret, amelyet ez a „H-dúr—Fisz-dúr sziget" kelthetne a hallgatóban. „Dúr-hármasaink" menetét távoli mollok színezik el, ezek az 1:2 menetek nem engedik, hogy hallásunk nagytercekké értelmezze át Mozart szűkített kvartjait s nagyszextekké a szűkített szeptimeket. Így az a—e—h—fisz—cisz—gisz hangok sora fülünkben vezérhangok menetévé minősül, a desz—asz—esz—b—f pedig a kvintkörön balról jobbra sorakozó moll hangnemek terceivé. Itt érintkezik a példa azzal a kromatikus menettel, amelyet említett dolgozatunkban elemeztünk: ez is, az is kvintről kvintre körbemoduláló szekvenciamenet kivágata, azzal a lényeges különbséggel, hogy míg amannak iránya autentikus, emez plagális irányú.

Abban viszont igazat kell adnunk Jalowetznek, amit e részlettel kapcsolatban a ritmus oldó, lebontó szerepéről mond. Azért sem hallhatjuk a menetet kvartszextternók szekvenciájának, mert a három hang négyszeri megjelenése négy egészen eltérő ritmussal társul:

10.



Végeredményben tehát azt mondhatjuk: ebben a menetben Mozart a tonalitás keretén belül, de annak kereteit már-már szétvetve kelti a hangnemnélküliség benyomását, egyrészt azzal, hogy a kvintelő szekvenciasorban csak gyér kulcshangokkal jelzi a modulációk rendjét és következetesen kerüli az érintett hangnemek főfokait, másrészt finoman utalva a moll hangsor két jellegzetes hangközének, a szűkített kvartnak és a szűkített szeptimnek enharmonikus „áthallhatóságára"; az így keltett „súlytalanságérzetet" a ritmus szabálytalan tördelésével fokozza.

GÁBRY GYÖRGY:

A VIRGINA

HANGSZERTÖRTÉNETI TANULMÁNYOK I.

Ez a kifejezés a magyar régiségben kétségkívül az európai virginal hangszernévből keletkezett és lényegében a csembaló elvű instrumentumok gyűjtőfogalma.[1] Különösen Erdélyben és a Felvidéken találkozunk vele a XVII—XVIII. század folyamán. De nemcsak említésével, ezeknek se szeri se száma az egykori forrásanyagban,[2] hanem konkrét hangszeremlékekkel is. Ezúttal két ilyen nevezetes, hazai vonatkozású hangszerpéldányt mutatunk be a Magyar Nemzeti Múzeum gyűjteményéből.[3]

*

Történeti kiállításainkon régóta feltűnő, remek kivitelű műtárgy az a választékos ízléssel és nagy mesterségbeli tudással megmívelt virginál, amely Jankovich Miklós gyűjteményével került a múzeumba, és a hagyomány szerint egykor Brandenburgi Katalin — Bethlen Gábor erdélyi fejedelem második felesége — tulajdonában volt. A négyszegletes alakú kis hangszer első pillantásra alig mutat magából valamit. Csukott állapotban díszládácskának tűnik, fedelén bársonypárnával — túl díszes varródoboznak is gondolhatnánk. Csak miután kinyitjuk, fedi fel rejtett szépségeit és hangszer mivoltát.[4]

Eddig már sokan megcsodálták, de alig foglalkoztak vele, pedig több szempontból is különleges figyelmet érdemel. Mint hangszer egyike e típus legelragadóbb darabjainak, és jellegzetes példája a korszak házias szellemének; történeti ereklyeként a XVII. század erdélyi magyar zenei műveltségéről tudósít; és végül, de nem utolsósorban, a korabeli ötvösművészet fejlettségét tükröző, reprezentatív műremek.

Áttekintésünkben is e hármas szempont kínálkozik iránymutatónak, és ezzel kapcsolatban a következő kérdésekre igyekszünk feleletet adni:

a) Mi a hangszertörténeti helye és jelentősége e virginálnak az általános organológia keretében?

b) Mivel igazolható a róla elterjedt hagyomány?

[1] A zongoraféle hangszerek részletes ismertetését lásd Gát József, A zongora története. Budapest 1964.

[2] Lásd Szabolcsi Bence, A XVII. század magyar főúri zenéje. Újabb kiadása: A magyar zene évszázadai. I. Budapest 1959. 209. sk.

[3] Lásd Gábry György, Brandenburgi Katalin virginálja. Folia Archaeologica XI. (1959.) 179. sk. és ugyanattól, Régi hangszerek. Képeskönyv. Budapest 1969.

[4] Műtárgyi leírását lásd Pulszky K.—Radisics J.: Az ötvösség remekei a Magyar Történeti ötvösmű-kiállításon. II. Budapest 1884. 95. (Clavi-cymbal); Pulsky Ch.—Radisics E.—Molinier E., Chefs-d'oeuvre d'orfèvrerie ayant figuré à l'exposition de Budapest. II. Paris 1888. 107. (Clavecin).

c) Kik voltak mesterei?

Már említettük, hogy a hangszer néhai Jankovich Miklós gyűjteményében foglalt helyet. A múlt századi magyar régiségkutatás eme kimagasló személyisége, nagy értékű anyagát a Nemzeti Múzeumnak ajánlotta fel megvételre.[5] A hosszan tartó tárgyalások eredményeképpen, az 1832. 36. XXXVII. tc. utasítása alapján, a múzeum 125 000 forintért vásárolta meg Jankovich gyűjteményét. Így került a múzeumba ismertetésünk tárgya, Brandenburgi Katalin virginálja is.



A gyűjtemény kéziratos leltárainak tanúsága szerint Jankovich egyik ügynöke, a pozsonyi Stern Márk, „... többek közt az átlátszó zománcú képekkel gazdagon díszített clavicembalo-t vette. Sternnek ezt a debreceni vá-

[5] Jankovich gyűjteményéről lásd Entz Géza ismertetését: Arch. Ért. 52 (1939.) 165. sk.

sáron egy Bethlen grófnő adta el, aki a hangszert Brandenburgi Katalin tulajdonának mondotta".[6] Az V. csoportba (Házi eszközök — Apparatus varii profani et sacri usus etc.) sorolt 243. számú tárgy leírásában a következőket olvashatjuk:

— „Cistulam hanc Marcus Stern, questor argenti Posoniensis a Comitissa vidua Bethleniana in nundinis Debreceniensibus pro septingentorum florenum valoris argento neolaborato cambiavit, et pro septingentis octuaginta florenis cessit, hereditatam a maioribus Bethlenianis, qui illam Catherinae Brandenburgicae, Principissa Transylvaniae propriam fuisse asseruerant."[7]

Ennek a szóbeli közlésen nyugvó hagyománynak az alapján tartják ezt a virginált az iktári Bethlenek, ill. Brandenburgi Katalin hangszerének.

Áttérve most már a szorosabban vett hangszertörténet területére, az eddigi utalásokból is kitűnik a típus meghatározásának bizonytalansága. A Pulszky-féle ismertetés „clavi-cymbal"-t (francia változatában „clavecin"-t), Entz Géza tanulmánya már „clavicembalo"-t, a Jankovich-leltár pedig „clavicembalum"-ot emleget. Jankovich maga sem lehetett tisztában e típussal, mivel egy korábbi — gyűjteményéről szóló — értekezésében[8] éppenséggel „clavicordium"-ról ír, és az 1938-as múzeumi vezető is ez utóbbi típusra, „clavichord"-ra utal.[9]

Mint látjuk, itt különböző hangszernevek szerepelnek ugyanazon hangszerpéldány jelölésére. Az egyes kifejezések azonban voltaképpen két típusra vezethetők vissza: a csembaló (cembalo; németül Klavizimbel) és a clavichord (németül Klavichord) szerkezeti elvére.[10]

A tulajdonképpeni kalapácszongoráknak (németül Hammerklavier) ezen két előfutára formájában is eltér egymástól. A csembaló típus rendszerint szárny alakú, míg a clavichord téglalap alakú. A nagyobb, lábazatos állványon nyugvó példányoktól viszont határozottan elkülönülnek a kisebb, láb nélküli, asztalra helyezhető variánsok. Ebben a hangszercsoportban már alig találjuk meg a szárny alakú (flügelförmig) kiképzést.

Amíg a clavichord elvű kisebb hangszereknek külön elnevezése nincsen, addig a hasonló, de csembaló szerkezetű hangszereknél más a helyzet. Ezeknél a hordozható, praktikus célokat szolgáló hangszereknél több — főleg a formai eltéréseket jelölő — elnevezés ismeretes, amelyeknek a tipológiai elkülönítése néha problémákat okoz. Az egyes variánsok meghatározásánál, kiváltképpen a régibb szakirodalomban, eltérő vélemények mutatkoznak. A mi feladatunk az, hogy a virginál típus lehető legpontosabb definícióját adjuk.

Curt Sachs, a kiváló organológus leírása inkább negatív oldalról közelíti meg ezt a kérdést: „Aus diesem Grunde fassen wir unter dem Wort Spinett — vom ital. spinetta = strumento da spinetta, Dörnchen-, Kielklavier — so wie es das 18. Jahrhundert tat, alle nicht flügelförmigen Kielklaviere zusammen, gleichviel ob sie drei-, vier-, fünf-, oder sechseckige Form haben,

[6] Uo. 170.
[7] Lásd a kéziratos Jankovich-leltár (1838—40) V. 243. jelzetének leírását. Múzeumi irattár. Nemzeti Múzeum.
[8] W. id. Jankovich M., Magyar hajdankor emlékei. Pozsony 1835. 13.
[9] Vezető a történeti gyűjteményekben. Budapest 1938. 78.
[10] Lásd Curt Sachs, Real-Lexikon der Musikinstrumente. Berlin 1913. c. kiadványának vonatkozó cikkeit.

ohne uns auf die in ihrer Abgrenzung schwankenden Namen Instrument und Virginal einzulassen."[11]

Georg Kinsky, az egykori kölni hangszermúzeum gondozója, meghatározásában már konkrétebb: „Ebenso zahlreich wie die Flügel war die kleinere Abart derselben, das Spinett, verbreitet (ital. Spinetta, franz. Épinette, engl. Virginal; in Deutschland meist nur als ‚Instrument' bezeichnet); es waren dies kleine tragbare Instrumente, die nur einchörige Besaitung und meist fünfeckige, trapezähnliche Form hatten. Spinetts von rechteckiger Form, die besonders in England und Holland verbreitet waren, wurden Virginals genannt."[12]

A virginál jellemzői — Kinsky meghatározása szerint — tehát a láb nélküli kisméret, a csembalómechanika, az egyes húrozat és főként a négyszegletes kiképzés.

A mi példányunk mérlegelésénél nyilvánvalóan fontos a nagy európai hangszermúzeumokban őrzött analógiákkal való egybevetés. A nálunk levő hangszerhez hasonló, fenti kritériumokat mutató példányokat — minden esetben — virginálnak nevezik. Így a kölni Heyer-gyűjtemény négy-, a leipzigi Paul de Wit-gyűjtemény két virginálját (ezek most már mind a leipzigi hangszermúzeum állományában vannak). Hasonlítsuk össze e példányokat a brandenburgi virginállal:

Heyer-gyűjtemény[13]

35. sz. szél. 37,5 cm, mély. 20,5 cm, magas. 12 cm
36. sz. szél. 49 cm, mély. 27 cm, magas. 17 cm
37. sz. szél. 38 cm, mély. 20 cm, magas. 13 cm
51. sz. szél. 37 cm, mély. 21 cm, magas, 14 cm

Paul de Wit-gyűjtemény[14]

1. sz. szél. 38 cm, mély. 20 cm, magas. 13 cm
4. sz. szél. 37 cm, mély. 21 cm, magas. 14 cm

Nemzeti Múzeum[15]

Br. V. szél. 43 cm, mély. 23,5 cm, magas. 25 cm

Az egybevetésből kitűnik, hogy a Nemzeti Múzeum birtokában levő virginál a típusnak megfelelően alakított és arányított, de az átlagosnál valamivel terjedelmesebb hangszer. Ezért érthetetlen Pulszkyéknak az a megjegyzése, hogy „... csekély az érdek, mely e tárgyhoz, mint hangszerhez fűződik, ahhoz képest, melyet bennünk mint ötvösmunka ébreszt. Nem is hisszük, hogy belőle valaha hangokat csalt volna ki egykori tulajdonosa.

[11] Lásd C. Sachs, Sammlung alter Musikinstrumente ... Beschreibender Katalog. Berlin 1922. 56.
[12] G. Kinsky, Katalog des Musikhistorischen Museums von Wilhelm Heyer in Cöln. I. Tasteninstrumente. Cöln 1910. 55.
[13] Uo. 58, 61, 69.
[14] Katalog de M. Paul Wit in Leipzig. (é. n.) I. Blatt 1, 4.
[15] Jankovich-leltár App. Jank. V. 243. jelzet.

Elsősorban dísz-bútor, azután pedig varró-szekrény s legutoljára hangszer."[16] Mi valamelyest módosítanánk e sorrenden.

Az a tény, hogy virginálunk az ismert és felsorolt hasonló típusok közt a legékesebb, kétségkívül fejedelmi tulajdonra enged következtetnünk. A Pulszky-féle leírás is erre céloz, amidőn megállapítja: „Csak nagy úr engedhette meg magának, hogy e fajta bútort vegyen, vagy ajándékozzon."[17] A francia nyelvű változat ennél is továbbmegy: „Si l'on s'en fiait seulement à la richesse de l'objet l'on serait tenté d'admettre pour vraie la tradition d'après laquelle ce joyau aurait appartenu à Catherine de Brandenbourg (Brandebourg), femme de Bethlen Gábor, prince de Transylvanie."[18]

Mindez persze csak a valószínűségre utal és még nem bizonyítja, hogy a hangszer Brandenburgi Kataliné volt egykoron. Ehhez kiindulásul el kell fogadnunk azt a kettős feltételezést, hogy Stern Márk valóban egy Bethlen grófnőtől vette a hangszert (ez elég valószínű), és hogy az eladó közlése hiteles családi adatokon nyugszik (ez utóbbi már bizonyításra szorul).

Bethlen Gábor udvari zenekultúrájáról Szabolcsi Bence írja, hogy „. . . . hangszer és zenész jelentékeny részben külföldről kerül . . . virginál a Brandenburgi Katalin férje ingóságaiból követelt tárgyak, majd az özvegy fejedelemasszony átvett ingóságai sorában (1633) tűnik fel."[19]

Szabolcsi adatai Bethlen Gábor udvartartásának jegyzékeire utalnak, amelyeket Radvánszky Béla[20] adott ki.

A közölt lajstromok három ízben is említenek virginált. Az 1631 körül I. Rákóczi Györgytől követelt ingóságok sorában „egy szép öreg virgina", az 1633. nov. 17-én átvett ingóságok jegyzékében pedig „gyöngyházas lábos virginaláda" és „egy virgina" bukkan fel.[21]

Az „öreg" jelző, a régi magyar szóhasználat szerint, nagyobb méretű hangszerre mutat, akárcsak a „lábos virginaláda" kifejezés. Az első két adat — valószínűen — ugyanazt a hangszert (illetve tartozékát) jelöli, amely azonban forma és méret szerint eltér a Brandenburgi-virginálttól. A harmadik adat „virginá"-ja viszont már jelenthet kisebb, hordozható típust. Itt jegyezzük meg, hogy Főkövi közlése[22] szerint a „virgina" vagy „virgyina" a virginál, illetve csembaló magyar provinciális elnevezése, és először Mélius Péter 1565-ös szótárában szerepel.

Ezek a tények alátámasztják annak lehetőségét, hogy a múzeumi hangszer 1617 (tehát készítésének éve) után Erdélyben volt. Itt viszont egy elhatároló probléma merül fel: nem lehetett e virginál Bethlen első feleségének, Károlyi Zsuzsannának a tulajdona?

Erre a kérdésre több szempontból is nemmel felelhetünk. Először is semmi adat nem utal arra, hogy a fejedelemasszony játszott volna hangszeren. Továbbá, ha Bethlen vásárolta volna neki külföldről, úgy ennek nyoma lenne a számadáskönyvekben és nevezetes testamentumában,[23] amely-

[16] Lásd Pulszky K.—Radisics J. i. m. II. 95.
[17] I. m. i. h.
[18] Lásd Pulsky Ch.—Radisics E.—Molinier É.: i. m. II. 109.
[19] Lásd Szabolcsi: i. m. i. h.
[20] Radvánszky Béla: Házi történelmünk emlékei. I. Bethlen Gábor fejedelem udvartartása. Budapest 1888.
[21] Radvánszky: i. m. 259, 293, 294.
[22] Főkövi L.: Musik und Musiker am Hofe Gabriel Bethlen's. Monatshefte für Musikgeschichte. 30 (1898) 21.
[23] Kiadta Koncz József, Erdélyi Híradó 1878.

nek részletes hagyatéki leírása kisebb értékű darabokról is megemlékezik. Ezzel szemben, a követelt és átvett ingóságok jegyzékeiben — ahol szerepel hangszer — kifejezetten Brandenburgi Katalinra vonatkozó tárgyakat sorolnak fel.

A legdöntőbb azonban az az érv, amely e hangszer nevének (virginál) etimológiai származtatásával függ össze. Ez a — valószínűen — Angliából eredű típus ugyanis, méreteinek megfelelően, főként fiatal lányok (virgines) kedvelt hangszere volt,[24] apró billentyűin valóban csak gyermekleányok tudtak játszani. Károlyi Zsuzsanna pedig 1617 körül már érett asszony volt. És hány éves lehetett akkoriban Brandenburgi Katalin? Az életrajzi adatok szerint körülbelül tizenhárom!

Összefoglalván az eddigieket, a leltárak alapján rámutathatunk egy virginálra, amely a mi hangszerünkkel azonos lehet, és ebben az esetben csakis Brandenburgi Katalin személyével összefüggésben. De mivel bizonyítható, hogy ez a hangszerpéldány az erdélyi Bethlen-udvarban megfordult? Az az érzésünk, hogy az azonosítás nehéz feladatát ennek a tanulmánynak a harmadik szakaszában, a kis hangszerremek alkotóinak elemzésénél, újabb adatok alátámasztásával könnyíthetjük.

E virginál szépségeiről már a műtárgyi leírásban szó esett. Méltatói részletesen taglalják külső jegyeit, de nem tudtak felelni arra a kérdésre, hogy kik készítették a hangszert.

A három kezdőbetű (L. K. I.) alapján Lucas Körverre gondolnak, de ezt a feltevést azután önként elvetik.[25] Stíluskritikai elemzéssel viszont meghatározzák a munka — feltehetően — augsburgi eredetét: „... oda utal ugyanis a zománc minősége, az alakok stílje s azon körülmény, hogy a billentyűkön gótikus reminiscentiák fordulnak elő ... Az alakok ezüst alapba vésvék, domborművek módjára; a világosabb részek magasabban, a sötétek mélyebben feküsznek, miáltal a zománc a szerint amint vékonyabb vagy vastagabb rétegekben takarja a fémet, világosabb vagy sötétebb. A zománcolás e módjának hazája Olaszország, hol a XV. században hatalmas virágzásnak örvendett. Később Németországban s Európa többi részében is elterjedt, úgyhogy gyakran találkozunk e fajta zománccal díszített tárgyakkal még a XVII. században is, kivált Augsburg városában, mely ebben az irányban szintén sok elismerésre méltó munkát hozott létre."[26]

Pulszkyék bizonytalansága ezen a ponton a legszembeötlőbb. Meghatározzák a keletkezés valószínű helyét, javaslatot tesznek a mesterre — bár Lucas Körver működési ideje nem egyezik a hangszer dátumával —, miközben a sokkal korábbi Jankovich-leltár már elfogadhatóbb megfejtést ad. Az idézett kéziratos jegyzékben ugyanis ezeket a sorokat találjuk: „Peculiaris est litterarum et anni sub imagine circumcisionis inscriptio taliter visibilis: 1617. L: K: I: — inferius I: K: F: (fecit), id probabilius designantes, quod Lucas Kilian, et filius eius insigne hoc artificium confecerint, quamquam encaustum mirae elegantiae italicis et gallicis artificibus potius, quam germanicis tribui debeat."[27]

[24] Lásd C. Krebs, Die besaiteten Klavierinstrumente bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts. Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft. 8 (1892) 113.
[25] Pulszky K.—Radisics J.: i. m. II. 96.
[26] I. m. i. h.
[27] Lásd a Jankovich-leltár idézett helyét.

Marc Rosenberg kiadványa[28] is ez utóbbi feltevést támasztja alá, midőn hangszerünket ismertetvén a következőket írja: „Klavier, wenn geschlossen als Nähkissen dienend. Schwarzes Holz, Miniaturmalereien von Jan v. Aaken. Punzierungen auf vergold. Grunde und farbige Emails. Auch von dem entwerfend (?). Meister mit 1617. LKI. (Lucas Kilian Invenit?), siehe unten Nr. 416, bezeichnet." — Majd közvetlenül utána: „Lucas Kilian, ornamentstecher, tätig 1607, 1627, 1637. Die Direktion des Kunstgewerbe-Museums Budapest schrieb mir 1889, dass die gravierten Silberplatten des emaillierten Klaviers bei Graf Thurn-Valsassina in Bleiburg von Lucas Kilian sind. Ausserdem verweise ich auf das Klavier im National-Museum Budapest, an dem man die Signatur LKI in Lucas Kilian Invenit auflösen könnte."[29]

A jelentősebb ötvösművek készítésénél kétségen kívül gyakori az „invenit" és a „fecit" munkamegosztása. Nem helytálló azonban Jankovich olvasatának azon része, amelyben arról ír, hogy a hangszer díszítéseit, sőt talán a hangszert magát is, Lucas Kilian a „fiával együtt" készítette volna. Johannes Kilian — Körver kortársaként — e hangszer készítésének idején még nem működött. Helyesebb Johannes Klebillerre gondolnunk partnerként,[30] akiről már 1593-ban történik említés.

Végezetül még egy, szerintünk fontos, összefüggésre hívjuk fel a figyelmet: Bethlen Gábor ikonográfiájában egy 1620-ból származó rézmetszet foglal helyet, amelynek hitelességéhez — dr. Vayer Lajos szakértői véleménye szerint — kétség nem férhet.[31] Ennek a metszetnek a stílusjegyeit összevetni a virginálon levő ábrázolásokkal — a művészettörténet körébe vágó feladat. Annyi viszont — ezek után — biztosan állítható, hogy Lucas Kilian, a neves augsburgi mester, kapcsolatban lehetett a Bethlen-udvarral. Így nem zárhatjuk ki azt sem, hogy a fejedelem rendelésére készítette a művet, vagy a már kész munkát küldte el Erdélybe. Hihetőbb mégis az a feltevés, amely szerint Brandenburgi Katalin még otthoni környezetéből hozta el kedvenc zeneszerszámát, amelyet később „Munkácsra is elvitt magával".[32]

*

A másik hangszernél ilyen körülményes nyomozómunkára nincsen szükség; valósággal magán viseli eredetének jegyeit. Ez egy csembaló, amely még az elmúlt évszázadban, 1847-ben érkezett a múzeumba, Eperjesről. Az ajándékozó, Schmidt András evangélikus lelkésznek a leltárkönyvben fennmaradt levele részletesen leírja a hangszer útját, eredetétől a múzeumi gyűjteményig. Ezért érdemes idéznünk:

„II. Thököly István (1623—1670) Gyulafy Máriával nemzé Thököly Imrét (1657—1705), kinek birtokai menekvése után elfoglaltatván, amint a késmárki vár bútorai árverés útján eladattak, a hangszert dr. Pfeiffer, Késmárkon városi orvos vette meg, majd egy Berg nevű gyógyszerészhez, ettől 1776-ban Gertinger János gyógyszerész segédhez jutott, aki Eperjesen gyógy-

[28] M. Rosenberg: Der Goldschmiede Merkzeichen. I. 3. Aufl. Frankfurt a. M. 1922.
[29] Uo. I. 60.
[30] Uo. I. Nr. 518.
[31] Közli Kerekes György, Bethlen Gábor fejedelem Kassán 1619—1629. Kassa 1943. 320. 30. kép. (Lásd még a képek magyarázatát is.)
[32] Radvánszky Béla: Magyar családélet és háztartás a XVI. és XVII. században. Budapest 1896. 421.


COMES STEPHANUS
de Kés=
THÖKÖLI
marek

szertárat nyitván, a csembalót is oda vitte, hol később unokájára, Liptay Vilmára, az ajándékozó feleségére szállott, örökletes módon."

A külső megjelenésében egyszerű, szinte népies kidolgozású hangszer erőteljesen vall a hazai — feltehetően a helyi — készítés mellett. Nem kizárt a lehetőség, hogy a család részére a Felvidéken készült. Mindenesetre a billentyűzet feletti homlokzaton szemlélhető festett családi címer és a felirat — „Stephanus Thököly de Késmarck" — igazolják származását.[33]

Hogy milyen történeti körülmények között szerepelhetett egy ilyen vagy ehhez hasonló instrumentum a XVII. század végén, a Felvidéken, rendkívül jellemző leírást kapunk az 1683 táján leírt és kiadott ún. Magyar Simplicissimus naplójából:

— „Az időben Thököly gróf ezzel az ő székvárosával (Késmárkkal) nagy viszályban állott, amiért is szolgái egyetlen alkalmat sem mulasztottak el a polgárok bosszantására... Harmadnap ismét csúf összekapás volt az ott székelő Thököly gróf és a polgárság között, mivel a gróf a város jószágát a legelőn elkobozta és behajtatta... Thököly gróf, aki csak marhakereskedőktől veszi eredetét... ugyancsak sanyargatta a polgárságot, mígnem kénytelenek voltak őfelségéhez a királyhoz fordulni panasszal..."[34]

És mindezen — többnyire véres — perpatvarok, sőt háborúk közepette, szinte megszakítás nélkül — szólt a muzsika. Nem igaz a mondás, hogy „inter arma silent Musae" — legalább a XVII. századi Magyarországon ez nem helytálló.

Gondoljunk csak arra, hogy az Európa-szerte elharapódzó „táncőrület" — ennek a kornak egyik jellemzője — hazánkban is egyre nagyobb teret hódított.[35] Mindehhez, természetesen, muzsikára volt szükség, az élet legkülönbözőbb területein. Hiszen ez az az időszak, amidőn „hegedűs, virginás, dudás és trombitás" nélkül „nem lehet semmi vígan lakás".[36]

Kilentz légyen Hegedűs, Virginás tizennégy,
Jeles Hárfás tíz légyen, Tárogató is négy,
Tizenkettöd magaddal Trombitás te is légy,
Negyven légyen Frautzimer, vígan lakhatunk így.[37]

A virginát — bizonyára — nem tekinthetjük népi hangszernek, bár tudunk (és ismét a Felvidéken) vándorló virginás katonákról.[38] Az viszont kétségtelen, hogy országosan el volt terjedve, és talán nem Báthory Endre bíboros az egyetlen, aki „az virginát veri volt nocte".[39]

[33] Lásd Gábry György: Régi hangszerek. Képeskönyv. Corvina. Budapest 1969. 10. Leltári száma: 1847. 30.

[34] Lásd eredetiben: „Ungarischer / Oder / Dacianischer Simplicissimus / Vorstellend / Seinen wunderlichen / Lebenslauff / und / Sonderliche Begebenheiten / gethaner Raisen / Nebenst / Wahrhaffter Beschreibung des / vormals im Flor gestandenen und / öfters verunruhigten / Ungerlands... Gedruckt im Jahr 1683." — Magyar kivanatos fordítását lásd Turóczi József: Magyar Szimplicisszimusz. Budapest 1924. (Teljes fordítása: Bp. 1956.) Erről a témáról részletesen értekezik Barna István, Ungarischer Simplicissimus. Adalékok a XVII. század magyar zenei művelődéstörténetéhez. Zenetudományi Tanulmányok. I. k. Budapest 1953. 495. sk.

[35] Takáts Sándor: Küzdelem a tánc és a muzsika ellen. A magyar múlt tarlójáról. Budapest 1926.

[36] Lásd Szabolcsi: i. m. 223.

[37] Lásd Szabolcsi: i. m. 233. sk.

[38] Lásd Deák Farkas: Forgách Zsuzsanna. 1885. 12—13. l. — Közli Szabolcsi: i. m. 266.

[39] Lásd Szabolcsi Bence: A XVII. század magyar világi dallamai. Újabb kiadása: A magyar zene évszázadai. I. Budapest 1959. 283.

A fennmaradt ún. virginálátiratok mellett nagyon jellemző képet ad a korabeli repertoárról a fiatal Esterházy Pál (1635—1713), aki gondosan feljegyezte, amit ismert: „Énekek, Tánczok s Nóták száma, az Virginán kit tudok verni".[40] Ebből a több mint félszáz „címből" bizonyos következtetéseket vonhatunk le a korabeli zenei ízlésről, és ez indokolja, hogy közelebbről tanulmányozzuk. A feljegyzés a következő:

1. A Sz. Háromságnak
2. Vitézek mi lehet
3. Ave Maris Stella
4. O gloriosa Domina
5. Stabat Mater
6. Angyaloknak királné asszonya
7. Istennek sz. Annya
8. Litania
9. Puer natus in Betlehem
10. Nékünk születék
11. Dicséretes az Gyermek
12. Patris Sapientia
13. Surrexit Christus
14. Pange lingua
15. Hajnal, hajnal
16. Omni die
17. Bocsásd meg Úristen
18. Hálát adjunk
19. Salve Mundi Domina
20. Virágokról való táncznóta
21. Állj meg édes sólymom
22. Isten hozzád karvalykám
23. Vesd fel szemeidet
24. Drága kövekről
25. Fényes palotákban
26. Jaj én szerencsétlen
27. Ó! édes Istenem, néked mit míveltem
28. Nyisd meg én torkomat
29. Ó! mely boldogtalan Cupido
30. Mint juhász kősziklán
31. Hadverésről való ének
32. Bujdosásim után
33. Szánj meg, látod rabul adtam már fejemet
34. Ó mely nagy gyötrelem vagyon én szívemben
35. A szerelem
36. Titkos szerelemnek Venus indítója
37. Galiarda
38. Carabella
39. Rosz Balét. 2, 3, 4. része

[40] Közli Bubics—Merényi: Herczeg Esterházy Pál nádor. 1635—1713. Magyar Történeti Életrajzok. Budapest 1895. 196.

40. Első Sarabanda. 2, 3, 4.
41. Flageolet
42. Bargamasca
43. Rengető. 2, 3.
44. Trombita nóta
45. Második trombita nóta
46. Salamon
47. Csiga
48. Pauren Toncz
49. Mascara
50. A fülemüle éneke
51. Isten az embernek
52. Az én lengyel tánczom
53. Más lengyel táncz
54. Harmadik Homonnaié
55. Negyedik szeg. Palatinusé
56. Ötödik
57. Magyar táncz. 2, 3.
58. Változó táncz
59. Hármas táncz
60. Süveges táncz
61. Oláh táncz. 2.
62. Oláh táncz
63. Polepsi
64. Tót táncz. 2, 3.
65. Dobranocz
66. Én vagyok a messze földről röpülő kis madár

Anélkül, hogy ennek a — mindeddig kiaknázatlan — rendkívül értékes forrásnak, illetve az ezzel összefüggő komplex témának (az Esterházy-zenetörténetnek) a kimerítésére vállalkoznánk, ezúttal csak néhány megjegyzésre szorítkozunk.

A felsorolt énekek közül kifejezetten Balassi Bálint verseire (pontosabban, az ezekre énekelt dallamokra) utalnak az alábbiak:

(1)	A Sz. Háromságnak	(Balassi 41.)
(2)	Vitézek mi lehet	(Balassi 68.)
(17)	Bocsásd meg Úristen	(Balassi 36.)

A felsorolásban szereplő Balassi-jelzetek az Eckhardt-féle összkiadásból valók; részletesebben lásd e sorok írójának publikációjában.[41]

A következő énekek — minden bizonnyal — bekerültek a későbbi, Esterházy Pál herceg által 1711-ben kiadott „Harmonia Coelestis" c. kiadványba:[42]

[41] Lásd Gábry György: Adalékok Balassi Bálint énekelt verseinek dallamaihoz. Filológiai Közlöny XIX. (1973) 1—2. szám 71—86. l.

[42] Az egyes darabok — hihetőleg — már 1700 körül elkészültek, de csak 1711-ben kerültek kiadásra, „Harmonia Coelestis" címen. A feledésbe merült kompozíciókra a múlt század végén Bartalus István hívta fel a figyelmet. Nemrégen hanglemezkiadvány készült a sorozatról.

(3) Ave Maris Stella (Esterházy 37.)
(9) Puer natus in Betlehem (Esterházy 3.)
(13) Surrexit Christus (Esterházy 26.)
(14) Pange lingua (Esterházy 33.)

Az összeírásban bizonyos csoportosítás figyelhető meg. Nagyon jellemző, hogy éppen Balassi Bálint versei nyitják a sort; utána — lényegében — az ún. „istenes" énekek következnek. Az első húsz vers után kezdődik a „virágénekek" felsorolása (a leginkább elpusztult dallamanyagunk, amelynek felderítése még sok és beható kutatómunkát igényel).

A felsorolás, természetesen, nem teljes következetességgel történik. Nyilvánvaló, hogy itt egy memorizálási folyamat tanúi vagyunk; ennek kapcsán még ismétlődés is előfordulhat. Takáts Sándor írja, hogy

— „Nemcsak az ifjú Esterházy Pál volt, aki ezen virginálon játszani tudta a régi magyar nótákat és vitézi énekekeket. Más előkelő ifjakról is tudjuk, hogy már tanulókorukban játszották a »Vitézek mi lehet szebb« éneket, a rengetőt, a trombitanótát, a fülemüle énekét (ti. Isten hozzád, karvalykám), a változó táncot, a süveges táncot, a virágokról való táncnótát stb."[43]

A fülemüle éneke (50. szám) és az „Isten hozzád karvalykám" (22. szám) külön szerepel Esterházy felsorolásában. Feltehető, hogy az egyik az ének címe, a másik pedig ugyanannak a nótának a szövegkezdete volt. Ez is rávilágít, milyen mértékben elterjedt dallamokkal számolhatunk.

Külön csoportban — a végén — ad áttekintést az összeíró korának divatos táncnótáiról. Ezeken belül nem egy darab a szomszédos népek dallamkincsére utal. Ismét mások szinte feloldhatatlanok (Az én lengyel tánczom, Harmadik Homonnaié stb.). Jó része mégis érdemes lenne arra, hogy foglalkozzunk velük.

Ez a néhány megjegyzés is meggyőzően bizonyíthatja, mennyi nyitott kérdés vár még megoldásra e témakörben. Ilyen — végezetül — magának a hangszertípusnak (a virginálnak) a magyarországi elterjedt volta, eredete stb. Legutóbb Legány Dezső kitűnő könyvében, A magyar zene krónikája c. kiadványban figyelmeztet arra, hogy

„A zongora őse korábban felbukkant nálunk, mint ahogy Takáts értékes írásából gondolnánk. Házi Jenő »Sopron középkori egyháztörténete«-ben (1939. 179. l.) egy István nevű magyar barátot említ a soproni kolostorban, aki zenekedvelő volt, ezért a kolostoratya 10 solidus dénárért egy clavicordiumot vásárolt neki s ezen a Szent Mihály-templom sekrestyése tanította meg játszani. Az adatot Házi az egykori kolostoratyának, Fleischacker Keresztélynek 1518—1522-ből fennmaradt számadáskönyvéből vette. Ugyanott (117—118. l.) arról is tud, hogy Sopronban az első orgonista pap a szalonkai származású Drosendorffer György volt 1476-ban; utána a Bécs melletti Aspern községből Amandel Farkas következett, aki végrendeletében egy »clavicordium virginal«-t testvére két tanulófiára hagyott. Házi Jenő feltevése szerint ennek lehetett közvetlen utóda a magyar István orgonista, akit már 1498—1505 között többször említenek."[44]

[43] Lásd Takáts Sándor: Rajzok a török világból. I. k. 1915. 429—435. l. — Közli Legány Dezső, A magyar zene krónikája. Budapest 1962. 52.
[44] Legány: i. m. 460.

Ezekben az adatokban újra felmerül a clavichord — illetve csembaló — meghatározásának bizonytalansága, de lehet az is, hogy a „virginál" gyűjtőfogalom volt. Egy azonban bizonyos: a virginál mint konkrét hangszernév már 1500 körül említődik. Először talán inkább az egyházi körben, és innen terjed el azután a XVI—XVII. század folyamán országosan ismert és kedvelt zeneszerszámként.

SZ. FARKAS MÁRTA:

MAGYAR HANGSZERTÖRTÉNETI DOKUMENTUM 1802-BŐL

HANGSZERTÖRTÉNETI TANULMÁNYOK II.

A tizennyolcadik és a tizenkilencedik század fordulójának magyarországi hangszeres kultúrájáról kevés írásos dokumentum maradt ránk. Alig ismert, hogy milyen hangszerek, illetve azok mely típusai voltak elterjedten használtak, melyek voltak a legdivatosabbak, milyen szerepük volt a különféle muzsikálási alkalmak során, milyen interpretációs ízlés volt az akkor uralkodó, s hogyan értékelhető a kor hangszeres zenei műveltsége más európai országokéhoz viszonyítottan.

Ezeknek a kérdéseknek megválaszolásához számos adalékkal szolgál az az 1802-ben „Budán, a' királyi Universitásnak betűivel" megjelentetett, százhét lap terjedelmű könyvecske, amelynek szerzője Gáti István, címe pedig: „A' kótából való klavírozás mestersége, mellyet készített az abban gyönyörködők' kedvéért, —." A műnek ismert és elévülhetetlen érdeme: ez az első magyar zongoraiskola, a hazai zongorapedagógiai irodalom első kísérlete. Gáti könyve azonban több is ennél: fontos művelődéstörténeti és hangszertörténeti dokumentum.

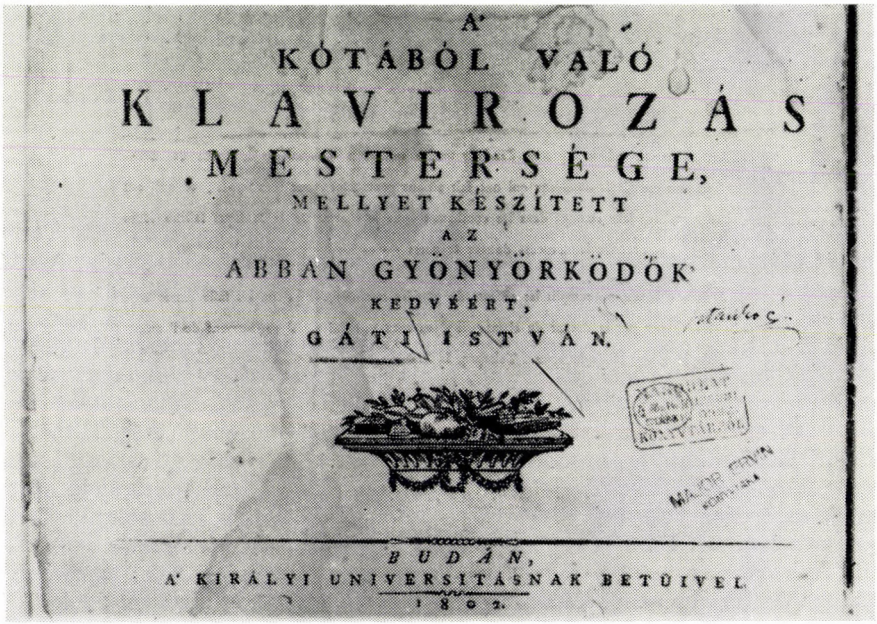
A szerző

Gáti István (Sámsoni Gáty István) 1780-ban Huszton született. Tanulmányait Máramarosszigeten és Debrecenben végezte 1794-től 1800-ig. Azután három esztendeig Ó-Szőnyön volt tanító. 1803-ban Pestre költözött: az egyetemen mérnöki és jogi tanulmányokat folytatott. 1808-tól több mint húsz évig a pápai Esterházy gróf uradalmának volt mérnöke. 1830-tól a tatai és gesztesi uradalmakban előbb főerdőmesterként, majd főmérnökként dolgozott. A Magyar Tudományos Akadémia levelező tagjának 1836-ban választották meg. 1848-tól az erdészeti szakosztály elnöke volt. 1859-ben halt meg Tatán.[1]

Gáti István tehát — hasonlóan sok későbbi, tizenkilencedik századi zeneszerzőnkhöz és zeneírónkhoz — nem csak zenészként működött élete során. Mérnök és erdész volt, aki rövid időre intenzív és szoros kapcsolatba került a zeneművészettel. Ez a rövid idő a szőnyi tanítóskodás periódusa volt. Előkészítése a debreceni, 1794-től 1800-ig tartó tanulmányi idő volt: itt bizonyára alapos és gondos zenei képzést kaphatott. A máramarosszigeti évek talán kevésbé jelentősek: az életrajzi adatok szerint Gáti tizennégy esztendős ko-

[1] Gáti István életének adatait Major Ervin gyűjtötte össze és publikálta. Szabolcsi—Tóth—Bartha: Zenei lexikon. Budapest, 1965. II. 25. l.

rában lett a debreceni kollégium tanulója. A közvetlen, alkotóvá érő kapcsolat a zenével a szőnyi tanítói gyakorlat idején alakult ki. Ekkor válhatott világossá Gáti számára, hogy a muzsikálás iránti igény és a zenei műveltség megszerzésének lehetősége között hatalmas, szinte áthidalhatatlannak tetsző távolság van. Mind többen, mind szélesebb körben kívánják megszerezni a zenei ismereteket, hiányoznak azonban az objektív föltételek, hiányoznak a magyar tanítók, hiányoznak a magyar nyelvű pedagógiai művek. Ezt a növekvő igényt s kielégítésének nehézségeit írta le Gáti régies nyelvű, de szép és meggyőző „Előbeszéd"-ében. „Még-is kevesen találtattak kedves Hazánkban ez előtt, a' kik a' Musikát tanulni kívánták vólna: mellynek okát a' Tanítóknak 's ebbéli könyveknek Magyar nyelvünkön való nem létében keressük és találhatjuk. Örömmel tapasztalhatjuk pedig már ma, hogy Ifjaink, kivált pedig szép Kis Aszszonyaink 's Leány-Aszszonyaink, igen szép előmenetellel tanulják és gyakorolják, ... De Ifjaink-is nem kevés előmenetellel tanulják 's gyakorolják már ma a' Musikát 's igyekeznek ebben-is más nemzetekkel verset futni." (11—12. l.)[2] A kívánatos zenei műveltség megszerzésének akadályát Gáti a következőképpen határozta meg. „Minthogy tudom, hogy Nemzeti nyelvünkönn ez közönséges helyenn nem taníttatik. És magános Tanítókat-is vagy tsekéljeket és Nemzetünk előmenetelénn igen kevéssé igyekező más Nemzetbéleiket; vagy tellyességgel sok Városokban, annyival inkább Falukban semmillyeneket sem lehet találni." (12 l.)


A'
KÓTÁBÓL VALÓ
KLAVIROZÁS
MESTERSÉGE,
MELLYET KÉSZÍTETT
AZ
ABBAN GYÖNYÖRKÖDÖK
KEDVÉÉRT,
GÁTI ISTVÁN.
BUDÁN,
A' KIRÁLYI UNIVERSITÁSNAK BETÜIVEL
1802.

[2] A zárójelben közölt lapszámok „A'kótából való klavirozás mestersége, mellyet készített az abban gyönyörködők'kedvéért, Gáti István". Buda, 1802. című könyvre vonatkoznak.

Az igények és nehézségek — itt oly határozottan megfogalmazott — ismerete inspirálhatta a mindössze huszonkét esztendős tanítót arra, hogy először próbálkozzék meg magyar nyelvű, sokak számára elérhetően, egyszerűen megfogalmazott zenei tankönyv kiadásával. Szakaszokra és paragrafusokra tagolt könyve nagyrészt az általános zenei alapismereteket foglalja összse: „... minthogy a' Musikai kóták mind egygyek, és azoknak természeti egyikbe se változik, hanem tsak a' Musikának szerszámai, és a' kotákban lévő hangoknak azokonn való ki-adásoknak módjai különböznek egymástól: és minthogy ebben a Kotáknak Mestersége ollyan közönségesenn van elő adva; hogy ennek mind a' ki Hegedűt, mind a' ki Flotát akar tanúlni inkább mint Klávírt, el-hagyván azokat tsak a' Klávírra tartozó dolgokat (specialitásokat) hasznát veheti;" (13. l.)

Gáti könyve nem hivatásos zenészekhez, hanem amatőr muzsikusokhoz szól, az alapfokú ismereteket foglalja magában. „Igen keveset, és tsak esmeretségnek okáért szóllok azokról: mellyek nem szükségesek arra, hogy valaki Kotából helyesen tudjon Klávírozni. Ne várjon hát ettől senki sokat. Ne várja, hogy ez a' Generál Bassusról, Hangok sokféle Nemeiről, 's a' t. szóljon: hanem elégedjen-meg véle, ha meg-mutatja, hogy keljen ez vagy amaz Nótát vagy Éneket, melly már kotára ki vagyon tsinálva, meg-tanúlni, és annakutánna helyesen el-jádzani." (12. l.)

Az egykorú amatőr-zenélés, házi muzsikálás hangulatát az Elöljáró Beszéd idézi. „Nintsen-is semmi, a' mi kedvesebbekké tehetné őket [Kis Aszszonyainkat 's Leány Aszszonyainkat], mint a' Musikának tudása. Kivált ha ezt az ő kedves Sireni szavokkal meg-ékesíttik. Tsak az ő nyájasságok, és szeretetre mélto vóltok a' szívet meg-olvasztja; mellyet ha még ezen szép tulajdonságokkal is nevelnek, ki vólna, a' kit meg ne bájolnának. Tsak ugyan a' szép Nemnek vagyon leg-nagyobb alkalmatossága 's módja, hogy ebben fényeskedhessen. 'S sokkal-is jobban illik hozzája, mint a' másik nemhez." (12. l.)

S végül az irodalmi előzmény kérdése. Mint már említettük, s Elöljáró Beszédjében maga a szerző is hangsúlyozta: a hazai irodalomban ennek a hangszer-iskolának nem volt mintája, nem volt magyar előzménye. Az idegen nyelvű, korábbi művek közül Gáti kettőt említ meg könyvében. Az egyik: Franz Xaver Riegler zongoraiskolája.. Riegler (Rigler) 1748-tól 1796-ig élt. 1779-től 1791-ig zenetanárkét működött Pozsonyban. Pedagógiai műve: „Anleitung zum Klavier für musikalische Lehrstunden"; két kiadásban jelent meg, először 1779-ben Bécsben, másodszor 1791-ben Pozsonyban. A másik idézett, illetve jegyzetben előforduló mű Johann Joachim Quantz 1752-ben megjelent fuvolaiskolája: „Versuch einer Anweisung, die flûte traversière zu spielen". — Gáti nem említi ugyan, de művének szerkezeti fölépítése, néhány fejezet és meghatározás analógiája nyomán vélhető, hogy ismerte a tizennyolcadik század leghíresebb zongoraiskoláját, Carl Philipp Emanuel Bach: „Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen" című kötetét. Bach könyve Berlinben jelent meg először 1753-ban, majd ezt követően a század végéig több kiadásban. A hasonlóságok természetesen csak részletekben érvényesülhetnek: Bach a hivatásos muzsikusok, Gáti pedig dilettánsok számára írt.

„A' kótából való klavírozás mestersége" — címmel ellentétben — nemcsak a klavírozást tanítja, hanem több más hangszer játékának alapelemeit is magában foglalja. Ezen túl fejezetei számos információval szolgálnak az 1800 körül Magyarországon használt hangszerekre vonatkozóan is. Bizonyára nem véletlen, hogy legrészletesebben a hegedűről, fuvoláról és orgonáról szól: azokról a hangszerekről, amelyek részben az egyházi zenében, részben a házi muzsikálásban legfontosabb szerepet játszottak.

Az orgona funkciójáról, a szokásos játékmódról a „Tóldalék, a' Khorális Énekekről" című fejezet tájékoztat. Nyolc, hosszabb-rövidebb paragrafusa a következő megállapításokat foglalja magában. 1. A magyarországi református templomokban nem általános az orgona alkalmazása. „Azt a' tapasztalásból tudjuk, hogy a' Lutheránа, és az Erdélyi Reformata Ekklesiák — kiknek Templomjaikban Orgonák vannak, és így szükségesképpen Kántorjaik és Tanítóik az éneklés mesterségéhez inkább sejtenek — szebben éneklenek, mint a' Magyar Országi Reformata Ekklésiák." (73. l.) Ehhez összevetésül a következő adatok ismertek az evangélikus (lutheránus) egyház történetéből. „A Türelmi Rendeletig (1781) tíz megépült orgonáról tudunk. A Türelmi Rendelet óriási erőket szabadított fel. Sokszor egészen kis lélekszámú gyülekezetek fogtak templomépítő, majd orgonaállító munkába... 1800-ig harminchat új hangszer született."[3] — Az 1800-as évek elején a használatban levő orgonakották „nem a' mostani leg-újjabb Kótákkal, hanem a' XIdik Századbéli tökéletlen kótázás módjával vagynak le-rajzolva. Tsudálni lehet, hogy még mind ezideig-is, megmaradtak e' mellett sok Kántorok, kiknek legfőbb Mesterségek az éneklés; hogy nem követik e' részben az értelmesek (mert a' nép kezében maradhatna a' mostani Kótás Zsoltár) azoknak példáját, kiknek minden Énekeik Musikai Kótára, és a' mennyire lehetett, Taktusra vétettek, és a' másféle XIdik Százbéli négyszegű Kótákakt talán nem-is esmérik." (73—74. l. — 3. Az énekeket kísérő orgonaszólam harmóniasorának alakítása primitív és mechanikus módon történt. „A' Hangokat, mellyek egygyütt véve Harmoniát tsinálnak, el-osztották leginkább három Rendre; az elsőt Oktáva Fogásnak, a' másodikat Kvinta Fogásnak, a' harmadikat Tertzia Fogásnak nevezték: ezen Fogásoknak Generál-Bassusát meg-tanúlták, és minden Éneket ezen Fogásokkal jádzottak-el, némelly apró tzifrákat ejtvén közikbe." (74. l.)

A *hegedűről*, a hegedűjátékról szól a könyv zárófejezetének tizenegy szakasza: „Rövid oktatás a' hegedűről...". A hegedű szó jelentése tágabbkörű, általánosabb mint a mai használatban: a mi vonóshangszer fogalmunkkal egyezik. „Hegedűnek nevezete alatt értjük mind azokat a' Musikákat, mellynek bél húrjai vannak, és vonóval vonattatnak. Illyenek: 1ször a' Bőgő Hegedű, Brúgó, másképp' Gordon (Bass-Geige, olaszúl Violono), 2szor a' kissebb Bőgő Hegedű, Bassettel (olaszúl Violoncello), 3szor a' Térd Hegedű (olaszúl Viola di Gamba), 4szer a Bráts (olaszúl Viola di Braccio, vagy Altoviola). Ezek tsak a' hármoniás musikálásra valók és magokban keveset ér-

[3] Trajtler Gábor: Orgonaállomány, orgonagondozás, műemlék-védelem. Lelkipásztor c. folyóirat, Budapest, 1973. augusztus, 491. l.

nek, hanem 5ször a' Violino vagy közönséges kis Hegedű az, mellyel magában-is musikálnak." (76. l.)

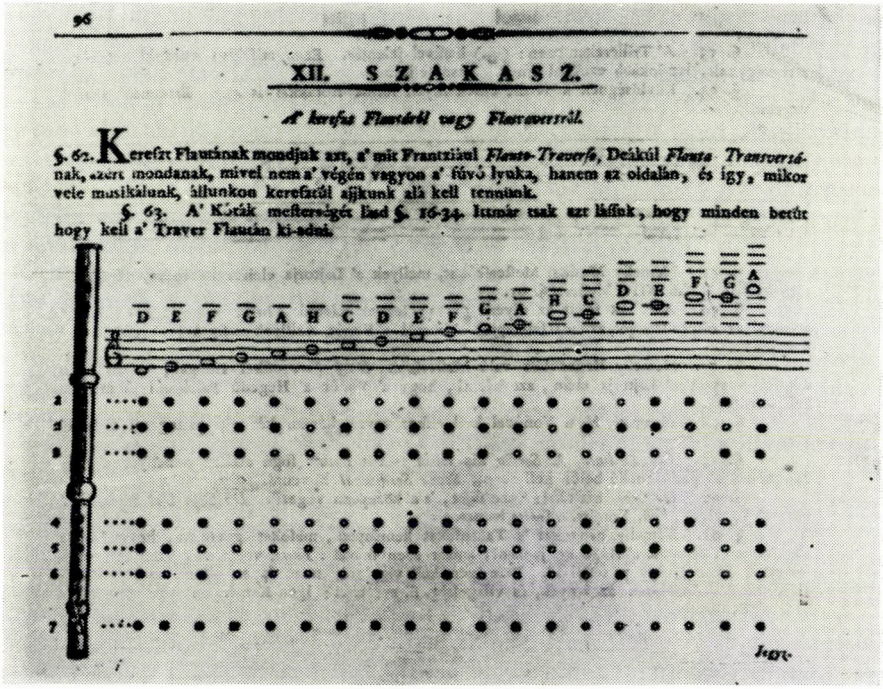
A hegedű-oktatás szakaszainak nagy része az általános zenei alapismeretek rövid összefoglalása. Magára a hegedűjátékra csupán néhány szakasz vonatkozik. A másodikban például a testtartás, hangszertartás és vonóvezetés alapjait magyarázza, a tizenegyedik a jellegzetes játékmódokat (pizzicato, con sordino stb.) ismerteti. Legjellemzőbb mégis a nyolcadik szakasz, amely a fekvésváltás módját és lehetőségeit tanítja, magyarázatokkal és kottapéldákkal. "... minthogy a' kéznek a' Hegedű nyakán fel 's alá való rángatása igen sok tévedést okoz; ezért a' tanúltt Musikus egyszer ki-menvén a' Természeti Aplikatúrából, azt addig nem változtatja, míg tsak igen jó alkalmatosság nem adja magát elő: hanem ha lejjebb kell menni az első húron, a'helyett, hogy lejjebb rántaná kezét, ujjait által viszi a' másik húrra, innen ha szükség, a' harmadikra, negyedikre, még-is meg marad az elébbeni Aplikatúrájában. A' Természeti Aplikatúrára leg-inkább az üress Húrok Hangján, vagy valamelly nagyobb nyugtató Jegyen szoktak viszsza ugrani. — Ez az, a'mi a leg-nehezebbnek tetszik a' Tanúló előtt de éppen e' legszükségesebb Kótából, és nem tzigány módra tanúló Ifjúnak. Ez az, a' miből lehet meg-esmérni az artificialis Musikust, a' mechanikus Musikustól." (86. l.) A szakaszhoz kapcsolódó „aplikatúra" táblázat a skálákon mutatja be a fekvésváltások rendjét. Érdekes, hogy a negyedik fekvésnél magasabbat nem jelez.

A *fuvoláról* írott „Rövid oktatás" mindössze egyetlen szakasz (a XII.): fogástáblázat és hangképzés technika. Az itt bemutatott hangszer harántfuvola: „Kereszt Flautának mondjuk azt, a' mit Frantziául Flauto Traverso, Deákúl Flauta Traversának, azért mondanak, mivel nem a' végén vagyon a' fúvó lyuka, hanem az oldalán, és így, mikor vele musikálunk, állunkon keresztül ajjkunk alá kell tennünk." (96. l.) Az ábrázolt fuvola három gyűrűvel tagolt; egy (esz) billentyűvel ellátott; a további hat lyuk billentyű nélküli; hangterjedelme d^1—a^3. További információkat ez a szakasz nem tartalmaz: részletesebben — Gáti ajánlása szerint — a tanulót Quantz idézett fuvolaiskolája tájékoztathatja. (Megjegyezzük, hogy az a híres s itt ajánlott kiadvány 1802-ben csaknem ötven éves!)

A többi hangszernek — természetesen a klavír kivételével — Gáti István nem szentelt külön fejezetet. Egy-egy utalása, megállapítása azonban a kor több hangszerének jellegzetes vonását vagy funkciójukat mutatja be.

A *hárfáról* a „Bévezetés"-ben a következő olvasható. „Ennél-is [a fuvolánál] kevesebb tökélletesség van a' Hárfábann. Mert ennek egy-egy oktávjában nintsen több Hang hétnél. Holott rendesen 12nek kellene lenni. És így minden Oktávájának öt Hang híjja. Ezért nem lehet a' közönséges Hárfán sok Nótát tellyességgel el-jádzani." (16. l.) Így tehát akkor Magyarországon az egyszerű s régiesnek tekinthető diatonikus hárfa lehetett általában használt, annak ellenére, hogy a pedálhárfa már a 18. század eleje óta ismert. Talán a „közönséges" jelző alkalmazása sejteti, hogy Gáti más hárfatípust is ismert, amelyet azonban ritkaságnak, a hazai gyakorlatban nemigen előfordulónak tekintett.

Az „Elöljáró Beszéd" a hangszeres egyházi zenélésről is szól. Vajjon valóságos előadói praxist, valóságos élményt örökített meg Gáti leírása? „Buzgóságra-is serkent a' Musika, midőn ollyan Templomba mégyünk, a' hol *lant-*



96

XII. SZAKASZ.

A' keresztt Flautáról vagy Flautaversről.

§. 62. Kereszt Flautának mondjuk azt, a' mit Frantziául *Flauto-Traverso*, Deákúl *Flauta Transversá*nak, azért mondanak, mivel nem a' végén vagyon a' fúvó lyuka, hanem az oldalán, és így, mikor vele musikálunk, állunkon keresztül ajjkunk alá kell tennünk.

§. 63. A' Kóták mesterségét lásd §. 16-34. Ittmár tsak azt lássuk, hogy minden betűt hogy kell a' Traver Flaután ki-adni.

ban, Hegedűben, Dobban, Trombitában, Sípban, Orgonában ditsérik az Istent, lehetetlen hogy nagy tisztelet ne származzék bennünk, 's szent buzgóság ne járja-el minden részeinket." (6. l.) Hitelességét erősíti a szerző másik megjegyzése: „Ámbár a' nagy Musikai Bandákban, Konczertekben, Török-Musikákban, Theátromi 's Templombéli Khórusokban 20, 30, 's 40 Musikások különkülönféle Musikákkal el-készülve légyenek-is: mindazáltal azok a' sokféle Hangok, mind az említett négy Rendre vitetődnek" (négy szólamra redukálhatóak). (15. l.) A „musika", „musikálás" hangszert, iletve hangszeres zenélést jelent: „Midőn mi egymás utánn külömbkülönféle hangokat ejtünk szóval, akkor Énekelni, ha Musikával, akkor Musikálni mondatjuk." (15. l.)

Végül egyetlen megjegyzés a zenei, művészi ízlésre vonatkozóan. „Az Ízlés pallérozatlansága okozza azt-is azokban, a'kik abban gyönyörködnek, mennél több zörgő, lármázó eszközök vagynak valamelly Musikában, mint a' *dob, tsörgő, tsengettyű, réz tányérok, tsattogók, tárogatók* 's több efféle inconditus *kolompok*. Sokan azt szeretik, ha mennél több Musikusok, mennél nagyobb erővel (hogy ugyan pózza a' hang füleik dobját) mennél tzikornyásabban húznak valamelly Nótát. Még az illyen emberekről azt mondhatjuk, hogy nints ízlések, és nem annyira a' Musikának szépségében, mint a' szédítő lármábann gyönyörködnek." (7. l.)

Klávír vagy Forte piano?

Gáti István könyve természetesen legrészletesebben „a' klávírozás mesterségének" megtanulásáról, a „klávir" játékmódjáról, a „klávírozás" funkciójáról tájékoztat.

Miért tanulhattak „klávírozni" 1802 körül? Mint az „Elöljáró Beszéd" már idézett részletéből megrajzolódik: „Kis Aszszonyaink" és „Leány Aszszonyaink" körében, s némileg kisebb mértékben „Ifjaink" számára is, divattá, igénnyé, szokássá vált a házi muzsikálás, a társas zenélés. Ebben elsődleges szerep jutott a kor billentyűs hangszerének és az éneknek. „. . .minthogy a' Klávír mellett szoktak énekelni is: ragasztanak még a' két öszvekötött Lajtorjához [szisztémához] feljül egygyet, mellyen osztán az énekelni való Hangok, alája pedig versei-is a Nótának írva vagynak. Néha két Lajtorját-is húznak felibe, mikor t. i. Énekes Játékból ollyan Nóta, mellyet két személy énekel a' Theátrumon (Duetto) alkalmaztatik Klávirra. De erre már maga nem elégséges a' Klávírozó, hanem még egy Személy kell mellé, a' ki vele énekeljen." (17. l.) A klávírozás tehát a 18—19. század fordulóján az addiginál szélesebb társadalmi körben vált a társas-élet egyik követelményévé, olyan társadalmi körben, amelyben a hazai mesterek, magyar nyelvű tankönyvek révén válhatott elérhetővé ennek a zenei műveltségnek megszerzése. Az elérendő zenei szint nem a kor művészi zenéjének maximuma volt, inkább a dilettáns-szórakoztató muzsikálás elérése. Az ehhez vezető utat mutatja meg Gáti István könyve.

Milyen hangszert nevezett a szerző Klávirnak, milyen hangszert tanulók számára írta meg művét?

A kérdés megválaszolása nem egyszerű. A tizennyolcadik század vége, a tizenkilencedik század eleje a billentyűs hangszerek történetének átmeneti korszakát alkotja. Ekkor kezdte meg ugyanis térhódítását az új és modern — bár évtizedekkel korábban már létező — kalapácszongora, ekkor kezdte ez az újabb hangszer átvenni a korábban általánosan használt clavichord és az előkelő cembalo szerepkörét. Az új mechanikájú hangszer térhódítása nem gyors váltással, hanem lassú és fokozatos átmenettel történt. A korai kalapácsos rendszerű hangszerek hangzása, hangereje még nem különbözött neszerzők közül is még kevesen ismerték fel az új hangszerben rejlő új lehetőségeket, még alig-alig alakult ki a kalapácszongora effektusait alkalmazó új zongorastílus. A régebbi clavichord és az újabb kalapácsos mechanikájú, fortepianónak vagy pianoforténak nevezett hangszer látszólagos rokonságát, közvetlen átmenetét erősíthette az a gyakorlat is, hogy a 18—19. század fordulóján igen sok clavichordot alakítottak át Tafelklavier-rá, asztalzongorává olymódon, hogy az eredeti hangterjedelem, húrrendszer, rezonánslap és korpusz megőrzése mellett kalapácsos mechanikával helyettesítették az eredeti mechanikát.

A hangszertípusok változása tehát nem hagyományokat bontott, hanem hagyományokat őrzött. Tradíciót őriz már maga a név is. A tizennyolcadik században a clavichordot röviden s egyszerűen Clavier-nak (Klavier-nak) nevezték. A Clavier elnevezést alkalmazták általában billentyűs hangszerek je-

lölésére is.[4] A cembalót — e közismert néven túl szívesen nevezték, formai meghatározását is magába foglalóan, Flügelnek (a szárny-alakú formát jelölték így).[5] Az újabb, kalapácsos mechanikájú hangszereket viszont fortepianóvagy pianoforténak nevezték.



Mi volt a különbség a 18. század végén a klavír, a cembaló és fortepiano között. Elsődlegesen természetesen a mechanika különbözősége. Talán ugyanilyen jelentőségű a hangszerek funkciójának differenciálódása. A cembalo a legdrágább, a legigényesebb hangszer volt, a főúri kastélyok reprezentatív instrumentuma. Hangkeltésének módja miatt viszont kevéssé volt alkalmas az árnyalt, kifejező, színes játékra. A klavír — clavichord — igénytelenebb, egyszerűbb, olcsóbb hangszer volt, ezért válhatott használata szélesebb társadalmi körben is általánossá. A házi muzsikálás legjellemzőbb hangszere éppen ezért lett a klavír — ugyanakkor kifejező, sokféle hangszínt megszólaltatni tudó mechanikája révén a billentyűs hangszerek művészeinek is nélkülözhetetlen instrumentumává vált. A fortepiano lassan és fokozatosan vette át az előbbiek szerepkörét. Jellemző adat, hogy 1780-ig a fertődi Esterházy-kastélynak nem voltak kalapácsos mechanikájú hangszerei.[6] Mindennek nyomán vélhető, hogy amikor Gáti István 1802-ben kiadta „zongoraiskoláját", akkor elsősorban a clavichord lehetőségeire kellett figyelemmel lennie. Amikor tehát a „klávírozás mesterségéről" ír, akkor a német nyelvterüle-

[4] „Unter ‚Clavier' verstand man zwar im Sprachgebrauch der Zeit meist ‚Clavichord', aber es gab auch den von Haydn verwendeten Sammelbegriff ‚Clavier', der alle Saitenklaviere umfasste." Horst Walter: Haydns Klaviere. Haydn-Studien II. 4. München—Duisburg, 1970. 263. l.

[5] Horst Walter, i. m. 259. l.

[6] Horst Walter, i. m. 261. l.

ten meghonosodott és általános szóhasználatot alkalmazza, vagyis a klávírozás a clavichordon való játékot jelenti.

Ezzel ellentmondani látszik a szerző egyik megjegyzése: „Ámbár én ezt tsak a' Klávírban vagy Forte Piánóban gyönyörködők számára írtam . . ." (13. l.) Ez az utalás enged következtetni arra, hogy Magyarországon éppúgy zajlott le a hangszertípusok változása mint Európa-szerte valamennyi országban: hosszú ideig alternatívan élt egymás mellett a két hangszertípus. Számítania kellett a szerzőnek a tradicionális hangszerrel rendelkezők nem csekély számára, de figyelemmel kellett lennie arra is, hogy sokan már az újabb fortepianónak birtokosai. Nem egyedülálló ez a kettősség a zenetörténei irodalomban. A tizennyolcadik század második felének billentyűs hangszerekre írt művei rendszerint kettős hangszermegjelöléssel jelentek meg. Ennek lehetett oka a kereskedelmi szemlélet: a kompozíciókat mind a régi, mind az újabb hangszeren játszók megvásárolhatják s muzsikálhatják. Magyarázata lehetett az is, hogy abban a korszakban még nem mindig írtak a



zeneszerzők egyetlen, meghatározott, determinált hangzású hangszerre. A művészi zenében az elkülönülés a tizennyolcadik század végén már meghatározható; érthető, hogy az amatőr-dilettáns muzsikálásban a hagyomány hosszabb ideig élt tovább.

Melyek azok a karakterisztikumok Gáti írásában, amelyek az általa elképzelt hangszertípust vagy hangszertípusokat meghatározzák?

1. A hangterjedelemre vonatkozó írásából a következőket tudjuk meg. A szerzőnek három, különféle ambitusú hangszereken játszók számára kellett útmutatást adnia. A három típust — feltételezésünk szerint — Gáti gyakoriságuk rendjében említi.

a) Az „öt oktáv terjedelmű klavir": F—f^3. Ez az öt oktávos hangterjedelem mind a clavichordra, mind a fortepianóra jellemző az 1800 körüli évek bécsi hangszerkészítőinek gyártmányaiban. A clavichord öt oktávra — évtizedekkel korábban — bővített ambitusát örökölte kezdetben a fortepiano, s ez volt a legtermészetesebb az átépített hangszerekben is.

b) A „közönséges egész klávir": négy és fél oktáv terjedelmű, C—f^3. Ez az ambitus az 1800-as évek körül már régiesnek de még használatban levőnek számíthatott. A tizennyolcadik század közepén még jellemző lehetett, annak ellenére, hogy már évtizedekkel korábban is építettek öt oktávos terjedelmű hangszereket.

c) A legkisebb a „fél klavir". „A' Fél Klávirban Három vonású hangok sintsenek; azonban a' Nagy Oktávának is 3 hang híjja van." Eszerint hangterjedelme F—h^2. Ez az akkor már szokatlanul kis ambitus vélhetően kis, hordozható, asztali clavichord jellemzője. (21. l.)

A három típus közül a szerző csupán az első kettőt tekinti jelentősnek, s ezért nem foglalkozik az igen kis ambitusú hangszer problémáival. Alaptípusnak természetesen az ötoktávos klavírt tekinti. Utasítást ad azonban arra vonatkozóan, hogyan szólaltathatóak meg a nagyobb hangterjedelmű hangszerre írott művek a négy és fél oktávos klavíron. „Minthogy az Oktáva az Oktávával, ollyan igen meg-egygyez: ebből következik, hogy mikor a' szükség úgy hozza magával, lehet egygyik Oktáva helyett a' másikat ütni a' Klávíron, a' nélkül, hogy a' Nóta formájából ki-vevődjön. Ha hát valamelly Klávírban kontra Hangok nintsenek, üssük ugyan azon betűket [hangokat] a' nagy Oktávában." (32. l.)

2. A hangolás kérdése. — A tizennyolcadik század második felében a clavichordokat kettős húrozással készítették. Erre szükség volt, mert a húrok könnyen szakadtak. Következménye viszont ennek, hogy a két, azonos hanghoz tartozó húr könnyen elhangolódott egymástól. Csaknem valamennyi, clavichorddal kapcsolatos írásban bizonyára ezért említik a hangszer elhangolódásának problémáját. Gáti két alkalommal is utal erre. „A két Oktáva (ha jól fel vagyon igazítva a' Musika) akár melly Musikán, annyira meg-egygyez, hogy alig lehet észre venni, mindőn mind egyik hangzik, hogy ott két hang szóll;" (32. l.) — „Azt jegyezzük-meg utóljára, hogy valamelly Nótát el lehet mind a' 12 Hangból jádzani. De tsak ugyan ... vagyon különbség azok között, úgy hogy egygyik Hangból a' leg-tökélletesebben fel-igazított Musikában-is, szebb valamelly Nóta, mint a' másikból." (58. l.)

3. A tompítást a tizennyolcadik században lécre applikált filcszalaggal oldották meg. Gáti István — érdekes módon — más változatot ajánl. „Sotto voce, siket Hanggal mellyet a' Hegedűben a' Vonónak, a' pallótól a' Hegedű nyaka felé való bizonyos meszszeségű el-távozásával adnak-ki. Így osztán a' Húrok valamelly homályos, siket hangot adnak, bár jól hozzá nyomattasson-is a' Vonó. Sokszor egész Nóták eleitől fogva végig így jádzodtatnak el. Illyenkor lehet a' Klávírban-is valamennyire követni, posztónak, vagy vékony keszkenőnek belől a' húrokra való terítése által." (61. l.) Mivel ez a tompítási mód játék közben nem alkalmazható, Gáti javaslata csak teljes művek vagy teljes tételek előadásában valósítható meg.

4. A hangzásra vonatkozó megjegyzések.

a) „... a magyarázatnak okáért vegyük-fel, hogy egész Kótát hangoztatok az Orgonán (mert Klávírban nem sokáig hangzik) ..." (39. 1.)

b) a hangszer dinamikai árnyalásának lehetőségei:

„A 'Piánót úgy kel nyomni a' Klávíron, hogy még jól ki-tessék a' p p vagy pianissimo is."

„Forte, keményen nyomva." (61. l.)

„Crescendó, másképpen illyen Jeggyel-is tészik ki  melly azt jelenti, hogy ezen ék formának hegyénél kezdvén a' nevekedést, mind jobban kell nyomni, a' Klávisokat egész a' Jegy végéig. A' Decrescendót pedig meg-fordítva így  . Mind a' kettőt pedig egy más utánn így  ." (71. l.) Ezt a rajzos-grafikus crescendo-decrescendo jelet J. Ph. Rameau alkalmazta először. Használata korábban a vokális és vonós zenében vált általánossá. A billentyűs hangszerek számára a kalapácsos mechanika tette lehetővé ennek a jelnek legalábbis virtuális megvalósítását.

„Sforzató, bé-rontva, bé-törve, melly áll az indulatnak egyszerre való dühös ki-ütésében, mellyett a' Klávisoknak nagy erővel való meg-tsapásával kell ki-tennünk." (71. l.) C. Ph. E. Bach írta a clavichordról: „Der Bezug muss vertragen können, dass man es sowol ziemlich angreifen als schmeicheln kan, und dadurch in den Stand gesetzet wird, alle Arten des forte und piano reine und deutlich heraus zu bringen."[7]

5. Az artikulációról

a) „Pattantás, mellynek Jegye egy pontotska, vagy egy vonás, és azt jelenti, hogy azon Klávist, vagy ha több Klávisokat, tsak pattogtatva kell ütni, ujjait az embernek nem kell a' Klávison hagyni, hanem mihelyt meg-üti, azon szempillantásban fel-szedni." (69. l.)

b) „Mozgatás, mellynek Jegyei, abrontsal a' Kóta felibe tétetett Pontok, mellyek azt jelentik, hogy azokat a' Klávisokat az ütés közben mozgatni kell." (69. l.) Ugyanezt C. Ph. E. Bach a következőképpen határozta meg. „Die bey Fig. IV. befindlichen Noten werden gezogen und jede kriegt zugleich einen mercklichen Druck. Das Verbinden der Noten durch Bogen mit Punckten nennt man bey dem Claviere eigentlich das Tragen der Töne."[8]

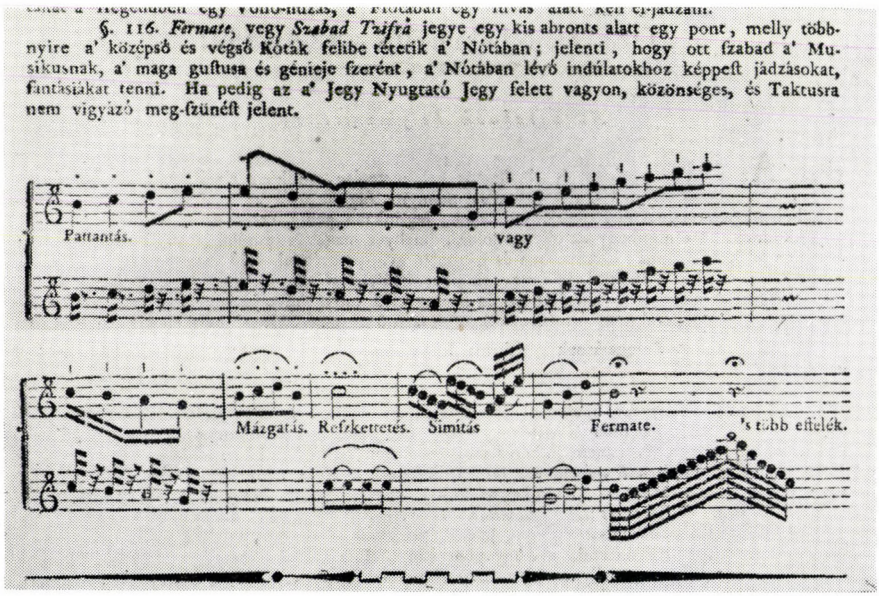
[7] Carl Philipp Emanuel Bach: Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. Berlin, 1753. I. rész 9. l.

[8] C. Ph. E. Bach, i. m. I. rész 126. l.

c) „Reszkettetés, Ondeggiamento. Ha valamelly nagyobb mennyiségű [nagyobb értékű] Kóta felett 2, vagy 3, vagy 4 pont abrontsal vagyon, jelenti, hogy azt a' Klávist, mellyet jelent azon Kóta, annyiszor kell meg-reszkettetni, a'hány pont van a' Kóta felett." (69. l.) Hasonló ennek a jelnek értelmezése C. Ph. E. Bach könyvében is, magyarázata azonban a jel kifejezés-tartalmát is magában foglalja. „Eine lange und affectuöse Note verträgt eine Bebung, inden man mit dem auf der Taste liegen bleibenden Finger solche gleichsam wiegt; das Zeichen darvon sehn wir bey Fig. IV. a. ."[9]

Az utóbbi két megszólaltatási mód a clavichord-játék jellegzetessége. A b) pontban leírt portato — a szerző által kívánt módon — csak ezen a hangszeren valósítható meg. A reszkettetés, vagy közismert német nevén a Bebung pedig még megközelítően sem realizálható más billentyűs hangszeren. A clavichordnak éppen az volt hosszú évtizedeken át értékelt sajátossága, hogy hangkeltési módja révén lehetséges volt a billentyűvel az érintőn keresztül a hang teljes hangzó tartama során annak alakítása, magasságának változtatása vagy megvibrálása. Ez a különleges hangzás-effektus kivált a tizennyolcadik század második felében volt igen jelentős: gyakran alkalmazott eleme a kifejező, érzelmes és érzelemmel telített klavírjátéknak.

d) „Simítás, mellynek Jegye egy abronts. Ez a'melly Kóták felett van, azokat huzamossan, mintegy simítva kell el-ütni, ujjait az Embernek le nem kell szedni addig a' Klávisokról, míg mind azokat el nem jádzja, mellyek a Simító Jegy alatt vagynak." (69. l.) A jel a legatóval egyezik meg.



9 C. Ph. Bach, i. m. I. rész 126. l.

6. A díszítésekről. A clavichord-játéknak fontos eleme volt a díszítés, a hangok sokféle módon történő ékesítése, körülírása, hangzó tartamának növeléseként is. Gáti István könyve is részletesen foglalkozik a díszítés szokásos és lehetséges módozatainak megismertetésével. „A' helyes tzifrázása, ki-pallérozása vagy fényesítése a' Nótáknak el-múlhatatlanul szükséges, E' nélkül igen egygyügyű az Ének vagy Nóta. Sokszor tsak egy szép tzifra-is indulatot önt belénk. . . . a' bokréta nem kalpag, a' tzifraság nem maga a' dolog. Ezért a' ki magától tzifrákat akar ejteni, vigyázzon, hogy a' Nótának kissebségére ne légyen: kivált pedig a' Taktust leg-kissebbé se késedelmeztesse, mert külömben, a' leg-jobb Nótát-is el-rontja, példák erre a' sok Tzigány Musikosok." (62. l.) — A díszítésekről szóló szakasz a tizennyolcadik században jól ismert s gyakran alkalmazott jelek (Mordent, Vorschlag, Arpeggio, trillák stb.) feloldásáról, eljátszási módjáról tájékoztat. A szerző — ezen túl — két alkalommal is említi az írott kottát kiegészítő improvizatív díszítés lehetőségét. A figuratív variálással kapcsolatban Gáti a következőt jegyezte meg: „Ezekkel élhet az Ember a' maga érzése szerént az egygyügyűbb helyeken, de tsak ott, a'hol mintegy magok kívánják az egygyügyűbb Hangok a' ki-ékesítést." (63. l.) A másik lehetőség az improvizálásra: „Fermate, vagy Szabad Tzifra jegye egy kis abronts alatt egy pont, melly többnyire a' középső és végső kóták felibe tétetik a' Nótában; jelenti, hogy ott szabad a' Musikusnak a' maga gustusa és génieje szerént, a' Nótában lévő indulatokhoz képpest jádzásokat, fantásiákat tenni." (69. l.)

Gáti István könyvének jelentősége

Az első magyar hangszer-iskola elkészítésével Gáti István méltán zenetörténetünk jelentősként értékelt egyéniségévé vált. Műve a kor elméleti és hangszertechnikai eredményeit foglalja össze. Jelentős értéke művének a magyar nyelvű szakkifejezések megalkotása, olyan terminus technicusoké, amelyek egy része a későbbiekben is alkalmasnak bizonyult, más részük pedig kísérlet maradt. Ez utóbbira egyetlen példa. „Klávisoknak neveztetnek a' Klávírban azok a' fátskák, mellyeknek megbillentése által esik a' Hang." (25. l.) Gáti maga sem érezhette meggyőzőnek a klávis ilyen fordítását, ezért a későbbiekben már csak az idegen szót használta. (A klávist helyettesítő magyar billentyű szó későbbi, a nyelvújítás időszakából való.)[10]

Természetesnek tűnik ugyan, mégis említésre méltó, s a szerző modern tájékozottságát bizonyító, hogy kottapéldáiban és illusztrációiban a klavírkották fölső szisztémájának hangjait g-kulccsal jegyezte le. Ennek a kulcsnak billentyűs hangszerek számára kottákban történő alkalmazása ebben a korban modernnek s még nem általánosan elterjedtnek tekinthető. „Mind ezeket az áriákat és allegrókat pedig, és ezen Könyvetskében elő forduló példákat Hegedű vagy Violin Kultsra vettem. Ámbár a' régibb Klávirra készült Kóták, és Klávírozást tanító Könyvek mind C vagy Régi Diskánt Kultson vagynak. De ebben senki-is meg nem ütközhet, ha meg-gondolja, hogy azt nem

[10] Szily Kálmán: A magyar nyelvújítás szótára. Budapest, 1902. 25. l.



újjításnak kívánságából tselekedtem; hanem abból az okból, hogy tudom azt, hogy a' Nóták ollyanok, mint a' Komédiák, és Románok, mellyek annál kedvesebbek, mennél újjabbak, a' régiek pedig már tsak azárt-is nem ollyan kedvesek, hogy régiek. Az újj Noták pedig ma már Klávirra alkalmaztatva-is Hegedű Kultson jőnek-ki. Azért, minthogy én a' mái Emberek nem pedig a' régiek számára írtam; a' mái nem a' régi gustust követnem, a' mái dolgot magyaráznom kellett." (13. l.)

Nincsenek adatok arra vonatkozóan, hogy milyen példányszámban jelent meg Gáti István könyve, milyen társadalmi körben használták valóban, s meddig tanultak „Kis-Aszszonyaink", „Leány Aszszonyaink" és „Ifjaink" ebből a könyvecskéből. Sorsára mégis következtethetünk abból, hogy 1862-ben — mindössze három esztendővel Gáti halála után — a művet méltató cikk „Magyar zeneirodalmi régiség" címmel jelent meg[11] „A zene, különösen a magyar zene iránti szeretet ösztönzött engemet is arra, hogy a föntnevezett magyar zeneirodalmi régiséget, mihelyt szemembe tűnt, magamnak azonnal megszerezzem. Ezt szándékozom most megismertetni, mert reménylem, hogy mint magyar zeneirodalmi régiség, a magyar zeneközönséget érdekelni fogja."[12]

[11] Elemy Sándor: Magyar zeneirodalmi régiség. Zenészeti Lapok 1862. II. évf. 38. sz. 301—302. l., 39. sz. 309—310. l., 40. sz. 318—319. l.
[12] Elemy, i. m. 301. l.

DOCUMENTA

ADATOK BARTÓK SZÍNPADI MŰVEIHEZ

ADALÉK „A KÉKSZAKÁLLÚ HERCEG VÁRA" C. DALMŰHÖZ

Egy nagy zeneművész életképének teljes kirajzolásához minden mozaikszemnyi adat jelentőséggel bír. Bár zenetörténészeink sokat írtak a címben megjelölt dalműről, de most, amikor az Operaház, tűztől mentett maroknyi irata kezünkbe került, úgy érezzük, hogy ezek az adatok különös fontossággal bírnak, s ha töredékek is — *Bartók Bélával* kapcsolatosan minden adat újólag hat —, közlésük kötelező erővel bír.

„A kékszakállú herceg vára" című dalmű szövegét — mint az közismert —, *Balázs Béla* írta, amelyhez a zenét *Bartók* komponálta.

Bánffy Miklós főigazgató igazgatásának végén került sor a szerződések megkötésére — ezek sajnos teljesen megsemmisültek —, s csupán egy hivatalos feljegyzés maradt, ez is jórészt olvashatatlan, mely szerint a főigazgató 1918. ápr. 28-án a dalmű szerzői részére, nevezetesen *Balázs Béla* szövegírónak és *Bartók Béla* zeneszerzőnek, fejenként 600—600 korona írói díj kifizetésére ad utasítást, amely a szerződésekben is meg volt szabva.

Valamivel később máj. 23-án „A kékszakállú herceg vára" c. dalmű főpróbáját tartják meg, száznál is több meghívott jelenlétében és erre a budapesti rendőrség főkapitányát, valamint a tűzoltó-főparancsnokot is hivatalból meghívja az Operaház igazgatósága.

Mindkét eredeti dokumentumot fontosságuk miatt alábbiakban tesszük közzé:

„*M. Kir. Operaház*
1026/1918. szám
[Előadóíven:] „A kékszakállú herceg vára" c. dalmű szerzői részére, név szerint: *Balás Béla* szövegíró, *Bartók Béla* zeneszerző részére, egyenkinti 600—600 korona írói díjat engedélyezek, amely a szerződésben külön-külön megszabott részesedést tesz.
Budapest, 1918. ápr. 28. Bánffy Miklós"
[feljegyzés:]
Utalványok beterjesztettek; Kiad. máj. 1.

„*M. Kir. Operaház*
1243/1918. szám
[Előadóíven:]
Tisztelettel értesítem, hogy a M. K. Operaház f. hó 23-án, csütörtökön, d. e. 11 órakor száznál több meghívott jelenlétében főpróbát fog tartani.
Budapest, 1918. máj. 21. kiváló tisztelettel
Bánffy

I. Főkapitánysághoz.
II. Tűzoltó főparancsnoknak.
[Folytatás:]
A kékszakállú herceg vára, jelmezes főpróbája.
Lássák:
Christofáni József gazd. ellenőr,
Bock Rezső jegyszedő felügyelő.
Bpest, 1918. máj. 21.

Chmilevsky
gazd. főnök"

(Országos Levéltár. Operaházi iratok. P. 517)

BRÓDY SÁNDOR ÉS BARTÓK BÉLA OPERAHÁZI SZERZŐDÉSE

Az Országos Levéltárban tűzvész áldozatául esett operaházi iratok néhány jelentős darabját 1956. évben, a lángok ugyan elkerülték, de a tűz és víz csaknem olvashatatlanná tette zenetörténetünknek a címben említett két ritkaságát: *Bródy Sándor* és *Bartók Béla* eredeti szerződését a Molnár Anna táncjátékkal kapcsolatosan. Az iratokból fény derül arra, hogy *Bródy Sándor* író 1918. máj. 27-én szerződést köt az Operaház főigazgatójával, Bánffy Miklóssal, hogy megírja Molnár Anna című három képből álló táncjátékát, melynek szövegét *Bartók Béla* zeneművész zenésíti meg. Ezzel kapcsolatban a kizárólagos előadási jogot az Operaház vásárolja meg, amely kiterjed Budapest területén fekvő bármely színházban tartandó előadásra. Sem színtársulatnak, sem egyesületnek, a táncjátékot a főváros területén előadni nincs joga. Az Operaház a megszerzett szövegkönyvért 3000 koronát fizet örökáron, melyet *Bródy* a teljesen kész kézirat beszolgáltatása napján kap meg.

Ezen összegből az operaházi főpénztár 2%-ot von le az Operaház személyzetének nyugdíjintézete alapjára.

Bródy kötelezi magát, hogy a szövegkönyv kéziratát június 15-ig az Operaház igazgatóságának átadja. Jogi forma szerint a szerződő felek a Budapesti Központi Kir. Járásbíróság illetékességét ismerik el. A bélyegilletéket az eladó viseli.

A szerződés aláírása előtt törlik a szöveg 2. szakaszát, amely szerint az Operaháznak jogában áll a szövegkönyvet kinyomatni, árusítani anélkül, hogy erre *Bródy Sándor* bármiféle igényt támaszthatna.

A szerződéshez tartozó hivatalos előadóíven levő további feljegyzés szerint *Bródy Sándor* a 3000 koronát a mű színre kerülése időpontjában kapja meg. Bánffy Miklós azonban méltányosságból 1918. május 29-én 2000 (kettőezer) korona kifizetését engedélyezi előlegül, amelynek kiutalása Chmilevszky gazdasági főnök utasítására meg is történik.

Közben az idő halad, és elérkezik a június 15-i határidő is. Minthogy *Bródy Sándor* a szövegkönyvet nem adta át, az igazgatóság úgy dönt, hogy megsürgeti a mű beküldését. Ezzel egy időben a gazdasági főnök a *Bródy* által felvett 2000 koronát rendes előleg gyanánt könyvelteti el. A kényes hely-

zetet fokozza az, hogy Bánffy Miklós június 1-én az Operaház főigazgatói székéből eltávozott, s a hivatali szabályok szerint ezt az intézkedést utólagosan alá kellett volna írnia!

Nézzük most a másik szerződést, amelyet az Operaház ugyancsak 1918. május 27-én köt a nagy zeneművésszel, *Bartók Bélával*. Eszerint *Bartók* a *Bródy Sándor* által írandó és neki határidőre megküldendő Molnár Anna táncjáték szövegét megzenésíti, amelyet kizárólagos előadási joggal átenged az Operaháznak. A művet Budapest területén más színháznak nem áll jogában előadni.

A továbbiakban *Bartók* eladja az Operaháznak a táncjáték vezérkönyvét és zongorakivonatát. Míg a *Bródytól* megszerzendő szövegkönyv felett az Operaház igazgatósága szabadon rendelkezik, addig a *Bartóktól* megvett zeneanyaggal csak saját használatra rendelkezik korlátlanul, vagyis az igazgatóságnak nincs joga a zeneanyagot másnak átadni, lemásoltatni.

Bartók az eladási jogért, a vezérkönyvért, a zongorakivonatért az első három előadásnak bruttó napi jövedelméből 15%-ot kap, melyből 10% vigalmi adót vonnak le; a bérlethányadból 5%-ot kap, míg a 4. előadástól kezdve 5%-os vigalmi adó levonása melletti összeget veszik alapul díjazása megállapításánál. Az operaházi alkalmazottak nyugdíjintézetét megillető 2% a szerzői díjból kerül levonásba. *Bartók* a kész vezérkönyvet és zongorakivonatot *1919. június 30-ig* köteles beszolgáltatni. Ha ezt elmulasztja, az előlegezett összegeket 5%-os kamattal kell visszafizetnie. Peres kérdésekben a felek elismerik a Budapesti Kir. Törvényszék illetékességét. A szokásos bélyegilletéket az eladó viseli. E szerződést *Bartók Béla* saját kezű aláírással erősítette meg, Bánffy Miklós főigazgató és két tanú jelenlétében.

Hogy pedig a szerződés nyomatékosabb legyen, az igazgatóság 2000 korona kötbért köt ki, a kölcsönös kötelezettségek biztosítékául; amelyet a meg nem tartó fél a másik félnek lesz köteles megfizetni.

A két szerződés szövege zenetörténetünk becses forrásadata. Tudjuk, hogy *Bródy* valóban kísérletezett és dolgozott is a táncjáték összeállításán, keresve az alkalmat, hogy az egyes részleteket, jeleneteket *Bartókkal* is megbeszélje. Egyik 1918. június 17-én *Bartók Bélához* írt levele szerint, melyet D. Dille közölt,[1] egy tánckölteményen dolgozott és *Bartókot* kívánta személyesen Rákoskeresztúron meglátogatni, többek közt ezt írta: „... ha rossznak találjuk, javítgatjuk, csinálunk mást ..."

E néhány szóból is kitűnik, hogy *Bródy Sándor* írásainál a többszöri átdolgozást tartotta legfontosabb szempontnak, de ezzel tulajdonképpen az írandó mű befejezését is elhúzta.

Az Operaház vezetésében Bánffy június 1-i eltávozása folytán beállt személyi változás, a politikai légkör, vagy mint *Bródy* írta: „... jöttek idehaza a zordon napok, amelyekbe belebetegedtem ..." — magyarázzák a további késlekedést és engednek bepillantást a táncjáték sorsára.

Az operaházi iratok hiányossága miatt nem derül ki, hogy a hivatalos sürgetésre adott-e *Bródy* elfogadható választ? Az azonban tény, hogy *Bartók Béla* a szerződést komolyan vette, szorgalmazta, és várt „Molnár Anna" szövegére, hogy azt megzenésíthesse, de *Bródy*, szerződési határidejének jóval

[1] Documenta Bartokiana. Szerk. *D. Dille*. Heft. 3. 103. old. A szerző jegyzete szerint a bemutatott tánckölteмény-részlet megzenésítésre alkalmatlan volt ...

lejárta után, még 1918. szeptember 14-én, sem juttatta el hozzá.[2] Így mellőzve a hasztalan várakozást, ezt követően, majd 1919. év tavaszán egész alkotóerejét latba vetve, újabb műve, A csodálatos mandarin táncjátéka megzenésítéséhez fogott! Levelezéseiből, és a vele történt beszélgetés során azonban ki-kicsendült a mulasztó *Bródyval* szembeni felelősségtudat, melyet Ujfalussy József „Bartók Breviárium" című munkája nyomán itt ismétlünk meg: „. . . Szerződésem van az Operával egy Bródy-darab megzenésítésére, de a szöveget még mindég nem tudtam megkapni Bródy Sándortól . . ."[3]

Viszont *Bródynak* a Molnár Anna táncjáték írása közben, egy új színműve, a Dada is elkészült, amellyel a Tanácsköztársaság idején, jelentős sikert aratott — fátyolt borítva Molnár Annára és az Operaházzal szemben vállalt kötelezettségére . . . a táncjáték nem készült el.

Ezek előrebocsátása után közöljük a szerződések eredeti szövegét.

I. *Bródy Sándor* szerződése:

„M. k. Operaház
1299/1918. szám
Szerződés,

melyet egyrészről gr. Bánffy Miklós úr, a m. k. Operaház főigazgatója, mint vevő, más részről *Bródy Sándor úr* író, mint eladó a következő feltételekkel kötött:

1. *Bródy Sándor* úr eladja a M. kir. Operaháznak *Molnár Anna* c. három képből álló eredeti táncjátékának szövegét és ennek *Bartók Béla* zeneszerző által írandó zenéjével való, Budapest székesfőváros területére szóló kizárólagos előadási jogát, akként, hogy e jog kiterjed vevő Magy. Kir. Operaház, esetleg jogutódja által Budapest területén bármely színházban tartandó előadásokra, más már meglevő, vagy esetleg bármikor keletkezhető színháznak, színtársulatnak, körnek, egyesületnek vagy vállalatnak e művet sem egészében, sem részben Budapest területén előadni nincs joga.

2. A táncjáték szövegét, a M. K. Operaház saját költségén kinyomathatja és a nagyközönség körében árusíttathatja, anélkül hogy eladó, az ekként forgalomba hozandó nyomtatványokért bármilyen díjra tarthatna igényt.

[E 2. § az eredeti szövegen át van húzva!]

3. Fizet a M. K. Operaház *Bródy Sándor* úr eladónak az ekként örökáron megszerzett szövegkönyvért, egyszersmindenkorra 3000 koronát, mely összeg a teljesen kész kézirat beszolgáltatása napján esedékes, s melyből a M. K. Operaház főpénztára kifizetés előtt 2%-ot levon, a M. K. Operaház személyzete nyugdíjintézetének alapja javára.

4. *Bródy Sándor* úr kötelezi magát, hogy a kész szövegkönyv kéziratát két példányban legkésőbb az 1918. évi június hó 15-éig a M. Kir. Operaház igazgatóságának beszolgáltatja.

[2] Bartók Béla levelei. Szerk. *Demény János*. Bp. 1976. 249. old.
[3] Bartók-Breviárium. Összeáll. *Ujfalussy József*. 130. old. Vö.: Dokumentumok a Magyar Tanácsköztársaság zenei életéből. Szerk. Ujfalussy József. Bp. 1973. 151. old.

5. Ama peres kérdésekben, amelyek e szerződésből származhatnak, szerződött felek a per értékére való tekintettel, a budapesti közp. kir. járásbíróság kizárólagos illetékességének vetik magukat alá.

6. E szerződés bélyegilletékét, valamint a vételár összegének nyugtázásához szükséges bélyegek költségeit eladó fedezi.

7. E szerződés egy eredeti példányban állíttatott ki, mely a M. K. Operaház irattárában tétetik le, s melyről eladónak hiteles másolat adandó ki.

Budapest, 1918. máj. 27.
E szerződés 2. szakasza aláírás előtt töröltetett.
gr. Bánffy Miklós
főigazgató
mint tanú
mint tanú

Bródy Sándor"

[Az irathoz tartozó előadóíven a következő szöveg olvasható:]
„*Bródy Sándor* író egy jún. 15-ig szállítandó szövegért háromezer (háromezer) kor. díjat kap a szerződés szerint, mely összeg végleges vételáraként lesz elszámolandó színrekerülés idején. Addig is azonban nevezett író részére a főigazgató úr utasításának kétezer (kétezer) kor. előleg lesz kifizetendő a f. évi május hó 29-én délelőtt.
Lássa a Szv. és ptár.

Bpest., 1918. máj. 28.

Chmilevszky"

[Folytatás:]

„Mivel a határidő 1918. jún. 15. lejárt s *Bródy Sándor* író a táncosjáték szövegkönyvét nem szolgáltatta be, mindenekelőtt felhívandó lenne, hogy a szövegkönyvet terjessze be.
Egyben a r. u. fölvett 2000 kor. rendes előleg gyanánt lesz utalványozandó, s még a volt főigazgató úr által aláíratandó.
Bpest, 1918. dec. 4.
Lássa: 1. Szv. utalvány. 2. iroda.
A pénztári utalvány kiállíttatott. Iroda részéről sürgetendő!

Chmilevszky"

II. *Bartók Béla* szerződése:

„*M. K. Operaház*
1300/1918. szám

Szerződés

melyet egyrészről gr. Bánffy Miklós úr, a M. K. Operaház főigazgatója mint vevő, másrészről *Bartók Béla* úr zeneszerző, mint eladó, a következő feltételekkel kötött:

1. *Bartók Béla* úr eladja a M. Kir. Operaháznak „Molnár Anna" címen *Bródy Sándor* szövegére írandó táncjátékának zenéjét, s e táncjátéknak Budapest székesfőváros területére szóló kizárólagos előadási jogát, akként hogy e jog kiterjed vevő M. Kir. Operaház esetleg ennek utóda által Budapest területén bármely színházban tartandó előadásokra; más, már meglevő, vagy esetleg bármikor keletkező színháznak, színtársulatnak, körnek, egyesületnek, vagy vállalatnak e művet, sem egészében, sem részében Budapest területén előadni nincs joga.

2. *Bartók Béla* úr továbbá eladja a M. Kir. Operaháznak a fentnevezett táncjáték vezérkönyvét és zongora kivonatát. A *Bródy Sándor* írótól megszerzett szövegkönyv felett, a M. Kir. Operaház igazgatósága szabadon rendelkezik, de a *Bartók Béla* úrtól megvásárolt mű, zeneanyagával mint tulajdonával csak saját használatára rendelkezik korlátlanul. Az igazgatóságnak nincs joga arra, hogy a zeneanyagot másnak eladja, átengedje, vagy kikölcsönözze, másnak használatára sokszorosítsa, vagy lemásoltassa.

3. Fizet a M. Kir. Operaház *Bartók Béla* úrnak, a kizárólagos eladási jogért, a vezérkönyvért és zongora kivonatért együttesen a mű első második és harmadik előadásának bruttó napijövedelmének — vigalmi adó címén 10% (tíz százalék) levonása után fennmaradó összegéből — 15 (tizenöt) százalékot és az ugyanazon előadásokra eső bérlethányadból 5 (öt) százalékot, a negyedik előadástól kezdve pedig, úgy a napi bruttó jövedelemből, mint az illető bérlet hányadból 5 (öt) százalékot, ez utóbbi esetekben is a 10 (tíz) százalékos vigalmi adó levonása után fennmaradó összegeknek megfelelően.

Eladó köteles a szerzői díjak összegének 2%-át a M. Kir. Operaház személyzete Nyugdíjintézetének átengedni; e nyugdíjilletéket a színház főpénztára fizetéskor a szerzői díjakból levonja. A szerzői díjakat havonként számolják el és fizetik ki.

4. Eladó köteles a mű teljesen kész vezérkönyvét és zongorakivonatát egy-egy példányban legkésőbb az *1919. évi június hó 30-ig* a M. Kir. Operaház igazgatóságának beszolgáltani. Amennyiben a jelzett időpontig a szerző a kész darabot az igazgatóságnak be nem szolgáltatja, köteles a neki előlegezett összegeket 5%-os kamataikkal együtt visszafizetni; a színház szerzett joga azonban továbbra is fenmarad.

5. Ama peres kérdésekben, melyek a szerződésből származhatnak, szerződő felek a per értékére való tekintettel a budapesti kir. törvényszék, illetőleg a budapesti központi kir. járásbíróság kizárólagos illetékességének vetik magukat alá.

6. E szerződés bélyegilletékét valamint e szerződésből kifolyólag fizetendő összegek nyugtázásához szükséges bélyegek költségeit eladó fedezi.

7. E szerződés egy eredeti példányban állíttatott ki, mely a M. Kir. Operaház irattárában tétetik le s melyről eladónak hiteles másolat adandó ki.

Budapest, 1918. május 27.

Vidor Dezső
mint tanú

Tango Egisto
mint tanú

gr. Bánffy Miklós
főigazgató
Bartók Béla"

[Egy eredeti és egy gépelt másod péld. Eredetin Bartók aláírása szétmálit]

[Előadóíven a következő szöveg található:]

„Molnár Anna c. táncjáték szerződés zenésítéséről.
E szerződésben kölcsönösen vállalt kötelezettségek biztosítékául 2000 (kétezer) korona kötbér köttetik ki, melyet a szerződéstszegő, vagy a szerződési pontokban foglalt kötelezettségeket meg nem tartó fél, szerződő ellenfelének haladéktalanul megfizetni köteles."[4]

(Valkó Arisztid)

[4] Országos Levéltár: Operaház iratai. P. 517.

KÖNYVEKRŐL

RAJECZKY BENJAMIN ÍRÁSAI

Budapest 1976. Zeneműkiadó

A kötet végén található Bibliográfia (347—351. l.) hat kategóriába osztotta a 75 éves jubiláns eddig megjelent írásait: Gyűjteményes kiadásokban, folyóiratokban megjelent tanulmányok; Könyvek; Szerkesztői munkák; Fordítások; Fontosabb recenziók; Pedagógiai, ismeretterjesztő és alkalmi írások. Így ha nem is tartalma szerint, de legalább címeiben most először tekinthetjük át azt a sokrétű tudományos életművet, melynek zsengéi annak idején az Énekszóban (1933), legutóbb pedig érett kévékként a Néprajzi Lexikon hasábjain láttak napvilágot. Elismerés illeti a tanítványnak, Ferenczi Ilonának szerkesztői munkáját, aki a jelen kötetben a zenetudós legjellegzetesebb kutatási területeinek gyöngyszemeit válogatta ki. A Zeneműkiadó hézagpótló könyvet tett a magyar olvasóközönség asztalára, hiszen Rajeczky Benjamin tanulmányainak nagy része nehezen hozzáférhető hazai és külföldi folyóiratokban jelent meg és most első alkalommal veheti azokat kézbe az érdeklődő. Ez a válogatás egyúttal Rajeczky tudományos kutató életének keresztmetszetét is adja, mert nemcsak legfontosabb eredményeit tárja elénk, hanem munkamódszerének, kutatói karakterének legmélyebb titkaiba is betekintést nyerhetünk. Ebből a szempontból nézve különösen értékesek a kötet bevezető tanulmányai a *Gregorián-Népdal* c. fejezetben (7—106 l.) „Az európai népzene és gregorián ének" c. tanulmány azzal a széles látókörű tudóssal ismertet meg minket, aki az egyetemes szintézis jegyében gondolkodik és aki nemcsak a külföldi szakirodalommal tart lépést, hanem azt korrigálja is. A külföldiek eredményei szünet nélkül újabb és további kutatásra ösztönzik, mert „problémánk legnagyobb nehézsége az a körülmény, hogy sem a korális, sem a népzene nincs előkészítve az eredményes összehasonlításra a dallamanyag kellő feldolgozásával" (12. l.). Épp az összehasonlító eljárás lehetőségének próbájaként a héber swa-nak megfelelő „arriere son"-t taglalja a magyar népzenei gyakorlattól különböző funkcióban az Études Gregoriennes lapjain (1967, 21—28. l. és a jelen kötetben (83—89 l.) „Le chant grégorien est-il mesuré?", „Kötött ritmusú-e a gregorián?" címmel. Rajeczky egyetemes érvényű megállapításai: ideje tudomásul venni, hogy a gregorián előadásának megragadására nemcsak Keleten, de Európában is jelentékeny összehasonlítási anyag áll rendelkezésre. Nincs csupán keleti „egyetlen" kantilláció vagy psalmódia, hanem ezek egész Eurázsiában fellelhetők, fajok és nyelvek szerint különbözők. Hivatkozva az európai népzene vizsgálatából levont tanulságokra, bírálja a menzuralizmus egyoldalúságát, mert általánosít. Ezt az eljárást népzenei szempontból történelemellenesnek minősíti. (89. l.) Idézi C. Sachs kategorikus megállapítását: „Minden történelem, mely egyedül írott forrásokra támaszkodik, szükségszerűleg félrevezető" (83. l.) Rajeczky ennek tudatában keres választ számtalan felmerült és mindmáig megoldatlan problémára azon az úton haladva, melyen Bartók, Kodály nemzetközi szinten is óriási eredményeket értek el. Mielőtt hozzákezdene egy-egy témájának analíziséhez, rendszerint széttekint a legújabb külföldi kutatók eredményein. Így kerülnek egymást kiegészítve és egymásba építve pl. Kodály és a spanyol H. Anglès felfedezései, vagyis a Volga-parti cseremiszek és a mai magyar népzenében fellelt közös vonások mellé a spanyol népdalgyűjtő eredményei. Mert Anglèsnek is azért sikerült kielégítő megoldást találnia a kö-

zépkori monodikus kéziratok ritmikai problémáira, mert miközben a zenetörténész szemével *olvasta* a dallamokat, ugyanakkor a spanyol népdalgyűjtő fülével *hallotta* azokat, vagyis összehasonlítva a trubadúrdallamok írásos hagyományát ma is élő szájhagyományukkal. Így kerülnek kiegészítésre Wiora kitűnő szintézisének, a Gesungene Erzählung als Strophenlied-nek dél-francia, svájci, svéd, román, bolgár, macedón, kaukázusi példái a magyar anyaggal. Rajeczky összegez és utat mutat: „A népzenében még csak addig a pontig jutottunk el, hogy a lejegyzésben számon tartjuk a liquescentia-jelenséget és igyekszünk azt híven visszaadni, *de rendszerezésre még nem gondoltunk*" (87. l.) Állhatatos szívóssággal újból és újból visszatér meggyőződésére: szükség van az összehasonlító módszerre, de tiszta, objektív értékmegállapításokhoz csak úgy juthatunk el, ha *előbb* gyűjtésre alapozott szisztematikus kiadványokat készítünk.

Rajeczky Benjamin természetesen nemcsak az *egyetemes gregorián*-történet területén folytat kutatásokat, hanem a *magyar középkor*ban is; sőt ez utóbbit mindig az egyetemesnek, az egésznek organikus összefüggéseiben szemléli. (Véleményünk szerint éppen ezért nem kellett volna szétválasztania a szerkesztőnek az első és a második fejezet anyagát, annál inkább, mert az elsőben is a legtöbb tanulmány részben vagy egészben a magyar vonatkozásokat taglalja.) A 200 lapra terjedő középkori „őrjárat" legmaradandóbb eredménye az az észrevétel, hogy a nyugati dallamnak hazai átdolgozása sohasem történt sablonos módon. Messzemenő következtetéseket lehet és kell levonnunk már magából a választásból: a magyarországi zenei ízlésnek ui. nem volt közömbös, hogy a sok változatból melyiket szemelte ki és variálta tovább. Az ún. Ulászló-graduálét kell csak összehasonlítani a Bakócz érsekével (pl. az „Orbis totus gratuletur" sequentia). A cseh mintapéldány mellett a Bakóczé magyar munkának tekintendő (61. l.). A gondos elemzés rámutat a Szt. István sequentiával kapcsolatban a hagyományos magyar kvintváltás alkalmazására;... és a példák egész sorát hozhatnánk. De a konklúzió a lényeges: „Talán remélhetjük, hogy az európai monódia teljes kiadásának segítségével belátható időn belül népzenénk minden nyugati előzményét kinyomozhatjuk" (64. l.)

Rajeczky Benjamin kutatásainak segítségével módosítanunk kell eddigi véleményünket a hazai zenekultúránk színvonalával kapcsolatban is. A felszínre hozott *több szólamú* zenei emlékek birtokában a hazai polifon zene utáni nyomozás új perspektíváit tárja elénk. A középkori Magyarországon végzett őrjárat után (kassai töredék) a XV. század emlékeit analizálja. Radó Polikárp munkálkodásának folytatásaként az Egyetemi Könyvtár A 107 jelzésű kódexének lapjaival foglalkozik különösen a 42—63. fol.-val, melyeken eredetileg csupa több szólamú kompozíció állt. A kivakart, lemosott hangjegyek rekonstruálásáért valóságos mentőakciót kellett szervezni (136. l.). Jóval több és sokoldalúbb reflexióra adott okot az az új lelet, melyet az OSZK egy új beszerzésének (Inc. 1344) könyvtáblájából fejtettek ki: 4 teljes és 2 csonka fóliót tartalmazó kéziratanyag. Rajeczky a „Többszólamú zenénk emlékei a 15. század első feléből" című tanulmányában (1972) nemcsak hírt ad a leletről, hanem szakszerű tudományos elemzésnek veti alá (151—196. l.). Ha az előttünk levő kötet semmi mással, csak ezzel az analízissel ajándékozta volna meg az olvasókat, akkor is mérföldkő lenne a hazai zenetörténet egyik legmostohábban kezelt fejezete számára. A legutóbbi időkig ui. hozzászoktattuk magunkat ahhoz a kényelmes elgondoláshoz, hogy mivel tagadhatatlanul törvényerejű vonás nálunk az egyszólamúság (141. l.), ezért kár a fáradozásért nyomozni esetlegesen lappangó polifon dokumentumok után, melyekel mégiscsak tisztázhatnánk egy-két kérdést. Egész népzenénk egyszólamú jellegébe vetett tudatunk ferdített valamit azon a látószögen, melyen át zenei múltunkat szemléltük. Mivel önálló magyar többszólamúságot áhítoztunk — méghozzá évszázadokon át hiába —, zenei műveltségünket is kétségbevontuk. Egy monumentális egyszólamú „Magyar Parlag" visszavetítése volt ez a középkorba (151. l.). Az imént említett könyvtábláról lefejtett lelet megdöbbentően igazolta azon kevesek véleményét, hogy szinte elképzelhetetlen népünk írni-olvasni tudó rétegéről feltételezni akkora zenei analfabetizmust, hogy az európai polifon praxisra szándékosan „süket" maradt volna. A német, lengyel, cseh nyelvű szövegek mellett magyarul is olvashatók a több szólamú egyházi énekek. A lelet legjelentősebb lapja, a Fol. 3^{v} még bi-

zonyára további részleteredmények feltárásához vezeti a kutatókat. Mindenesetre az már ebből az első, *le nem zárt* (!) áttekintésből is kiderül, hogy ez a külsejében igen szerény lelet a XV—XVI. századi zenekultúránk történetének új fejezetét nyitotta meg! (196. l.) A recenzor külön szeretné aláhúzni a zenetudósnak eme értékítéletét — úgy is, mint egykori tanítványa —, mert igazolva látja az erdélyi fejedelmi udvar magas szintű zenei műveltségét feltáró több évtizedes kutatását. E kivételesen magas udvari kultúra a maga speciálisan polifon muzsikájával nehezen képzelhető el egy zenei képzésben részesülő, több szólamú praxissal rendelkező iskolásréteg természetes háttere nélkül. A lelet feltárása és Rajeczky analízise előtt azonban mindezt csak feltételesen állíthattuk. Neki köszönhető a tudományos olasz zenei hatás hátterében most már megalapozása annak, hogy a királyi és főúri udvarokat érő francia—flamand—olasz zenei hatás hátterében most már jogosan kereshető egy elsősorban német — és Krakkón keresztül lenyel, cseh — befolyás alatt álló és a kolostorokon, székesegyházakon, majd a városokon keresztül hangot adó műzenei hatás, mely az egyházi kereteken túl profán tartalmat is nyert (150. l.) Rajeczky segítségével most beletekinthettünk egy vidéki város (Igló?) zeneéletébe, sőt indirekte annak a rétegnek zenei légkörébe, mely *hazai* iskolákban szerzett alapfokú és *külföldi* univerzitásokon továbbfejlesztett felsőfokú képzése révén a vokális többszólamúságot ismerte, gyakorolta. „Műsorukon", (pl. kassai műsor — ahogy azt egy másik cikkében nevezi — 146. l.) olyan behízelgő, felsőszólambeli dallamú, *hangszerkíséretes* darabok is előfordultak, melyekre itt-ott a polgárság is felfigyelt. Mindent összefoglalva, hozzá kell szoknunk ahhoz a gondolathoz, hogy a két irányból is hozzánk érkező, vagyis a királyi-fejedelmi-főúri udvarok külföldi zenészei által importált, de a kolostorok-káptalanok-városok „céhbeli" zenészei által már itthon is elterjedt praxis feltárt dokumentumainak segítségével ezentúl nem kell „zene nélküli zenetörténetet írnunk" (141. l.) Talán megkockáztathatjuk most már azt az állítást, hogy a Diruta, Mosto, Filippo de Monte nevével fémjelzett gyulafehérvári zenekultúra egy széles skálájú és tekintélyes múltú polifon gyakorlattal rendelkező hazai vokális és instrumentális (!) zenei műveltségre épült, vagy legalábbis vele párhuzamosan fejlődött.

A harmadik fejezet a *Népzene* körébe vágó tanulmányokból nyújt ízelítőt (203—241. l.) Mindenekelőtt a magyar siratóknak a szomszéd népekével való összehasonlításáról ad számot. A siratók hangterjedelmének kérdéséhez c. cikk tulajdonképpen C. Nagy Béla „Typenprobleme der Ungarischen Volksmusik" c. tanulmányára írt válasz. Rajeczky jogosan kérdezi: „annyira van már a siratókutatás, hogy egyenesen terjedelmes vidékek morfológiai kérdéseiben tud nyilatkozni?" A kérdés újból rávilágít a tudományos kutatásról vallott állásfoglalására: előbb egy sor monografikus munkára lenne szükség az egyes vidékek, sőt országok siratódallamairól. Vagyis nem tartja megengedhetőnek az általánosítást. A siratódallamok is oly nagyszerű perspektívákat nyitnak előttünk, hogy kár volna belőlük egy egyetlen, korán formulázott elméletet kikényszeríteni (24. l.) A következő tanulmány rá is mutat e perspektívákra: „Kelet és Nyugat a magyar siratókban". Ti. nemcsak osztyák és vogul, obi—ugor, turk—mongol, hanem olasz egyezések is fellelhetők bennük (218. l.) Elgondolkoztató, hogy a terc megszilárdulásával a hazai siratókban is megjelennek moll pentachorddarabok. — Külön szeretnék rámutatni arra a lakonikus rövidsége ellenére is klasszikusnak nevezhető cikkre, mely a „Kaszás e földön a halál" kezdetű halottas ének származását elemzi. Klasszikus, mert tanúságot tesz Rajeczky Benjaminról mint aktív népzenekutatóról, aki a Kájoni kancionálé még élő dallamait kutatja a hazatért bukovinaiak és csángók között, de azért is, mert logika és fantázia egymást kiegészítve segíti őt a helyes válaszra: a német és a magyar változat egyaránt olasz forrásra mutat, melyet bizonyára mind a két országban ferencesek használtak fel hazai repertoárjuk javára (231. l.)

A kötet valóban Rajeczky Benjamin egész életművét kívánja összefoglalni. Helytelen lenne ui. az eddigiek alapján azt gondolni, hogy egyedül a gregorián és a népzene köti le figyelmét. Tanítványai éppúgy ismerik az általános zenetörténet körébe tartozó elemzéseit is. Ezt revelálja a kötet leghosszabb tanulmánya, a „Jegyzetek Haydn hat nagy miséjéhez" címmel. Ebben is

ugyanaz a lelkiismeretes precizitás tükröződik, mint előbbi cikkeiben. Sajnos az utóbbi időben annyira esszé jellegűvé formálódott sok zenetörténeti írás, hogy ritkaságszámba megy egy ilyen alapos stíluselemzés. Jellemző a tanulmány első mondata: „Haydn miséiről ma még csak *jegyzetszámba menő* tanulmányt szabad vállalnunk" (249. l.) — de ez a „jegyzet" a zenetudósnál több mint 50. lap. Szükségesnek tartja ui. a nagy vitákat provokáló misék történeti hátterét és liturgiai összefüggéseit is sorra venni. A misék egyes tételeinek egységes bemutatása, összehasonlítása és elemzése után ismét találkozunk Rajeczkyvel mint a gyakorlat emberével: rámutat arra, hogyan *szabad* előadni Haydn miséit! Először is meg kell tanulni mindent az ének oldaláról hallani és kiszámítani. Haydn ui. az énekest mindig előbbrevalónak tekintette, mint a hangszerjátékost. Miséiben ezért nem egészen önállóak a zenekari szakaszok, azok ui. az énekkari mondanivalónak vannak alávetve. Külön felhívja a figyelmet, hogy mind a hat misét a kismartoni kisméretű „Bergkirche" számára komponálta. Az énekkar mindössze 20 tagú volt, a zenekar ennél is kevesebb. Haydn különben sem bírta a durva, harsogó, kemény előadást. Az utolsó mondat elárulja, hogy mi is voltaképpen a tanulmány célja: „Haydn miséit úgy kell előadni, hogy Haydn-miséi maradjanak" (302. l.).

Zenepedagógiai, népszerűsítő és alkalmi írások cím alatt találhatók a kötet utolsó részében azok a cikkek, melyek Rajeczky új arcát vannak hivatva megmutatni. Pályája kezdetétől mind a mai napig zeneműveltségünk ütőerén tartja a kezét és a sajtóban, rádióban mindig felfigyelünk lényeget feltáró szavaira. Nyelvünk zenéjének és zenei anyanyelvünknek elhivatott sáfárjaként nemcsak a veszélyekről, de az elért eredményekről is számot ad és szívósan küzd az előttünk álló feladatok vállalásáért, különösen értékeink kamatoztatásáért az oktatásban (pl. A magyar népzenei hanglemezek 334—338. l.).

Befejezésként ide kívánkozik az, amit 1967-ben írt „Kodály Zoltán nyomában". Rajeczky Benjámin ui. a nagy mester egyik legbenfentesebb munkatársa volt. Ez viszont azt jelenti, hogy amit róla mint önzetlen „hegymászóról" mond, szükségképpen rá is vonatkozik. A Népzenekutató Csoport egyik vezetőjeként Kodállyal együtt vállalta az erdőövezte sűrű labirintusait és a vég nélküli, sokszor kilátástalan kapaszkodás monoton munkáját. Munkatársai és tanítványai tapasztalják azt a ritka élményt is, amit ugyancsak Kodályról jegyzett meg: ő is, mint mestere eljutott a nagy hegyivezetők aszkéta szintjére, engedi, sőt kéri, hogy a mögötte levők lépjenek először a csúcsra, de még ebben a szituációban is biztosítja minden mozdulatukat. Ez is egyik oka, hogy körülötte mindig harmónia, derű uralkodik; közösséget teremtő jelszavát már 1941-ben írt cikkében így fogalmazta meg: „Unus musicus nullus musicus" (310. l.)

Barlay Ö. Szabolcs

Gyimes Ferenc:

MAGYAR NYELVŰ ZENÉS KÖNYVEK A KÖZMŰVELŐDÉSI KÖNYVTÁRAKBAN (AJÁNLÓ JEGYZÉK).

Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, 1976

A zenei könyvtárak munkája évről évre hatékonyabb segítőjévé válik a zenei élet munkájának. Igen sok feltétel hiányzik azonban ahhoz, hogy ezek a könyvtárak tevékenységüket igazán eredményesen tudják kifejteni. Talán a legfontosabb ilyen a gazdasági erő és szakemberhiány miatt eddig el nem készült, és a belátható időn belül napirendre sem kerülő *központi katalógus.* Egyik könyvtárban ez, másikban az a keresett, fontos kottaritkaság, könyvunikum, speciális folyóirat van meg, s olykor sok pénz, gond, munka és idő lenne megtakarítható, ha zenei könyvtáraink, fonotékáink ismerhetnék egymás gyűjteményének tartalmát. A fényképészeti sokszorosító eljárások, a könyvtárközi kölcsönzés egy sor forrást tennének hozzáférhetővé a kutatás, tájékozódás, zenei előadás számára.

Ezt a sok pénzt és munkát kívánó központi katalógust pótolni nem lehet, de lehet valamelyest enyhíteni hiányát. Ebben tett jelentős lépést *Gyimes Ferenc,* az Állami Gorkij Könyvtár zenei gyűjteményének vezetője, aki — első kísérletként — kötetbe gyűjtötte az utolsó 7-8 évtized magyar nyelvű zenei

könyvkiadásának bibliográfiáját. Könyvkiadásunk, könyvforgalmazásunk szerkezete olyan, hogy egy újonnan megjelent könyv piaci élettartama szokatlanul rövid, néhány naptól néhány hónapig terjed. Ami nem fogy néhány (hó)nap alatt magától el a könyvesboltok polcairól, az a leértékelés csapóajtaján tűnik el a piaci kínálatból. Így hát egy, a zenei életbe most megérkező személy — legyen az zenét tanuló fiatal vagy közművelődési munkánk nyomán zene után érdeklődni kezdő felnőtt — mit sem tud a boltban megtalálni az „idei"-nél régibb könyvtermésből. S minthogy zenei könyvtáraink is — legnagyobb részükben — újonnan vagy újabban születtek, az ő polcaikon sem találunk sokat régibb évtizedek munkáiból. (Az antikváriumokban vadászó fáradhatatlan könyvtáros is csak a felhozatal nyomán válogathat több vagy kevesebb szerencsével.)

Gyimes — mint a zenei könyvtárosok szekciójának titkára — jól ismeri ezt a problémát, s ezen igyekszik segíteni *Ajánló jegyzék*ével. Mintegy 1400 eredeti, illetve fordított, magyar nyelven megjelent zenei könyv leírását gyűjtötte össze három nagy könyvtárunk anyagából, s egy 344 oldalas kötet lapjain ellátta a címleírásokat rövid összefoglalóval, és néhány fontos könyvészeti tudnivalóval. A zenei szakkönyveken kívül a zenei tárgyú különlenyomatokat és a zenei regényeket is bibliográfiája körébe vonta. A szépszámú anyagot nemzetközi próbát kiállott rendszerbe, a Répertoire Internationale de Literature Musical (RILM) rendjébe osztályozta, ilyen módon az egyébként áttekinthetetlen mennyiségű címtömeget használható formába foglalta. Igen szerencsésen, kedvezően eltért könyvkiadásunk nagyobb részének szokásaitól és sokféle mutatót, keresőt illesztett a címgyűjteményhez, így: névmutató — címmutató — sorozati mutató — különlenyomatok mutatója — kronologikus mutató — stb. teszi munkáját teljessé. (Lesz, aki számára érthetetlennek tűnhet a visszakeresési lehetőség e sokfélesége, de ha keresett már valaha irodalmat adott témához, témát adott személyhez stb. — tudja, milyen megfizethetetlen segítséget jelent a mutatók sok szempontú megbízható gazdagsága.)

A kötet a zenei gyűjtemények nélkülözhetetlen segédkönyve lesz, hiszen segítségével a könyvtáros tájékoztathatja olvasóját, mi az, ami az általa keresett témakörben — ha nincs is meg a helyi gyűjteményben — létezik, hozzáférhető magyar nyelven. Éppen ez indokolja az egyes könyvekhez fűzött rövid összefoglaló tájékoztatást is. Ezeket az összefoglalókat érzem azonban Gyimes alapos és gondos munkája legvitathatóbb részének, különösen, mikor túllépve a tájékoztatáson, értékel is. Szükség van-e pl. a Szabolcsi—Tóth Zenei Lexikonról szólva az ilyen mondatokra: „Kiválóak a... nemzeti zenékről szóló összefoglalások", amikor ezek szerzői bartóki méretű zenetudósok. Vagy méltó fogalmazás-e egy általános bibliográfiához egy 1938-as periferikus kiadó ifjúsági zenekönyvéről szólva: „A 12—16 éves korúaknak szánt könyv lelkendező-vállveregető stílusban szól..." stb. Ugyanakkor határozottan emeli a kötet értékét az összefoglalók utalása az egyes könyvek címtáraira, mutatóira stb.

Mindent egybevéve: hasznos gyűjteményt kaptunk kézhez, és csak remélhető, hogy előbb-utóbb némileg gondosabb nyomdai kivitelben, időállóbb kötésben is viszontlátjuk. Nem kevésbé várjuk a folytatást: a magyarországi kottakiadványok bibliográfiáját és a legnagyobb zenei könyvtárak legfontosabb idegen nyelvű standardműveinek összegyűjtött ajánló jegyzékét.

Székely András