

70 51



MAGYAR ZENE

19 (1-4) 70

MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

Tartalomjegyzék

1969. X. és 1970. XI. évfolyam

TANULMÁNYOK, CIKKEK	Évfolyam Szám	Oldal
A hetvenéves Szabolcsi Bence köszöntése	X 2	116
A Magyar Tanácsköztársaság zenei és kulturális politikájá- ról. Beszélgetés Lukács Györggyel	X 2	150
BREUER JÁNOS:		
Bartók helye a magyar zenei publikációkban	X 1	36
A magyar zenetörténet költője	X 2	139
Adalékok három Bartók-mű kiadói utóéletéhez	XI 1-4	42
EÖSZE LÁSZLÓ:		
A Don Carlos eszmevilága és zenei kifejezőmódja	X 3-4	297
FODOR GÉZA:		
A zenetörténetírás válaszüttja. Szabolcsi Bence zenetör- téneti műveinek néhány tanulsága	X 2	123
Hamlet. Dráma és opera. Szokolay Sándor bemutatott új művéről	X 2 X 3-4	172 282
FRIDECZKY FRIGYES:		
Kodály népdalkórusai	X 3-4	232
FUKÁSZ GYÖRGY:		
A zene perspektívái és napjaink tudományos technikai forradalma	X 3-4 XI 1-4	264 74
HOMOLYA ISTVÁN:		
Szabolcsi Tanár Úr	X 2	143
KÁRPÁRTI JÁNOS:		
Népzene és tizenkétfokúság Bartók zenéjében	X 1	21
KROÓ GYÖRGY:		
Bartók Béla megvalósulatlan kompozíciós terveiről	X 3-4	251
KUN IMRE:		
Két olaszországi Bartók-turné	XI 1-4	48
LENDVAI ERNŐ:		
Bartók forma-konceptiójáról	XI 1-4	31
LESZNAI LAJOS:		
Egy magyaros intonáció nyomában Johannes Brahms műveiben	X 2	183

LEGÁNY DEZSŐ:			
Erkel Hunyadi Lászlója. Erkel születésének 160. évfordulója alkalmából	XI	1—4	97
MARÓTI GYULA:			
A Tanácsköztársaság művelődéspolitikája és a kórusmozgalom	X	1	3
MÜLLER ISTVÁN:			
A dunántúli népzeneről	X	3—4	317
PERNYE ANDRÁS:			
Mozart zeneszerzés-tankönyvéről. Megkésett gondolatok Bárdos Lajos 70. születésnapjára	X	3—4	310
ROZSGYESZTVENSZKIJ, GENNAGYIJ:			
Egy karmester jegyzetei néhány Bartók-műről	XI	1—4	16
SÓLYOM GYÖRGY:			
„Mai idők és minden idők mélyéről . . .” — Jegyzetek Tóth Aladár válogatott zenekritikáiról	X	1	70
Beethoven utolsó vonósnégyesei és a klasszikus tételrend (I. rész)	XI	1—4	60
SOMFAI LÁSZLÓ:			
„Per finire” — gondolatok Bartók finálé-problematikájáról	XI	1—4	3
SUCHOFF, BENJAMIN:			
Előszó Bartók: Román népzene című művéhez	X	2	162
SZABÓ FERENC	X	3—4	227
ÚJFALUSSY JÓZSEF:			
Második-e Bartók Hegedűversenye?	XI	1—4	40
VARGYAS LAJOS:			
A „vers és dallam” kutatója	X	2	118
VÁRNAI PÉTER:			
Zenei és dramaturgiai egység a Don Carlosban	X	3—4	303
VINCZE IMRE	X	2	148
VITÁNYI IVÁN:			
A zenepszichológia vázlatja	X	1	45
Szabolcsi Bence és a zeneesztétika	X	2	133
ZOLTAI DÉNES:			
A zenezsziológia távlatai	X	1	61
 DOCUMENTA			
Bretán Miklós — a színpad és a zene költője (Jordáky Lajos)			
	X	2	200
Kroó György: Két máig kiadatlan Bartók partitúra. A fából faragott királyfi szvitváltozatainak története			
	X	1	76

SZEMLE

Az új zeneiskolai énekeskönyvek és a népzene (C. Nagy Béla)	X	2	196
Palermói fesztivál-jegyzetek (Várnai Péter)	X	1	90

ÚJ MŰVEK BEMUTATÓJA

Kadosa: VII. szimfónia — Szelényi István: Magyar évszázadok — Decsényi János: Öt Csontváry kép — Láng István: II. vonósnégyes — Bozay Attila: Vonóstrió — Durkó Zsolt: Symbols — Maros Rudolf: Monumentum — Kocsár Miklós: Évszakok zenéje — Szak Péter: Fantasia per organo (Juhász Előd)	X	2	189
A Budapesti Zenei Hetek újdonságai (Juhász Előd)	X	3—4	333

KÖNYVEKRŐL

A parasztdaltól a munkásdalig (Szerkesztette: Katona Imre, Maróthy János, Szatmári Antal) — Szelényi István: A népdalharmonizálás alapelvei (C. Nagy Béla)	X	1	93
Austin: Music in the XXth Century (J. E.)	X	2	209
C. Nagy Béla: Magyar népzene (Molnár Antal)	X	2	204
Csomasz Tóth Kálmán: A humanista metrikus dallamok Magyarországon (Pernye András)	X	2	203
Joachim Kaiser: Grosse Pianisten in unserer Zeit — Karl H. Wörner: Karlheinz Stockhausen — Karl Böhm: Ich erinnere mich ganz genau — Alfons Rosenberg: Don Giovanni — Richard Wagner: Sämtliche Briefe, Band I. (B. J.)	X	2	207
Josef Rufer: Die Komposition mit zwölf Tönen (B. J.)	X	1	97
Szomjas-Schiffert György: Kalevala, regósének, „Páva-dallam” (C. N. B.)	X	2	205
Táncstudományi tanulmányok 1965-66 (V. 1.)	X	1	95

FOLYÓIRATOK	X	1	98
	X	2	212
	X	3—4	341
	XI	1—4	109

HANGLEMEZEKRŐL	X	1	112
----------------	---	---	-----

MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XI. évfolyam, 1—4. szám

1970. december

SOMFAI LÁSZLÓ:

„Per finire” — gondolatok Bartók finálé-problematikájáról 3

GENNAGYIJ ROZSGYESZTVENSZKIJ:

Egy karmester jegyzetei néhány Bartók-műről 16

LENDVAI ERNŐ:

Bartók forma-koncepciójáról 31

ÚJFALUSSY JÓZSEF:

Második-e Bartók Hegedűversenye? 40

BREUER JÁNOS:

Adalékok három Bartók-mű kiadói utóéletéhez 42

KUN IMRE:

Két olaszországi Bartók-turné 48

SÓLYOM GYÖRGY:

Beethoven utolsó vonósnégyesei és a klasszikus tételrend (1. rész) 60

FUKÁSZ GYÖRGY:

A zene perspektívái és napjaink tudományos-technikai forradalma (befejező közlemény) 74

LEGÁNY DEZSŐ:

Erkel Hunyadi Lászlója. Erkel születésének 160. évfordulója alkalmából 97

FOLYÓIRATOK 109

M A G Y A R Z E N E

Zenetudományi folyóirat

A Magyar Zeneművészek Szövetségének lapja
Megjelenik évenként négyszer

A szerkesztő bizottság tagjai:

SZABOLCSI Bence, UJFALUSSY József és MARÓTHY János

Szerkesztő: BREUER János

Szerkesztőség: Budapest, V., Báthori u. 10. Telefon: 317-330

Szerkesztőségi órák: kedden 10—12-ig

Kiadja a Lapkiadó Vállalat (VII., Lenin krt. 9—11.) Telefon: 221-285

Felelős kiadó: SALA Sándor igazgató

Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető a Posta Központi Hirlapirodnánál (Bp., V., József nádor tér 1.) és bármely postahivatalnál. Előfizetési díj félévre 30,— forint, egész évre 60,— forint mely összeg egyéni előfizetésnél a 61.280., közületi előfizetésnél pedig a 61.066. sz. csekkszám-
lára vagy MNB 8. sz. folyószámlára fizetendő be.

Index: 25.563

70.6133.66-21 Alföldi Nyomda, Debrecen

SCMFALÁSZLO:

„PER FINIRE”

GONDOLATOK BARTÓK FINÁLE-PROBLEMATIKÁJÁRÓL

Amikor Bartók 1941-ben két zongorára átdolgozta 1905/07-ben írt 2. zenekari szvitjét és az amerikai publikumra gondolva mindegyik tételnek zsáner-címet adott, a „Serenata”, „Allegro diabolico”, „Scena della Puszta” után éppen a stílusban legkonkrétabb hovatartozású, a mű egészén belül újszerű pentaton témája révén gondolati funkciójú utolsó tételnek nem akart program-ízű címet adni; a semleges „Per finire” felirat mellett döntött. Jelképesnek érezzük ezt a megtorpanást. Életművében egymást érték az olyan instrumentális finálék, amelyek az ún. „abszolút zene” kereteit feszegetően speciális gondolati tartalom, bizonyos értelemben program kifejezői voltak. Szabad-e ezekhez a finálékhoz még külön címet is illeszteni, amely a maga egy-két szavas rövidegével csak szimplifikál, sőt talán hamis posztumusz magyarázatokhoz adhat fogódzót?

A zárótétellel kapcsolatos alkotói problémáknak tulajdonképpen a 18. század vége óta közös a gyökere. Mindaddig, amíg a töbttételes hangszeres kompozíciók egy-egy 12, 6, vagy 3 műből álló opusz részei voltak csupán, addig a finále nem akart több lenni, mint pillanatnyi, alkalmi befejezés: vitális zárómuzsika. Klasszikus nyugalmú volt a kompozíció; a tételenként felvetett konfliktusok általában magában a tételben feloldást nyertek, a feszültségek nem halmozódtak a fináléig, nem az utolsó tételre várt a „Verklärung” kiharcolásának pátoszos, drámaian aktív feladata. A súlyeltolódásra, a ciklikus forma utolsó tételének dramaturgiai komplikálódására ugyan már Mozartnál, még inkább Haydnnál is akadt példa,¹ a Bartókig kiható finále-problematika azonban Beethovennél kap centrális szerepet. Az ő „főtétel = finale”-típusa² már nehezen fér bele a súlyeltolódás kategóriájába. Az ő sötétből fényre törekvő, dionüszoszi vagy apollói fináléba torkolló 2-tételes modellje³ már magában hordozza a Liszt közvetítésével Bartókra is ható „ideális — torz” romantikus antitézis gondolatát. De Beethoven alakítja ki két Bartók szempontjából is fontos finále-típus ősmoddelljét: az extatikus-felszabadító táncfantáziát,⁴ és a „Seid’ umschlungen Millionen” humanitás-apoteózist is.⁵

¹ Legjellemzőbb példája Haydnnak az a dúr-kompozíciók végére illesztett szonátaformájú fináléja, amely, minore-tételként indul, hogy azután a repríz melléktemája a magiorét (a tulajdonképpeni alaphangnemet!) „Verklärung”-hatással küzdje ki. Pl. G-dúr és C-dúr vonósnégyes, Hoboken III:75, 77:

² Pl. cisz-moll zongoraszonáta, op. 27/2

³ Pl. zongoraszonáták, op. 78, 90, 111.

⁴ Mindenekelőtt a 7. szimfónia fináléja.

⁵ A 9. szimfónia és annak típusbeli előfutárai.

Egyáltalán, Beethovennél születik meg többféle variánsban is az a ciklikus formamodell, amelyben a finálé felől visszanézve kap igazi értelmet minden előzmény. És végül Beethoven az első a legnagyobbak között, aki — mert gondolatilag-programszerűen elképzelt befejezése és a hozzá választott zenei anyag esetleg csak egyfajta erőszaktevés árán azonosítható — egyes fináléiban, a zseni szintjén persze, alkalmilag feláldozni kényszerül a klasszikus formai tökélyt az eszme oltárán. Ha mindebből annyit sommázzunk, hogy Beethovennel megszületett az a romantikus alapmagatartású komponista, aki minden művében külön-külön is a teljes feloldásért, a világ gondjainak eszményi megváltásáért fanatikusan küzd — közhelyet ismétlünk. És mégis, valahol itt lappang a finálé-problematika gyökere.

Nyugodtan átugorhatjuk a Bartók fellépéséig tartó háromnegyed századot, mert a beethoveni tradíciót folytató ciklikus formák szerzőinél a finálé-gondok csak tovább növekedtek⁶ (anélkül, hogy Beethoven megoldásbeli gazdagságát akár csak meg is közelítették volna), de ezek a poszt-beethoveni finálé-típusok, egy speciális Liszt-modelltől eltekintve,⁷ nagy hatással Bartókra nem voltak. Sőt, éppen jellemző, hogy ifjúságának azokban az éveiben, amikor pedig Richard Strausst sokféle technikai vonatkozásban bámulattal követte, a tipikus straussi pátoszos „Verklärung”-befejezéseket — egy szerény és áttételes alluziótól eltekintve⁸ — elvetette s helyettük már ekkor beethoveni gesztusú hősi finálékkal próbálkozott.⁹

Hogy Bartók tulajdonképpen finálé-problematikáját tisztán lássuk, talán megengedhető a vizsgálandó anyag mesterséges leszűkítése: 1. az 1907/08-tól írt művekre koncentrálunk, mert ekkor szilárdultak meg Bartók nyelvezetének keretei; 2. mellőzzük a direkt népdalfeldolgozás-ciklusokat, mert azoknak fináléja készen kapott funkciójú¹⁰ és aránylag egységes megoldású; 3. csak alkalmilag érintjük az egytétéles műveket, és az olyan hosszabb-rövidebb zongora-ciklusokat, amelyek formálisan sorozatok ugyan, de Bartók csak laza tételfüzérként rendezte őket közös cím alá és általában ő maga sem sorozatként játszotta őket.¹¹ A fennmaradó mintegy 30—35 érett Bartók-kompozíció a szó beethoveni értelmében ciklikus alkotás: több tételből létrehozott olyan szerkezet, amelyből elhagyni, vagy amelyben elemeket felcserélni csak a gondolati rend összezúzása árán lehet — és amelyben a finálé jelentése csak a megelőző tételekre vonatkoztatottságában értelmezhető helyesen.

Nem feladatunk, hogy ezúttal részletesen vizsgáljuk, miért éppen a 3- és 5-tétéles szerkezetek vannak túlsúlyban a 2-, 4- és egyéb tételszámú szerke-

⁶ Mindenekelőtt Mahler szimfóniáira gondolunk.

⁷ A Faust—Mephisto „ideális—torz” szembeállítás monotematikus technikával.

⁸ A Rapszódia op. 1 lassú—friss kétrészes rapszódiaformájának kódáját alkotó lassú visszatérés olyasféle visszatalálás egy bensőséges, nosztalgikus magyar „otthon”-hanghoz, mint aminőre — német „otthon”-hangon — Strauss Till Eulenspiegel-je adott példát.

⁹ Pl. Szimfónia 1902, Zongoraötös 1903/04, I. szvit 1905.

¹⁰ Akárcsak az eredeti folklórisztikus zenélési alkalmakkor, minden esetben gyors tempójú, általában táncos (sokszor dudamuzsika) és természetesen optimista kicsengésű zárás.

¹¹ Még a rövidebb sorozatokat (pl. 2 román tánc, 3 burleszk, 3 rondó), vagy az olyan sokoldalúan ciklussá szervezett műveket, mint a Szabadban, vagy a 9 kis zongoradarab sem játszotta általában sorozatként Bartók.

zetekkel szemben.¹² Legfeljebb arra érdemes már itt figyelmeztetni, hogy a kontraszt-elvű egyszerű 2-tételesség nem soká elégti ki Bartókot.¹³ Talán éppen azért, mert statikussága révén nem vezet sehová, nem eredményezhet igazi katarzis-finálét. A Bartók-nagyformák „per finire” tételeinek alapkérdése ugyanis: nem elegendő, ha a finálé csak antitézise az előzményeknek, hanem morálisan magasabb rendű megoldás, *katarzis-élményt kiváltó befejezés* akar lenni. Valamilyen irányban végletes döntés, ahol — képletesen szólva — a hős győz vagy elbukik. És noha ennek a két befejeztípusnak sokféle árnyalata van, a tény mégiscsak az, hogy Bartók finálé-tipológiája szándékosan szűk keresztmetszetű. Önként lemond egész sor más, lehetséges, egyébként még néhány nagy kortársának zenéjéből is ismert finálé-megoldásról.¹⁴

Ha az érett, 1907-től írott ciklikus formájú eredeti kompozíciókat fináléik szempontjából keletkezésük időrendjében nézzük végig, eléggé határozottan négy periódus körvonalazódik:

1907—1910: dominálón 2-tételes kontrasztszerkezetek gyors fináléval;¹⁵

1911—1919: a „lassú befejezések periódusa”,¹⁶ megszületik az első specifikus Bartók modell-típus, az egyre gyorsuló és szubjektivebbé váló tétel sor tragikus-expresszív lassú epilógussal (legjellemzőbben: Suite op. 14, 2. vonós-négyes);¹⁷

¹² Lásd Újfaluassy József idevágó jelentős tanulmányát: A híd-szerkezetek néhány tartalmi kérdése Bartók művészetében. (Zenatudományi Tanulmányok, X., Budapest, 1962.)

¹³ Az 1907-ben írt és kétféle fináléval is kiegészített „Ideális” tétel kontraszt-szerkezete direkt függvénye az inspiráló életrajzi háttérnek, Geyer Steffelval való kapcsolatának. A posztumusz Hegedűversenyben „die beiden Sätzen sind zwei Porträts, der erste ist das junge Mädchen, das er liebte; der zweite ist die Geigerin, die er bewunderte” (lásd Geyer Steffel visszaemlékezését: Documenta Bartókiana II, 92; Budapest—Mainz 1965). A másik összeállításban, a Két portréban, az Ideális és a Torz még hangsúlyozottabban a Geyer Steffelval való kapcsolat vetülete, — ha maga a modell (t. i. hogy Lisztől inspirálva egy azonos témára egy jelenség Gretcheni—égi és Mefisztoteleszi—rut kontrasztját mutassa meg) már magasabbrendű absztrakció is. Az ironikus elrajzolás, mint igazi finálé-típus, nem gyökeresedik meg Bartóknál. — A másik 2-tételes kontrasztszerkezet, a Két kép (1910), dramaturgiailag ugyancsak állókép. A „Természet” (Virágzás) és a „természeti környezetben élő (vagyis paraszt) Ember” (A falu tánca) csak az antitézis szintjén fogalmazódik meg, szintézis még nincs. — A népzenei tematikát izgalmasan szubjektíváló két Rapszódia (1928) a maga attacca Lassú—Friss kéttételességével, pompás megoldása ellenére, legfeljebb egy homogén anyag külsőséges kontrasztja (tempó). Nem véletlen, hogy a Contrasts 2-tételre szóló megrendelését Bartók 1938-ban már nem szívesen vállalta, a „Verbunkos”—,Friss” modellt egy lassú középtétellel kibővítette.

¹⁴ Bartóknál úgyszólván teljességgel hiányoznak a bizonyos értelemben véve „nyitva maradó” befejezések, legyen az akár fortisszímó kérdőjel (Webern), vagy himnikus-transzcendens lassú elvonulás (Stravinsky), vagy halk-megadó lezárulás, amely egy feloldatlan konfliktus beismerése (Schoenberg, Berg, Webern). És természetesen hiányoznak a vallásos átélésből fakadó kollektív-himnikus kódák (Honegger, Stravinsky stb.).

¹⁵ Kivétel az 1. vonós-négyes, amelynek fináléja, akárcsak az egész szerkezet, a késői Beethoven kvartettek hatását tükröző, alapjában véve — bonyolultságában is — tradicionális gyors befejezés.

¹⁶ Csak a népdalfeldolgozás-ciklusok zárulnak gyors fináléval ebben az időszakban.

¹⁷ A Négy zenekari darab (1912) a legfontosabb előtanulmány; itt ugyan a 3 első tétel gyorsulása nem fokozatos, a zárótétel viszont címében is „Marcia funebre”. (Ehhez viszont lásd a „Kossuth” szimfonikus költemény gyászindulással záruló szerkezetét, 1903.) — A két ekkor írt dalciklus (op. 15, 16) még a versek elrendezésével is ezt a dramaturgiát hangsúlyozza; a befejező szövegsorok: „... azt hiszem / Hogy már egyedül csak én élek a földön”, „... s én meghalok”.

1921—1928: új, általában gyors tempójú finálé-típusok kísérletei: extaktikus táncfinálé quasi-népzenei tematikával¹⁸ (1. hegedű-zongoraszonáta, Zongoraszonáta stb.), — „collage”-finálé az előző tételek tematikájából, már egyfajta „népek testvérré-válása” programmal (Táncszvit), — egy konkrét korábbi témát vagy témacsoportot rekapituláló kóda (2. hegedű-zongoraszonáta, 3. vonósnégyes, 1. hegedűrapszódia¹⁹), — a nyitótétellel látens monotematikus kapcsolatban álló barbaro-groteszk finálé (1. zongoraverseny) stb.;

1928—1945: megszületik a második specifikus Bartók modell-típus, a szerkezetileg-tematikailag hangsúlyozottan szimmetrikus, hídformájú ciklikus modell, gyors fináléval (legjellemzőbben: 4. és 5. vonósnégyes, 2. zongoraverseny, Hegedűverseny); általában mindegyik finálé erős emóció-töltésű, katarzisz-élményű befejezésbe torkollik és egyetlen kivételtől eltekintve (6. vonósnégyes) mindegyik ciklikus mű leplezetlenül „a zárótétel életigenléséig”²⁰ rendezett forma. Általában még a ritka lassú befejezések is fanatikus-pátoszos optimista kicsengésűek (Cantata profana, „Elmúlt időkől” férfikar).

Aligha kétséges, hogy a lassú, tragikus-expresszív befejezések csak drámai megingások Bartók művészetében, olyan pillanatok, amikor személyes életútja, kedélyállapota is depressziós válságba jutott.²¹ Ugyanis Bartók — ha szabad így mondani — ideológiája (természetéből is fakadó, de mesterségesen is szított, bár mindenképpen teljes meggyőződéssel vállalt credója) az az elpusztíthatatlan bizakodás, optimizmus, amelyet többi fináléjában félreérthetetlenül kifejezett. Ennek az „életigenlésnek” sokféle kóda-árnyalata van, a harmonikus derűtől a görcsös hinniakarásig; sokféle technikai-formai megjelenése van, az anyagból természetesen fakadó megoldástól a művi, erőszakolt megoldásig. S míg a tragikus-expresszív lassú finálék egytől egyig remekművek, — az „életigenlő” finálék közt akad problematikusabb megoldás is.

A problematikusabb, az előadót nem egyszer megzavaró finálé-megoldások gondolati-programszerű, vagy kompozíciós-technikai háttérének megértéséhez — a teljesség igénye nélkül — említünk meg a következőkben néhány kérdéscsoportot, annak előrebocsátásával, hogy ezek természetesen nem a Bartók-zene „kritikájaként”, hanem inkább jellemzésekként értelmezendők.

¹⁸ Analógiája valóban népzenei tematikával: 1—2. rapszódia 1928.

¹⁹ Az első befejezés-változattal; a később írt második befejezés a finálé tematikájával zárul.

²⁰ Bartók kifejezése a Concerto kapcsán, lásd Boston Symphony Orchestra, műsorfüzet, 1944/45 8. sz.

²¹ Az 1912/17 körüli depressziós kedélyállapotnak többféle oka is ismeretes. 1912-ben kezdődött nevezetes visszavonulása a nyilvános hangversenyélettől, amely az Új Magyar Zeneegyesület kudarcá látán érlelődött meg benne. Zeneszerzői sikertelenségén túl nagy csapás volt, hogy a háború következtében fel kellett hagynia további román, szlovák és arab népdalgyűjtő útjaival. Végül erre az időszakra esik a Gombossy Klárával kapcsolatos személyes válság, amely mélyreható nyomokat hagyott Bartók személyiségén és művészetén. — Az 1939. aug.-nov.-ben írt 6. vonósnégyes ugyancsak többoldalú depresszió tükröképe. A II. világháború szeptember 1-i kitörése beigazolta Bartók hónapokkal előbbi aggodalmát. Közben, augusztus óta, édesanyja halálán volt és aki ismeri, mit jelentett Bartóknak a „Mama”, elképzelheti lefojtott érzéseit.

Bartók legszemélyesebb zenei gondolkodásmódjának és nyelvezetének a paraszttzenékkal való hihetetlenül sokoldalú és sokféle áttételben jelentkező összefüggése olyan tény, amit ő maga épp elégszer hangoztatott, kutatóinak java már eddig is behatóan elemzett.²² Hogy a paraszttzene megmutatkozó hatása integráns része a Bartók-zenének, hogy az nem hasítható ketté folklorisztikus-konzervatív és személyes-korszerű rétegekre, mint ahogy a Schoenberg-kör egyes teoretikusai megkísérelték, az tagadhatatlan tény. Más kérdés persze, hogy a folklór jelenségeiből lepárolt bartóki gondolati-technikai elvek némelyike olyan megoldásokhoz vezetett, amelyeknek abszolút meggyőző ereje egy-egy konkrét mű esetében és bizonyos meghatározott zenei gondolkodásmód, történeti-kulturális háttér felől tekintve nem egyértelmű. El lehet és el is kell fogadnia minden hallgatójának, elemzőjének a tényt: Bartók, különösen bizonyos periódusaiban, képtelen volt megbékélni az őt körülvevő urbánus-civilizált világgal, annak etikájával, konvencióival és koncesszióival — ezért fanatikus hittel a civilizációtól meg nem rontott falu paraszttjához vágyódott el. Nem egyszerűen rousseau-i „vissza a természethez”-szándékkal, vagy 19. századi idilli népre-szomjúhozással, hanem a paraszti élet, magatartás, művészet nagyon is reális, nyers valóságának ismeretében. El kell fogadni a tényt, hogy Bartók közösségin az ezzel a paraszti világgal való közösségvállalást értette és szerette volna megértetni embertársaival. És, tegyük hozzá, ennek egyenes folyományaként „életigenléséhez” való hitét zenéjében is a paraszttzenékkal való egyfajta — a magaskultúrák tradícióival megtámogatott — hasonulásból merítette. Ez a közösségvállalás mindvégig „poli-nacionális”, sokféle népzeneire támaszkodó volt, a „népek testvérré-válásának”²³ eszményét kívánta szolgálni és soha nem hordozta a vissza-primitívülés, a művészi engedmény jegyeit.

Mindezek ellenére kérdéses, hogy „quasi-folklor”-tematikára fölépített fináléi — egy számottevően másfajta, szubjektívebb zenei szövetbe ágyazva, másféle tételekhez katartikus megoldást szánva — mindig elérik-e az óhajtott célt. Első jelentős idevágó kísérlete például (1921: 1. hegedű-zongoraszonáta) — jöllehet önmagában a finálé pompás tétel — nem hozott igazi megoldást, a nyugat-európai fül inkább a barbár-különös kelet-európai személyiséget hallja ki belőle. De időnként még a valóban nagy Bartók-kompozíciókban is feszültség-ingadozást éreznek és esetleg az egész finálé összhatásának szugesztivitását törik meg számukra a „quasi-folklor”-idézetek tűnő részek (Zene húros-, ütőhangszerekre és cselesztára, IV., Concerto zenekarra, V.). Esetleg egyenesen kérdésessé válik, hogy a penultima lassútétel mély válsághangjához mérten mindenki számára elfogadható „életigenlés”-e a beethoveni erőszak-gesztussal berobbanó tánc-extázis (Zene, Divertimento, Brácsaver-seny).²⁴

²² A legjelentősebb idevágó új eredmény Kárpáti János könyvének (Bartók vonós-négyesei, Budapest 1967) „A népzene hatása” c. fejezete.

²³ Lásd Bartók 1931. I. 10-i levelének (Octavian Beuhoz) sokfelé idézett mondatát.

²⁴ A — most már valóban folklór-tematikájú — Magyar képek-finálé a legnyilvánvalóbb eset: ez a Gyermekeknek sorozatból átültetett kis tánc még ebben a könnyedebb, alkalmibb ciklikus keretben sem fogadható el meggyőző, életigenlő feloldásnak; nem több, mint problémátlan-divertimentós kodetta, amely nem egyenrangú még tételtársaival sem.

Bartók gyérszámú saját műelemzése²⁵ is elárulja, hogy zenéje a formálás, a modell kérdésében jellegzetes társulása a tradíció-örzésnek és a tudatos egyéni újításoknak. Kutatóinak egész sora²⁶ azt is kimutatta, hogy terjedelmesebb tételeinek zöme (köztük gyors fináléinak java is) elsősorban beethoveni fejlesztéses formák nyomán indul el (szonátaforma, összetettebb rondó-szerkezetek, szonáta-rondó stb.), és amit a barokk concerto-formából vagy a Liszt-féle egyteteles szonátaformából átvesz, az is zömmel fejlesztéses forma, tematikus és motivikus elaboráló munkával, repríz-technikával. Hogy Bartók a tradicionális modelleket és technikákat sajátos monotematikus és variációs elvekkel gazdagította,²⁷ hogy érdekes téma-modifikáló vagy tükörszimmetrikus reprízekkel keresztezte a régi modelleket, ugyancsak ismert. Egy mérész analízistől eltekintve²⁸ azonban nem nagyon esett még szó arról, hogy vannak-e például Bartók-finálék, ahol a tradíció-adta modell terjedelméhez, repríz-szkémájához való ragaszkodás esetleg keresztezi a finálé-tematika sajátos természetét, ahol — durván fogalmazva — a megformálás nem hibátlan?

A kritikusnak nevezhető finálé-tételek formai problematikája általában a klasszikus örökségként átvett modellek kötelező *repríz*-technikájából ered. Mindenekelőtt vannak Bartóknak olyan expozícióbeli témái, amelyek tulajdonképpen egyszeri megszólalásra termettek, statikusak, a tétel tematikájától epizód-jellegűen eltérnek — de amelyeket a reprízben szükségképpen visszaidéző. (Legkirívóbb esete ennek a jelenségnek az 1. vonósnyéves-finálé kétszeri Adagio-epizódja.²⁹ Meglehetősen „akadémikus” repríz-hatást kelt a Concerto-finálé egy lassabb epizódjának visszahozása is,³⁰ sőt bizonyos mértékig még a 4. vonósnyéves-finálé második kiírt lassú epizód-indítása³¹ is hatásgyengítő.) A tematikához mérten talán túl hosszúra sikerülő és ezért hatásából veszítő finálé fiatalokora óta kísérti Bartókot (Szimfónia-vázlatok, Hegedűszonáta 1903, 1. zenekari szvit stb.). A szonáta-, vagy szonátarondó-formájú finálék közt később is akad ilyen „kifáradó”, kicsit hosszú zárótétel (1. hegedű-zongoraszonáta, Concerto;³² talán még a 2. hegedű-zongoraszonáta II. tételé-

²⁵ Valamennyi megjelent Szöllősy András kötetében (Bartók Béla összegyűjtött írásai I, Budapest 1967); a 4. vonósnyéves és a Zene húros-, ütőhangszerekre és cselesztára Universal Ed. kiadású kispartitúrájának (szignálatlan!) formai elemzése különösen jelentősek.

²⁶ Lásd többek között Szabolcsi Bence áttekintését: Bartók Béla élete, Budapest 31 1961.

²⁷ Fontos új eredmények olvashatók Kárpáti idézett könyvében.

²⁸ Gilbert G. French: Continuity and Discontinuity in Bartók's Concerto for Orchestra. The Music Review, May 1967.

²⁹ 94., ill. 320. ütemtől.

³⁰ 175., ill. 449. ütemtől.

³¹ 152., ill. 344. ütem, jöllehet nem azonos tematika expozíció-repríz összefüggéséről van szó.

³² Hogy mennyire nem teoretikus aggályoskodásról van szó, annak bizonyága, hogy egy olyan neves dirigens, mint (az egyébként magyar származású) George Szell a Concerto fináléjában, a reprízben, 130 ütemet kihagy. (Lásd lemezfelvételét: Columbia ML 6215.) Természetesen ez nem megoldás, még egy állítólagos Bartóktól származó engedmény sem igazolhatja a drasztikus húzást (lásd a High Fidelity 1966. áprilisi és júniusi számának Letters rovatát); a forma koncepciója ugyanis — ha vitatható is a forma megvalósítása — a repríz-technikát egyik alapelveül ismeri el.

ben is vannak fáradtabb repríz-pillanatok³³). Az idézetekkel tarkított, „col-lage”-technikájú és kicsit hosszadalmas Tánctszvit-finálé a maga rögtönzés-szerű egyedi formamodelljével ugyancsak kényes pillanatokot teremt a dí-rigensnek s egyben azt is jelzi, hogy a probléma nem csupán a klasszikus mo-dellek kapcsán jelentkezik Bartóknál. Egyébként az ismertebb újrafogalma-zások egyike (Zongoraszonáta, III. tétel) éppen rövidítő-, modell-átalakító drasztikus húzásával javított a formán,³⁴ bár alkalmilag még a húzás sem hozott ideális megoldást.³⁵ Tulajdonképpen azt is sajnálnunk kell, hogy a szó-ló Hegedűszonáta eredeti negyedhangos változata nem terjedt el, mert a ki-nyomatott formánál — épp a visszatérések dramaturgiai indokoltsága te-rén — erőteljesebb volt.³⁶ Végül a „tradicionális” gyors finálé-karakter alkal-mazásának kirívó és — az előadhatóság érdekében elkeseredetten tett bartóki koncesszió történeti tényének elismerése ellenére is — alig elfogadható példá-ja a két táncjáték-szvit,³⁷ amelyeket ma már legfeljebb csak olyan publikum előtt szabadna játszani, amely a teljes színpadi műveket egyáltalán nem is-meri.

C) NEM DIREKT ZENEI FOGANTATÁSÚ MOZZANATOK A FINÁLÉBAN

Bár Bartóknak semmiféle biztos dokumentumnak tekinthető idevágó utalása nem ismeretes, kétségtelen, hogy fináléiban számos programszerű, kí-vülről jövő (tehát nem zenei jelenségként eszébe ötlő, hanem gondolatilag-ideológiailag eleve elhatározott szándékot tükröző) mozzanat található. Volta-képpen ilyen jelenség folklór-, vagy „quasi-folklór”-ihlette fináléin belül az a speciális típus is, amely a „népek testvérré-válása” gondolatot akarja tudato-san kifejezni, többféle népzenei karakterisztika (pl. magyar, román, szlovák,

³³ A hangversenygyakorlatban, sajnos, itt is ismeretesek önkényes húzások.

³⁴ Mint a Szonáta autográfjából kiderült (lásd Országos Széchényi Könyvtár Zenemű-tár, Budapest), a Szabadban Musettes tétele eredetileg a Szonáta-finálé egyik, tempóban éle-sen elkülönülő rondóepizódjának készült.

³⁵ A 2. hegedúrapszódia Friss tétele a legjellemzőbb példa: a formailag rendkívül lo-gikus, de hosszadalmasra sikerült első nyomtatott változatot (Universal Edition) az 1945-ös revízió során Bartók megkurtította (Boosey and Hawkes), sajnos nem a legszerencsésebben. Székely Zoltán (neki szól az ajánlás) őriz egy kézírásos közbenső formát, amely, szíves közlése szerint, talán a legsikerültebb alakja a tételnek.

³⁶ Bartók kézírata szerint (ezt játszotta hanglemezre Robert Mann, BRS 916) az 1., ill. a 201. ütemmel kezdődő 16-od menet negyedhang-intervallumokkal, a 334. ü.-től normális félhangokkal. Így a három-terraszos fokozás (1. szűkmozgás egyszólamban, 2. szűkmozgás kvintmixtúrában, 3. tágmozgás egyszólamban) valóban továbbfejlesztése annak a korábbi Bartók-technikának, hogy a kezdetben kromatikus tematika a mű végére diatonikussá tágul (pl. Zene). Mindenképpen kívánatos volna, hogy a Bartókkal együttműködő kitűnő Yehudi Menuhin elterjedt (negyedhang nélküli, eredetileg csak ossia-könnnyítésként írt változatot rögzítő) Szonáta-kiadása után az Urfassung is hozzáférhetővé váljék.

³⁷ A Mandarin nyomtatásból is ismert koncertszvit változatára gondolunk (amely a Hajsza közepén, a cselekmény közepén ér véget), de kiváltképpen A fából faragott királyfi ama „kis szvit” változatára, amely — Bartók kijelölése szerint — az Erdő tánca, a Patak tánca és a Fabáb tánca (új, koncertbefejezéssel) három tételéből áll és dramaturgiailag tel-jesen groteszk. Mert hogyan fogadja el „Bartók-fináléinak” a Fabáb táncát az a hallgató, aki ismeri a balett teljes zenéjét és tudja, milyen szánalmas figuraként táncol később vissza a színpadra a Fabáb?

arab, rutén stb.) egymás mellé állításával és egybekovácsolásával. Ez a gondolat az 1. hegedű-zongoraszonáta III. tételében,³⁸ egyelőre inkább ösztönösen, már felbukkan. Tudatos ideológiává a Táncszvitben, annak egész konstrukciójában, s azon belül fináléjában lesz,³⁹ anélkül, hogy a gondolat ideális zenei megoldása formailag már beért volna. (A korábbi tételek témáinak egyébként frappáns visszaidézésében dramaturgiaiilag csak odáig jut el Bartók, mint — hogy kissé távoli hasonlattal éljünk — Beethoven IX. szimfóniájának fináléjában a bevezető recitativo; a tézis-antitézis párok, az elutasítások után azonban Beethovennél megszületett a „Seid' umschlungen Millionen” szintézis-téma.) Ugyanez a gondolat — néhány kisebb jelentőségű próbálkozás és a népzenei tematikára alkotott igen eredeti elképzelésű 2. hegedúrapszódia „Friss” után⁴⁰ — a zenekari Concertóban ismét napirendre kerül. Bár a Concerto-fináléban a quasi-népzenei tematika elsősorban román összhatású (amerikai éveiben folyamatosan dolgozott Bartók nagy román gyűjteményes köteteinek sajtó alá rendezésén⁴¹), a dramaturgia itt is az, hogy egy tarka, „poli-nacionális” karakterű folklór-inspirálta saját tematikából a tétel végére megteremtődjék a szintézis, az „életigenlés”. Ezúttal valóban létre is jön a zárókorál, egy „hiper-népdal”, Bartók örömdája — ha a finálé formai kibontakozása nem is fut tökéletes szinkronban a tartalmi meghatározókkal.

A Concerto-finálé korál-jellegű utolsó előtti pillanata (556—572. ütem) egyben egy másfajta vonatkozásban is a Bartók-finálék „ideologizáló” mozzanataira példa. Régi megfigyelés, hogy fináléinak penultima pillanata, a gyors kódázó ütemeket megelőző rész sokszor egy váratlan, szinte erőszakos hirtelenséggel megjelenő epizód, amely karakterében végletesen kiélezett: vagy az ironikus-groteszk, vagy a himnikus irányában. Mindkét epizódtípusban valamiképpen megmutatkozik egy Bartókra jellemző félszeg-szükszavú gesztus; az ironikus típus egy pillanatra, szinte „elidegenítés”-szándékkal, megakasztja a végkifejléshez közelgő finálé lelkes lendületét, — a himnikus típusú epizód voltaképpen már a kódá lehetne, de itt meg éppen az a bartóki, hogy a kitarulkozás pátoszát egy gyors és érzelmileg semlegesebb stretta óvja meg a banális „megdicsőülés” kicsengésétől. Az *ironikus-groteszk penultima epizódok* a talányosabbak, de egyben frappánsabbak. Eredetük még tisztán „zenei” indítékú ötletekre nyúlik vissza,⁴² az 5. vonósnégyes „verkli”-epizód-

³⁸ Román, magyar, rutén és talán arab hangszeres népzenei hatásról beszélhetünk

³⁹ Bartók részletesen szól az egyes téma-karakterisztikák nemzeti jellegéről említett levelében, lásd 23. jegyzet.

⁴⁰ E gyors tánc-tételben Bartók kizárólag olyan román és rutén, hegedűn előadott táncokat használt fel, „in which motifs (mostly of two or three bars) are repeated or follow each other without apparent system” (lásd Rumanian Folk Music, Ed. by Benjamin Suchoff, The Hague 1967, Vol. I, 7. o.). Ebben az erdélyi népek körtáncában a román, rutén, esetleg magyaros karakterisztikák a tánc hőfokán szinte feladják nemzeti vonásaikat és variációs technikájuk, ornamentikájuk közös vonásai kerülnek előtérbe.

⁴¹ Ennek végeredményeként, sajnos csak posztumusz, jelent meg Bartók legérettebb népzene-tudományi műve, a 3-kötetes Rumanian Folk Music, lásd 40. jegyzet.

⁴² Pl. 1. zongoraverseny III, 46 Ziffertől, de különösen az utolsó 15 ütemben. Bizonyos tekintetben a Contrasts III, 300. ütem táján hallható „rikoltozó-jazzes” penultima mozzanat is a pusztán zenei indítékú ötletek közé tartozik.

jában (699—720. ü.) és a Divertimento „Kicsit ázottan”-epizódjában⁴³ azonban már látens programzenei tartalom hordozóinak látszanak, anélkül, hogy Bartók szavakban megfogalmazta volna jelentésüket. Az esztétikum megrökönydítő banalitás-eszközének merész kihasználása, de feltétlenül célbataláló. A *himnikus penultima epizódok* sokkal inkább előkészítettek, legfeljebb a himnikus hang hirtelen-meztelen feltárulása ér meglepetésként. Ennek a típusnak sokféle árnyalata van: a 2. zongoraversenyben (292—303. ü.) halk és bensőséges, a Hegedűversenyben (594ff. ü.) melodikus *espressivo*, a Concertóban (556—572. ü.) igazi korál rézfúvókon. A Zene fináléjában, szinte már a formai töredezettség határán egyensúlyozva, két ilyen himnikus epizód is van: az első (245—248. ü.) irreális, szinte kozmikus nyugalomú, a másik (276—282. ü.) nagyon is reális, izzóban magyar hangvételi apoteózis, amelynek pátozát három, az interpretátor számára alig megvalósíthatóan nehéz ütem hivatott levezetni.⁴⁴

Voltaképpen az „ideológikus” megoldások közt említhetők meg Bartóknak azok a finálé-kezdőütemei, „függőnyei”, amelyek a kompozíció előbbi tétéleihez mérten gyökeresen új hangvételi finálé beindítását egy erőszakos gesztussal előkészítik. A finálé karakterének eldöntése, „életigenlésének” proklamálása ugyanis már ekkor félreérthetetlenül megtörténik. Ez a tompultságból-fájdalomból felriasztó „függöny” esetleg igazi kürtszignál, jeladás az örömmünnepre (Concerto), de leginkább egy féktelen mimézises gesztus (1. hegedű-zongoraszonáta, 2—3. zongoraverseny, Kézzongorás szonáta, Zene, 5. vonósnegyes, Hegedűverseny, — a Szabadban-ciklus finálé-darabja, a Haj-sza is idetartozik stb.), vagy a táncos lüktetés motorizmusának felzaklató beindítása (4. vonósnegyes, Brácsaverseny). Valamennyi megragadó megoldás, és mégis, tulajdonképpen sajnálnunk kell, hogy olyan mélységesen zenei indíttatású, aktívan kiharcoló gesztusú és valóban katarzis-erejű átvezetést, mint az 1. zongoraverseny fináléjáié, később nem alkotott Bartók.

Ha végül a kívülről jövő, gondolatilag-ideológiailag erőszakolt finálé-megoldások legmesszebbmenő következményére akarunk példát látni, az 1935-ben írt hatalmas férfikari a cappella ciklus, az „Elmúlt időkben” partitúráját kell fellapoznunk. Bartók válogatta és alakította szövegét,⁴⁵ ő határozta meg dramaturgiáját, a nyitótétel „Nincs boldogtalanabb a parasztembernél...” soraitól a finálé „Nincs is szebb élet a parasztembernél” zárósoráig. Nem kell mélyebb társadalmi elemzés ahhoz, hogy nyilvánvalóvá legyen: a gondolati tétel így sajnos nem igaz, tragikus önámítás a paraszti élet ilyen felmagasztosítása. S ennek nyoma a kórus-ciklus fináléján félreismerhetetlen: ekkora hitre, egy igaznak vélt ügybe vetett vak bizakodásra már nincsenek is elhithető hangjai a Bartók-zenének.

⁴³ A Divertimento fináléjában van még egy, korábbi epizód, amelynek ironikus hangvételére — mint legalább is egyik interpretációs megközelítésére — eddig még nem figyelt fel az előadóművészet. A 248. ü.-ben kezdődő hegedűszóló molto *espressivo*-ja, a cselló „sírva-vigadó” kromatikája (252. ü.) inkább karikatúrája a „magyaros” előadásmódnak, mint nemes pátozszú átélése.

⁴⁴ Részletesen lásd alább, a Zene-finálé interpretációjánál.

⁴⁵ A „Népköltési Gyűjtemény” c. sorozat 1. kötetéből (Népdalok és mondák, szerk. Erdélyi János, Pest, 1846) vette Bartók a két szélső tétel szövegét.

Az itt papírra vetett sorok néhány szó magyarázatot igényelnek. A személyes hangú kommentárok, a talán kritizálónak tűnő megjegyzések bizonyára támadhatók. De éppen a polémia kiprovokálására íródtak. Legfőbb ideje, hogy párbeszéd kezdődjék a kétféle, erősen polarizált Bartók-értelmezés között. A folklorista-Bartók nyugaton még mindig divatos denúciálása ugyanis, negyedszázaddal a zeneköltő halála után, éppoly túlhaladott, mint a Bartók-zene erőszakos, nagy kortársai ellen esztétikai meggondolások alapján élezett magyarországi apológiája. A párbeszéd nem azért aktuális ma, mert a zenetörténezszer ott és itt különbözőképpen ítéli meg Bartók jelentőségét, helyét a modern zene történetében. Ennél sokkal nagyobb baj, hogy a *Bartók-játék* ügye is válságban van. Kettéhasadás tapasztalható az ún. „magyar Bartók-interpretáció” és az ugyancsak a hitelességre törekvő nyugati Bartók-játék között. Ha például egy gondolatilag-formailag „kényesebb” finálé-tétel többféle interpretációját meghallgatjuk, azt kell tapasztalnunk, hogy általában mindkét oldal csak félmegoldásokat produkál. Lássunk egy példát, nem is a legproblematisabbak közül.

A *Zene húros-, ütőhangszerekre és cselesztára* „per finire” tétele kétségkívül az egyik grandiózus Bartók-finálé. Rá nem jellemző a klasszikus formamodellek merev követésének esetleges akadémiizmusa, hiszen nagyon is sajátos modell. (Mint Bartók analízise fogalmaz:⁴⁶ „Formula: A+B+A, C+D+E+D+F, G, A”). Ezúttal a „népek testvérré-válása” gondolati tétel erőltetése sem mutatható ki. (A quasi-folklor jellegű tematika és a himnikus penultima-epizód egyértelműen csak magyar karakterű.) A legdöntőbb témaanyag szerves kapcsolatban áll az előzményekkel,⁴⁷ tehát intellektuálisan is alaposan átgondoltan kapcsolódik a finálé az előző tételekhez. És mégis: itt bőven akad „buktató”, amely nehezíti a karmester feladatát, hogy valóban Bartók szándékát tükröző és abszolút meggyőző formát adjon ennek a karmesteri, „életigenlő” finálénak.

Elég csupán a tempó és a karakter kérdését közelebről megvizsgálni. Bartók olyan gyors alaptempót képzelt el a fináléhoz, amely még a mai virtuóz zenekarok segítségével sem valósítható meg makulátlanul.⁴⁸ Jóllehet hozzájárult az esetleges lassabb előadáshoz,⁴⁹ de eredeti tempóit, mozgás-karakterisztikáit tartotta elsődlegesnek. Mármost ha tudjuk is, hogy Bartók „durata”-adatai rendszerint rövidebbek, mint a MM-jelzés precíz betartását követő tényleges előadásé,⁵⁰ a partitúra és néhány reprezentatív mai hangfelvétel

⁴⁶ Lásd az Universal Ed. kispartitúrában.

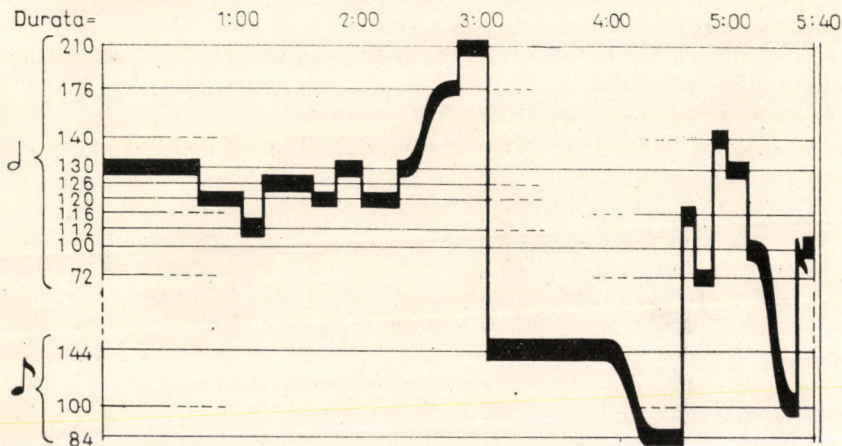
⁴⁷ „A G rész (203–234. ütem) az I. tétel főtémáját hozza vissza, de eredeti kromatikus formája helyett diatonikussá kitégítva” – írja Bartók (Universal Ed. kispartitúra). Lendvai Ernő pedig számos további tematikus kapcsolatot is kimutat (Bartók stílusa..., Budapest 1955).

⁴⁸ Az együttjáték és a világos szólammintázás tekintetében legnehezebb részek: 21–25., 52–73., 121–135., 184–196., 235–239. ü.

⁴⁹ Bartók megjegyzése a partitúrában: „Der IV. Satz kann unter Umständen (aus akustischen Gründen usw.) auch etwas langsamer gespielt werden.”

⁵⁰ Bartók vagy tételrészenként szorzás útján (MM × taktusszám) számította ki a durata adatot, vagy talán „olvasva” magában végighallgatta és lemérte; az agogikák és lassítások „élőben” feltétlenül hosszabb duratát eredményeznek.

eltérése meglepően nagy. (A finálé Bartók szerint 5:40, ezzel szemben Reiner 6:34, Solti 6:36, Kubelik 6:42, sőt Reinhardt 7:47, Lehel 7:50.⁵¹) Igaz, az alaptempónak egy olyan kisméretű és a továbbiakban is arányos visszafogása, mint pl. Reineré, még visszaadja a tétel rohanó lendületét és ugyanakkor lehetővé teszi a jól frazeált játékot (félkotta MM ca 130 helyett ca 120—126). Nagyobb problémát jelent, hogy Bartók nem kevesebb, mint 13-féle tempóárnyalatot ír elő és végül a tétel egészének tempó-struktúrája távolról sem egy természetes, egyszerű „gyors-finálé”:



A tempó-architektúra az I. tétel témájának visszaidézéséig (1—203. ütem) még rendkívül világos (legfeljebb a nem ritmusértékkel kiírt cezúrák hossza okoz zavart⁵²). Az epizód-tematikák kis visszafogása (félkotta 120, 112, 126) anyag-szerűen kínálkozik. Bár például a legtöbb dirigens, ösztönösen, a **[B]** és a **[D]** Zifferek közös tematikáját közös tempóra veszi (Bartók: fél = MM ca 112, ill. 120), méghozzá lényegesen lassabbra, mint Bartók előírta.⁵³ Egyébként ennek a quasi-népdalnak karaktere a kottakép nyomán nem egyértelmű; a scherzando (Byrns megoldása⁵⁴) természetesen félreértés, de a túlzottan „magyaros” és érzelmes is (pl. Lehel) formabomlasztó. A **[C]** Ziffer ismét quasi-népdala megint nem problémátlan. Ha a karmester egyszerűen elfogadja a

⁵¹ Az idézett hanglemezek: (Reiner) RCA LM-2374, (Solti) London CS 6399, (Kubelik) Mercury MG 50026, (Reinhardt) Vox PL 9600, (Lehel) Qualiton LPX 1053. (Lehel György most készített teljesen új felvételt a Hungaroton Bartók Oeuvre Complete sorozata számára: LPX 1301.)

⁵² A 25/26. ütemek közt 'jelet, az 51/52. ü. között koronát írt elő Bartók, ami növekvő fokozatot jelentene. Ezzel szemben — rendkívül meggyőzően — Reiner is és Solti is mindkét esetben nagyjából egyforma, mégpedig elég hosszú cezúrákat tart. Az alig észrevehető cezúra (pl. Kubelik) hatásgyengítő.

⁵³ Érdekes, hogy éppen a **[D]** Ziffert általában még lassabbra veszik, mint a **[B]**t, azt kell mondanunk, strukturálisan nagyon is indokolhatóan.

⁵⁴ Capitol L-8048.

„dúvőkíséret”⁵⁵ és a téma által szuggerált könnyed-divertimentós karaktert, már itt mozaikokra kezd széthullani a tétel. Nem indokolatlan tehát az indulatos-motorikus felé való elrajzolás (Kubelik, Solti), hiszen a játékos karaktert érdemes az [E] próbajelre tartogatni. Ez a quasi-gyermekdal egyébként — akár csak a gyerekek kiszámoló-játéka — fokozatosan gyorsul fel, de közben átvált nagyon is nem gyereki karakterre, felhalmozva akkora feszültséget, amely már katartikus feloldást igényel. A fokozás kényes pillanata a zongora 150. ütembeli belépése a 28. ütemben hallott „kiszámoló”-témával. Érthetetlen, hogy itt a karmesterek zöme, kifejezetten a kottával ellentétben, Bartók pedálelőírásáról tudomást sem vesz (kivétel természetesen Reiner!), kiélezett secco-zongorázást kíván, elvesztve ezáltal a „barbaro”-ba való fokozatos átmenet hatás-tartalékát.

A kompozíció alaptémáját diatonikus formában, „Verklärung”-intenzitással visszaidéző Molto moderato-val ([F] Ziffer) kezdődnek a kényes tempó-karakter mozzanatok. Milyen gyors és mennyire folyamatos legyen például a most kezdődő közel 2 perces nagy lassú rész? Több ez, mint epizód: a „kétstrófányi” idézet (6+6 ütem) 16 ütemes fejlesztéses, imitációs folytatás követi (kánon, felfelé- majd lefelé-párhuzamos, sőt ellenmozgásos torlasztás), amelynek során fokozatosan csendesül el a dinamika s az egész egy rubatós Adagioba (csellószóló) torkollik. A legtöbb dirigens a Molto moderato részt a himnikus felé túlozza el, jelentősen lassabb tempóval, mint Bartók kéri, sokszor még az ütemváltásokkal világosan kifejezett dallam-dikciót is korálos metrumtalansággal gyengítve. Az ilyen lassú-patetikus értelmezésben nehezen kerülhető el a veszély: a 200. ütem tájára kifárad a lendület, tolakodóan előtűnnek a kontrapunktikus technika eszközei. A másik szélsőség (Kubelik értelmezése): a nyolcad MM ca 144-es elég gyors tempót és a feszítettséget mindenáron tartani kell. Ez a kissé túldramatizált előadás némiképp perel a kottával, mégis azért menthető, mert még három további „Verklärung”-epizód vár megindokolásra. (1. Adagio-csellószóló 232—234. ü., 2. Calmo cseleszta-hárfa „korál” 244—247. ü., és 3. az „igazi” Verklärung, a 276—282. ü.) Ahol a karmesterek megint korrigálni szoktak, az a [G] és [H] gyorstempók összefüggése (Allegro, fél ca 116 — Vivacissimo, stretto fél ca 140); nevezetesen nagyjából azonos stretta-tempót adnak mindkettőnek. És megint nem mentés nélkül: így erőteljesebb a cseleszta-hárfa Calmo „idő-megállító” epizódja, s mellesleg még el kell majd hitetni a 262. ütem váratlan Tempo I-ét. Ezt az utóbbi kicsi, de tematikai okokból indokolt lefékezést talán nem is lehet másképpen elhítni, mint Reiner teszi, aki a 262—263. ütemet váratlanul és nagyon határozott agogikával meglepően lassúra veszi és csak azután engedi ki a száguldást. Végül az utolsó agogikai buktató a 283. ütem. A nyolcszoros allargando, a szinte kodályi kitárulkozás után most már a befejezés A tempo félkotta MM 100 lüktetése indul, de az ütem második felére még egy „visszarántó” allargando-gesztust kér Bartók. A legtöbb karmester ezzel meg sem próbálkozik. Az óvatos kísérlet (pl. Lehel) nem is meggyőző, olyan lélegzet-

⁵⁵ Cigánymuzikusoknál használatos játékmód: a hangsúlytalan ütemrészeket tenutós hangsúly.

elállító gesztus kell ide, mint aminőt — talán elsőként a mű interpretációjának történetében — Solti tesz.

Végül is a Zene „per finire” tételének interpretációs problémái nagyjából így sommázhatók:

1. Az előzmények után a finálé akkor éri el a meggyőző katarzis-hatást, ha nem aprózódik el színes, tarka mozaikokra, ha nagy felületeken át tartható egy-egy lényegében azonos lüktetés és karakter. Ezért szükségszerű alkalmanként a tematika természetes karakterének „elrajzolása”, vagy Bartók sokféle tempóárnyalatának óvatos egységesítése.

2. A Molto moderatóval kezdődő befejező rész számszerűen és árnyalatban oly sok, sokféle katartikus „Verklärung”-intonációit a karmesternek fegyelmezetten-takarékosan kell megterveznie, mert ha valamennyit patetikusra hangolja, elvész az élmény hitele.

3. A sokféle és sokféleképp „magyaros” tematikák közül a legtöbbet ajánlatos mértéktartóan, nem tolakodóan magyaros dikciójúra mintázni; ez megóvhatja a legfontosabb, tüntetően magyar zárópillanat hitelét.

Ha visszatekintünk az idézett lemezekre⁵⁶ és napi hangversenyélményeinkre, s kritikusan mérlegre tesszük a Zene-finálé megoldásokat, talán nem tűnik alaptalannak e dolgozat aggódó-kritizáló hangja. Sem a mai magyar zenei élet, sem a külföldi születésű Bartók-dirigensek nem produkáltak eddig minden lényeges vonatkozásában stílushű és ugyanakkor meggyőző lemezfelvételt a Zene fináléjából. A legtöbbet, a majdnem tökéleteset Magyarországról elindult, de a Bartók-zenéhez egyetemesebb zenei kulturáltsággal közelítő mestereknek köszönhetjük. Közülük is a legnagyobb, Reiner Frigyes halott, s az egyre jobb zenekarok élén startoló fiatalabbak nem csak túllépni, de még megismételni sem tudják az ő megoldásait.

Nincs-e hát itt az ideje, hogy a Bartók-tolmácsolás érdekében polémiát kezdjünk?

⁵⁶ Nem hivatkoztam konkrétan néhány további ismert lemezfelvételre: (Ansermet) London 6159, (Beinum) Epic LC 3274, (Karajan) Angel 35 949 stb., sem pedig olyan jelentősebb koncert-produkciókra, mint aminőket pl. Boulez, Somogyi, Ferencsik stb. vezénylétével többször is hallhattam.

GENNAGYIJ ROZSGYESZTVENSZKIJ:

EGY KARMESTER JEGYZETEI NÉHÁNY
BARTÓK-MŰRŐL*

Bartók Béla, a nagy magyar zeneszerző, napjainkban egyre népszerűbbé válik. Ma már nehéz olyan, jelentős előadóművészt találni, akinek repertoárján művei ne szerepelnének. A Concertót, a Zene húros- és ütőhangszerekre és celestára című alkotást, A csodálatos mandarin szvitet és a többi nagy Bartók-kompozíciót a világ legjobb zenekarai játsszák. Gondoljuk csak meg, milyen kevesen vállalták azelőtt egy-egy Bartók-mű előadásának kockázatát — ma pedig dallamai az iskolákban is felcsendülnek, zenéjét mind többen és többen mondhatják magukénak.

Alábbi írásomban néhány Bartók-mű interpretációjával kapcsolatos gyakorlati tanácsot szeretnék közölni olvasóimmal, elsősorban fiatal karmesterekkel. Elemzésem elsősorban technikai jellegű, ami alatt a karmesteri munka speciális módszereinek technikáját értem. Szándékosan nem foglalkoztam sem a művek keletkezésének történetével, sem olyan zenetudományi kérdésekkel, mint az egyes alkotások formai elemzése. Módszeremben Felix Weingartnernek a klasszikus szimfonikus repertoár előadásáról írott könyvéből ismert metódusát követtem.

* Gennagyij Rozsgyesztvenszkij, a világhírű szovjet karmester, eredetileg testvérlámpunk, a MUZSIKA felkérésére írta az alább közölt tanulmányt, a fordítás elkészülte után azonban nyilvánvaló lett, hogy ez az analízis-sorozat mindenképpen meghaladja a MUZSIKA lehetőségeit s olvasótáborának érdeklődését. Szívesen adunk helyt Rozsgyesztvenszkij elemzéseinek, nemcsak azért, mert Bartók interpretátoraként nálunk is nagyra becsült művész tollából származnak, nem csak, mert a Szovjetunióban kibomlott eleven Bartók-kultuszt példázzák, hanem elsősorban abból a megfontolásból, hogy meginduljon a Bartók-művek előadási problémáinak vitája, az az eszmecsere, amelyet Somfai László is követel e számunkban közzétett Per finire című tanulmányában. Rozsgyesztvenszkij megjegyzéseinek egy része — kivált, ami az ütésttechnikát illeti — harmonizál a mi előadási gyakorlatunkkal. A tempóval, hangzással, karakterekkel foglalkozó gondolatai rendkívül inspirálók, kivált, mivel sokhelyütt eltérnek a mi előadói gyakorlatunktól, új vonásokat tartalmaznak, vagy éppenséggel a Bartók-partitúrák egynémely részletének ellentmondásaira hívják fel a figyelmet. Gennagyij Rozsgyesztvenszkij tanulmányát végül — de nem utolsó sorban — azért is igen jelentősnek kell tartanunk, mert kevés példánk van arra, hogy jelentős gyakorló előadóművész írásban rögzítette volna Bartók-interpretációval kapcsolatos tapasztalatait. (Szerk.)

I. Introduzione

A lassú bevezetés igen fontos epizód, mivel a mű kezdete készíti elő az I. tétel, sőt véleményem szerint az egész mű atmoszféráját. A nyugodt gondolatok bölcsessége a magyar folklór intonációs szférájának mélységéből eredő titkokkal ötvöződik. E rész jellemzője a balladai hangvétel.

A lassú bevezetés kezdete, „bevezetője” három frázisból áll, amelyeket szigorú arányok kötnek össze. Ezek a frázisok mintegy „kérdés és felelet”-ként, két félperiódusra oszlanak, ezen belül a „felelet” az első két frázisban szintén két elemből áll: „keletkezés” — a vonósok tremolója — és „eltűnés, kilélegzés” — a fuvolákon. A fuvola szextolás taktusait én mindig *diminuendo* kérem az előadótól. Ez a *diminuendo* nagyon hatásos, annál is inkább, mivel itt az első fuvola felfelé mozgó dallamához kapcsolódik.

„Bevezetés a bevezetőben” — ez a bartóki kompozíciós megfogalmazás nem a konstrukciós elemek formális játéka. Olyan ez a zene, mint egy boltzat. Világosan érezhető a feszültség emelkedése és a későbbi oldás a csellók és bőgők recitáló frázisában. Nagyon fontos az első és második hegedűk tremoló-akkordja a 29. taktusban, részben azért, mert mintegy ezzel indul a harmadik felelet, másrészt mert befejez egy epizódot, és előkészíti az új téma megjelenését. A várakozás, a téma születésének feszültsége megkívánja, hogy kissé hosszabban időzzünk a tremolós akkordon, amit a szerző így jelöl: „*Tor-nando* — *al Tempo* I.” Világosan kell érezni e taktus időtartamát.

Néhány megjegyzés a basszus recitativo-mozgására vonatkozólag: hogy jobban érzékelje e rész plaszticitását és ritmikáját, jó, ha gondolatban ezt „egyben” dirigálja a karmester. Így a 3., 4., 14., 15., 23., 26., 28. ütem szinkópás felépítése egyszerre világossá válik, — lassúbb tempóban ez a szerkezet kevésbé érezhető. Márpedig elengedhetetlenül fontos, hogy a karmester már a recitativo lassú tempójában is kirajzolja a szinkópák lüktetését. Ebben kell élnie (az emelkedő feszültség lassított effektusa!), így a recitativo életteli és egyben határozott, biztos lesz.

A 30. ütemnél kezdődő kifejező fuvolaszólóban a fuvolás figyelmét a következőkre hívom fel: 1. A 32. taktusban ne hangsúlyozza túl az ütem minden hangját (duola, triola, kvartola) és igyekezzék *rubato* játszani, gondoljon arra, hogy 9 egyenlő értékű hang szerepel a taktusban. 2. A 34. ütemben a szextolát nagyon szabadon kell játszani.

Ebben a taktusban passzívan markírozom az első negyedét, azután megvárom a szextolát, majd leintem a brácsákat és csellókat, s így az ütés könnyed *Auftakt* lesz a csellók, bőgők, s a timpani következő belépéséhez.

Érzésem szerint itt különösen fontos az üstdob egyrészt, mert új hangszín hordozója (a magasban nyugtalanul szól), másrészt, mert tartó pillér, amelyet a 35. taktustól az 51-ig mintegy szövedékként fon át a zene. Az üstdobhangzás alatt hatalmas energia halmozódik fel (brácsák, csellók, bőgők), s felette grandiózusan bontakozik ki a trombitákon megszólaló téma. Egy időben úgy éreztem, hogy a trombitáknak itt sordinóval kellene megszólalni, de beláttam, hogy ezzel elveszne hangzásuk egyszerűsége és szigorúsága. Az ütemek kez-

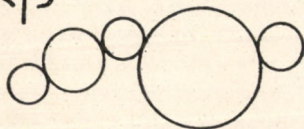
holott így kellene lennie:

R/2



149—231. *ütem*: Itt a legfontosabb, hogy természetes legyen a 3/8-ból 4/8-ba való átmenet és visszatérés, vagyis meg kell teremteni a hallgatóban is, az előadóban is az ütemvonal hiányának érzetét. Képletesen kifejezve: hasonlítsuk ezt az érzetet különböző átmérőjű, a síkban egymáshoz képest elmozduló körökkel. Grafikususan kifejezve körülbelül így fest:

R/3



Különösen fontos a 175-től a 185-ig terjedő tíz ütem, ahol is a hárfa szólamában hangsúlyos az ütemek kezdete, és a tíz ütem minden nyolcada egymással egyenlő értékű. A 230. taktust „háromban” ütöm.

231—272. *ütem*. Nagyon nehéz a szerző kívánságának eleget téve, kiszélesíteni a 271. ütemet. Ha „háromban” ütöm, eltúlzom a hatást, ha „egyben”, akkor kisebb lesz a tempóbeli megtorpanás, de egyúttal nehezebbé válik a harsonák és üstdobok pontos belépése. Ezt az ütemet egy kicsit előbbre viszem tempóban, s a kiszélesítést a vessző utánra hagyom. (l. 75. taktus).

273—313. *ütem*. A tematikai elemeket elvezetem a fokozásig (basszus-klarinet a 300—313. ütemekben). Bartók itt a megkomponált lassítás effektusával él. Éppen ezért az egész epizódot nem kell túl lassan játszani, továbbá, nem kell kulminációt teremteni. Annál is kevésbé szükséges ez, mivel az epizódok közötti részleállások ebben úgy is segítenek. Különösen fontos az „előkészítetlenség” hangsúlyozása a két epizód találkozásakor. Eszerint a 313. ütemben is hasonló értelmezés szükséges, mint az 51. vagy a 231. ütemben. Én a 272—313., vagy a 149—231-hez hasonló epizódokat kissé filmszerűen oldom meg, mert úgy képezem, hogy ezek az epizódok másik felületen, más dimenzióban helyezkednek el az alaprítmusképlethez és a mű egyetemes atmoszférájához képest. Ha feltételesen a 76—95. ütemek zenéjét „A”-val, a 272—313. zenéjét „B”-vel jelöljük, akkor megállapíthatjuk, hogy ez a két részlet nem ellentétes, nincs kontraszt közöttük. Az „A” zene „láthatatlanul” létezik a „B” zene felhangzása idején is, ezért a visszatérés nagyon fontos. Érdekes az „A” zene áttörése a „B” zene szövedékén a 438. ütemben: nera várt, felfénylő folt (erős tremolo fémpálcával a hárfa húrján), a fafúvósok és a vonósok légi hangzása, amely még gazdagodik színben a bőgők üveghangjával.

494—509. ütem. Hasznos világosan felállítani magunkban az epizód ütemstruktúráját:

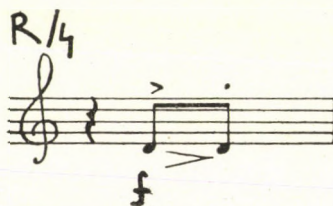
3/8, 3/8, 2/8
3/8, 3/8, 2/8
2/8, 3/8, 2/8
2/8, 3/8, 3/8

Megjegyzés az első tételhez: a 386. ütemben az első klarinét utolsó hangjegy hibás: feloldott c helyett itt cesz áll.

II. Giuoco delle coppie

A zene és a konstrukció karaktere szerint ez a tétel vitathatatlanul egyik legkecsesebb alkotása Bartóknak. Éles ritmikai fordulattal indul és zárul, amelyet rezgőhúr nélküli kisdob játszik. Az indítás ütemképlete: 3—2—3.

Mint ismeretes, a különböző hangszerpárok meghatározott intervallumokban mozognak (a fagottok szextben, az oboák tercben, a klarinétok szep-
tímben, a fuvalák kvintben, a trombiták szekundban). A fagottok első belépésénél a 17. és 19. ütemben indokolt némi változtatás: a szerző által kiírt piano-t jóval erősebben lehet kérni azoktól a hangszerektől, amelyek glissandózó pizzicatot játszanak, ugyanis lágyabb megszólaltatással ez az effektus nem hallatszik. Az oboa szólója alatt a 27. ütemben a II. hegedűktől és a csellóktól a két nyolcad erős megszólaltatását kérem, — enélkül általában így szólalnak meg:



A klarinétok szólója (45. ütem) mindig felidézi bennem Sztravinszkij „Le sacre du Printemps” című balettjét, ahol a második részben szintén szep-
tímpárhuzamban játszanak a klarinétok. A II. hegedűk kísérete és a brácsák ugyancsak emlékeztetnek erre a balettre. A trombitaszóló alatt, a 102. ütemben betartom a vessző által jelzett rövid megállást. Nem tudom, miért nem veszi figyelembe e jelzést számos népszerű lemezfelvétel.

A tétel közepe bámulatos szépségű korál. (123—159. ütem) Különböző zenekarokkal dolgozva megfigyeltem, hogy a tiszta intonálás nem probléma, ha a trombitások c trombitán játszanak. Így tiszták lesznek a H-dúr és a Fisz-dúr akkordok. E résznél b trombitán tiszta hangzást elérni nehezebb.

A tétel reprizében nagyon fontos kihangsúlyozni azokat az új elemeket, amelyek nem voltak meg az epizódban. Pl. 3 fagott a 165—181., hárfák a 228—244. ütemben.

III. Elégia

A legmélyebb bartóki gondolatok ezek. Megindítóan szólnak az elején a nagybőgők és üstdobok, amelyeknek szólamát Bartók „fehérrel” (félértékű hangjegyekkel) írta. Ez természetesen azonnal meghatározza az ütések jellegét. A 10—18. ütem megszólaltatásánál fontos, hogy a pianóban játszó oboát ne harsogják túl a fuvolák, klarinétok, hárfák, s vonósok futamai, illetve tremolói, ezeket nagyon egyszerűen kell játszani. A 38. ütemben, az I. trombita e-hangjára crescendót képezek el.

A 42—52. ütem néhány érdekessége: 1. a 48. ütemben elaprózódik a 2 utolsó nyolcad. 2. A 49. ütemet „hatban” ütöm. 3. Az 50. ütemet „háromban” ütöm.

67—73. ütem: A 69. ütemet „hatban” dirigálom. Elsősorban a tagoltabb poco rallentando miatt, másodsor a 3. negyed kényelmesebb zenekari megszólaltatása végett a hegedűknél.

98. ütem: A második negyedben kiütök minden 16-odot, majd utána tisztán mutatom a brácsának a pizzicatot. A következő ütemben feltétlenül tagoltan, de passzívan ütöm az „egyet”, utána jelzem a klarinét belépését.

IV. Intermezzo interrotto

A harmadik ütemben a fermátát összefogom a következő ütem „egy”-ével.

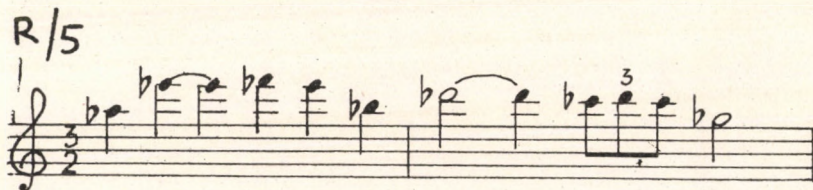
A 76. ütemben számomra érthetetlen a szerzői utasítás: *alla breve* a klarinétnál, — hisz *alla breve* csak a 78. taktusban jön! És korábban lehetetlen áthozni „négy”-ből *alla breve*-be a vonósok ritmikáját.

90. ütem: A *h*-hangot a harsona mindig alacsonyan intonálja, én általában megkérem a játékos, hogy kissé tartsa vissza ezt a hangot, úgy indítsa a glissandót *f*-ig. Érdekes, hogy Heinrich Hollreiser lemezén (VOX) *h* helyett *d*-ről, vagyis kis terccel magasabban indul a glissando. Kissé furcsa megoldás!

V. Finálé

96—104. ütemek: Nagyon nehéz eltalálni az igazi pianissimo-t a vonósokon, mivel a fafúvósok minden hangját tematikusan kell hallani. Ez azon esetek egyike, amikor egy-egy szólam létszámának csökkenése (a 96. ütemtől kezdődik a vonós-divisi!) erősebb hangzáshoz vezet.

161—188. ütem. Érdekes három részes epizód. A 161—171. ütem indítását „háromban” dirigálom, később a 170. ütemig „egyben” ütök. Megjegyzem, hogy érzésem szerint a 163—168. ütemet le lehetne másképpen is jegyezni, 3/4 helyett 3/2-ben:



A 169—170. ütem mintegy előkészíti az elkövetkezendő *piu mosso*-t; itt már megfigyelhető bizonyos mozgás, a fagott-szóló ritmusa a megelőző fagotóra (148—160. ütem) rímel.

Ezt a két ütemet, az utána következőket, majd az ezután felhangzó fagott-szólót „kettőben” dirigálom.

175—187. ütem: Ismét a félértékű hangok vezetnek vissza bennünket a ritmus-képlethez, a negyedekben nem érezzük ezt. (Klarinétok, fagottok, kürtök és különösen a fuvalák a 179—180. ütemben.) Ezért ezeket az ütemeket nagyon plasztikusan és természetesen kell megszólaltatni, „egyben” ütve. A 188. ütemtől „kettőben”, a 449. ütemtől ismét „egyben” dirigálok. Véleményem szerint jobb lenne ebben az epizódban a megjelölést nem *Tranquillo* negyed = 120-nak, hanem *Tranquillo* fél = 60-nak jegyezni. Ugyanez vonatkozik a későbbiekben a *piu presto*-ra, itt a *piu presto* nyolcad = 184 helyett ajánlatos lenne *piu presto* negyed = 92.

521. ütem: A Londoni Filharmonikusokkal való próbám során felfedeztem, hogy ebben a taktusban nem a harmadik, hanem a második harsona játszik. Ezt később nyomtatásban is így jelentette meg a Boosey and Hawkes.

Mindig a második befejezést dirigálom. Véleményem szerint ez vitathatatlanul meggyőzőbb. Különösen a rézfúvósok súlyos, erőteljes „kiáltásai” a 616—620. ütemben, súlyos, nehéz erővel!

A CSODÁLATOS MANDARIN

Véleményem szerint egyike Bartók legnagyobb műveinek, a XX. század legérdekesebb zenei alkotásainak. Gyakran illetik szemrehányásokkal — „túl-ságosan expresszionista”, „nincs kapcsolatban a magyar népi melósszal”, „lehetetlen librettóra íródott”. Amikor azt mondják: „túl-ságosan expresszionista” — az a kérdés, milyen expresszionizmusról van szó? Az expresszionizmus mely oldalairól? Hisz az expresszionizmus összetett fogalom, jellemző vonásai között pozitívakat éppúgy találunk, mint negatívakat. Ha a határtalan kifejező erőről van szó (expresszió), valóban, a partitúra minden egyes hangjegye ezzel telített. Ami az expresszionizmus negatív oldalait illeti (természetellenes emóciók aláhúzása, a kiüttlanság hangulatának fetisizálása, a rettegés hiperbolikus érzékeltetése stb.), ezek aligha lelhetők fel A csodálatos mandarin zenéjében.

A csodálatos mandarin kritikusi rendszerint érzéketlenül mennek el a zene mély lírája mellett. Nem veszik észre olyan erősen lírai oldalait, mint pl. a varázslatos keringők (44—49., 55—57. próbaszám), melyek Szkrjabin *Keringőjével* (Op. 38.) kíváncsoznak egy sorba, vagy Debussy nevezetes „Lassú keringő”-jével, az impresszionista szalon-stílus gyöngyszemével. Egyáltalán, a bartóki partitúra impresszionizmusa valami oknál fogva elkerüli kritikusaik figyelmét, akiket szemmel láthatólag elvakított és megsiketített zenéjének „barbár”-sága.

Hasonlóan járt Prokofjev is „Szkita-szvit”-jével, amelyben Csuzs bog mögött nem hallották és érezték meg az „Éjszakák” visszaadhatatlan arómáját.

Ugyanígy, balszerencséje volt „Sztravinszkijnek a „Sacre du Printemps” kifinomult líraiságával, amelyet a „Nagy áldozat” harsogásától nem vettek észre.

Ami A csodálatos mandarin zenéjének a „magyar népi melosztól való elszakadását” illeti, kétségtelen, hogy ebben a partitúrában a folklór-hatás kevésbé érzik, mint az időben hozzá közelálló „Román népi táncok”-ban, vagy a „15 magyar parasztdal”-ban. Ez a partitúra „folklór”-színezete alapján inkább a két évvel később keletkezett hegedűszonátákkal rokon.

A lényeg az, hogy Bartóknak nincs is olyan műve, amelyből hiányoznék a folklór, minden alkotása folklorisztikus és ez A csodálatos mandarinra is érvényes.

Vegyük a balett kezdetét — a szokatlan hangnem, amit a másodhegedű ostinato kísérő-motívuma ad („felemelt első fokkal”), párosul világosan kifejezett magyar ritmussal (a fafúvósok szólama az 5. ütemben, pozaun belépés az 1., a trombitabelépés a 2. próbaszámnál és így tovább). És vajon a mélyhegedű recitatívója (6. próbaszám után 6.) nem a magyar népdalt jellemző parlando rubato ékes példája-e? Az öreg gavallér tánca a 19-es számtól vajon nem édestestvére-e a Magyar Képek „Kicsit ázottan” című darabjának?

Hasonló példa nem egy akad, de a legfontosabb a balett zenéjének hangnemi-intonációs felépítése, amely kizár minden kétséget Bartók Béla eredetiségét illetően.

Én már vezényeltem a balettet is, a szvitet is hangversenyteremben, lemezfelvételt is készítettem az Össz-szövetségi Rádió Nagy Szimfonikus Zenekarával. Szeretném megosztani az olvasókkal néhány szigorú szakmai tapasztalatomat a szvit vezénylésének technikai problémáiról.

8 taktussal a 6-os próbaszám előtt. Az 5/8-os felosztás problémája. A fafúvósok és vonósok szempontjából mindegy, miként oszlik fel ez a taktus (2 plusz 3 vagy 3 plusz 2). Ugyanakkor azokban a hangszercsoportokban, ahol ez fontos, a szerző különféleképpen jelölte a felosztást (kürt: 2 plusz 3, kisdob: 3 plusz 2). Mindkét csoportot egy nevezőre kell hozni, — a dirigens választása szerint. Én a 2 plusz 3 variánst találok jónak.

„B”-betű (a húzás után): „Kettőben” ütöm. A dallamban tisztán érzem az Alla breve lüktetést, különösen erős ez a további 3/2-eknél. Az élességet a szinkópák adják, amelyek a taktusok aprózó kiütésénél elmosódnak.

13. próbaszám: Nem vezénylem a klarinét-kadenciát, egészen a 3/8-ig. Csupán csak egyszer mutatom meg a hangsúlyt a csellónak és a basszus-klarinétnak, 2 taktussal a 14-es előtt.

Három taktussal 16. előtt: Háromban ütöm, egyes karmesterek ezeket az ütemeket „egyben” vezénylik (például Doráti Antal).

Két ütemmel 18. előtt: feltétlenül „hatban” ütöm, különben nem lehet hiteles tempóban érzékelni az összes súlyt.

A 22. próbaszám utáni 5. ütemet „háromban” vezénylem, mert hat ütésből négy abszolút értelmetlen lenne.

A 23. előtti ütemet „hatban” dirigálok, mert így könnyebben lépnek be a klarinétok.

A 25. próbaszám előtti 6. ütemet „ötben” ütöm.

A 26. próbaszám előtti második ütem 7/4-es ritmusát a leírt osztás szerint (2+3+2) „háromban” ütöm.

A 26. próbaszámtól 2+3-as osztásban vezénylek, hogy a három ütemmel később belépő fagott már korábban is jól érezze a zene lüktetését.

A 27. próbaszám utáni 8. ütemtől „ötben” dirigálok egészen a Piu mosso-ig (29. előtt öt).

A 31. próbaszám előtti második ütem 5/4-ét 1+4-es osztásban kell elképzelni.

A 31. próbaszám előtti ütemet „kettőben” dirigálok.

31. után két ütemmel: „ötben” vezénylem, a megelőző ütemhez viszonyított doppio meno-ként.

31. utáni harmadik ütemet: „háromban” ütöm, ez doppio mosso az előző taktushoz képest.

A 32. előtti 6. ütemet „hétben” vezénylem. „Háromban” ugyanis nem oldható meg, a két klarinétnak az utolsó két nyolcadon „szétszórt” tizenhatod hangjai miatt.

32. előtt öttel: „háromban” ütöm, mert „hatban” a triolák miatt nem oldható meg.

34. próbaszám: „négyben” ütöm.

A 46. próbaszámot megelőző ütem utolsó negyedét „háromban” dirigálok. A triolás utolsó negyed tempója határozza ugyanis meg az előírt piu lento hatását.

Az 54. próbaszám előtti ütemtől „hatban” vezénylek, 54-től kezdve pedig „kettőben” ütök.

55. után 5-tel „háromban” dirigálok.

Az 56. próbaszám utáni 3. ütemtől kezdve „egyben” ütök.

TÁNCSZVIT

Bartóknak ez az 1923 nyarán befejezett műve technikailag, előadási szempontból nem túlságosan bonyolult, ha olyan bartóki partitúrákkal hasonlítjuk össze, mint A csodálatos mandarin, A kékszakállú herceg vára, vagy a Zene húros-, ütőhangszerekre és cselesztára. A Táncszvitnek is megvannak azonban a maga nehézségei, kivált, ami a magyar folklóranyag realizálását és a ritmusok éles érzékeltetését (a sok változó ritmus megoldását) illeti. Nem könnyű a zene bizonyos teatralitásának érzékeltetése, a sajátságos zenei „függönyök”, ritornellek által tagolt kontrasztos jelenetsorok életre keltése.

I. tétel

Nagyon fontos, hogy a szóló fagottos a pregnáns ritmusképleteket élesen hangsúlyozva adja elő. A második átkötött hangot nagyon röviden kell játszani, olyan röviden, hogy azonos legyen az első két staccatos hanggal. A dob némiképp elősegíti a megfelelő hatás elérését, de csak a szerzői „ppp” utasítás betartása mellett, különben rezonanciája elsimítja a fagott élességét. A pizzicatót a vonósoknak szárazon kell játszaniuk.

1. próbaszám előtt *hatal*. Bartók a fagottoknak forte-t ír elő, a szordinós tubának pedig fortissimót. Ily módon biztosítja a tuba hangszínének dominálását. Ha nem fordítunk külön figyelmet erre az utasításra, akkor a *g*-hang forte lesz ugyan, de nem változik meg a színe. A mű előadásakor azt kérem,

hogy a zongora ne a zenekar legszélén álljon, hanem valahol középen, tetejét pedig teljesen el kell távolítani. Így a zongorát a zenekar minden tagja jól hallja és bázisszerepe megvalósul.

Az 1. próbaszám utáni 9. ütemben a szólóhegedű és a gordonka a fagottoknál halkabban játssza a glissando-t, azaz a vonósok „hallják” a fagottokat.

A 3. próbaszám előtti 6. ütemben a két fagott abszolút egyforma hangerővel játsszék, azt a hatást keltve, mintha ezt a részletet egyetlen hangszer adná elő.

A 4. próbaszám után nagyon nehéz, de rendkívül fontos a kíséret (ütő, zongora, vonósok) rubato játékmódja. Eléréséhez hasznos, ha megkérjük az angolkürt szólistát, játssza el néhányszor, más-más felfogásban külön is a szólót, hogy azt a kísérő muzikusok mintegy tiszta formában is meghallgathassák.

6. próbaszám: a klarinéthez hasonlóan, a 2. és 4. kürtnek is javaslom a „sf” előírást, máskülönben a két kürt túlságosan erősen szól.

A 7. próbaszám előtti ütemekben a kürtök csoportja természetesen minden magas hangot hangsúlyoz (esz stb.).

A 8. próbaszám utáni 7. ütemtől kezdve a tuba, a harsona és fagott csak hangszínben különbözik, hangerőben nem.

A 9. próbaszámtól a koncertmester vezeti a négy szólóhegedű csoportjának rubatóját. A 10. számtól kezdve megváltozik a rubato jellege, mert ezt már a karmester irányítja.

II. tétel

A 15. próbaszám utáni 4. ütemtől az 5/8-ok 2+3-ban osztódnak. A rákövetkező 3/8-os taktust „háromban” ütöm, hogy megvalósítsam a zeneszerző előírta „ritardando molto”-t.

A 16. és 19. próbaszám között valamennyi 5/8-os ütemet Bartók osztásának megfelelően kell vezényelni, vagyis 2+3-ban. Ugyanígy, a 7/8-os ütemeket is a zeneszerző jelölése szerint üssük (például: 18. előtti 2. ütem 2+2+3; 18. előtti ütem 3+2+2).

A 21. próbaszám előtti 3. ütemtől az oboát nem vezényelni, hanem követni, kísérni kell, lehetőséget adva, hogy nyugodtan eljátszhassa nehéz, magas fekvésű szólóját.

III. tétel

A 26. próbaszám előtti 2. ütem második felét osztom, a következő taktust pedig „hatban” ütöm.

32. próbaszám. Nyilvánvaló elírás történt a tempó-jelzésben: Un poco meno mosso (negyed = 144), hiszen, ezt megelőzően, a 31. próbaszám tempója ennél lassabb volt (negyed = 130!). E helyütt tehát a tempó maximum negyed = 112 lehet.

A 33. próbaszámot követő 3. ütemben rendszerint kissé visszatartom az I. és II. hegedűk gesz-hangját. Ez az effektus hamarosan igen kifejező intonációvá válik.

IV. tétel

E tétel vezénylési elve a zene két különféle ritmusának szembeállítására — ez a rész, ha szabad így kifejeznem magam, „a lüktetés dialógusa”. Állításom rögtön az első négy taktus példáján világossá válik: az első két taktus osztása „3” és „2”, a másik két taktusé „9” és „8”. A ritmusoknak ez a kontasztja az egész tételt végigkíséri.

Ezt a szembeállítást különböző finomságok is aláhúzzák — az „A” zene (feltételesen nevezzük így az első két taktust) pianissimo, a „B” zene (a második két taktus) mezzofortéval kezdődik, fortissimóig erősödik fel (41-es próbaszám után 2), majd fokozatosan elhalkulva pianissimóig jut, ezen az árnyalaton egybeolvadva az „A” zenével.

A tétel utolsó három taktusát „hatban”, „ötben” és „kilencben” ütem, közös ritmusba fogva össze a két zenei intonációt.

A tétel halk és nagyon kifejező basszusklarinét-szólóval fejeződik be, mintegy összefoglalva ezt a maga egyszerűségében is tökéletes elbeszélést. Érdekes, hogy a tétel zenei egyszerűségét és szigorúságát egyáltalán nem sérítik meg szerkezetének oly bonyolult elemei, mint a harmónia raffinált politonalitása (lásd a 40-es szám utáni 2. taktust), és a melódia szeszélyes díszítése a „B” zenében. Ebben a tételben található egy érdekes 9/8-os ütem — a 41-es próbaszámot követő 5. taktus —, amelyet „8”-ban ütök. A vezénylés a következőképpen történik:



V. tétel

Egy taktussal 47. előtt jó, ha kissé lelassítunk és alig észrevehetően megállunk az utolsó negyeden; ezzel még élesebben aláhúzzuk az Allegro indulását a 47. számnál.

A 49. próbaszám Piu allegro tempójelzése természetesen érvényes a 2. harsona három megelőző nyolcadhangjára is. Ennél a résznél egyáltalán nem hallható az oboa szólama.

51. próbaszám. Az 51. és 53. próbaszámnál a metronomjelzés a szükségesnél nyilvánvalóan lassabb tempót ad meg. Mivel ehelyütt az 1. és a 3. tétel zenei anyaga tér vissza, természetes, hogy a metronomszámoknak is összhangba kell kerülniük az idézett helyek tempójával. Nincs jogunk feltételezni, hogy az 1. tétel zenei anyagának a fináléban gyorsabbnak kell lennie (MM negyed = 92, illetve 112), míg a 3. tétel idézetét lassabban kell játszani (MM negyed = 140 helyett 134).

Az 56. próbaszámtól „egyben” vezénylek, a 7. ütemtől pedig áttérek „kető”-re.

62. próbaszám. Úgy vélem, hogy a két trombita között megosztott dallam nem könnyíti meg a játékot, sőt, a melódia vonalának pontatlanságához vezet. Jobb, ha a trombiták a klarinétokkal unisono játszanak.

CANTATA PROFANA

A Cantata Profana — Bartók egyik legköltőibb műve — a nehézségek sokaságát rejti magában. Az első gond a kóruszólamok polifonikus felépítése, amely speciális akusztikai nehézségeket okoz a partitúra megszólaltatásakor.

Elsősorban az első tétel gyors fúgájára gondolok, amelyben a fejlett többszólamúság (négy önálló szólam) és a szélső hangterjedelmek fekvésbeli összesűritése következtében (a sopránszólam alapján mély, olyan hangok is előfordulnak benne, mint az egyvonalas c, a basszus-szólam viszont alapján magas, egyvonalas gesz-nél tetőzik) nagyon nehéz elérni a vertikális tisztaságot, és abszolút lehetetlen érteni a szöveget.

Óriási technikai problémát okoz a második tétel tenorszólója is, de különösen a harmadik tételé! Közvetlenül a vezénylés technikáját érintik a Cantata profana-val kapcsolatos gondolataim is.

I. tétel

A kezdettől az első 5/8-os taktusig szívesebben ütök „kettőben”, mint „hatban”. Ezáltal az előadás könnyed lesz, és a kórus szinkópái rugalmasakká válnak. Ha viszont „hatban” vezénylek, a kóruszólamok belépései elvesztik pregnáns voltukat és nem érzékeljük a szinkópás jelleget. Az 5/8-os taktusok csak „ötben” üthetők, tekintettel az egyes kóruszólamok különböző tagolására (egyeseknél 2+3, másoknál 3+2).

A zenekar a gyors fúgát majdnem végig pianóban játssza. A forte csak két taktussal a 110. ütem előtt kezdődik.

A Moderato részben a 166. taktust (5/4) „kettőben” ütem (a tagolás 3+2), a későbbi 7/4-et „háromban” (3+2+2 felosztásban). A 167. taktusban, amely „kettőben” megy, nagyon fontos a 2. ütés jellege, mert egyidejűleg biztosítja a fúvós és ütőhangszerek, a cselló és a nagybőgő éles, valamint a kórus lágy szinkópáját.

A 172. taktustól kezdve 180-ig minden negyedét kiütök, 180-tól „kettőben” vezénylek.

II. tétel

A kórus belépéséig az egész előjátékot „háromban” és „kettőben” ütöm, a kórus előtti két utolsó taktust „ötben” és „kettőben”, mellesleg ebben a két taktusban egész jelentéktelen tempóeltolódás születik azért, hogy a poco piu mosso (fél = 69) ne érződjék subito-nak. Ezen kívül a 2/4-es taktus „kettőben” való vezénylése lehetőséget ad a kórus basszus-szólamának, hogy előre érezze a negyedek mozgásának új ritmusát a belépéskor. A kórus belépésétől mindent alla breve vezénylek.

A 34. ütemet „háromban” vezénylem. Elvben „egyben” is lehetne, ám ezzel megnehezítem a második szoprán szólam pontos énekét.

A 38. ütemet „hatban” dirigálom.

Tenorszóló 43—53. ütem. Az énekszólam elengedhetetlenül fontos nagy ritmikai szabadságának biztosítása miatt a szigorú negyedenkénti vezénylés árt a zene természetes áradásának és károsan megköti az énekest. A vezénylés megoldásául a következőket javaslom:

43—45. ütem „egyben” (követve az énekest);

46. ütem „háromban” (a fuvola és a hárfa pontos belépésének biztosítására);

47—48. ütem „háromban”;

49. ütem „egyben”;

50—51. ütem „háromban”;

52. ütem „kettőben”;

a továbbiakban kotta szerint, azaz negyedenként.

A bariton szólót a 115. ütemtől egyben ütöm. A 123—128. ütem között, a szólista kitartott c-hangjánál kis accelerando-t ajánlok.

A 180. ütemtől (kórus) az 5/8-os ütemeket „kettőben”, a 7/8-okat „háromban” dirigálom.

A 191. taktusnál különleges figyelmet szentelek a harmadik ütés jellegének, mert ez biztosítja a fafúvók szinkópájának pontosságát. Ezt megelőzően, a 188. ütemben az Universal kiadású partitúrában a bariton szóló elé tévesen violinkulcs került.

A 205. s. köv. ütemek 7/8-jait „háromban” veszem.

III. tétel

Javaslom, hogy „egyben” indítsuk, mégpedig nemcsak a könnyedebb és természetesebb előadás érdekében, hanem mert ez a rész ily módon az I. tétel kezdetének atmoszféráját idézi.

A 34. ütemet „háromban” veszem, különben a 2—4. kürt és a tuba nem tud belépni.

A 65. ütemtől „háromban” vezénylek (kivétel a 2/4-es 74. ütem), mert a tétel kezdetéhez képest itt más a zene jelentése.

II. ZONGRAVERSENY

A mű kétségtelenül a legversenyszerűbb, legvirtuózabb és legragyogóbb Bartók három zongoraversenye közül. Grandiózus, merész, duzzad az energiától. Szívesen hasonlítom Prokofjev II. Zongoraversenyéhez.

Hangszerelési szempontból a mű elgondolása igen érdekes. Mint ismeretes, a darab partitúrája a hangszínek kontrasztjára épül — az I. tétel zenekara csak fúvósokat és ütőket tartalmaz, a II. tétel — háromrészes formában (lassú-gyors-lassú) — éles kontrasztot alkot mind az első, mind a zárótétellel, mivel kezdetét és végét többnyire pianissimo dinamikájú vonószekerek játssza. Ezenkívül ragyogó kontrasztot ér el a szerző a II. tételben a gyors, toccata-típusú, virtuóz, teljes zenekarra hangszerelt középrész beiktatásával.

A sziporkázó finálé megint csak éles kontrasztként hat a bensőséges, lassú második tétel után. (Egyébként a II. és III. tételt szívésen vezényelem szünet nélkül, mert ez még jobban fokozza a kontrasztot.)

A fináléban a szerző végigvezeti az I. és II. tétel témáit. S ha a főtéma intonációját nagyon könnyű észrevenni, annál nehezebb felismerni a II. tétel visszatérését, mivel ez dupla tempóban megy végbe — a II. tétel első taktusának szó szerinti ismétlődésére gondolok a finálé 47—48. ütemében.

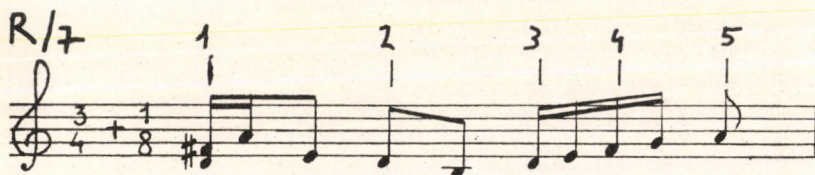
Nagyon érdekes a zárótétel kisterc (esz — gesz) főtémája. Bartók későbbi műveiben is gyakran halljuk ezt, mint alapvető tematikai anyagot (lásd a „Zene” II. tételét, vagy a „Hegedű-szólószonáta” fűgáját stb.).

Visszatérve a zongoraverseny hangszerelésére, meg kell mondani, hogy a ciklikus művek tételeinek éles hangszín-kontraszt elvét, amelyet Bartók oly meggyőzően alkalmaz a II. Zongoraversenyben, a XX. század más neves komponistái is felhasználták, mint pl. Paul Hindemith és Ralph Vaughan Williams (Hindemith: Sinfonia Serena, Williams: VIII. Szimfónia).

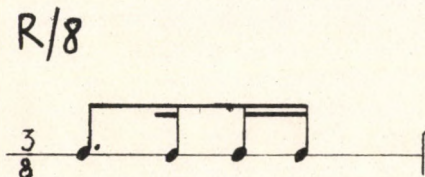
Íme a mű előadásának néhány vezénylési tapasztalata:

I. tétel

Az 5/8-os taktusokat (26., 183.) „ötben” vezénylem (2+3); a 3/4+1/8 képletű ütemeket háromban dirigálom, a 3. ütés osztásával, azaz, mintha 2/4+3/8 lenne:



A 295—303. ütemet „háromban” és „kettőben” vezénylem. „Egyben” is lehetne, ha nem lenne olyan gyakori egy, pontos második ütést igénylő ritmusképlet:



II. tétel

23—30. taktus, *Piu Adagio*. A 7/8-okat „háromban”, a 4/4-eket „négyben”, a 3/4-eket „háromban” ütöm; kivétel a 28. ütem, amelyben „nyolc” ütésre van szükség. Igaz, hogy a zongora ritmusa „7”, „8”, illetve „6”, ámde semmi szükség rá, hogy megnehezítsük sok apró mozdulatunkkal a timpanista szá-

molását, felesleges, hogy arra kényszerítsük: zavartan tájékozódják a vezénylés gesztusai között. Ugyanez vonatkozik a 39—53. ütemre is. Itt a 45—51. ütemet egyszerűen megnyújthatjuk, az 52. taktust pedig üssük „háromban”.

A 62. *ütemet* ajánlatos „hétben” vezényelni, hogy az utolsó nyolcadon a kvintola pontosan megszólaljon.

A *repríz 10—30. ütemében* elvben ugyanaz történik, mint az első rész 23—30. ütemében (l. fentebb). Kivételt képez a 19. ütem, amelyet a cselló és a nagybőgő osztása miatt ajánlatos „ötben” vezényelni. A 23. ütemtől kezdve, a zongora és az üstdob felelgető játéka következtében minden ütem nyolcadonként tagolandó.

A 39. *taktust* „háromban” ütöm. Ez az ütem éppen olyan hosszú kell, hogy legyen, mint az előzők. (Vigyázat: ilyen esetekben a triolás taktus rendszerint felgyorsul.)

III. tétel

A 255. *ütemben* átmenet van „háromból” „egybe”, a 291. ütemben viszont épp ennek fordítottja történik.

III. ZONGORAVERSÉNY

Ez a mű rengeteg szépséget, igazi bartóki lírát, széles lélegzetű melódiákat, bölcs egyszerűséget, fiatalos lendületet rejt magában. Klasszikusságukban gyönyörűek a polifonikus részletek.

Legnagyobb hatást a II. tétel teszi rám. Természetesen, a II. Zongoraversény II. tételéből született, de tán még annál is emelkedettebb, tisztább és meghatóbb. És micsoda emocionális gazdagság! Az I. tétel elmélyültségétől a közepső tétel tiszta ragyogásán át a zárótétel viharos recitativójáig és „kegyetlen szenvedéséig”! E műben a karmesterre nem vár semmiféle különleges technikai probléma megoldása. A versenymű hangszerelése ragyogó, a szerzői előírások az árnyalásokat illetően végtelenül világosak. Az egész partitúra ritkaságszámba menő „hangszeres” jellegű, könnyű a megoldása.

Kivételt erősítő szabály a kürtök halványabb hangzása a zárótételben (165—167. taktus), és a rézfúvósoknak az egész tételén végigvonuló kissé „levegős” felrakása.

A fináléban egy körülmény homályos a számomra: a „Presto” (644. ütem), az előző tempó fokozását írja elő, s valami oknál fogva mégis fele tempóban van lejegyezve (a nyolcadokból negyedek lettek). Úgy tűnik, ezt a részt tizenhatodokban kellett volna leírni vagy legalább is meghagyni a nyolcad-mozgást.

LENDVAI ERNŐ:

BARTÓK FORMA-KONCEPCIÓJÁRÓL

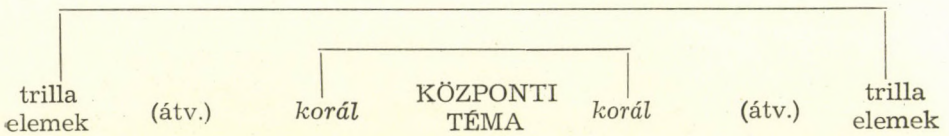
Bartók valójában drámai alkat, mint minden nagy alkotó, akiben a logikai készség a hősiesség iránti hajlammal párosul. A forma, amelyben ez a koncepció: a szerkezeti egység, a karakterek szembeállításása és a drámai metamorfózis gondolata alakot öltött, a *híd*-forma volt. Ő maga nevezte így érett-kori műveinek struktúráját — a tételek, és ezeken belül a témák szimmetrikus elrendezése alapján. Az *ötödik vonósnégyes* 5 tétele például így rímel egymásra: A-B-C-B-A. Vagyis egyfelől a szárnytételek (1. és 5. tétel), másfelől a 2. és 4. tétel zenéje közös téma-anyagból épül fel.

De a szimmetria csupán külső ismertetőjegye a híd-szerkezetnek. Tartalmi kulcsát legszebben talán a *Cantata profana* meséje adja kezünkbe. A csodaszarvast űző kilenc fiú rálép a *híd*ra, és szarvassá változik: életformát cserél! Megtörténik a metamorfózis. De nem ez történik-e a híd-formában is? A híd központján átlépve az anyag új értelmet nyer, minőségileg átalakul. Az említett ötödik vonósnégyes esetében például, a mű „piramis-csúcsán” — a középső tétel centrumában — az 1. tétel *egyszólamú* lineáris főtémája szimultán *harmóniává* alakul át:

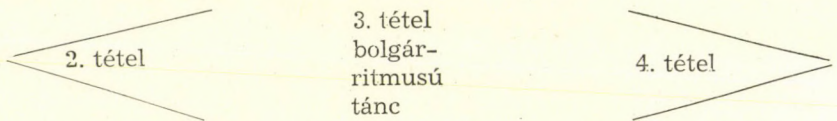
The image contains two musical notations. On the left, labeled (L1), is a single melodic line in treble clef with a 7/8 time signature. It is divided into three sections: 'A' (first four notes), 'B' (next four notes), and 'C' (last note). Below it is the label '1. Tétel'. On the right, labeled 'B', is a harmonic structure in bass clef. It shows three voices (soprano, alto, and tenor) with notes corresponding to the 'A', 'B', and 'C' sections of the first notation. Below it is the label '3. Tétel - Trio (44. t.)'.

a *dallami* elem *szín*-effektusként összesűrítve lép elénk — vagyis, felcseréli az „idő” dimenzióját a „tér” dimenziójával.

További vizsgálódás céljából válasszuk ki a szóbanforgó vonósnégyes lassú darabjait: 2. és 4. tételét. Mindkettő önmagában is zárt híd-formát alkot, mindkettőt az „oda-vissza” forma jellemzi: az alaktalanságból, amorf elemekből kiindulva anyaguk fokról-fokra szerveződik szerves zenei formává — hogy a tétel középpontján egyetlen *dalszerű* témában záruljanak össze, majd innen kiindulva, fokozatosan ismét elemeikre hulljanak szét. Így a tétel igazi főtémája, a tematikai koncentráció és dekoncentráció révén, a híd centrumába kerül. Íme a 2. tétel formai képe:



Ne feledjük azonban: a két lassú-tétel a vonósnegyes *egészébe* is organikusán beilleszkedik — ezért fejlődésük fordított irányú. Míg a 2. tétel első fele a megkötés, második fele az oldás — addig a 4. tétel első fele az oldás, második fele a megkötés szolgálatában áll. Másként fogalmazva, a 2. tétel útja a *belső* világból a *külső* felé vezet, a 4. tétel viszont megfordítja a cselekményt, s *nyitottság* felől a *zárttság* felé halad — hogy középütt helyet adjanak a 3. tétel örömteli bolgár-ritmusú táncának:



Többek közt, ezért születik meg a 2. tétel a lineáris *időbeli* folytonosságot megteremtő „trilla” elemekből (továbbá összezáruló tölcser-képződményekből) — míg a 4. tétel kezdetén ugyanez a motívum a lineáris folytonosságot felbontó „pizzicato” effektusokká alakul át (a szólamok válaszolgatása ezúttal kifejezetten *tér*-hatást kelt). Az egyik „felsajog”, a másik „megdobban”.

A kötés és oldás kettősségét a *korál* tükrözi legérzékletesebben Bemutakozásakor (a 2. tétel 10—25. ütemében) — azáltal, hogy egyetlen dinamikai-harmóniai-dallami ívbe foglalja a formát — az *időbeli* kontinuitásra: a keletkezés-kifejlődés-leépülés megszakítatlan egységére tereli figyelmünket. A 4. tételben viszont ugyanez a harmóniasor *atomizálódik*: minden kis íve buborékokban pattan szét:

Más szóval, a 2. tétel korál-áhitatában a *belső* megindultság érzése kerít hatalmába, „beklemmt” — írná oda Beethoven. A 4. tételben viszont a természet *külső* varázsa ejt meg; érdekes, hogy a természeti neszek, a tájpoézis festésére maga Beethoven is ezt az effektust használja a *Pastoral*-szimfóniában („sármány” hangok: 2. tétel 18—20. t. és 1. tétel 53—64. t.).

Hasonló szerep jut a korált előkészítő *átvezető* részeknek is. Ahogy a 2. tételben az 5—10. ütem kóválygó-vonszolódó dallama eljut a zárlat megnyihüléséig, mindez szívhez szóló: az *érzelmekhez* szól („lassú vergődés” — mondhatnók Bartókkal). A 4. tételben ugyanez az anyag *effektusokká* változik át: vibrálássá és lebegéssé — hogy forgószél-hatásokkal jusson a zárathoz (lásd 4. tétel 7—22. t.). Az egyik affektus-zene, a másik effektus-zene:

2. Tétel

(L3)

4. Tétel

A két tétel párhuzamos fejlődése tehát így alakul a híd központjáig:

2. tétel: trillák — lassú vergődés — korál áhítat —►KÖZPONT
 (idő-elem) (expresszió) (belső elfcgódottság)
4. tétel: pizzicato — könnyű lebegés — táj-poézis —►KÖZPONT
 (tér-elem) (impresszió) (természetvarázs)

Mint mondtuk, a tétel főgondolatának szerepét a *központi* téma tölti be (négy-soros népdalszerű melódia — mint ilyen, egyedül áll a tétel anyagában; 31—34. t.). Erre egyfelől a körje sűrűsödő forma utal, másfelől itt megy végbe a legfőbb esemény: a drámai átalakulás mozzanata. Bartók alkotásmódja — abban, ahogy az alapeszmét kifejti — leginkább Beethovenével rokon. „Mit ír ott Beethoven a jegyzetfüzetébe?” — kérdezték a kíváncsi famulusok. „Komponál.” — „De hiszen szavakat ír, nem hangjegyeket!”

A szóbanforgó központi dallam jelentőségét is az adja meg, hogy tartalmi és gondolati kapcsolatban áll az 1. tétel cselekményével.¹ E melódia ui. az

¹ Hadd mutassunk rá arra, hogy az egyes tételek milyen sok szálon függenek össze egymással. A 2. tétel tematikája például az 1. tétel zárófordulatából születik meg:

I. tétel vége

II. tétel kezdete

(A)

I. tétel vége

II. tétel kezdete

szekvencia

I. tétel motívuma

II. tétel 5-7 t.

I. tétel és II. tétel 11 t.

I. tétel II. tétel 15 t.

1. tétel már idézett főtémájának leszármazottja, csak éppen drámai funkciója ellentétes. Ha az 1. tételben küzdelmes „Eroica”-témaként lépett elénk, úgy a 2. tétel központján a metamorfózis által valósulhat meg, hogy Bartók *feloldja* az Eroica-téma roppant feszültségét és *célba juttatja* a heroikus mozdulatot (lásd alábbi vázlaton a bekeretezett fordulatot) — *megnyugváshoz* vezeti a hőst:²

1. Tétel

2. Tétel

(L4)

S éppen ez a megnyugvás-élmény — a pizzicato-effektus nyomán bekövetkező pillanatnyi *mozdulatlanság* jelöli ki a tétel centrumának helyét, és kiváltja a soron következő *Più lento* átlényegülését.

A III. zongoraverseny *Adagio religioso*-jából jól ismerjük ezt a hangot — lebegés ég és föld között. Ha van elődje, úgy Palestrina anyagtalán dallamaiban, aszketikus derűjében kell keresnünk. A fenti mozdulatot továbbszövő szólamok most valami érzékfeletti harmóniában és egyensúlyban csendülnek össze: a bölcsesség lépcsőit járók. Az ünnepélyes vonulás nyugalma, a megvilágosodás és tisztaság hangja talán a legmegragadóbb vonás, amivel az 53 éves Bartók érzelmi élete gazdagodott:

(L5)

² Kottapéldákon a 2. tétel központi témájának két *főzárlatát* idézzük (főzárlatnak nevezi Bartók a 4-soros népdalok második és negyedik sorának végződését). — A téma mintaszerű tonális felépítésének érdemes rövid kitérőt szentelni. A dallam a tengelyrendszer alapmodelljéből születik meg (31. t.):

(B)

TENGELY etc.

erre a modellre épül a 2. tétel 35. ütemétől, ill. a 4. tétel 65. ütemétől kezdődő szakasz is (lásd 5. és 8. kottapéldát). A második dallamsor (2. tétel 32. t.) a *g-la* pentatónia fokait írja körül — a téma *g* tonálisával összhangban. A harmadik sor az *ellenpólusra* vált: *Desz-do* pentatónia. A zárósor kadenciája a kiinduláshoz vezet vissza.

Nem csoda, ha ez a részlet készíti elő a tétel (s tegyük hozzá: a teljes mű) legnagyobb beteljesedését. A szólamok kifeszülnek és széles „molto espressivo”-ban áradnak meg. Milyen ritka ez a jelzés Bartóknál! Többnyire megelégszik az „un poco espressivo”-val (mint például a 22. és 31. ütemnél).

Ilyenfokú érzelmi áthévelés után nem történhet másként: a híd-formában visszatérő korál harmóniai „akusztikai” elemekké, fénytörésekké és színakkordokká vetülnek át (46—50. t.). Érdeemes e kettősséget közelebről is szemügyre venni. Az exozicció korálja annak köszönheti szerves hangnemi egységét, hogy basszus-hangjai — s felette a tiszta kvint-hangzatok — egy pentaton hangsor alaprajzán lépegetnek:⁴

(L6)

2. Tétel 10-25. t.

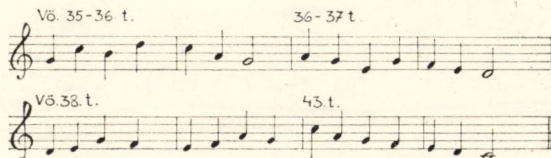
SO-RE-MI-DO-RE-SO→LA-SO→LA

megteremtve a legősibb zenei egységet, a pentatóniát. E pentaton fokok mind-egyikét Bartók a karakterének megfelelő szerephez juttatja: így a legfényesebb „do” a dinamikai ív központjába kerül, a „so” kezdőakkordot azért érezzük olyan emelkedettnek, mivel a domináns magaslatáról hangzik fel, a téma mélybehajló végződése „la”-n nyugszik meg, és í. t. — A repríz említett fénytöréseiben viszont (46—49. t.) ez a kötöttség megbomlik: a zene „atmosféra-hangzatokban” szóródik szét. Az exozicció alapvető pentaton vonzásával szemben a *legtávolabbi*, a legvalószínűtlenebb skálafokokat érintjük (a „la” alaphoz képest a magas „ti”, a *megemelt* „re”, a *megemelt* „fa” és *megemelt* „so” fokokat).⁵

És minthogy a zene időtől független „tér”-eleme a vertikálisan felépülő *harmónia* (ez egyben szín-meghatározó eleme is), ezek az ütemek csupa impresszionisztikusan összeillesztett szín-akkordot vetítenek *egymás mellé*. (A harmóniakat mindvégig egy felső orgonapont fedi le, amely nem engedi szóhoz jutni a *dallami* elemet!)⁶

Vagy nem figyeltük-e meg: az exoziccióban — a központi téma megjelenése előtt — minden kis részlet céltudatosan *előre* haladt, időről időre határozott *kadenciába* torkollott (lásd 5—10—20—34. ütemet), a repríz zenéje ezzel szemben mindenütt *nyitva* marad: előbb egy üveghang-akkordban (48. t.),

3 E részlet figyelemreméltó módon a magyar korál-dallamokkal tart rokonságot:



⁴ Itt hadd jegyezzük meg, hogy a két lassú-tétel a mű egészében mintegy a klasszikus szonátaforma „melléktemájának” funkcióját tölti be: ezért a 2. tétel domináns (d), a 4. tétel tonikai (g) funkciójú.

⁵ A 46—49. ütem akkordjai tehát: D tonika, majd C-dúr („so”), e-szeptim („ti”), Gisz-szeptim („ri”), H-szeptim („fi”), Cisz-szeptim („si”).

⁶ A harmóniak felső szólama mindvégig egy g-hang.

aztán a kép fokozatos feloldódásában (a 49—51. t. szólamai egymásután elhallgatnak) — a tétel vége pedig eltűnő glissandóban, illetve tovasuhanó trillákban. De még ezek a trillák is az anyag értelemváltozásáról tanúskodnak: az 54. taktus szólambelépései — echói — már a térben való távolodás fokozatait jelzik . . .

Mindent egybevetve, a tétel első fele expresszív — második fele impreszív tartalmú. Az elv, melyet Bartók szerényen úgy fejezett ki, hogy nem szereti a dallamokat változatlan formában visszahozni, voltaképpen csak eszköz arra, hogy dialektikus szemléletét megvalósíthassa.

Ezekután joggal vetődik fel a kérdés: milyen változáson megy át a 4. tétel központi témája? (43—54. t.) A dallam ezúttal kánonban halad, s ezt azért emeljük ki, mert a lassú menetű kánon-melódiák többnyire az „emlék” szerepét játsszák Bartók reprízeiben. A *Zene húros-, ütőhangszerekre és celestára* c. mű. 3. tételében például — midőn a hegedű-celesta téma visszatér, hogy átadja magát a dolce pianissimo emlékezésnek — Bartók a kánonban haladó téma imitáló szólamától, vagyis a csellótól nagyobb dinamikát kíván, mint a vezető hegedűtől. Így előáll a hatás: a kánon erőteljes kontúrja révén a dallam térben és időben eltávolodik, „emlékképpé” válik, kettős dimenzióban játszódik le — a figyelem és tudat kétfelé osztódik. (A hatást itt egy további körülmény is elősegíti — az ugyanis, hogy a hegedű a *bal*, az imitáló cselló pedig a *jobb* színpadról hangzik fel. A *bal* és *jobb* szembeállítás, akár csak a modern sztereo színpadon — „sonic stage”-en — egyet jelent az *itt* és *távol* hatásával, illetve a *bent* és *kint* képzetével.)⁷ Hasonló értelemben találkozunk kánonnal a *negyedik kvartett* lassú tétel reprizénél is (a cselló itt is erősebben kontúrozott a hegedűnél).

Térjünk azonban vissza az elemzett részlethez. A 4. tétel központi témája nemcsak a kánonnak köszönheti „emlékezés” jellegét és nosztalgikus hatását. A 2. tételből ismert melódia most egy orgonapont felett (*cisz*-hang felett) szólal meg, és ez az orgonapont afféle akusztikai „prizmaként” működik, amely megváltoztatja a mögéje helyezett kép értelmét; rajta keresztül ugyanis a téma pillérhangjai *felhangokká* alakulnak át, és azáltal, hogy a korábbi alaphangokat felhangokként érzékeljük, hatásuk testetlen és illanékony lesz. Így válik a dallam „színné” (amennyiben a felhang szint is jelent).



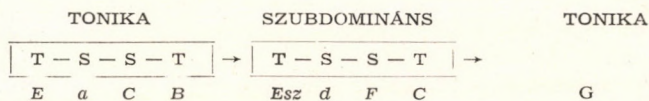
S ebben a testetlenségben rejlik a drámai mag, mert ez a hangzás eleve arra született, hogy semmivé váljon, a távolba vesszen.⁸ A központi téma záróüteme szerteolvad: kromatikus ívekre folyik szét (54—59. t.), megpróbáljuk követni az eltűnő képet — s az érzelmi felindulás végül is megrázó felkiáltásban kulminál: a híd centrumába értünk!

Erre a reakcióra szinte logikai biztonsággal számíthattunk. Ha ugyanis a 2. tétel fordulópontját a *megnyugvás* gondolata motíválta, úgy a 4. tétel átváltozását egy érzelmi *robbanásnak* kell kiváltania.

A zene egyik pillanatról a másikra sötét éjszakai vízióba csap át. Ugyanazokból a fordulatokból, melyek a 2. tételben a „bölcesség és megvilágosodás lépcsőit” járták (vö. 5. kottapéldával), vad sirató-ének bontakozik ki, a háborgó kíséret fölé sikoltott téma viharos jajveszékéllé fokozódik:



Az első biztató jel csak jóval később, a *Tranquillo*-nál tűnik fel. A hullámzás lassanként elcsitul és a zokogásszerűen szaggatott motívika fölé vigasztaló harmóniak boltozódnak (a korál negyedik megjelenése, legszívesebben azt mondanám: vihar utáni szívárványív). A vigasztalódás egy földi vonzásoktól mentes, bánaton és reménytelenségen túli szférában következik be. A transzcendens hatás onnan ered, hogy a korál első jelentkezését kísérő természetes, „autentikus” harmónia-fordulatok helyett (2. tétel 10—25. t.) most csupa elvont, „plagális” vonzást hallunk.⁹



A 12 záróütem szinte Muszorgszkij pontos és aprólékos lélektani megfigyeléseire emlékeztet: a tonikai *G-dúr* akkorddal már-már megtörténik a ki-
józánodás — de csak azért, hogy váratlanul felszakadjon a fájdalom és egy
más, önkívületi dimenzióba ragadjon. Ez is csak pillanatokig tart (a *con legno*
effektussal hirtelen „kiszárad” a hangzás) és visszatálunk az alaphangnem-
be. A hegedű hosszan kitartott, mozdulatlan *dúr* terce a szét pattanó *moll* záró-
akkord felett: belenyugvás, de nem megnyugvás.¹⁰

⁸ Ezzel a mozzanattal szűnik meg a tétel első felét jellemző „tér”-effektusok szerepe, és lépünk át az „idő” dimenziójába.

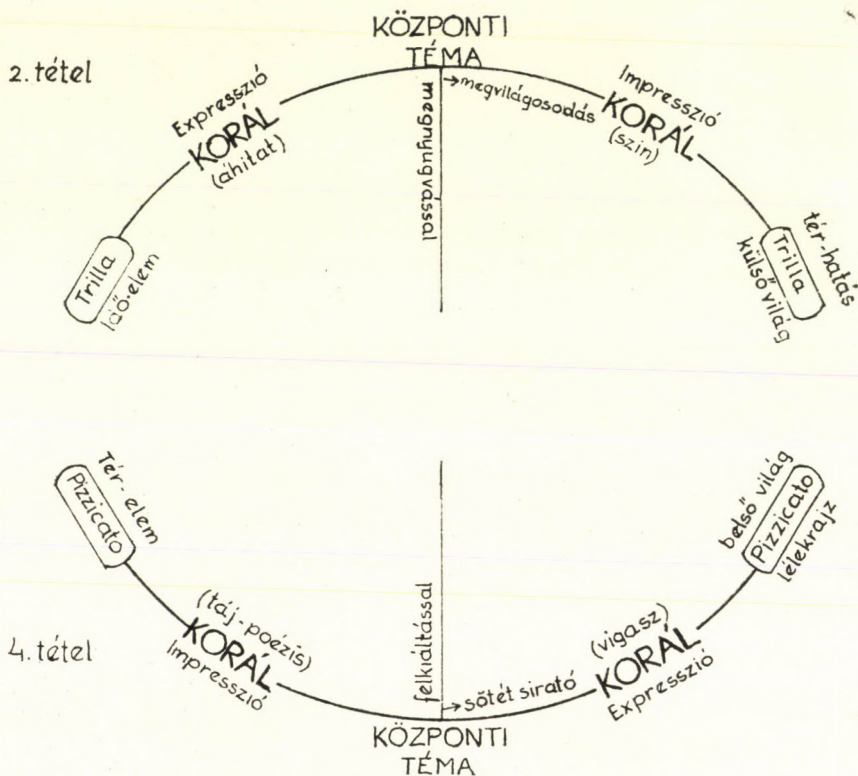
⁹ Nagyban és kicsiben tonika-szubdomináns-tonika vonzások (4. tétel 82—90. ütem):

¹⁰ Ez a mozzanat egyben indíték a zárótétel kirobbanására!

Foglaljuk össze tehát a 2. és 4. tétel párhuzamos fejlődését a központi kiindulva:

2. tétel: KÖZPONT — megvilágo- — színakkordok — térelemek
 megnyugvással sodás (impresszió) (külső világ)
4. tétel: KÖZPONT — sötét sirató — korálakkordok — lélekrajz
 felkiáltással (expresszió) (belső világ)

Ebben a komplex formában a *poláris* összefüggés sokdimenzióssá vált, aszerint hogy az *expoziciókat* vetjük össze a *reprízekkel* — vagy a 2. tételt állítjuk párhuzamba a 4. tétellel — vagy, a teljes mű lefolyásának megfelelően, a 2. tétel *expozióját* mérjük a 4. tétel *reprízéhez*, illetve a 2. tétel *reprízét* a 4. tétel *expoziójához*:



A teoretikusok szerint korunk művészetének nem sikerült meghódítania a nagy formákat; a műalkotás, mint harmonikus és önmagában zárt képződmény, elveszítette hitelét: a formakeret csak „külsőleg” köti meg az anyagot. „A Mű! Az hazugság. Valami, amiről szeretnénk, ha volna még. Valódi csak az, ami egészen rövid: a végsőig tömörített zenei pillanat...” — írja Thomas Mann.

Mi a bartóki híd-forma értelme? Egyfelől, jelenti a klasszikus szimmetria logikai-rendező elvét. Másfelől, Bartók benne helyezte el poláris világgépét —, s vajon nem a XX. század emberének természeti világgépét formulázta meg benne? (De éppen a híd-koncepció mutatja, hogy Bartók nem az ellentét, hanem az egység — nem a disszonancia, hanem a harmónia — nem a tagadás, hanem az igazság és teljesség kedvéért polarizál.) Harmadszor — s talán ez a legmélyebb értelme — a híd-formában sikerült megjelenítenie a század emberének nagy törekvését: az átalakulni akarás vágyát. A híd *vezet* valahová. Központjának jut az a szerep, hogy a híd ívét visszafelé fordítsa és kiváltsa a metamorfózist — azt a minőségi átalakulást, ami minden igazi drámai történés alapja.

Így önti Bartók szintézisbe a klasszikus szimmetria *szellemi* formuláját a polaritás *természeti* dinamikájával és az átalakulás *történelmi* koncepciójával.

ÜJFALUSSY JÓZSEF:

MÁSODIK-E BARTÓK HEGEDŰVERSENYE?

1956. december 11-én Zürichben meghalt Geyer Stefi magyar származású hegedűművész. Hagyatékából napfényre került annak a két tételes hegedűversenynek a partitúrája, amelyet Bartók Béla 1907/08-ban neki írt, neki ajánlott. A partitúrát is a hegedűművésznek ajándékozta, aki azt híven őrizte haláláig anélkül, hogy bármilyen módon nyilvánosságra hozta volna.

Az ifjúkori hegedűversenyt Hans-Heinz Schneeberger 1958. május 30-án Bazelben bemutatta. Bartók műveinek kiadója, a Boosey & Hawkes cég 1959-ben kiadta (18 502. sz.), és elkeresztelte „1. hegedűverseny”-nek (Violin Concerto No. 1. op. posth.). Azóta számos hanglezfelvétel készült róla, s ezek — tisztelet a kivételeknek — ugyanúgy „első” hegedűversenyként hirdetik. Azóta lépett elő Bartók 1937/38-ban komponált kései Hegedűversenye újabb Boosey & Hawkes kiadásainak címlapján „másodikká” (No. 2.). Széltében így jelölik hanglezfelvételek, hangversenyműsorok is világszerte.

A magyar Bartók-kutatók, muzikológusok többször szót is emeltek ez ellen a helytelen és félrevezető számozgatás ellen. Örömkre, intézményeink elfogadták érveinket, és legalább nálunk már inkább csak kivételként olvasuk műsoron, hanglez- vagy kottajegyzéken az ominózus „1.” és „2.” hegedűversenyt.

De mert a téveszmék igen makacsak, és a helyes vélemény érveit még azok sem mindig ismerik, akik a helyes gyakorlatot tudomásul veszik és maguk is folytatják, nem árt nézetünket ismét kifejtteni.

Ha a zeneművek sorszámozása csupán kronológiai kérdés volna, természetesen tekinthetnők a korábbi hegedűversenyt elsőnek, a későbbit másodiknak. De a dolog nem ilyen egyszerű.

Ebben az esetben különösen nem az. Bartók ugyanis 1907/08-ban komponált hegedűversenyét, mint alkotást, szó szerint megszüntette. Nemcsak hogy nem vette fel érettkori műveinek sorába, mint számos más ifjúkori művét, hanem létét is megtagadta azzal, hogy első tételét kiemelte az eredeti egységből, Portré címmel közönség elé bocsátotta (1911. február 12.), majd új második tételt csatolt hozzá (a 14. bagatell zenekari változatát), és a kettőt együtt mint zenekari művet, „op 5.”-ként, Két portré címmel adta nyomtatásba. Ennek megfelelően, Hegedűversenyének mindig az 1937/38-ban komponált nagy művet tekintette. Az átszámozás tehát mindenképpen Bartók ítélete és szándéka ellen van.

Ha a szerző nem így bánt volna zsenyéjével, hanem egyszerűen csak hagy-

ta volna feledésbe merülni, mint annyi más fiatalkori művét, akkor sem volna szabad a két versenyművet egyszerűen sorszámmal különböztetni, a kései Hegedűversenyt önkényesen másodikká átkeresztelni. Kényelmesnek mindenestre kényelmes, de félrevezető. Sorszámmal ugyanis egyébként minőség tekintetében egyöntésű egyes darabokat különböztetünk. Ezért tekintjük — Bartókkal együtt — ma is I. vonósnégyesének az 1908-ban írott op. 7-et, bár azóta egy korábbi, pozsonyi eredetű kvartettjét a nyilvánosság is megismerte. Ezért tekintjük az 1921-es keltezésű hegedű-zongora szonátát ma is elsőnek (ismét Bartókkal egyetértésben), bár időközben ifjúkori hegedű-zongora szonátáját a Documenta Bartókiana 1. és 2. füzeté már függelékben publikálta. Kedvükért sem a vonósnégyesek, sem a hegedűszonáták Bartók-adta, hagyományos számozását nem írtuk át. Ezért nem sietett és nem siet a magyar Bartók-kutatás másodikká átszámolni Bartók Hegedűversenyét sem, bár már régóta számontartotta a korábbiit.

Megértjük, hogyha a kiadó, a hanglemezvállalat, a hangversenyrendező és az előadóművész mindent elkövet egy új lelet szenzációjának propagálásáért; ha az újonnan napfényre hozott művet mindjárt az ismert, klasszikussá vált műalkotás mellé helyezi rangban; ha még a melléje-számozással is óvna attól, hogy amazzal egybevetve, mind művészi, mind piaci érték tekintetében hátrányosabb helyzetbe kerüljön. Megértjük, de nem helyeseljük. Példamutatónak mégis azt a módot tartjuk, ahogyan a Faber and Faber cég Schoenberg korai vonósnégyesét publikálta: Schoenberg — String Quartet 1897. Így korrekt.

BREUER JÁNOS:

ADALÉKOK HÁROM BARTÓK-MŰ KIADÓI UTÓÉLETÉHEZ

Bartók kapcsolata kiadóival — a maga teljességében — még feldolgozatlan téma, bár az utóbbi években különböző forrásokból mind több értékes, idevágó információhoz juthatunk. Különösen sok tényt ismertettek a Denijs Dille szerkesztette Documenta Bartókiana eddigi kötetei, valamint Kroó György oknyomozó tanulmányai a színpadi művek genéziséről. Ezek az adatok természetesen Bartók és a kiadók kapcsolatát világítják meg, nem pedig a művek kiadói utóéletét. Ismeretes, hogy az a két külföldi kiadó, a bécsi Universal Edition és a londoni Boosey and Hawkes, amely több, mint fél évszázada gondozza Bartók műveit, mennyit tett nemcsak érte és Kodályért, de más magyar zeneszerzőkért is. Tudjuk, hogy a Boosey and Hawkes a magyar zene terjesztésének hagyományát erőteljesen folytatva, milyen buzgón propagálja a nyugati világ egy részében a kortársi magyar zeneszerzést. Mindezt ismerve és értékelve, mégis szóvá kell tenni, hogy néhány mű kiadása körül — enyhén szólva — nincs minden rendben.

1918. június 6-án kelt levelében¹ Bartók örömmel számol be Busiția Jánosnak a Kékszakállú herceg vára fogadtatásáról, valamint arról, hogy új kiadó publikálja műveit:

„A Kékszakállú kritikái jobbak voltak, mint a Fából faragotté. T. k. a Pesti Hírlap és az Újság kivételével többi mind mellette írt, főleg a 2 német lap, a Neues Pester Journal és a Lloyd.

Azonban ennek az esztendőnek legnagyobb sikere nem ez volt, hanem az, hogy sikerült egy elsőrangú kiadócéggel hosszabb időre szóló megállapodásra lépnem. Az »Universal Edition« (Bécs) tett nekem még januárban elfogadható ajánlatot. Hosszadalmas tárgyalások után végre megegyeztünk mindenben, és éppen a napokban írtam alá a szerződést, amelynek értelmében a legközelebbi néhány évben valamennyi eddig kiadatlan és még megírandó művem meg fog jelenni.

Ez nagy dolog, mert kb. 6 év óta egyáltalán semmim se jelent meg hazai kiadók jóvoltából, és mert ilyen ajánlattal külföldi kiadó magyar zenészhez talán még nem is fordult soha... Ez a szerződés mindenestre eddigi legnagyobb zeneszerzői sikerem...”

Kérdés, mint vélekedett volna Bartók az „elsőrangú kiadócég”-ről, ha látja A kékszakállú herceg vára 1964-ben, magyar szöveg nélkül újra kiadott kispartitúráját.

¹ Bartók Béla levelei III. Szerk.: Demény János. Zeneműkiadó, Budapest 1955. 110. l.

„Adatok »A kékszakállú herceg vára« keletkezéstörténetéhez” című publikációjában (megjelent a Bónis Ferenc szerkesztette Magyar Zenetörténeti Tanulmányok Szabolcsi Bence 70. születésnapjára kiadott kötetének 333—357. lapján) Kroó György nyomon követi az opera végleges megfogalmazásának útját, ismerteti Bartók aprólékos javításait az eredeti verzió, változtatásait, valamint mindazon engedménynek tekintendő korrekciót, amelyet a mű meghatározott előadónak kedvére tett. Kroó természetesen csakis a Bartók szentesítette változtatásokat, változatokat kutatja, csakhogy a Kékszakállú közkezen forgó variánsainak története — mint fentebb említettem — sajnálatos módon nem zárult le Bartók életében. Amikor az Universal a partitúrát 1964-ben újból kiadta, gyarapította a változatok számát. A 20-as években megjelent nagypartitúrában (U. E. 7028) magyar, német és francia szöveg szerepelt. A hat éve megjelent nagypartitúra kiadói száma változatlan — amennyire tudom a kiadó a régi grafikát használta fel újból —, a kispartitúra kötésén és az 1. paginával jelzett lapon új szám, 13 641 található, a kottás oldalakon azonban maradt a régi 7028. Azonban mindkettőben csak a német és angol fordítása található Balázs Béla szövegkönyvének.

A kispartitúra utolsó lapján közlésre került a prolog eredeti magyar szövege, valamint német és angol nyersfordítása, a következő megjegyzés kíséretében: „A prolog esetleges idegennyelvű fordítása esetén nem a mű elején közzétett szabad változat, hanem az alábbi magyar eredeti, vagy a szövegű fordítások egyike használandó fel.” Belegondolni is rossz azonban, mi történék, ha valaki a partitúrában közölt német librettók alapján kívánná elkészíteni az opera valamely idegen nyelvű fordítását.

A magyar szöveg hiánya nem csak — sőt nem is elsősorban — nemzeti öntudatunk kérdése. Alapos csorbát szenved az eredeti zenei szöveg, már felületes vizsgálódás is közel 60 eltérést mutat a Kékszakállú és Judit énekszólámában. Változatként ezek az eltérések természetesen jogosultak, mivel a német alapfordítás — amelyet azután 1963-ban revideált Füssl és Wagner — Bartók személyes ellenőrzésével készült. (Kroó György említett tanulmánya is tud Bartók nyelvi korrekcióiról.) Csakhogy az új partitúrában a német *változat* főszöveggé lép elő. A kottaképben mindvégig nagyméretű kottafejekkel szerepel, míg az ossia az angol fordításnak a némettől eltérő zenei konzekvenciáit jelzi. A kétnyelvű kiadvány logikai buktatója, hogy az angol szöveghez simuló *variáns* sokhelyütt azonos Bartók eredeti megfogalmazásával, míg az „eredeti” énekszólámok alaposan eltérnek tőle. Érthető, hogy így van, hiszen az angolban oly sok a rövid, egyszótagos szó, hogy könnyebb volt a fordító dolga.

Lássunk most néhány példát az új főszöveg és az eredeti eltéréseire. Igaz, a példák nem újak, hiszen ossia-megoldásként megvoltak már az UE 7026-os számú, 1922-ben megjelent s 1964-ben utánnyomott német—magyar szövegű zongorakivonatában. (Az a furcsa helyzet tehát, hogy egyazon kiadó egyidejűleg egyazon alkotás két eltérő főszövegét forgalmazza.) A legtöbb változtatás érintetlenül hagyja a hangmagasságot, csupán a ritmikát igazítja — lecsiszolván a „szögleteket” — a német nyelvhez. Lám, milyen lapos-sá válik mégis az ötödik ajtó feltárulása utáni himnikus énekszólám a pontozások elhagyásával, megfordításával:

76 +9 - 12

(B1)

Langgestreckte Sil-berströ-me, in der Fer-ne blau-e Ber-ge
Hosz-szú ezüst fo-lyók folynak, És kék hegyek' nagyon messze

Következő példánkban is „csak” a ritmus változik, az is épp hogy. Menyire megváltozik azonban a kifejezés a tizenhatodok más elhelyezésével, nem is szólva mármost arról, hogy énekes legyen a talpán, aki az új ritmust poco agitato (nyolcad = 200 MM) pontosan kiéneкли:

59

(B2)

Blut klebt rot an al-len Kro-nen!
Leg-szeb-bik koronád vé-res!

Sokhelyütt nem egyezik a német szótagszám a magyaréval, rendszerint a német a hosszabb, tehát szaporítani kell a kottafejeket, akár egy meglévő hangjegy megismétlésével (31. próbaszám után 4), akár idegen hang betoldásával (31. próbaszám után 6):

31 +4-6

(B3)

Was siehst du? Was siehst du?
Mit látsz? Mit látsz?

Ami a legszomorúbb, a zenének a szöveghez való idomítása helyenként új dallamokat teremt. Megváltozott mindjárt az első mondat is; fenyegető komorsága feloldódott, koncentrációja elveszett:

2 +3-4

(B4)

Wir sind am Zie-le.
Megérkez.-tünk.

Ismételten hangsúlyozni szeretném, hogy a fenti négy idézet éppúgy, mint a nem idézett legalább 50 további eltérés Bartók jóváhagyásával született, mint német *változat*. Ezt a kompromisszumot műve külföldi előadásainak érdekében nyilvánvalóan vállalnia kellett, kivált, mivel a kommunista emigráns Balázs Béla személye persona non grata lévén, itthon a mű 1936-ig nem is kerülhetett színre. Az új partitúra azonban olyannyira hiteles szöveggé tündeti fel a német verziót, hogy az eltérésekre, az eredeti mű forrására — azaz a tulajdon kiadásában hozzáférhető zongorakivonatra — még csak utalást sem tesz.

A magyar szöveg elhagyása annál is érthetlenebb, mivel vokális művek eredeti nyelvű előadása ma már világjelenség. A Kékszakállú forgalomban levő hangfelvételeinek többségén magyarul énekelnek (Seefried-Fischer-Dieskau, Ludwig-Berry, hazai lemezek!). Koncertszerű előadásban is mindinkább az eredetit adják elő, még akkor is, ha a tolmácsolók nem magyar énekesek. (E sorok írója 1966-ban Amsterdamban két ismeretlen holland énekes magyar nyelvű előadásában hallotta Bartók operájának hangfelvételét.) Ha magyarul éneklő külföldi énekeseket külföldi karmester vezényel az új partitúrából, alaposan beleizzad, hacsak nem készít az énekszólamokhoz a zongorakivonat alapján gondos korrektúrát.

*

Témánkhoz két további Bartók-mű sorsa kívánczok. A Cantata profana 1930-ban készült el. Kroó György közléséből² ismerjük az Universal 1932. szeptember 29-én kelt levelének azt a részletét, amelyben közli Bartókkal: „Mindenképpen szeretnénk Önt arról biztosítani, hogy továbbra is készek vagyunk intenzíven dolgozni az Ön nagy művéért és súlyt helyezünk arra, hogy a Cantata kéziratát minél előbb átadja nekünk.” Demény idézett levélpublikációjában Bartók Albrecht Sándorhoz intézett dátum nélküli levelét, egy 1932. október 22-i levél után helyezi el.³ Előbbiben Bartók említést tesz arról, hogy a Cantata . . . egyelőre még nem kerül kiadásra (vagy előadásra), mert még 3 hasonló terjedelmű dolgot tervezek hozzá, úgy, hogy valami összekötő gondolat összetartsa ugyan őket, de hármukat külön-külön is elő lehessen adni.”

A Cantata partitúrája és énekes zongorakivonata végül is 1934-ben jelent meg, Bartók kézírásának reprodukciójaként, mindkettőben van magyar szöveg (illetve, a zongorakivonat két verzióban, magyar—német és német—angol szöveggel látott napvilágot). Amikor a mű új, metszett kiadása az 50-es években, az Universalnál megjelent, a magyar szöveg kimaradt. Itt is a német számít főszövegnek, csakhogy, az operához képest az a lényeges különbség, hogy Szabolcsi Bence német fordítása egy-két apróbb részletet nem tekintve tökéletes hűséggel alkalmazkodik Bartók énekes szólamaihoz. Az eredeti, magyar szöveg elvesztéséért természetesen semmi sem kárpótol. Kivált az nem, hogy a kotta belső címlapján hibás a szöveg forrásának megjelölése: „Worte

² Kroó György: Bartók Béla megvalósulatlan kompozíciós terveiről. Magyar Zene X. évf. 3—4. szám, 1970. június. 255. l.

³ Demény id. mű 279. l.

nach ungarischen Volksliedertexten" (Magyar népdalszövegek nyomán). Az 1934-es kiadás forrásként még csak annyit közölt: „népi szövegekre”. Bármi készítette is Bartókot arra, hogy a szöveg forrását pontosabban ne jelölje, hogy a román kolindákról említést ne tegyen, szándékát illő lett volna tiszteletben tartani. Ha azonban nyomós érvek változás mellett szóltak is, az igazságtól eltérni nem lett volna szabad.

Kiadói problémákat vet fel Bartók vokális művei közül az Ady Endre verseire írott Öt dal (Op. 16) is. A mű 1923-ban jelent meg az Universalnál, német—magyar címlappal, korrekt szöveggel. A 2. lapon ajánlás, csak magyarul: „REINITZ BÉLÁNAK igaz barátsággal és szeretettel Budapest 1920”. A német fordító nevét a kiadvány nem közli.

Az Ady-dalok ma a Boosey and Hawkes katalógusában szerepelnek. A copyright dátuma a kotta szerint 1939, ez azonban nem a kiadás éve. Az utolsó kottaoldal hátán a kiadó Bartók hangszeres műveit hirdeti, közöttük a Brácsaverseny zongorakivonatát, amelynek copyright-ja 1949-ben kelt. A Brácsaverseny kottájának lemezszáma 16 954, a daloké 17 598 s ez az Ady-dalok 1951—52-es megjelenésére utal. Közzétett adat nincs arra, hogy Bartók és új kiadója tárgyalta-e a dalok újbóli közzétételéről. Ralph Hawkes Bartókhoz írott, publikált levelei (DocBart III) erre utalást nem tartalmaznak. Egy azonban bizonyos: sok örömet nem lelt volna Bartók az Op. 16 új kiadásában.

Az új angol edícióban a zeneszerző nevén kívül mindössze két magyar szó szerepel Reinitz Béla neve. Az ajánlást azonban csak részlegesen fordították le angolra, s a szöveg érthetlenné vált: „Reinitz Bélának (sic!) with true friendship and love Budapest 1920”.

A Boosey and Hawkes a kiadáshoz teljes egészében felhasználta az Universal kottáját, az utolsó lap alján még a bécsi nyomda jelzése „Waldheim-Eberle, Wien VII” is ottmaradt. Mindössze annyi történt, hogy a magyar dal-szöveget kiemelték s helyébe angolt tettek. Szerencsére, ez az angol szöveg oly tökéletesen illik az énekszólamhoz, hogy legalább az eredeti zenei szöveg érintetlen maradt. Az angolosítás egyébként nem teljesen következetes, mivel Bartóknak a zongorakísérőhöz szóló megjegyzései közül az utolsót (23. lap) elfelejtették angolra fordítani s az csak németül olvasható.

Ady Endre neve a kottán nem szerepel. Aki tehát a kottát megvásárolja, nem tudhatja meg többé — ha csak a szakirodalomból nem —, hogy e dalok a legnagyobb magyar költők egyikének verseire készültek. Mi több, azt sem tudja meg, hogy a dalok egyáltalán magyar versekre készültek, hiszen a címek is csupán németül és angolul olvashatók. Az angol kiadásban a 3. lap bal felső sarkában ott áll a német fordító R. St. Hoffmann neve, ami az UE kiadásából bizonyára pontatlanság következtében maradt ki, hiszen a német fordítás mindkét edícióban azonos. Van tehát német fordító, angol fordító azonban nincs. Aki tehát az angol kiadást kézbe veszi, egyebet nem gondolhat, mint hogy Bartók ismeretlen angol költő verseit, vagy netán skót balladákat zenésített meg.

*

Bartók három vokális művének fentebb ismertetett edíciós problémája a kiadások filológiájának — vagyis egy részletkérdésnek — is apró részlete csupán. Előbb-utóbb azonban mégiscsak elengedhetetlenül szükséges lesz a publikált kották kritikai revíziója, annak feltárása, hogy mi származik hitelesen a zeneszerzőtől, mi terheli a kiadót. Ennek híján a művek pontos képe mindinkább elmosódik az idő múlásával, újabb kiadások megjelenésével egyre nehezebb lesz a hozzátétek, „osszá”-k, verziók elkülönítése az eredetitől, egyre nehezebb lesz egy — a távoli jövőben felködlő — kritikai Bartók-kiadás előkészítése.

KUN IMRE:

KÉT OLASZORSZÁGI BARTÓK-TURNÉ

1938-ban, mint a Koncert hangversenyiroda vezetője, előkészítettem és lebonyolítottam Bartók Béla, Bartókné Pásztory Ditta és Zathureczky Ede hegedűművész olaszországi koncert-turnéját. A körutat az olasz impresszáriókkal való hosszas tárgyalás-levelezés előzte meg. A levelek hangjából, megfogalmazásából kiderül: milyen határozott elképzelései voltak Bartóknak a másorról, milyen szigorúan ragaszkodott a megállapodásokhoz. Tájékoztatót kért a legapróbbnak tetsző részletekről is, kíváncsi volt a plakátokra és az egyéb reklámanyagokra, meghatározta milyen zongorán akar játszani, s milyen hotelban kíván megszállni. — Figyelemreméltó a hangversenykörút időpontja is: 1939. Ez idő tájt már Európa-szerte nyomasztó a háborús légkör, a fasizmus előretörése. S a zeneszerzőt őszintén aggasztották az emberiség jövőjének kérdései. Leveleiben egyre többször bukkan fel: el lehet-e indulni az útra, nem tör-e ki közben a háború, amely esetleg megakadályozza a hazatérést.

Az 1939-re tervezett hangverseny-turnéról az előző év nyarán kezdtem tárgyalásokat egy milánói koncert-irodával és 1938. augusztus 12-én a következő levélben tájékoztattam Bartók Bélát:

„Olaszországgal végre sikerült véglegesen megállapodnom abban, hogy a hangversenyeket március 31-e és április 1—4-e között tartjuk. Mellékelten van szerencsém beküldeni a római szerződést, kérve annak szíves elfogadását, aláírását és visszaküldését. Firenzében április 1-én lesz a koncert. Milánó dátumát még nem kaptam meg.”

Bartók Béla 1938. augusztus 29-én kelt levelében ekként válaszolt:¹

„Igen tisztelt Igazgató Úr!

Rómának és a többi városnak ezt a műsort javaslom:

- | | | |
|-----------------------------------|---|-------------------|
| a) Mozart: A-dur szonáta | } | zong. +
hegedű |
| (vagy Bach J. S.: A-dur szonáta)* | | |
| b) Brahms: G-dur szonáta | | |

¹ L. Bartók Béla levelei III. Szerk.: Demény János. Zeneműkiadó, Budapest 1955. 432. 1.

- c) Bartók: 1. rondo*
 Soir dans la campagne
 Danse de l'ours
 1. nénie
 Allegro barbaro
- d) Bartók: 2. rapszódia
 Bartók—Ország: Chants hongrois
 Bartók—Gertler: Szonatina
- } zongora szólo
- } zong. +
 hegedű

* Ha Bach-ot választják akkor a c) számban az 1. rondo elé még (Bartók) „Petite suite” kerül.

Rómában még a következő feltételek kellene: 1. a fenti műsor elfogadása, 2. Steinway vagy Pleyel zongorát játszom, 3. Pénz-kiviteli engedély (vagy átutalási, szóval ahogyan már ezt szokták), 4. Fényképet (egyet) ha kívánnak küldök, de ezt még a hangverseny megkezdése előtt vissza kell adniok.

Ügylátszik a többi város nem nagyon siet a dolog elintézésével!

Kiváló tisztelettel

igaz híve

Bartók Béla”

A milánói, Centro Lirico Italiano nevű hangversenyiroda szeptember 24-én közölte irodámmal, hogy elküldte a szerződést és Milánóban március 31-re, Firenzében április 1-re, Rómában április 4-re tűzte ki a koncerteket. Jelezte, hogy Rómában Bartók rendelkezésére áll a kívánt Steinway-zongora, javasolja egy olasz szerző művének műsorra tűzését, valamint kéri a művész fényképét. — Bartók október elsején már válaszolt:²

„Igen tisztelt Igazgató Úr!

Mellékelve küldök 6 darab képet, tessék megírni, hogy ezekről kitűnő reprodukciókat lehet készíteni, ezt tapasztalatból tudom. Valódi fényképpel nem szolgálhatok. Azonban még ezt a 6 képet is visszakérem a hangversenyek után, mert már ebből is kevés van.

A milánói szerződést aláírva visszaküldöm, de csakis abban a föltevésben, hogy a firenzei dolog is meg lesz (mért nem küldik azt is?).

A rómaiit még nem küldhetem, amiatt az újabb műsor kívánság miatt. Én nem bánom, játsszunk egy régi olasz szonátát (Tartini, Veracini stb.) de ezt válassza ki Zathureczky. Jelenkori olasz művet nem játszom.

(Az »1. műsor« azt jelenti, hogy a Mozart szonátát választotta és nem a Bachot ugye?)

² Major Ervin hagyatékából.

Majd ha véglegesen elfogadták a római műsort, akkor írhatom csak alá a szerződést. — Jelöljék meg a rómaiak azt is, hogy Mozart vagy Brahms helyett akarják-e azt a régi szerzőt.

Végül szabadjon szíves figyelmébe ajánlanom volt tanítványomat, Hevesi Piroskát (különben Levinne-nél is tanult, Dohnányinál pedig a művészképzőt végezte), aki most költözött vissza Pestre Kolozsvárról. Szeretne fellépni, közreműködni stb., tehát ha van erre lehetőség, melegen ajánlom — — — — . Címe: V. Falk Miksa u. 15. flsz. 1/a.

Közben azt hallottam, hogy Romániában az a bizonyos adó 33⁰/₀, így aztán persze aligha lehet a dologból valami.

Kiváló tisztelettel:

Bartók Béla”

A tárgyalások már 1939. januárjába, a koncertek évébe nyúlnak. Bartók néha türelmetlen, kijelenti, hogy a Velencére kitűzött terminust nem tudja sokáig fenntartani. Végre 1939. január 13-án megérkezik a Centro Lirico levele, véglegesíti a turné időpontjait, s közli a honoráriumok összegét. Eszerint a szonáta estekért 3500 líra, zenekari esteken való közreműködésért 2000 líra, a római koncertért 4000 líra tiszteletdíjat ajánlanak fel. Bartók kifejezte azt a kívánságát, hogy Velencében a koncert előtti napokban szeretne megismerkedni a kétzongorás szonáta ütőhangszer-játékosaival, s ezért egy nappal korábban odaérkezne.^{2a} Később — minthogy milánói útját nem tudta megszakítani, ez az előzetes próba elmaradt.

Egyre közeledik a hangverseny dátuma, egymást érik a levél- és táviratváltások. Meg kell tudnom: melyek az egyes városokban a koncerttermekhez legközelebb eső szállodák, tanulmányoznom kell a menetrendet, s intézkedem a honorárium kifizetése iránt. Már 1939. március 18-át mutatja a naptár, amikor újabb sürgöny érkezik a milánói irodától, s azt kéri: Párma számára is kössem le a két szonátázó művészt, március 27. és 30. közöttre. Azonnal érintkezésbe lépek velük és sikerül is megállapodnunk. Március 21-én táviratban értesítem erről olasz partneremet. „Bartók—Zathureczky koncert Pármában március 30-án. A honorárium 3000 líra.” — Levélben is leigazoltam a hangversenyt s választ kértem a római műsorra, a honorárium kifizetésére vonatkozóan, jeleztem a kották elküldését, s végül nyomatékosan közöltem: Bartók Béla súlyosan aggódik az Európa-szerte tapasztalható háborús készülődés miatt. Hozzáfűztem: talán néhány héten belül nem fog a helyzet rosszabbodni. Ha igen — Bartók nem vállalja a koncert-turnét.

^{2a} A koncertek technikai részleteinek aprólékos tisztázása Bartók részéről nem volt főlegesen akadémikuskodás. Velencei koncertjének napján, 1939. ápr. 8-án, Müller—Widmann asszonyhoz írott leveléből (Lev. 11. 142—143. lap) megtudjuk, hogy a szerződésben részletesen írásba foglalt feltételeket a hangverseny olasz rendezője nem biztosította: „... ma ott játszunk a 2-zongorás szonátát, van egy szabályos hosszú zongoránk és egy egészen rövid!! (állítólag Velencében nincsen több hosszú zongora); »timbales mécanique« (Maschinenpauke) sincsenek; két ütőhangszerjátékos helyett pedig *hat* van! (és még egy hangversenymester), egyik borzalmasabban játszik, mint a másik. Soha többé nem jövök zongorázni ebbe az országba!”

Megérkezik a válasz: a Banco d'Italia lakásigazolványt kér minden művésztől, csak ezen az alapon tudja a pénzt átutalni. „Tudjuk, hogy Bartók is, Zathureczky is a Zeneakadémia tanárai, formalitás az egész, de hát a bank ragaszkodik hozzá” — mentegetőzik az iroda. A lakásigazolvást elküldtem, hozzáfűzve: ha az igazolvány fordítása szükséges, forduljanak a magyar követséghez, s a költségeket a honoráriumból vonják le.

Március 27-e van, az utazás küszöbén végre közölhetem Bartókkal és Zathureczkyvel a turné végleges időbeosztását, azzal, hogy a kívánt szállodák biztosítása megtörtént, s a pályaudvarokon mindenütt az impresszáriók megbízottja várja őket.

A beosztás:

„Bartók Béla — Zathureczky tanár urak:

Március 30. Párma rendező: Associatione Turistica „Pro Parma”
Comm. Lanfranchi
a hangv. helye: Sala del Ridotto de Teatro
Regio
kezdete: este 8 óra
szálloda: [?]
honorárium: 3000 líra (a societa fizeti)

Március 31. Milánó rendező: Soc. de Teatro del Popolo
a hangv. helye: Teatro del Popolo
kezdete [?]
szálloda: Hotel Europa
honorárium: 3500 líra

Április 1. Firenze rendező:
a hangv. helye: Teatro Comunale
kezdete: [?]
szálloda: Hotel Cavour
honorárium: 3500 líra

Április 4. Róma a hangv. helye: Santa Cecilia Accademia
kezdete: 16 óra
szálloda: Hotel Imperial
honorárium: 4500 líra

Április 8. Velence a hangv. helye: Teatro Fenice
kezdete: [?]
szálloda: Hotel Luna
honorárium: 3500 líra

Műsor (Róma kivételével)

Mozart: Sonata A-dur für Violine und Klavier

Brahms: Sonata g-dur für Violine und Klavier

Bartók: Rondo 1. (Klaviersoli)
Soir dans la campagne
Danse de l'ours
1^{ère} nénie
Allegro barbaro
Bartók: II. Rhapsodie für Violine und Klavier
Bartók—Ország: Chants hongrois Violine und Klavier
Bartók—Gertler: Sonatina

Rómában: Mozart A-dúr szonáta helyett Veracini a-moll, a többi marad

Velencében: 2 zongorás zenekari est
Műsor: 1. Rapszódia és a kézzongorás szonáta.”

A pármai hangversenyt követő napon, 1939. március 31-én, Bartók az alábbi levelezőlapot írta feleségének:³

„Édes Dittám! Ünnepi uzsonnával fogadtak minket, viszont a 2. rapszodiámat kipisszegték (gyűjtöm az adatokat). Egy 2000 személyes színházban játszottunk 200 személy előtt (de lehet, hogy csak 100-an voltak!). A zongora jó volt ugyan, de a födele állandóan zörgött!! Most tovább utazunk Milánóba.

Csokol
Béla”

Az olasz turné sikere fellelkesítette Bartókot, ezúttal kivételesen ő kezdeményezett. 1939. májusában értesített, hogy véglegesen kialakult amerikai turnéjának programja és november—decemberben Európában szívesen adna néhány koncertet. Újból tárgyalásokat kezdtem az olasz irodával és rádióval. Időközben dolgom Párizsba szólítottak, majd amikor hazatértem, már vártak az olasz ajánlatok: Firenzéből jelezték, hogy kézzongorás estet rendeznének december 9-én, vagy 23-án Bartók Béla és Pásztory Ditta közreműködésével, Torino a rádiózenekarral szeretné felléptetni Bartók Bélát, s a milánói Scala is közreműködésre kéri egy zenekari estre — októberre

Bartók nem tartózkodott Magyarországon, mindenről levélben tájékoztattam, 1939. július 14-én a következő válasz érkezett:⁴

„Igen tisztelt Igazgató Úr!

Júl. 10.-i levelére sietek válaszolni (már amennyire itt sietni lehet).

1. *Olaszország.* Firenze dec. 9-én egymagában sőt még az esetleges Turin rádióval sem elég. Ha legalább a milánói Scalát hozzá lehetne csatolni (külön azért okt.-ben nem utazom le, okt. különben is túlságosan korán van). A helyzet az, hogy a hollandiai dolgok, melyek egy már dec. 21-re fixírozott Concertgebouw közreműködés elé csoportosulnának, még bizonytalanok. Ha több olasz hangverseny volna biztos és összeillő dá-

³ Bartók Béláné Pásztory Ditta tulajdona.

⁴ L. Lev. III. 445—446. I.

tummal, akkor ezt fogadnám el és a hollandusoknak azt írnám: már késő. De így nem tudok mit tenni. Olaszországot illetőleg biztosabb volna, ha nov.-t lehetne választani, az Hollandiával nem ütköznék (kb. 4—5, azonban minimum 3 olasz koncert kellene).

Szóval: ha dec. marad, akkor azt a turnét választom, amelyiknek dátumai hamarabb jönnek létre.

2. *Budapest*. Mint már előbb említettem, okt. nekem túl korai, ezért inkább a zenekari közreműködést választanám; mégpedig Mozart 2 zongorás versenyművét ajánlanám. De mindenekelőtt szeretném tudni, milyen karmesterrel történék a dolog és biztosítékokat szeretnék hangversenybetiltás esetére . . .

Sokszor üdvözljük mindketten.

Bartók Béla”

Felesége által írt levelezőlap:⁵

„Júl. 6.

Silvaplana, Pension Waldheim, Graubünden

Azt a hírt kaptam, hogy telefonon keresett, július 30-ig itt tartózkodunk, tehát ide lehet írni.

Kiváló tisztelettel:

Bartók Béla”

(felesége írása)

Újabb nagyszabású Bartók-turné körvonalai bontakoznak ki, mert a római Servizio Nazionale Concerti hangversenyigazgatóság táviratot küld s kilátásba helyez december 11—12-re két koncertet. De a honorárium mérséklését kéri. Irodám nevében tájékoztatom Bartókot. Ismertetem a program-kívánságokat, melyek szerint Rómában Busoni „Fantasia contrapunctica”-ját szeretnék tőle hallani, ezenkívül valami régi zenét és egészen új, ismeretlen, modern művet „Uraufführungot”, vagy érdekes „Réexhumation”-t. Úgy látszik Bartókot és feleségét egészen válogatott, zeneértő közönségnek óhajtják prezentálni. Bartók leveleimre válaszolva szigorú kikötéseket tesz: „az ütősök elsőrangúak legyenek”, „kifogástalanul hangzó xylofon álljon rendelkezésre”, s a Busoni helyett Sztravinszkij művet ajánl.⁶

„Igen tisztelt Uraim!

Júl. 31.-i és júl. 10.-i levelükre együttesen válaszolok.

1. A firenzei 2-zongorás hangv. műsoraként ugyanazokat a darabokat javaslom, amiket a budapesti márc. 23.-i hangversenyen játszottunk. Ez dec. 9.-én legyen.

2. A római hangversenyre kívánt saját 2-zongorára és ütőhangszerekre írt művem elfogadom, de a következő speciális, írásban lefektetett föltételekkel: a) a szükséges 2 vagy 3 ütőhangszeres elsőrangú legyen

⁵ Szerző tulajdona.

⁶ L. Lev. III. 446—447. I.

b) 3 »timbales mécanique« (Maschinenpauke) álljon rendelkezésre és egy kifogástalanul hangzó xylofon c) 12-órányi próbaidőt kell ehhez a darabhoz kapnunk, mégpedig dec. 10.-én délután vagy este, 11.-én bármikor és 12.-én délelőtt (vagy délután is lehet, ha a koncert este van). A Busoni művet nem vállalhatjuk, helyette Stravinsky „Concert pour 2 pianos”-t ajánlom. Levelükből nem derül ki, csak mi játszunk az egész koncerten, vagy csak ezt a 2 számot adjuk, mint közreműködést. Előbbi esetben még Debussy »En blanc et noir«-ját és saját »Mikrokosmos«-omból egy sorozat szólo zongoradarabot (újdomság). Ha semmiképp nem lehet 3500 lírát elérni úgy 3000-ig le lehet menni.

3. A hangverseny (a próbák miatt) csak 12.-én lehet.

4. Turin-ról júl. 10.-i levelükben azt írják Önök: »rádió zenekari koncert (közreműködés), a júl 31.-iben pedig 40 perces duoműsorról írnak. Mármost melyik a kettő közül? Ha »közreműködés« zenekarral, illetve ha csak én egyedül játszom, akkor elfogadható a 2500 líra, ha azonban 2-zongorás közreműködés (ehhez, mint műsört Mozart Szonátáját és Debussy »En blanc et noir«-ját, továbbá egy 5 perces szóló sorozatot műveimből javaslom: 20+15+5 perc), akkor minimum 3000 líra kell.*

5. Szerződésileg kell kikötni, hogy Steinway »piano grand« (Konzert-flügel) álljon rendelkezésünkre, ha 2 zongorás az est. 2 egyformán nagy hangversenyzongora.

6. Amennyiben háboru ütne ki Magyar- vagy Olaszországban, vagy a közbeeső országokban, a szerződés érvényét veszti.

Ezeket kérem a lehető legpontosabban továbbítani. A szerződéseket csak együttesen (mind a hármat) írom alá, és minél hamarabb kérem.

Kiváló tisztelettel:

Bartók Béla

* Turinban a rómaihoz csatlakozó dátum kell: dec. 15. (tizenöt)''

Torino—Róma—Torino—Firenze útján jönnek-mennek a levelek, táviratok. Az EIAR — a római rádió — a II. zongoraversenyt szeretné műsorára tűzni, Rómából azt közlik, hogy ne vegyes műsört tervezzünk. „Csakis Bartók műveiről lehet szó, más figyelembe sem jöhet!” Az is kiderül azonban, hogy a Bartók műveket ekkor még csak felületesen ismerik: minduntalan egy „II. zongora-zenekari rapszodiát” követelnek. Megírom, hogy Bartók hegedűre és zenekarra írt két rapszodiát, de zongorára és zenekarra csak egyet, s azt is huszonöt éves korában. A kotta hasznavehetetlen és a bécsi kiadó nem hajlandó újat nyomtatni. Ekkoriban többször beszéltem Bartókkal telefonon, s már ezekből sejtettem, ami október másodikán kelt leveléből⁷ világossá vált: „Nem tudom a mai körülmények között rászánni magamat az útra . . . Elhatározásom végleges . . .”

⁷ Szerző tulajdona. B. lev. II. 147. l.

„Nagys. Kun Imre igazgató úrnak!
Budapest, Váci u.

Igen tisztelt igazgató úr!

Amint már telefonon jeleztem (azt hiszem Singer úrral beszélve), semmikép sem tudom magam olaszországi útra rászánni, a mai körülmények közt. Hogy ne legyen további huza-vona, arra kérem, tekintse ezt az elhatározásomat véglegesnek. Még a következőket szeretném megtudni:

1. A budapesti szonáta-est okt. 27-én lesz-e?
2. Szegeden lesz-e szonáta est, és ha igen, mikor?
3. A 2-zongorás Mozart koncertre vonatkozólag van-e már döntés? vagy ha nincs, miképpen vagyuk ezzel a tervvel?
4. Szigetinek mikor kellene Pesten lennie? Írt nekem egy lapot (szept. 20-ról), pár nap előtt kaptam meg, abban azt írja, reméli ide jöhet. Továbbá ezt írja: „Est que tu aurais la bonté de prier Rozsnyai de déposer chez Kun (Koncert) le matériel d'orchestre du Portrait op. 5.” Az én „Deux Portraits”-mről van szó, de nem Rozsnyaihoz kell fordulni, hanem Rózsavölgyihez (mert ez a mű most már ennek a tulajdona). Arra kérem tehát Sz. nevében, hogy ezt intézze el velük.

Sokszor üdvözli
Bartók Béla”

Bartók elhatározása — érthetően — nehéz helyzetbe hozta az olasz hangversenyrendezőket. Erre való tekintettel október 5-én irodám levelet intézett Bartók Bélához. Arra kértük: kb. két hétig legyen még türelemmel, s várjon végleges elhatározásával, addig talán áttekinthetőbb képet kaphatunk a politikai helyzet alakulásáról. Értesítettük arról is, hogy az olaszok az egyik szerződést megküldték, de a másik kettő még hiányzik.

Szinte minden napra jut egy Olaszországból érkező távirat vagy levél. Október 6-án Torinóból közlik, hogy elfogadják Bartók propozícióit, Róma viszont azt jelenti, hogy a Teatro delle Arti vezetői külföldön vannak, s nem tudják elküldeni a szerződést. Végre 25-én újabb levél érkezik Rómából, mely pontosan tükrözi az ott uralkodó helyzetet:

„A Teatro delle Arti közölte, hogy addig nem küld szerződést, míg a Minisztériumtól a szubvenciót nem kapja meg. A mostani nehéz időkben nem lehet semmire vállalkozni segély nélkül. Ha a Mester nem tud várni arra, akkor le kell mondani a hangversenyeket, mert Turin nem tarthatja tovább függőben a szerződést. Kérünk postafordultával választ.”

Főleg Róma bizonytalankodott, sőt október 31-én azt írták: Ha Bartók Mester nem tud várni a római koncert lekötésével, le kell mondaniuk a másik két hangversenyt, Firenzét és Turint is. Erre nem tehattünk mást: lemondtuk az olaszországi koncerteket. Értesítésünkre az alábbi levél érkezett, mely világosan mutatja, milyen helyzet uralkodott Olaszországban annak idején, s milyen fontos volt számukra, hogy egy olyan nemzetközi rangú művészt szerepeltethessenek, mint amilyen Bartók:

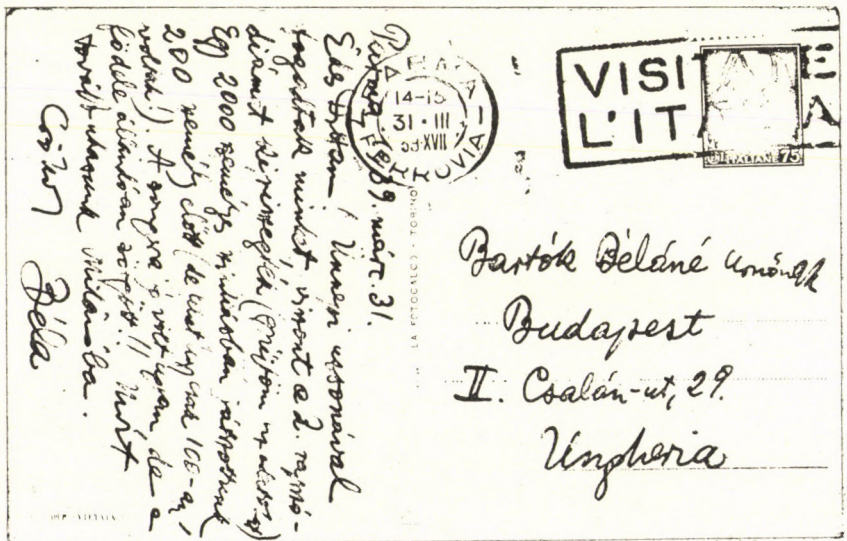
„A hangversenyek lemondása nagyon súlyos. Firenzében ez a hangverseny lett volna egyike az elsőknek és ha nem jön a Mester, ez nagyon lesújtó

volna. A mostani súlyos nemzetközi helyzetben sok háborút viselő ország művészei hiányoznak. Ha most egy semleges ország művésze nem jönne el, az katasztrófája lenne a koncertsorozatnak. Kérjük tehát tegyen meg mindent a Mesternél, hogy a két hangversenyre jöjjön le. Ecsételje nehéz helyzetünket és biztosak vagyunk, hogy a Mester tekintettel lesz rá. M. Labrocca az Ente Autunno elnöke rendkívül számít erre a hangversenyre, hajlandó 500 lírát hozzátenni a honoráriumhoz és hajlandó megváltoztatni a szerződést 4000 lírára. Kérünk sürgönyválaszt és reméljük, hogy ez kedvező lesz. Kérjük az összes adatokat M. és Mme Bartók részére, hogy a játszási engedélyt megkérhessük.”

A római levelet november 11-én elküldtük Bartóknak és kértük, hogy az ügyben személyesen is tárgyalhassunk. Közben november 13-án az EIAR Torino sürgönyt küld a következő szöveggel: „Megerősítjük Bartók három hangversenyét 9000 lírával” és levélben jelzi, hogy a december 11-i koncertért 3000 lírát fizet, dec. 15-én zenekari hangversenyért 2500 lírát, Firenze pedig kifizeti az 500 líra differenciát, vagyis Bartók Béla összesen 9000 lírát kap.

Örültünk, hogy az ügy kedvezően elrendeződött, s november 14-én — miután Bartókkal is tudtunk tárgyalni — megírhattuk római tárgyaló partnerünknek, hogy az ajánlatot a Mester elfogadta némi módosítással. Mint eredetileg is: 9250 lírát kér s ennek megfelelően adják meg sürgönyi megerősítésüket. Mellékeljük a részletes műsort is. Természetesen akadt még néhány levél és sürgöny-váltás. Az EIAR kérte a zenekari anyagot. Bartók kívánsága az volt, hogy a „Mikrokosmos”-ból való darabok címét fordítsák le olaszra, hogy a műsorban olaszul legyen feltüntetve stb.

December 11-én — ilyen bonyodalmas előzmények után — végre sor került a firenzei hangversenyre, mely nagy sikerrel zajlott le. Hasonló érdeklődés és siker kísérte a december 16-i fellépést is, s az olasz hangversenyrendezőkkal együtt úgy vélekedtünk, hogy a koncert-sorozatot meg lehetne ismételni a következő esztendőben. — A történelem azonban másként döntött.



SÓLYOM GYÖRGY:

BEETHOVEN UTOLSÓ VONÓSNÉGYESEI
ÉS A KLASSZIKUS TÉTELREND

(I. rész)

Egy nagy korszak igen röviden elhatárolt lezáró szakasza ennek a tanulmánynak a szűkebb, közvetlen tárgya. Az európai zenetörténeti örökség egyik legproblematicusabb mozzanata ez, félve, bizonytalanul járja körül az elemző, értékelő irodalom is. Világának páratlan tartalmi összetettsége jobbra valami nem konkretizált „mélységgé”, a titokzatosan nagy dolgoknak járó nimbuszá mitizálódik a köztudatban. Szembetűnő, hogy számos döntő vonásában kitör a fejlődés általános „vonalából”, kivételszerű, magában álló a helyzete. Ez aztán könnyen vegyíti e művek iránti lelkes hódolatba — képük történetietlen elmerevítését. Az ilyen lelkes hódolat „ártatlanabb”: nem kényserít a Beethoven-művészet teljes problematikájának valóban mély áttekintésére. Utolsó műveit gyakran elszigetelt, egyoldalúan ugrásszerű fordulatként csodáljuk, ritkábban kíséreljük meg ezt a korszakos súlyú jelenséget — valóban ugrásszerű — betetőző mozzanatként átélni-ábrázolni, a klasszikus fejlődés tartalmi kontinuitásában.

A kétségek, elégedetlenségek előrebocsátásával a magunk kétségeiről is vallunk. Beethoven utolsó vonósnégyeseinek a fejlődésben betöltött, rendhagyó, folyamatosságot megtörő helyzete nem pusztá látszat. Épp ez, a valóságos történeti helyzet int óvatosságra, helyesebben (legalább szándék, ambíció szerint) mélyebb kérdésfeltevésre. S ez a szándék szorít rá, hogy a vizsgálandó művészi jelenség határait bizonyos értelemben eleve feloldjuk. A klasszikus korszak lezáró mozzanataról — valójában mindössze néhány műről! — szólnánk. Az időrendi előzmény elkerülhetetlen felvázolásával azonban nem egyszerűen annak kötelezettsége hárul ránk, hogy megmutassuk, „hol tartunk”, amikor voltaképpen tárgyunk megjelenik a történeti folyamatban. Ilyen bevezetők máskor is elkerülhetetlenek és céljuk máskor is épp az „előzmény” és a „voltaképpen tárgy” valamiféle összefüggésének, kapcsolódásuk módjának tisztázása. Számunkra azonban már ez az összefüggés, ez a kapcsolódás-mód új problémaként jelentkezik: épp ezen a ponton nyugtalanítanakserkentenek leginkább a Beethoven-irodalom nyitva maradt kérdései. Nem csak a szokásos módszer és forma okán kíváncszik tehát ide ez a bevezető, de mondanivalónk hangsúlyos részeként is. Ha ez a munka egyáltalán eljut lényeges tanulságokig, azoknak már itt bontakozniok kell valamelyest. Ezért óhatatlan, hogy ez a szakasz terjedelmesebb lesz a szokásosnál.

Még így is csak vázlatot, valójában munkatervet mutathat abból, amit igazán keres, további programként: a klasszikus hangszeres zene *tétel-sora*,

ciklikus rendje kialakulásának történeti, esztétikai kérdéseiből. Most úgy tűnik, hogy ennek a folyamatnak végső, lezáró fázisa — Beethoven utolsó vonósnégyeseinek csoportja — épp abban, hogy felbontva, szétfeszítve, tagadva teljesíti be a félévszázados folyamat tendenciáit, átfogó, kései számadást adhat ezekről a tendenciákról. Az éles, döntő stílusáttörés maga vallhat a legtöbbet a hozzá vezető út gazdagon tagolt tartalmi következetességéről, s a rendkívüli dinamikájú ellentmondásos egységről, amely kettejük — tehát e végső, beteljesítő lépés és a hozzá vezető út — között feszül. Ennek eleven, összetett történeti mozgásirányai nyomában igyekszünk elindulni, — ezúttal valóban csak elindulni.

A szorosabban Beethoven vonósnégyeseiről szóló, második rész annyiban marad csak szükségszerűen elvont szinten, hogy lényegében a tételrend, a ciklika problémáira igyekszik szorítkozni, a forma és nyelv belsőbb kérdéseibe annyira bocsátkozik csak, amennyire az ennek a problémakörnek a szempontjából is elkerülhetetlen lesz. Az első rész, a történeti „előzmény” áttekintése azonban ennél is jóval elvontabb tárgyalásmódra kényszerül jelenleg. Egy történeti folyamatnak majdhogynem pusztán „logikáját” keresi, valójában csak egyelőre, olyan tág általánosságban, amilyenben az a fejlődés konkrét ütemének aprólékos, részletező feltárása *előtt* is látható. Ennek az elvontságnak úgyszólván egyetlen mentsége lehet, ha a tanulmány írója nem csak közli, de módszerében is evidenssé teszi: teljes tudatában van az ilyen tárgyalásmód vázlat-, előtanulmány-, sőt nem egyszer hipotézis-jellegének. S annak, hogy az ilyen módszerű áttekintés esetleges tanulságai és felmerülő problémái nem hogy fel nem menthetik, egyenesen rászorítják a jelzett részlet-kutatásokra, soron következő feladatként. Váltig „nyugtalanítania” kell annak a tudatnak, hogy egy folyamat logikája végső soron nem áll meg igazán — a története nélkül. A munka első része, ebben az állapotában, épp csak arról adhat számot, melyek azok a nyitott kérdések, amelyek figyelmünket a zenetörténet és területe felé fordítják. Elképzelt, sejtett módszerünket akkor érezzük megvalósulni, ha e konkrét zenetörténeti mozgás — nem is történetének, csak „tulajdonságainak” — vázlata mögött, mintegy önkéntelenül bontakozik ki éles, minőségi fordulat és alapvető, lényegi kontinuitás elvibb, általánosabb esztétikai dialektikájának keresése.

I.

(1.)

Nem csak a szélesebb körű köztudat, de sokszor a tudományos irodalom is — legalábbis a klasszikus zenei örökséget egzakt szakdiszciplínával, pozitívista módszerrel felmérő irodalom első nagy hulláma, a múlt század végén, a századfordulón — szembetűnő, alapvető jelenségként tartja számon a klasszikus zene formavilágának szilárd, homogén, közös rendjét. Ennek tapasztalata dominál a hangszeres zene egy-egy tételének tipikus struktúráiban, de, úgy tűnik, még inkább *a tételek egy művet alkotó sorában*, egymás mellé állásukban: a ciklikus rendben. Ez utóbbinak igazán történeti, fejlődés-alakulást kutató irodalma feltűnően gyér. Ha a „klasszikus” terminushoz mindmáig oly sokak tudatában társul a statikus „törvényszerűség”, megállapodottság,

véglegesség stb. képzeté, ez a klasszikus zene tételrendjéről még elterjedtebb, közkeletűbb, mint az egyes tételek szerkezetéről. Valóban: nem csak a hangversenyeken megszólaló művek nagy többsége, de az irodalom zöme is segít megrögzíteni a „szabályos négytételes egység” fogalmát: gyors, szonátaformájú kezdőtétel — lassú — tánc (menüett vagy scherzo) — gyors, rondó- vagy szonátaformájú finálé. Már műveltebb hallgató, aki a belülső kettő felcserélődését, Haydn óta, egyenrangú alternatívaként, s nem feltűnő kivételességként tartja számon.

Polémiánk, vagy akár csak korrekciónk, természetesen nem irányulhat arra, hogy ez a típus ne volna domináló, centrális jelentőségű. De ahogyan — irodalomban és köztudatban¹ — a „szabályos”, a „hagyományos” pozícióját tölti be, így hozzájárult (a tematika, a harmóniavilág, a lételem belüli formarend hasonlóan elmerévített rendszerezése mellett) egy statikus, metafizikus módon, mintegy „kettévált” klasszika-kép kialakulásához. „Tiszta”, „tökéletes” (sőt akár: „kristályos”) formarend, „harmonikus egyensúly” az egyik oldalon, egy zenetörténeti ancien régime megszélidített és fejlődés nélküli megtestesítőivé formált Mozart és Haydn világában, — s így Beethoven fellépése számára valóban nem maradt más történeti funkció, mint az abszolút, éles cezuráé, az övé, *csak az övé* lesz a — túl általánosult — tartalmi-formai forradalmi áttörés romantikussá átszíneződő nimbusza. Elsikkad, vagy legalább is eltompul így 1770—1800 páratlanul összetett, lépésről lépésre új képrendszert, formavilágot teremtő folyamatának tudata, Mozart és Haydn pályájáé. De, ezáltal szükségyszerűen, Beethoven valóságos forradalmi áttörésének konkrétabb tartalmáé, sajátosságáé is (nem is térünk itt ki arra a későbbi, századeleji áramlatra, amely főként Mozart életfilozófiai-mélylélektani-irracionalisztikus interpretálásával látszólag egy „másik oldalról” mossa el a klasszikus fejlődésen belüli történetiséget).

Mert ahogyan a klasszikus ciklika imént kiemelt „tiszta” négytételes típusa az 1760-as, 70-es években megszilárdul és kiválik a hangszeres zenei praxisz igen tág köréből és önálló fejlődés útjára lép, ez nem kisebb horderejű történeti fordulat, mint majdani felbomlása, szétfeszülése, Beethoven kezében, 1820 után. Ennek a fordulatnak részletezett fázisait egy olyan, nagyobb terjedelmi igényű próbálkozás tárhatja csak fel majd, amilyenre céloztunk, távolabbi tervként. Itt be kell érniünk annak előzetes, hipotetikus hangsúlyozásával, hogy ez a vívmány több, mint egy, mondjuk, legtömörebb, legátfogóbb, vagy bármi módon legszerencsésebben kikísérletezett típus „természetes kiválasztódása”, egyéb megoldások tarka és esetleges sokféleségéből. Benne, épp létrejöttével, a hangszeres zene *életben betöltött funkciójának*, társadalmi *rendeltetésének* korszakos változása megy végbe, az ilyen változásokra jellemző — bár jobbára rejtett, felszín alatti — intenzív feszültségben, küzdelemben.

A felszínen jól látható állapot: műfajok, apparátus-típusok, tételformák és ciklikus rendjük, lehetőségeik tarka és könnyen keveredő együttélése ebben a néhány évtizedben egyelőre még éppen elfedni látszik a már megindult

¹ Itt persze azzal a tagadhatatlan jelenséggel is számolnunk kell, hogy a zenét hallgatóknak, zenével tudatosabban élőknek ez a „széleskörű köztudata” a tudományos irodalom szemléletét, felismeréseit néha egy-két nemzedéknyi eltolódással is, késve konzerálja.

átalakulás alapvető tendenciáját. A műfaji elnevezések esetlegessége, következetlensége csak szembetűnő jele ennek a helyzetnek. „Sinfonia a quattro” Mannheimben, Divertimento, vagy épp „Divertimento a quattro” Salzburgban, Bécsben vagy Kismartonban: jelentheti véletlenül akár egy és ugyanazt az apparátust és gyakorlati rendeltetést is; de van úgy, hogy a név azt sem dönti el, négy hangszer szól-e vagy négyszólamú zenekar, van-e szükség nagyobbőre vagy continuót játszó csembalóra; egy-egy „Serenata” éppúgy foglaloztathat szűk fúvós kamaraegyüttest, mint vonószekart koncertáló szólóhangszerekkel; a felsoroltak bármelyikének tételszáma háromtól hétig terjedhet... Ennek a műfaji anyagnak mai ismeretében aligha vállalkozhatna kutató pl. a Divertimento, Serenade, Cassatione (sőt, Mozart salzburgi köreinek „nem hivatalos” szóhasználatában néha „Finalmusik”, a fiatal Haydnnél „Scherzando”) — akár csak ausztriai — terminológiájának valamiféle szétválogatására. Nem szólva arról, hogy mindezek jelenthetik a városi utcán, alkalmilag verbuvált együttesel megszólaló, személyes indítékú „köszöntők” mindennapos praxszisát éppúgy, mint reprezentatív, ünnepi muzsikálást, a salzburgi hercegérsek vagy Esterházy herceg palotájában.

Ez a műfaji tarkaság tehát még abban a tekintetben sem látszik valami világosan elhatárolható állapotot tükrözni, amelyben, úgy jeleztük, korszakos horderejű fordulat előtt áll a fejlődés: az életben betöltött funkció, a társadalmi rendeltetés tekintetében. Hiszen „életformája” a tömeges, plebejus utcai használattól a polgári házimuzsikáláson át a rezidenciális ünnepi zenegyakorlatig a kornak szinte minden zenélési alkalmát átfogja. A klasszikus zenekultúra néhány nagy évtizedének — legnagyobbjai művészetének — ez a közvetlen előzménye semmiképpen nem nevezhető tehát egyoldalúan a zene és zenélés feudális, udvari-rezidenciális életformájának. A részletező kutatás talán feltárhatja, milyen mértékben jelentkezik jellemző differenciálódás, elkülönülés ennek a zenének intonációs anyagában, műfaj-alakító rendjében, tétel-ciklikájában, az említett felhasználási területek szerint, de, ha szabad az eddigi ismeretek alapján „negatív” hipotézist megkockáztatnunk: túl sokat, igazán tipikus rétegződést aligha várhatunk.

Ennek a műfaji konglomerátumnak épp ebben az alig átfogható sokféleségében, felhasználás és megjelenésmód, rendeltetés és alkat szinte számon tarthatatlan tarkaságában testesül meg *történetileg közös* jegye: *alkalmisága* maga. A zenének ez a rendeltetése, életbeli funkciója, s az ezt elfogadó, természetesen vevő hallgatolagos tudat — közvetlen megjelenésében legalább is — nem is tisztán osztályjellegű. Így él vele, mint spontán és egyetemes elvet realizálja a főúri zenei „fényűzés” és a polgári társas-, házi muzsikálás praxszisa egyaránt.

Ez az alkalmiság, mint a hangszeres zenélés uralkodó létezési módja, hatóságának egy fontos — paradox — tulajdonságával jár. Az életben való begyökerezettsége, a maga összességében, hallatlanul spontán és széleskörű: a XVIII. századi „hétköznapi zenével átítatottsága” nem legenda. Ugyanakkor az ilyen zenélés minden *egy* megszólalási kerete intim, zártkörű. Kissé túl durvítva a képet, egy „szerkezeti” vonásának plaszticitása kedvéért: úgy „mindenkié” az ilyen zeneélet, hogy minden egyes megszólalási alkalma egy-egy — összességében rendkívül szerteágazó — *kis csoporté*.

Talán nem túl vulgáris a logikánk, ha — hipotetikusan — ebben az életformában sejtjük a divertimento-szerenád-stb. műfaj apparátusbeli és ciklikus heterogénségének meghatározóját. Az általában „számlálatlan” tételszám: alkalmanként változhat, anélkül, hogy ezek a változások valamilyen körülmények és rendeltetés-formálta, körülhatárolt, szerves rendet módosítanának. Az előadógyűttest meg maga az alkalom válogatja az épp rendelkezésre álló keretből. S ennek szinte korlátlan változandósága sem teszi kérdésessé a műfaj „azonosságát”, épp mert az annyira laza, hogy mindezeket a lehetőségeket rugalmasan átfogja. Az ilyen alkalmisággal jár együtt, más részről, a zenei anyagnak hasonlósága, intonációs légkörének sztereotípiája száz, vagy akár ezer esetben. A zenélés ilyen rendeltetése (hangzási kultúrájának minden választékos gazdagsága mellett is!) beéri az anyag „köznyelvi szintű” használatával. Rendeltetésére, funkciójára jellemző — és semmi másra, nem, teszem azt, a zeneszerzők képességének fokára² —, hogy az ilyen alkalmakkor használatos tételfajtákat és karakterüket nem igyekszik érzés-, magatartásbeli tartalmuk tágabb, összetettebb képeivé általánosítani. „Rendeltetésszerű”, *közvetlen általánosságukban* használja őket, s ennek nyelvi, szerkezeti megjelenésmódja: a sok — hasonló funkciót betöltő — darab hasonlósága, karaktereik viszonylag alacsony fokú differenciáltsága. S ez a tulajdonság túri oly jól számuk és egymás mellé sorolásuk ötletszerűségét.

(2.)

Meggyőződésünk — s ennek konkrét, részletes kimutatása vár az elvégzendő történeti kutatás első szakaszára —, hogy az a folyamat, amely ennek a műfajkörnek apparátusbeli, tételrendi és intonációs összetevőiben az 1760-as években, az 1770-es évek első felében végbemegy: döntő történeti, tartalmi megalapozása, „áttörése” annak a kezdődő, félévszázados kultúrának, amelyet klasszikusnak nevezünk

Elhatárolásunk, az időpontot és a nyelvi, stiláris fordulat jelentőségét illetően nem mondható eredetinek. J. P. Larsen³ is egyenesen „a bécsi klasszikus stílus döntő áttörése”-ként említi Haydn 1770 körüli stíluskorszakát; Szabolcsi Bence munkásságának⁴ szinte centrális tárgyköre a folyamat, az életközeg és történeti, esztétikai dialektikája, amelyben ennek az időszaknak közhasználatú zenéjéből, köznyelvéből — tendenciáit tagadva, megoldva, beteljesítve — kinő a klasszikus nyelv, Mozart és Haydn nyelve. Gondolatmenetünk csak arra a tényre kíván a szokottnál több figyelmet fordítani, milyen döntő, középonti vonása ennek a folyamatnak egy sajátos *műfaji szelektálódás*, tételrendi és apparátusbeli elkülönülés: a szimfóniáé és a vonósnégyesé.

Jó okunk van nem e két műfaj „születéséről” szólni. Kialakulásuk ritmusa korántsem annyira pregnáns, benne a címek, elnevezések használata és

² Ennek látszólag ellentmond a tény, hogy pl. Mozart divertimentói, szerenádjai ebben a tekintetben messze kiemelkednek az „átlagtermésből”. De ebben épp a funkció, a rendeltetés *áttörésének* fokozódó — öntudatlan — célkitűzése tükröződik: az a folyamat, amelyről a következőkben lesz szó.

³ Die Haydn-Überlieferung. 1939.

⁴ A Művésztörténet. 1950., A művész és közönsége. 1952., A zenei köznyelv problémái 1968. stb.

változása — rámutattunk már — távolról sem olyan következetes,⁵ hogy velük, mint adatok egyértelmű rendszerével kényelmesen igazolhatnánk azt az összefüggést, amelyet keresünk. A szimfónia „klasszikusan” végleges alkotását többé vagy kevésbé közelítő, kereső művek már az 1740-es, sőt, 1730-as évek (Albinoni) óta feltűnnek; „quadro”-k, „a quattro”-k, „quartetto”-k megjelenéséről, s ciklikus és apparátusbeli tisztázatlanságáról ugyancsak volt már szó. A konkrét-részletes történeti folyamat abban sem siet a világos elhátárolás segítségére, hogy a nyomon követhető műfaji-szerkezeti átalakulás szépen-következetesen egybeesnék a zenélési életforma, az életbeli funkció váltásával. A mannheimi szimfónia, a század középső évtizedeiben, rezidenciális zeneélet keretei közt születik, egy-két évtized múlva a fiatal Haydn termése is így. Joggal feltűnhet, hogy Haydn vonósnégyesei szinte kezdettől fogva nem az Esterházy-rezidencia zenélési alkalmaira íródtak, hanem külső, nyilvános terjesztésre, — de a keresett centrális tendencia lényegével ilyen tisztán kevés adat vág egybe. Legalábbis kutatásunk jelenlegi szintjén aligha bizonyíthatnánk szaporításukkal.

Mégis — az átalakulás mozzanatainak tág időrendi szétszórtsága, valami-féle „reformtörekvés” tudatának teljes hiánya az alkotóknál — mindez aligha homályosíthatja el, hogy a műfaji, ciklikus kiválasztódás ezeknek az évtizedeknek fő zenetörténeti eseménye. A 70-es évek derekától, végétől visszatekintve talán nyilvánvaló már, hogy a szimfónia és a vonósnégyes a műfaj-alakulás „centrális” vívmányáivá váltak, a kiválasztódás lényegében végbement, megszilárdulóban van. Történeti fontosságát, „átütőerejét” épp az igazolja — ami a bizonyítás „tisztaságát”, következetességét zavarni látszik! —, hogy a műfaji, apparátusbeli, alkalmaztatási tarkaság ezer zezzugán, fejlődési következetlenségén keresztül, ezer gyökerű mindennapiság, közvetlen élethez-kapcsolódás „véletlenein” tört át végül is, s lelte meg azt az alakját, amelyben már nem a napi társasélet reprezentációi, hanem egy új módon totális igényű, maradandó emberkép szintjén vált „reprezentatívá”. Küzdelmes történelmi próbatétet kellett megállnia néhány tételtípusnak ebben a kiválasztódásban, az alkalmi-házi zenélési gyakorlat köznyelvi, közvetlen általánosságából egy új, komplexebb általánosság felé vezető úton. Olyan zenei képrendszerek, struktúrák állták meg ezt a próbatétet, vagy inkább, váltak ilyenekké ennek során, amelyek minden egyes újraalkotásukkor szuverén, egyedi tartalommal vívták ki, hozták létre ezt az új, komplexebb általánosságot. Nyitottabb és egyszersmind zártabb lett az új, megszilárduló struktúra: tematikája, a tematikus és tonális összefüggések rendje, aránya (a szó „formatani” értelmében vett forma) mindinkább fokozódó belső mozgalmasságra, differenciáltságra, dinamizmusra törekszik, — s az egésznek szilárdabbá váló tonális „kereksége”, egysége nem szemben áll, nem ellensúlyozója, kordában tartója ennek a tendenciának, hanem benne, általa jön létre. Épp mint az újszerű tematikus mozgás, dinamizmus konfliktusainak organizációja, egymásra vonatkoztatottságának „centralizálója”.

Ez a jellemzés a klasszikus zene ismerőjében talán egy — ugyancsak ekkortájt megérlelődő, „véglegesedő” — tételtípus: a szonátaforma asszo-

⁵ Egy londoni hangversenyhírdetés még 1790-ben is „Overture”-knek nevezi Haydn új szimfóniát (a szó akkor sokkal inkább szvitet jelent még, mint nyitányt).

ciációját kelti inkább, mint a ciklikus rendét. Jogosan: ennek az új belső dinamizmusnak, s a benne, belőle formálódó (talán nevezhetjük így) „dinamikus zártságnak”, egységnek, *egy* tétel alakjaként, valóban ez az elsőrendű megtestesítője, hordozója, a hangsúlyozott szuverén-egyedi, komplexebb általánosság adekvát alakító elve. Ekkortájt — a hetvenes évektől fogva — figyelhető meg, elsősorban Haydn és Mozart nagy műveiben, hogyan sugárzik át ennek, a kezdőtétel alakjaként született struktúrájának elve, lényege az eredetileg „sztatikusabb” zártságú tételtípusokra: záró rondóra, lassúra, menüetre egyaránt. Egy-egy lassú háromtagú, vagy menüett „ABA”-alakjának B tagja — ha kis terjedelemben is — mindinkább „feldolgozás”-szerű tonális, motivikus feszültséget hordoz, rondók első epizódja domináns hangnemből jelenik meg, de alaphangnemből visszatér a tétel végén, a második epizód feldolgozás-funkciót tölt be... (a folyamat döntő jelentőségén nem változtat, hogy a szonátaforma kontrasztgazdagabb, mozgalmassabb struktúrája, intonációs karakterisztikája viszont *eredetileg* nyilván épp ezeknek, a többi szerzettípusoknak tágulásaként, belső „átdinamizálódásaként” bontakozott ki).

De ez a szonátaforma, amelynek komplexebb dinamikus zártsága a maga képére kezdi formálni a többi tételt, amely mintegy „szervezi” az új ciklus tételeinek rendjét, belső „normáit” s alakítja velük a korszerű négytétéles művek szellemét, sűrítő-tipizáló-absztraháló igényét, ez a szonátaforma, az *ilyen* koncentrációjú tételtípus — *1770 új szimfóniái és vonósnégyesei első tételeként alakul ki*; csak ebben az éretten összetett, új alkatában segíti, ösztökéli a többi tételek „szonátásodását” (Gárdonyi Z.⁶). *A négytétéles ciklikus-műfaji kiválasztódás folyamata éppúgy „szervezője” saját tételtípusai kialakulásának*, mint viszont: e tételfajták belső érése, „sorba”-állásuk új elvének... Elnagyolt, leegyszerűsített skémaként ábrázolva, ilyennek tűnik a valóságos történeti fejlődés ezernyi zezugán, kanyarodóján átütő fő tendencia, a tételszerkezetek és társulásuk útján:

a relatíve sztatikusabb zártságú, három- vagy többtagú darabok sorából kiválik, élükre áll — a saját tagolási elveiket, tonális rendjüket „kinyitótó”-kitágító, átdinamizáló szonátaforma, amely — azután visszahat, visszasugárzik a többi formamód-szerére, eléjük állítja a maga új dinamizmusának, összetett zártságának emeltebb mércéjét.

Az egyes tételek formastruktúrája hasonlóbb, rokonabb lett egymáshoz. De tipikusságukat, a lassú darab, a tánc, a záró gyors tétel karaktervilágát a Szonáta egyetemessé váló elve mintha még felfokozta, kiélezte volna.⁷ Annyira, hogy ilyen tipizáltságban, a tételkarakter ilyen pregnáns kimunkáltsága fokán *szükségszerűen elég mindegyikből egy-egy*. Ami, ugyancsak *szükségszerűen*, azt is jelenti: élesebb, pregnánsabb alakot öltött egy ciklikus egész-

⁶ A zenei formák világa. 1949.

⁷ Inkább a formatan elméleti-pedagógiai szaktudósainak kínálnánk a szép, termékeny problémát: „tisztán, — formatanilag is más szonátaforma a lassú tételé, más, nem csak a szonátarondó, de a szonátaformájú gyors zárótételé is, mint a formatípus „elsődleges leelőhelye”, az első tétel szonátaformája!

ben betöltött funkció új aspektusa; a ciklikus egész is a „dinamikus zártság” rendjét alakítja. Ahogyan külön-külön, „épp ez” a négy típus kikristályosodott, *egy* volt azzal a folyamattal, amelyben négyes soruk egysége összeállt. Ahogyan az egyes darabok struktúrája, úgy a négyes sor egésze is a mindenkori újraalkotás élményével gazdag, bármennyire is tipizált, ún. „szabályoként” tanítható, közös formáléelvek érvényesülnek bennük.

A divertimentók, szerenádok, cassatiók stb. — egyenkénti, esetenkénti rendeltetésük zártkörűségében s a műfaj egész életformájának szinte korlátlanul tág gyakorlati elterjedtségében — mondtuk, száz- és ezerszámra hasonlíthattak egymásra, élhettek a mindennapok nyelvi készletének sztereotípiáival. A szimfónia és a vonósnégyes új megszólalási keretek, új zenélési életformák zenéje: a *hangversenyké*, a korszerű polgári zeneélet fórumáé, a nyilvános koncertteremé. Összetett, hullámzó és kanyargó, sohasem pontosan nyomon követhető egyidejűségben, egymást formálja egymás számára az új műfaj és az új műhely, egyik sem feltétele, vagy következménye a másinak, feltételei és következményei egyszerre, kölcsönösen egymásnak. Ekkor, ebben a műfaji átalakulásban és életforma-váltásban lép új viszonyba a kor zenéje közösségével, osztályával.

Közvetlenül, gyakorlatilag esetleg itt sem hallgatják többen, vagy legalábbis, sokkal többen a zenét, mint egy jelentékenyebb főúri rezidencia zenetermében. De a műfaj és megszólaltatási fóruma itt ennek a hallgatóságnak valami eddig nem ismert, „elvi”, társadalmi korlátlanságát kezdi jelenteni, épp esetenként, művenként. A divertimento a zeneteremben az *éppen jelenlevők* — bármilyen tarka, heterogén összetételű — köréhez szolt csak esetenként, s az „esetek” korlátlan kiterjedtsége, alkalmisága tágitotta „mindenkiévé” ezt a muzsikálást. Egy-egy szimfónia, egy-egy vonósnégyes a nyilvános hangversenyteremben: mindinkább egy közösség virtuális egészéhez szól, mindinkább függetlenül az alkalomszerűen valóságos jelenléttől. Hatóságára mindinkább egy-egy mű sajátos tartalmi-formai egészének új szubsztanciájában rejlik; elvontabb és sűrítettebb, felfokozottabb értelemben lesz mindenkié, mint műfaj-elődje.

Hasonló módon elvontabb és lényegibb értelemben, mint ahogyan a közös gazdasági-társadalmi feltételek közt élő emberek mindennapi-gyakorlati létéhez képest elvontabb és lényegibb kategória az, — hogy *egy osztályhoz* tartoznak. Párhuzamunk talán félreérthető. Távol áll tőlünk az olyan — teljesen tarthatatlan — vulgarizmus, hogy az új ciklikus műfaj (a divertimento szervezeten-heterogén alkalmiságához képest) a kor polgári tömegei tudatos osztályá-szerveződésének, osztálytudata fokozódásának művészi „képe”, mechanikus tükröződése volna. (Már csak azért sem ilyen értelmű a párhuzam, mert ennek a zenei képnek szervezetsége, koncentráltasága sokkal magasabb fokú, mint aminőt az osztrák és német polgárság fejlődése a valóságos, gyakorlati társadalmi életben „sejtetne”.) De mindenképpen ennek — a társadalmi prakszisban oly szétszórt, egyenlőtlen — fejlődésnek, e fejlődés új fázisának köszönheti létét. Ez a fejlődés kereste, formálta, vívta ki magának — a már többször jelzett egyenetlen, kanyargó, a megelőző állapotokkal „összekeveredett” fázisokban bővelkedő úton — az új formációkat, az új képrendszert, melyben ráismerhetett egy újfajta életvitelnek, a léthez való aktívabb, be-

avatkozóbb viszonyoknak perspektíváira. S a művészi gyakorlathoz való — ilyen áttett és összetett értelemben — „osztályszerű” viszonyoknak ettől fogva érvényesülni kezd egy másik oldala, tényezője is. Az, hogy mind kevésbé foghatja át az osztály tömegeinek közvetlenül valóságos-gyakorlati egészét. Csirái nyilván jóval korábban megvoltak, de történelmi élességgel (s a fejlődés minden egyéb vonásához hasonló egyenetlenséggel!) ekkor kezd felerősödni a befogadás *problematikája*: milyen mértékben követi a zenét hallgatók közössége legnagyobbjai művészi tudatának előretörését . . .

A sok és sokféle alkalom közhasználatú, de mindig szűk körben művelt zenéléséből kiválva tehát, bizonyos értelemben „fölebe” nőve, a *nyilvánosság* új kategóriája jelenik meg. S itt már hangsúlyoznunk sem kell talán, hogy nem pusztán a megszólaltatási és befogadási keretek nyilvánossága ez, hanem bennük és általuk, a teljes művészi magatartásé, tartalomé és formáé.

(3.)

Kiválik belőle, fölebe nő, mondtuk, szó sincs arról, hogy helyébe lépne. A két zeneéletforma szétválása félreérthetetlenül fejlődési, történelmi forduló, *több* tehát, mint egyidőben, egyenrangúan élő, más-más funkciót betöltő műfajoké. De, különös módon (s talán csak ilyen paradox nyelvi logikával kifejezhetően), fennmarad, a fejlődési és történelmi szétválás alatt, mint *csak-ilyen* értelmű ellentét *is*: hiszen művelik a kettőt, s minden alkotói skrupulus nélkül, ugyanazok a művészek, akár a legnagyobbak is. Ennek az együttélésnek talán még „előtörténetéhez” tartozik, hogy pl. a fiatal Mozart salzburgi divertimentóiban az egyes tételek típus-ereje, mélysége már nőttön nő, de a művek divertimentók maradnak még, a tételrend és az apparátus integrációjának folyamata jóval lassúbb és — láthatatlanul — küzdelmesebb. Milyen sokára válik Mozart biztoskezü, hogy így mondjuk, műfaj-tudatos vonósnégyes-szerzővé! Még egy-egy mű terve-megvalósulása is átcsúszhat egyik szférából a másikba: gondoljunk a Haffner-szimfónia kialakulására, már a 80-as években, Mozart bécsi korszakában. Csak felhasználási keret, funkció különbsége ez még, a legnagyobbak szemében is, alig van nyoma, hogy egyben, tudatosan, „rang”, vagy „fajsúly” — vagy éppen: régi és új — különbségét látnak benne. A „divertimento — koncentrált-redukált ciklikus műfaj” ellentéte nem jár tehát, még jó sokáig, magának a kornak a fogalmaiban kiéleződő, elvi tudatosodással, még kevésbé szembenállással.

Mégis, e nemzedék és legnagyobbjai műveiben megy végbe a történelem döntése, ha látható „elhatározásuk” nélkül is. A divertimentók laza, differenciálatlan tételei szintje kimeríthetetlen extenzív gazdagságban gyűjtötték fel egy plebejus-polgári „mindennapi élet” extenzíve zenévé vált dallam-, fordulat-, típuskincsét, s ezt az áradást még együtt fogadta be, differenciálatlanul, egy plebejus-utcai, polgári-házi és főúri-rezidenciális megszólaltatási praxis. A zene akkor kívánkozik ki, mind egyértelműbben, a polgári-nyilvános hangversenyéletbe, amikor a fejlődés ezt az áradatot szuverén, intenzív világkép-tartalmú és -súlyú egységgé szervezi és koncentrálja. Úgy tűnik, ez az, amit a feudális zeneélet már kizárna magából, úgy tűnik, ez az intenzív szervezettség döntőbb tartalmi reprezentáns — a régiből az újba átöröklődő

intonációs anyagnál. Igaz: az maga is pregnánsabb, új karakterű életre kél, újfajta mozgásmódot és összefüggéseket „tanul” az új keretek közt — s ez a folyamat is elválaszthatatlan az új keretek kialakulásától.

Itt ütközünk először abba a sajátos ellentmondásba, amelyről úgy sejtjük, végigkíséri az egész fejlődést, legfőlegbb gondolatmenetünk fázisain múlik, hogy csak itt-ott kerül szembetűnőbben előtérbe. Az új, intenzív szerzettségű ciklika ugrásszerű, döntő műfaji fordulata, vívmánya — még tartós egyidejűségben, együttélésben marad a divertimento-típussal és gyakorlatával. Az éles, minőségi jelentőségű fordulat mögött ott él a történelmi kontinuitás is, amely az új formációt forrásaihoz fűzi, éltető talajához, amelyből kinőtt. Persze kétségtelen: az ugrás, a fordulat mozzanata a domináló ebben a dialektikában. Mert amiből kisarjadt, azt lassanként mégis maga mögött hagyja majd: a divertimento-szerű zenélési alkalmaknak s a velük járó formáknak, ha nem is napjai, de évtizedei, ettől fogva meg vannak számlálva.

S elkezdődik az új műfajok, az új ciklikus rend életének az a szakasza, amelyben szerepe a klasszikus formavilágban valóban centrális; az, amellyel kapcsolatban a bevezetőnkben említett hagyományos formatörténet, s nyomában a máig is élő, „művelt laikus” köztudat harmonikus egyensúlyról, kristályos tökélyről, még egyszerűbben: szabályos négytétéles formáról szokott beszélni. Holott 1770 és 1800 között legalább is Mozart és Haydn pályájának úgyszólván minden újabb éve arról tanúskodik, hogy minden másról inkább van szó itt, mint valamilyen, egyszer meglelt minta új sztereotípiává, sablonná rögzítődéséről, vagy akár „adott keretek” időről időre „új tartalommal” való „kitöltéséről” . . . Megszilárdulás áll itt be valóban, csakhogy az új formának az a vonása, az a történelmi vívmányként áttört és történelmi jelentőségű képessége „szilárdul meg”, nagy évtizedek további sorára, hogy ellentéteknek és egységüknek, konfliktusoknak és feloldódásuknak, mozgás folyamatának és céljainak kimeríthetetlen belső dinamizmusú egységét tétélezi, egységet, amely a maga szintjén újra ellentét, konfliktus és mozgás . . . a tétel és a teljes mű határai között, az egyes teljes mű határáig és azon túl. Ennek a vívmánynak a megszilárdulása az, amely ettől fogva mind kevésbé tesz lehetővé ún. „sorozatos” alkotást, sztereotípiát, csakis az egyes mű mind markánsabb, önállóbb belső karakterisztikáját, egységét. A történelmileg visszafelé — a divertimento-szerenád prakszissal — létesített kontinuitás mellett, íme, a klasszikus ciklikus forma kontinuitása „előre”-felé: egy forma további élete, amely eleve, kialakulásában már ezt, a mindig szüntelen megújulásra való készséget hordta magában, — mintegy így és erre született, létrejötte ezt jelentette. Így maradhatott maga a ciklikus „külső”, a „keret”: a négy alapvető típus sora valóban lényegében érintetlen, jó néhány évtizeden át (s még az sem egészen, hiszen a táncdarab, a menüett „átdinamizálódása” a scherzótípus felé: a négyes ciklikus rend kialakulása utáni, újabb fejlemény!). Semmiképpen nem férne e tanulmány keretei közé, ha csak utalásszerűen is megpróbálnánk jellemezni olyan újabb stílusfordulók tartalmi karakterét, mint Mozarté (a mannheim—párizsi úton és utána írt művek) és Haydné (op. 33. kvartettek) a 80-as évek küszöbén (újra csak egyidőtájt, a nemzedéknyi különbségű két mester pályáján, akárcsak „romantikus”, „Sturm und Drang”, „moll”-korszakuk, s utána „végleges”-önálló hangjuk beérése, 1770—75 kö-

zött!), Mozart kamarazenéjéé a Don Giovanni után, Haydn szimfónia- és kvartett-nyelvéé a 90-es években . . . Itt mindezeknek csak pusztá tényére, e fordulókat ütemére kívánjuk felhívni a klasszikus zene története ismerőjének figyelmét. Arra, hogy a stílus differenciáltságának, tartalmi tágasságának ezek a hatalmas emelkedői, ha megtartják is a négytétéles rendet, a nyelv „befelé” való gazdagodásával végső soron arra magára, mint ilyenre is kihatnak: megújult „belső dinamizmusú” tételek egymásközi-egymásutáni elrendeződése is új súlyelosztást, feszültségviszonyokat, újuló egységet létesít . . . Minduntalan, új és új fázisokban revelálja, hogy ezeknek az évtizedeknek tartalmi-formai kontinuitása a *mozgás kontinuitása* maga. S ez is kettős — szüntelenül egymásba fonódó — értelemben. Effektív történeti mozgás, a szó első értelmében, sűrű ütemű tartalomváltás, időrendi egymásutánban, mint pl. a most említett fázisok sora. S a másik, még mélyebben „klasszikus” értelemben: hogy ezen a történetileg végigjárt úton *egy-egy forma művészi „pillanata” önmagában is* erre a szüntelen mozgásra, tartalomváltásra kész, így vált és válik formává, minden egyes megvalósulásában.

Ezzel azonban csak a klasszikus fejlődés pályájának „alakját” íránk le — lényegében pozitivistá módon —, akkor is, ha ebben a rajzban, szinte önkéntelenül meg kell jelenniök tartalmi vonásoknak is, nélkülük az „alak”, az elvont fejlődési ütem maga sem rajzolódhatna ki. De ami ezt a sajátos fejlődési ütemet, ezt az örökmozgó kontinuitást valóságos, eleven történelmi egységgé teszi, egy ugyancsak jól ismert, sokszor elemzett összefüggés. Eddig néhol, egy-egy futólagos, mondatközi célzást tettünk csak rá, éppen, mint jól ismert jelenségre, ezúttal a szokottnál erősebb, tartalmi nyomatékot kell kapnia.

Amikor az új klasszikus műfajok leválnak a divertimento apparátusáról, ciklikájáról, megszólaltatása társadalmi életformájáról, szembevetően differenciálják, kitégítik, kimélyítik nyelvi anyaga (tematikája, harmonia-logikája, tonalitás-viszonyai) jelentéskörét. A közkeletűt, mindennaposat az intenzívebb szervezettségű formák kiélezettebb, konfliktus-gazdagabb új összefüggéseiben, egyedibb, individualizáltabb „egész”-ek egységében szólaltatják meg. Ennek során persze számtalanszor kell ezeknek az elemeknek „kicsiben”, fordulatonként is új meg új megfogalmazásokat, értelmezéseket kapniok. De mindezen a lényegbevágó, történelmi rendű alakuláson — ez a nyelvi anyag, *ezek* az elemek, fordulatok mennek át, az a dallam- és harmoniajárási, annak tételalakítás csíráit rejtő spontán szimmetriaviszonyai, sőt, egyszerű tétel típusai, amelyek a közhasználat mindennapos-tömeges praksisában sarjadtak, s borítják el valóságos, élő „vegetációként” (annak ezerarcú változatgazdagsága is erősíti a hasonlatot!) a XVIII. század második felének zenei talaját. Ezek az elemek mennek át a változásokon, nem csak a műfajalakító fordulat első, döntő fázisában (1770 körül), hanem újra meg újra, a további stílusváltásokon is, amelyeknek egy-két állomását az imént futólag elsoroltuk. A folyamat élén Mozart és Haydn művészete ennek a nyelvnek a teherbíróképességét teszi próbára újra meg újra, egyre összetettebb tartalmi „követelmények”, kiélezettebb feszültségek jegyében. Amilyen markánsak, karakterisztikusak az elváltozások, ugyanannyira szembevető, élményerejű a tény — egész klasszikus zeneélményünk határozottan tudatosuló, fontos vonása! — hogy ezek-

ből a meg-megújuló próbatétekből maga a közös nyelv kerül ki, épp közös alapjaiban, lényegi tendenciáiban megerősödve, új tartalmi lehetőségekkel „dúsítva”. Az 1780—90 zenéjében felemelkedő, korszerű individualitás vállalja, magával emeli annak a kollektív eredetű, életbeli és zenei nyelvi alapnak a lényegét, amelynek talaján felnőtt. Vannak fordulói ennek a folyamatnak — elsősorban talán Mozart kései kamarazenéjére és a Varázsfuvolára gondolhatunk —, amelyeken úgy tűnik, egy újabb, már igen magas fokon, telítetten individualizált szinten „újra-vállalja”, újra *felemelkedik hozzá*.

Itt sem sápasztja a felemelkedés ennek a nyelvnek tendenciáit valamiféle „végső, elvi” absztrakciókká; a formálás, az összefüggések pályái, amelyeket épít nekik, maguknak e tendenciáknak eleven életéből, hagyományai-ból tágulnak, élesednek komplexebbé. Pedig — egész mondanivalónk mindedig ezt hangsúlyozta — éles, erőteljes absztrakciós folyamat az új ciklikus rend kialakulása és újabb stílusváltásai egyaránt: egy tömeges és „napi” életet élő, az ilyen élet minden esetlegességével, tarkaságával, kimeríthetetlen változatosságával gazdag spontán zeneiségéből kiemeli és felerősíti azt, ami benne egy mozgásba jött, éberem feszített koncentrációjú humánus életét élheti. Egy új, minden eddiginél dinamikusabb *totalitás* életét, amelynek összefüggéseiben a célok elérése, beteljesedése, a feszültségek feloldódása — maguknak a célkitűzéseknek, feszültségeknek, konfliktusoknak *törvényeként*, „sorsaként” jelenik meg.

Két, egymással összefüggő, s nem éppen lényegtelen kérdésről nem esett szó. A négyteteles ciklikus rendet, műfajra jellemző, tartós következetességgel, épp csak a szimfónia és a vonósnégyes vallja magáénak, de ez a kettő a klasszikus koron túl is többnyire kitart mellette. Hogyan, miért épp csak ez a kettő — és hogyan alakul a többi műfaj, elsősorban a zongoraszonáta és a zongorás kamarazene ciklikus rendjének útja? (A versenymű fölött, amelynek tételrendjét már a barokk, talán minden másnál szilárdabban „véglegesítette”, úgyszólván „napirendre térhetünk”.)

Tény, hogy a divertimento heterogén és alkalmoszerű hangszeres készletének szétválása egy évszázadokra véglegesedő, úgyszólván kiemelt kamarazenei összeállításra és a szimfonikus zenekar ugyancsak maradandó apparátus-típusára — a ciklika kiválasztódásával feltűnően párhuzamos, egyidejű folyamat. Ez legalább is a gyanúnkat keltheti fel, hogy az apparátus kikristályosodása is valami módon ugyanannak az alapvető történeti folyamatnak egy másik „arculata”, aspektusa, hogy a két szempontból való differenciálódás és megszilárdulás nem csak egyidejű, hanem össze is függ egymással. S aligha érhetjük be olyan formulákkal, mint a hangzás szépségeszményének valamiféle „tökéletes”, vagy „kiegyensúlyozott”, abszolút megvalósulása, mindjárt két speciális irányban... Történetiségében épp ez szorulna még tovább konkrétizálásra, hiszen a hangzási szépség, még a legelvontabb szenzuális értelmében sem valami „abszolút” jelentésmentes, pusztán technikai, kivitelbeli kategória. A tételrend kialakulásával tehát valami módon szervesen összefonódott, *egy* történeti folyamatban „azonosult” fejlődést sejtünk a szimfónia- és vonósnégyes-apparátus kiválasztódásában. Mégis, ebben a munkában ennek az összetartozásnak a problémakörét épp csak ezzel, a pusztá felvetéssel jelezhetjük. Úgy hisszük, ez már semmiképpen nem tartozik „a

folyamat pusztá „logikájának” arra a nagyon szorosan zárt területére, amelyről bevezetőben azt mondtuk, hogy „aprólékos, részletező feltárása előtt is látható”. Ennek a meg nem kerülhető részletes feltáró munkának egyik termékenyítő gondjává kell majd válnia ciklikus és apparátus alakulási ütemének, összefüggéseinek.⁸

A zongoraszonátáról és zongorás kamarazeneről szólva is be kell itt ér-nünk néhány egyszerű, kézenfekvő (sőt, amint ráirányítjuk a figyelmet: vol-taképpen köztudott) tény, illetve megfigyelés rögzítésével. Mindkét műfaj té-telrendje sokkal variábilisabb a két „kiemelt” műfajénál, végig, a teljes klasz-szikus koron át. De, úgy tűnik, nem egészen ugyanabban az értelemben. A zongoraszonáta — az alkotóművész személyes szólóprodukciójának műfa-ja — szinte mindvégig a *kísérlet*, a kezdeményezés területe marad. A pro-dukciónak már nem feltétlenül a nyilvánosság előtti rögtönzés a fő követel-ménye (bár még nagyon sokáig elengedhetetlen marad), de az, mint egy alko-tásmódszer elve, öröksége lassanként átmegegy a részletekről a koncepcióra, a formálás kisebb és nagyobb elemeire. A formaalakítással való vívódást köz-vetlenül tükröző — sokszor idézett — forrongó, „improvizatív” mozzanatok, amelyeknek stílusvonulatát közmondásosan szoktuk Beethoventól, Haydnön Ph. E. Bachig visszavezetni, — mindvégig „ellentállnak” a műfaj igazán szilárd ciklikus rögzítődésének is. Ha Beethoven pályájának időrendjében — ugyan-csak közmondásosan — mindig a zongoraszonátáé egy-egy stílusújulás pionír-szerepe: ebben a műfajnak csak az egész klasszikus félévszázadon végigjárt útja „sűrűsödik” egyre individuálisabb tartalmú erőfeszítések útjává, szu-ve-rén döntések összefüggő sorává (igyekszünk majd — legalább utalásszerűen — rámutatni az utolsó zongoraszonáták tételrend-alakításának előkészítő szere-pére az utolsó vonósnegyesek ciklikájában). A zongorás kamarazene tételszá-mának és rendjének változandósága szemmel láthatóan nem ilyen „dinami-kus”, célratorően újat-kereső jelenség. Bár ennek a műfajnak is a szerző zongorás szólóprodukciója a csírája, de a partnerek megkötött, „késze”-komponált szólamai szükségszerűen útját állják a vezető zongoraszólam al-kalmi-improvizatív szabadságának, még ha „vezető”-szerepe Beethoven első opuszáig nyomon követhető is. A műfaj fejlődésén így sokáig rajt marad va-lami esetleges, bizonytalan vonás, tételrendjén a divertimento-prakszis kö-tetlensége (bár „sok”-tétellessége már nem). Ez a műfaji apparátus kinövőben is van a divertimento világából, örökségére is emlékszik: de ez a kettősség jóval egyszerűbb időrendi fokozatosság, nem az a bonthatatlan, összefonódott dialektika, áttörés és kontinuitás között, amelyre „fő” műfajaink fejlődésé-ben igyekszünk rámutatni.

De végül a ciklikus zongora- és zongorás kamarazene sem kerüli el ezt a feszültebb dinamikájú fejlődést. Úgy tűnik: amint, vagy amióta a szimfónia és a vonósnegyes a klasszikus formafejlődés középpontjába került, szervező funkciója ebben a fejlődésben mindinkább kihat a többi műfajra is, mind-inkább a ciklikus fejlődés valamiféle — öntudatlan — „mérceje”-ként, példa-

⁸ Egy kiemelkedő és lényegbevágó megfigyelésekben gazdag tanulmány — *Somjai László: A klasszikus kvartetthangzás megszületése Haydn vonósnegyeseiben*. Bp. 1960. — mint címe mutatja, az *apparátus* és kezelésmódja kérdéseit vizsgálja, s több helyen *spontá-nul* találkozik — a ciklikus rend problémáival.

képeként jelenik meg. A 80-as évektől fogva zongoraszonáta és mindenfajta kamarazene tételrendjén is mind határozottabban a korszerű „dinamikus zártság” tendenciái uralkodnak el — ha a tételszám nem is feltétlenül négy (többnyire a táncdarab hiányzik, akárcsak a koncertben). A szimfónia, a vonósnégyes (s a már öröklött rendezettségű versenymű) mellett ezek a műfajok is belépnek a „megszilárdulás” korába. Amellyel számukra is tartalom és karakter művenkénti önállóságának, művenkénti újjászületésének megkerülhetetlen törvénye lép életbe.

(folytatjuk)

FUKÁSZ GYÖRGY:
A ZENE PERSPEKTÍVÁI ÉS NAPJAINK
TUDOMÁNYOS-TECHNIKAI FORRADALMA

(Befejező közlemény)

Sok tekintetben hasonló utakon keresi, jelzi a zene fejlődésében a technikai haladás szerepét *Sztravinszkij* is, Bartókhhoz hasonlóan e perspektívákban jelentkező ellentmondásokra helyezve a hangsúlyt. *Sztravinszkij* életrajzi írásában, „Életem” c. munkájában elsősorban a zeneszerző szempontjából vizsgálja a technikai haladás által életrehívott lehetőségeket, hogy majd a bennük rejlő veszélyekre is felhívja a figyelmet.

Új mozzanat *Sztravinszkij* írásában Bartókhhoz képest a technikai vívmányok alkalmazásából fakadó lehetőség a zeneszerző *autentikus* értelmezésének alapjait illetően. *Sztravinszkij* a hanglemezt, mégpedig a zeneszerző által irányított felvétel autentikus voltát hangoztatja, a hanglemezekben foglalt reprodukálhatóságnak az autentikusság tekintetében játszott nagy szerepét hangsúlyozva. „A technikai szempontból igen jól sikerült lemezeknek *dokumentum-jelentőségük* van, útmutatásul szolgálhatnak mindazoknak, akik előadják a zenémet.” Más kérdés, hogy mennyire realizálódik ez a lehetőség, s mennyire veszik figyelembe az előadóművészek, a karmesterek a zeneszerző intencióit, amelyek ráadásul tehát „lemezekben megtestesült útmutatások” képében félreérthetetlenül hozzáférhetővé váltak. *Sztravinszkij* szerint „Sajnos, csak igen kevés karmester veszi igénybe őket. Egy részük tudomást sem vesz róluk, a többinek meg bizonyosan a méltósága tiltja az ilyen konzultálást, mert a lemezeket ismerve nem interpretálhatnák többé tiszta lelkiismerettel kényük-kedvük szerint műveimet”. *Sztravinszkij* megdöbbenésének ad kifejezést, hogy ma, a technikai forradalom korában, a zeneszerző autentikussága egyértelmű eszközeit mennyire nem veszik figyelembe: „Nem megdöbentő-e, hogy ma, amikor megtalálták a biztos és mindenki számára hozzáférhető módját annak, hogy tudni lehessen: hogyan kívánta a szerző művének előadását, még mindig akadnak, akik nem akarnak tudomást venni róla.”²⁸ S ezt a problémát nem szabad egyszerűen a zeneszerző és az előadóművész közti viszony kérdésnek, tehát valamiféle zenén belüli, egyes zene-művész csoportok közti intim-intern belügynek tekinteni. A dolog lényege abban van, hogy a technikai haladás lehetővé tette a zeneszerző autentikus véleményének csalhatatlan és mindenki számára hozzáférhető közlését, tehát a zene perspektívái szempontjából e vonatkozásban a technika nagy jót tett. Ezt a jót azonban nem használják fel eléggé, sőt, mint ezt *Sztravinszkij* keserű szavakkal ostromozza, a szerző intencióival szemben a karmesterek telje-

²⁸ Igor *Sztravinszkij*: *Életem*. (Budapest, 1969. Gondolat Kiadó, 135. old.)

sen önkényesen értelmezik a műveket gyakorta, hogy az „ő darabjukká” váljon az előadott mű. Tehát az autentikusságra nem nagyon figyelnek fel. „Ezért azután a szerző által készített lemez, sajnos, nem éri el egyik legfontosabb célját, a zeneszerző védelmét, azzal, hogy megszabja a jövő számára művei előadásának módját. Ez annál sajnálatosabb, mivel nem akármilyen, találmányra kiválasztott előadás hangfelvételéről van szó. Ellenkezőleg — ez a lemezfelvétel éppen arra törekszik, hogy kizárjon minden véletlenszerű elemet és a különböző felvételpéldányokból a legjobban sikerültet válassza ki.” Sztravinszkij ezt az elvet kiegészíti a technikai tökéletlenségből fakadó hibaforrások meglétével is, utalva a lehetséges torzulásokra. De ez sem változtat az alapképleten: a reprodukálhatósággal, a felvétellel a mű a szerző előadásában minősül autentikusnak. (Ez a probléma természetesen további kérdések egész sorát hozza napvilágra, köztük a leginkább tisztázásra méltó a zeneszerző alkotó tevékenységéhez kapcsolódóan az előadóművész — karmester, zongorista stb. — alkotó művészi tevékenységének lehetőségei, keretei, formái. Az előadóművész alkotó művészi tevékenységét illető alapvető kérdés éppen a mű értelmezését érinti, a mű korszerű előadása tekintetében.) Sztravinszkij azonban a technikai tökéletlenségek zavaró hatásaira utal amikor ezekkel szembeállítja az autentikusság igényét: „Persze a legjobban sikerült felvételen is mindig akadhat hiba mint például kattogás, érdes felület, túl erős, vagy túlságosan gyöngye rezonancia. Ezek a hibák azonban — egyébként a gramofonnal vagy a tű megválasztásával többé-kevésbé korrigálni lehet őket —, nem másítják meg a leglényegesebb dolgot, amely nélkül lehetetlen bármiféle képet alkotni a kompozícióról: a tempókat és ezek kölcsönös viszonyát egymáshoz.”²⁹

A technikai reprodukció autentikusságára fittyet hányó, magukban tetszelgő karmesterek ellen kesereg Sztravinszkij, amikor így ír: „Ha a kimerítő erőfeszítésre gondolunk, hogyne éreznénk mélységes keserűséget a gondolatától, hogy munkánk gyümölcsét dokumentum-mivoltában oly kevésbé használják éppen azok, akiknek legjobban kellene érdeklődniük iránta.”³⁰ S ezzel a keserűséggel csak a lemezek autentikussága által keltett jóérzését tudja szembeállítani: „Megnyugtat az a tudat, hogy mindazok, akik lemezeimet hallgatják, legalább zenei gondolataim lényeges elemeinek eltorzítása nélkül hallhatják zenémet.”³¹ S ezen az alapon vonja le következtetését — amelyben a zene és a technikai haladás közötti kölcsönviszonyokból a zene fejlődésperspektívái tekintetében *optimista állásfoglalás* következik — a zene perspektívája tekintetében a technikai forradalom nagy lehetőségeket teremtett: „A zene terjesztése gépi eszközökkel pl. hanglemezen vagy sugárzása a rádióban *nagyszerű tudományos vívmány*, s ez minden jel szerint a jövőben el fog terjedni, még szélesebb körben. Jelentősége és hatása miatt megérdemli tehát, hogy a legnagyobb figyelemmel foglalkozzunk vele.” Sztravinszkij a technikai haladás nagy vívmányának, eredményének tekinti a zene terjedésében megnyitott új lehetőségeket most már a zeneszerző és az előadóművész szempontjából is. Látható, hogy ebben a vonatkozásban Sztravinszkij már

²⁹ Sztravinszkij: id. m. 135. old.

³⁰ Sztravinszkij: id. m. 135—136. old.

³¹ Sztravinszkij: id. m. 136. old.

optimistábban ítéli meg a helyzetet, mint azt Bartók felolvasása tette. Sztravinszkij kiemeli a kommunikációs rendszer átalakulása nyomán előállt helyzet radikálisan új vonását, s hatását a művészet és közönség közti új viszonyra, abban a vonatkozásban, hogy a technikai vívmányok alkalmazása következtében kiszélesedik a közönség köre, szélesebb közönség ismerkedhet meg a zeneművekkel. A gépi eszközökkel terjesztett zenéről szólva állapítja meg, hogy „Természetes és vitathatatlan előnye, hogy a zeneszerzők és előadók eljutnak a tömegekhez, ezek pedig könnyűszerrel megismerhetik a zeneműveket.”³²

Sztravinszkij számára sem jelent azonban a technikai haladás, a zene és közönség viszonya tekintetében sem csak egyértelműen pozitív folyamatot. Éppen a technikai vívmányok alkalmazásából, a kommunikációs eszközrendszer átalakításával kapcsolatban jelentkező új helyzetből levont optimista következtetések kapcsán látja szükségesnek, — Bartókhhoz most már sok vonatkozásban nagyon is hasonló módon — hogy feltárja a technikai haladásnak a zene fejlődésére gyakorolt hatásaiban e vonatkozásban is jelentkező, a zenére leselkedő veszélyeket. Az előző gondolatmenethez kapcsolódva folytatja ily módon Sztravinszkij a technika hatásainak értékelését: „De nem szabad elhallgatni, hogy ezek az előnyök egyben nagy veszélyeket is jelentenek.” Mi-
ben rejlenek ezek a nagy veszélyek? Bartókhhoz hasonlóan Sztravinszkij is a zenei aktivitás elsorvadásában jelöli meg a legfőbb veszélyt. A telekommunikációs eszközök mai világával Bach korát hasonlítja össze. S a Buxtehude meghallgatásához tíz mérföldet gyalogló Bach példáját idézi fel, szembeállítandó ezzel a mai ember kényelmét, a zene elsajátítását felváltó passzív befogadás leírhatatlan kényelmét. Ebben a kényelemben, az „erőfeszítés hiányában” fogalmazza meg a zenét fenyegető nagy veszélyt, a technikai civilizáció következtében fellépő lehetőségek nyomán. „Ma bármelyik ország polgárának csak egy gombot kell megnyomnia, vagy egy lemezt feltennie, hogy egy tetszése szerinti zeneművet meghallgasson. Bizony éppen ez a hallatlan egyszerűség, az erőfeszítés teljes hiánya jelenti a veszélyt az ún. haladásban.” Az egyszerűség a passzív-befogadói viszonyt jelképezi, amely a zenéhez való közeledésben a zene aktív elsajátításának, pozitív befogadásának legjellegzetesebb ellensége. Joggal állítja szembe Sztravinszkij is — akárcsak az imént idézett Bartók-gondolatok — a passzív-kényelmes „fogyasztói”-befogadói szemlélettel a tevékeny aktivitásnak a jelentőségét a technikai haladás mai viszonyai között is. „Mert a zene megértéséhez — inkább, mint más művészetben — csak azok juthatnak el, akik aktív erőfeszítést tesznek érte. A passzív befogadás nem elegendő” — s ezt jellemzi azzal, hogy a zene megértése mennyire nem azonos valamiféle hangkombináció meghallgatásával. „Az, hogy a hangok valamiféle kombinációját hallgatjuk és automatikusan hozzá is szokunk, még nem jelenti szükségszerűen, hogy halljuk és felfogjuk a zenét, mert lehet úgy hallgatni, hogy nem hallunk, mint ahogyan nézni is lehet anélkül, hogy látnánk. Az aktív erőfeszítés hiánya és ez a kellemes kényelem ellustítja az embereket. Nem kell már kimozdulniok otthonról, mint Bachnak. A rádió megkíméli őket ettől.” S nem egyszerűen a személyes jelenlét hiányának veszélyeit emlegeti Sztravinszkij, hanem sokkal inkább az aktív részvé-

³² Sztravinszkij: id. m. 136. old.

telt, az aktív erőfeszítést hiányolja. S ez a legjellegzetesebben az aktív zenélésről a technikai berendezések működtetése nyomán való lemondásban juthat kifejezésre. „A zeneirodalom megismeréséhez sem feltétlenül szükséges már; hogy az ember maga muzsikáljon és hangszertanulással vesztelgesse idejét. Elvégzi helyette a rádió és a gramofon. A hallgató nem használja azokat a képességeit, melyek aktív részvétele nélkül pedig nem teheti magáévá a zenét, így ezek elkorcsosulnak.” S az embereknek hangokkal való megtelítődése valóságos „paralísis progressívát” idéz elő, amiből a zenével szembeni közöny táplálkozik. „Ez a paralísis progressiva igen súlyos következményekkel jár. Az emberek túltelítődnek hangokkal, elfásulnak különböző variációik iránt, valamiképpen eldurvulnak, ami megkülönböztető képességüktől is megfosztja őket, közönyössé válnak az előadott darabok minősége iránt. Több, mint valószínű, hogy az ilyen rendszertelen túltápláltság miatt hamarosan sem nem kívánják, sem nem szeretik többé a zenét.” Azaz: a technikai haladás következtében átalakuló zenei kommunikációs rendszerből nem csupán azok a veszélyek fakadnak, amelyek az elkényelmesedés stb. révén az aktív elsajátítást keresztezik, hanem a közvetítésükkel áradó, elburjánzó zene-dömping káros hatásai is reális veszélyt jelentenek. Szellemes kifejezésnek tűnik Sztravinszkij szóhasználatában a „rendszertelen túltápláltság”, természetesen zenei téren, azaz a zene iránti csömör forrásaként tűnik fel a technikai berendezések által tömegesen szállított zene. Sztravinszkij félelmének jogosságát a mai tapasztalatok alapján mindenki könnyen alá tudja támasztani, hiszen a zene iránti igényeknek részben hiánya, részben nem kellő szintje, részben pedig az imént említett túltápláltsága, azaz túl-kielégítése a zsebrádiók korszakában reális veszély.

Ebben a szituációban csak a színvonalas igények megérlelődése segíthet. A zenei nevelés feladatait, perspektíváit figyelve tarthatjuk túlságosan is szűknek Sztravinszkij megállapítását, aki csakis kivételekként számol azokkal, akik boldogulni tudnak ebben a helyzetben, s a tömegek tekintetében szkeptikus. „Biztosan mindig lesznek kivételek, olyanok, akik ki tudják választani az egész tömkelegből, ami tetszik nekik. A tömegeket illetően azonban minden okunk megvan attól tartani, hogy a zene terjesztésének modern módszerei nem a zene szeretetét és megértését erősítik, hanem éppen az ellenkező eredményt érik el: a hallgatóság közönyössé válik, elveszti tájékozódási képességét, és a zene nem vált ki belőle esztétikailag csak valamennyire is értékes reakciókat.”³³ E sötét képpel a zenei nevelés eredményeit, s ezekből fakadó várható perspektíváit kell szembeállítanunk, a tömegek zenei aktivitása és igényessége növekedésének reményeivel kecsegtető tendenciákként.

Sztravinszkij a technikai haladás által a zene fejlődésére felidézett veszélyek közt még egy, további veszélyt is megfogalmaz — ugyancsak teljesen egyöntetűen azzal, ahogyan az imént Bartók gondolatait vizsgálva tapasztaltuk. Sőt, ez az a veszély, amely a Bartók-szövegből a legeggyértelműbben kicsendült: az élő zene veszélyeztetettsége a gépi zene által. Sztravinszkij — akárcsak Bartók is — az *élő zenét védelmezi* a gépzenével, a konzerv-zenével szemben. Az előző veszélyek felidézését folytatja Sztravinszkij ily módon: „Ehhez (a veszélyhez — F. Gy.) járul még az a zenével kapcsolatos ha-

³³ Sztravinszkij: id. m. 137. old.

zugság, amely *egyenlőségjelet tesz valóságos előadás és a zene technikai reprodukálása közé*, akár lemezen, akár filmen, akár elektromos hullámok által történjék is.” Különböztetni kell azonban a valóságos, élő zene „valamint annak technikai berendezésekkel történő reprodukálása között. A gépzene feltételezi annak eredetijét, az élő zenét. Tévedés a kettő azonosítása, amely ráadásul nem érti meg az élő zene természetét, értékét sem. Nem érti meg e vonatkozásban a technikai haladás által teremtett eszközök lehetőségét, mozgási körét sem, mérhetetlenül túlhajtvá, túlhangsúlyozva a technikai lehetőségeket. Az élő zene és a gépzene összekeverését így jellemzi Sztravinszkij: „Ez esetben is ugyanaz a különbség, mint az ‚Ersatz‘, a pótlék és az eredeti között. És éppen ennek az ‚Ersatz‘-nak az egyre nagyobb mértékű fogyasztásában van a veszély, mert ne feledjük, hogy távolról sem azonos az eredetivel. Az elváltoztatott, néha eltorzított hangzások állandó hallgatása tönkreteszi a fület, amely így elszokik tőle, hogy élvezni tudja a természetes zenei hangzást.”³⁴ A zene-pótlék, az „Ersatz” így kezdi helyettesíteni a technikai vívmányok túlbecsüléséből fakadó szemlélet szerint a valóságos zenét, így olvad egybe az élő zene reprodukciójával, elsikkasztva a közöttük lévő értékeltéréseket, a különbségeket.

Nem ez a téma áll természetesen Sztravinszkij könyvének a centrumában. Sok más, érdekes kérdés mellett azonban — s ez talán nem is tekinthető véletlennek — a zeneszerző és karmester viszonylag részletesen fejti ki álláspontját a technikai haladás által a zene fejlődése elé tárt problémákkal kapcsolatban, jelezve, hogy a zene perspektíváinak megrajzolása tekintetében mennyire lényeges mozzanat a technikai haladás által nyújtott lehetőségek és veszélyek tudatos számbavétele. Sztravinszkij maga is az ellentmondásosságra hívja fel a figyelmet. A kérdéssel foglalkozó könyvrészlet végén a szerző még külön is hangsúlyozza a helyzet ellentmondásosságát. Meg is magyarázza állásfoglalásának kettősségét: „Talán váratlanul érik az olvasót ezek az aggodalmak (utal a gondolatmenet második részében részletesen kifejtett nehézségekre, problémákra, aggodalmakra és veszélyekre) olyasvalaki részéről, aki sokat dolgozott ezen a területen, és ezután is folytatja majd ezt a tevékenységét. Úgy érzem azonban, hogy eléggé hangsúlyoztam a zenei reprodukálás e formájának dokumentum-értékét, melyet fenntartás nélkül elismerék. Ez azonban nem akadályozhat meg abban, hogy a dolog negatív oldalait is lássam, és aggodalommal kérdezzem magamtól, vajon ellensúlyozni tudják-e ezeket a pozitívumok s büntetlenül dacolni tudnak-e velük?”³⁵ Úgy véljük, hogy az olvasót, s a helyzet értékelő elemzőjét egyáltalán nem éri váratlanul e kettősség, mert hiszen jóformán valamennyi, a technikai haladás által keltett problémát értő módon vizsgáló szakember, s ezt a helyzetet a zene jövője szempontjából vizsgáló, értékelő zeneművész felelősségtudata diktálja, hogy ezt az ellentmondásosságot a valóságos helyzetben, s ennek várható következményeit a zeneművészet fejlődése szempontjából a maga teljességében, összetettségében fogalmazza meg. A Bartók által elmondottakkal e tekintetben teljesen egybevág Sztravinszkij mondanivalója is, akkor is, ha vannak bizonyos hangsúlyeltérések, eltolódások kettőjük megközelítésében. Azt

³⁴ Sztravinszkij: id. m. 138. old.

³⁵ Sztravinszkij: id. m. 138. old.

lehet mondani, hogy talán Sztravinszkij írása — későbbi keletű lévén, s a technikai haladás további menetét is figyelembe venni alkalmas — valamivel jobban érzékelteti a zeneszerző számára a technikai haladás által keltett lehetőségek egy csoportját (autentikusság), a zenei reprodukálás dokumentumértékét. Bartók inkább a kommunikációs rendszer problémáira helyezi a hangsúlyt, s talán valamivel pesszimiztikusabban ítéli meg a technikai vívmányokból a zene fejlődését érintő tendenciákat. De az alapvonalak tekintetében a két gondolatmenet konvergenciát mutat, sokszor még az egyes problémák megfogalmazásában is. Jelezve, hogy a technikai forradalom nem kíméli meg a zene létét, fejlődését sem. Nem szabad tehát közönyösen keresztülnézni a technikai haladás problémáin, hanem elemezni kell azokat a zene perspektíváinak helyes megítélése érdekében. Ezt a vizsgálatot azonban mélységesen eltorzítja, nehezíti a technikai haladással kapcsolatos, s az előzőkben már más vonatkozásban érintett technicista technikamagyarázat. A technicizmus — a technikai viszonyok fétiszizálására építve — hamis képet rajzol meg magáról a technikáról, s torz szemléletéből következőleg nem alkalmas a technika valóságának helyes értelmezésére. Következésképpen alkalmatlan arra a funkcióra is, hogy értékeléseire támaszkodva kutasuk — a technika valóságának megértése helyett — a zene fejlődésében a technikai forradalomból fakadó következményeket. Márpedig a tudományos-technikai forradalom technicista szemlélete rendkívül elterjedt, s ez akadályozza a helyes álláspont megfogalmazását, zeneművészek közt is.

Nagyon ellentmondásosnak tűnik e vonatkozásban Honegger ismert munkája, amely más vonatkozásban is nagy port kavart fel. Honegger álláspontja a technika kérdéseit illetően rendkívül ellentmondásos. Részben éppen a technikához való vonzódás figyelhető meg véleményén — s még inkább zeneszerzői tevékenységében. Részben pedig éppen egy kultúrpeszsimista anti-technicizmus által megfertőzött gondolkodásmód érvényesülését figyelhetjük meg, önéletrajzi írásában.

Honegger műveiből is kiderül, hogy — legalábbis életének egy szakaszában — milyen erőteljesen vonzódott a technika vívmányaihoz, hogyan értékesítette ezt a vonzódását zeneszerzői tevékenységében is. Amint a zenetörténetírás ezt már részletesen kimutatta és elemezte, Honegger Satie hatására törekedett olyan témák megkomponálására, amelyek — mint pl. a gőzmozdony, s általában a gépek, a technika — eleve kizárják a romantika lehetőségeit. „A mozdonyokról mondta egy alkalommal Honegger, hogy 'úgy szereti a lokomotívokat, mint más a nőket'. De a Pacific-ban saját bevallása szerint nem a mozdony hangjának az utánzására törekedett, hanem egy 'vizuális impresszió' fizikai gyönyörűség érzékeltetésére, zenei konstrukció révén.”³⁶ Ez mindenképpen a technika igenlésének a képét idézi fel a vizsgáló szemében, amit még csak tovább erősít az a tény, hogy századunk kiemelkedő komponistái közül messze a legtöbb filmzenét írta.

Homlokegyenest ellenkező kép alakul ki azonban Honegger életrajzi munkáját, pontosabban a Gavoty-val folytatott beszélgetések gyűjteményét olvasva, az alapjában is pesszimista hangúnak megítélhető, s a zene perspektíváit rendkívül komor színekkel vázoló „Zeneszerző vagyok” c. könyvéből. Ho-

³⁶ vö. Kókai—Fábián: Századunk zenéje. (Budapest, 1960 Zeneműkiadó. 75., 137. old.)

negger ezen megnyilatkozásából az antitechnicista kultúrpezzimizmus technika-felfogásának a hatása sugárzik, s a technikai haladást, korunk tudományos-technikai forradalmát úgy egészében az emberiség nagy ellenségének, veszedelmének szerepében jellemzi. A zenét, a művészetet, a kultúrát — de ezen túlmenően az embert, az emberiség létét félti a technikától, a technikai haladást a haditechnikával azonos értelemben tárgyalva. A technikai haladást — azonosítva ezzel a technicista módon értelmezett társadalmi haladást — az ember elembertelenedése forrásaként idézi meg, elítélve a technika vívmányait. Tagadhatatlan viszont, hogy ez a kép beletorkollik egy kapitalizmuskritikába, a kommercializálódás fogyasztói szemléletének elítélésébe. Így ír Honegger: „A 'társadalmi fejlődés' gyűjtőtábori életre kényszeríti az embereket... és szinte lehetetlenné tesz bármilyen független életmódot. A tudósra az államhatalom tenyerel rá. Találmányait haladéktalanul pusztító eszközök-ké alakítják át. Az 'emberiség jótevőit' félreállítják az események és a tudósok nem felelősek többé azért a romboló gépért, amelyet ők indítottak útjára, de amelyből útközben, büntethetlenségük tudatában, gyorsan legurándoztak.” Nem lehet nem észrevenni e sorokból a goethei kép transzponálását, a Zaublerlehrling modern formájában megjelenő, és az emberiség nyakába pusztulást zúdító technikai találmányokat felfedező tudós nem képes úrrá lenni a palackból kiszabadított szellem felett. A technika, a tudomány szelleme uralodik el romboló kártevőként az emberiség felett — következik Honegger szavaiból. S ezen nem változtat még az sem, hogy a varázslóinas elmenekül, leugrik a romboló gépről, amelyet ő szabadított el.

A technikai haladás egyértelműen azonosul a haditechnika szörnyetegével Honegger szemléletében, s ezt teszi felelőssé a háborús veszélyért. Mintha maga a technika — s nem a technikát a kapitalizmus szolgálatába állító szörnyű erők — mesterkedne háború kirobbantásán, s erre a célra a haditechnika felhasználásán. Legalábbis ez következne Honegger további szavaiból: „Milliórdokat kell egy-egy országnak arra áldoznia, hogy vasfüggönnyel állja útját annak a teljes sebességgel száguldó két romboló vonatnak, amelyet egymásra zúdítanak. Minden a civilizáció megsemmisítésére tör s ennek a célnak a szolgálatában állnak a pusztító gépek. Ugyan, mit számíthat hát ilyenkor a művészet és a zene?”³⁷ — írja, s ez már homlokegyenest az ellentéte a „mozdony iránti szerelem” imént felidézett képének. A megoldást a technika technicista értelmezése talaján nem is lehet megtalálni. Csakis a technicizmus kritikájára építve rajzolódnak ki a reális perspektívák.

A technikai forradalom által támasztott szituáció szempontjából a zene létének, fejlődésének vizsgálata sokrétű analízist igényel. Márcsak azért is, mert a technikai haladás rendkívül sok ágon van hatással a zene perspektíváira, a zeneművészet fejlődésének különféle rétegeit, megközelítéseit befolyásolja. Amint az már az előzőkből is kitűnt, a zenei élet nagyjainak írásai-ból is kicsendült, a technikai haladás a művészet, a zene fejlődését főképpen a következő aspektusok szempontjából érinti a legszembetűnőbben:

a) a tudományos-technikai forradalom átalakítja a valóságot, a világba beépíti az ún. „technikai világot”, s ezzel átformálja a művészi visszatükrö-

³⁷ Honegger: Zeneszerző vagyok. (Budapest, 1960. Zeneműkiadó. 13—14. old.)

zés és elsajátítás tárgyát. A művészi ábrázolás tárgyává válik a technika, a technikai világ a maga minden következményével együtt;

b) a technikai haladás következtében a művészi, zenei kifejezés új eszközei jelennek meg, vagy legalábbis a zenei kifejezés új eszközeivel, lehetőségeivel szembeni elvárások nagyon erőteljesen jelentkeznek a technikai forradalom eredményeképpen;

c) radikális átalakulások következnek be a technikai haladás következtében a művészet kommunikációs rendszerében, s különösen fontosak ezek a változások a zene kommunikációs rendszerét illetően. A művész és közönség közötti kapcsolatok szerkezete alapvetően átrendeződik a tömegkommunikációs eszközök, a telekommunikációs eszközök megjelenésével. A kommunikációs eszközrendszer gyökeres megváltozása alapvető hatást gyakorol a művészet, a zene elterjedésére, „tömegművészetté” tételének lehetőségeit teremtve meg. Ezzel együtt azonban a zene és a közönség közötti viszonyok átrendeződése a lehetőségekkel szerves egységben rendkívül nagy veszélyeket is életre hív — ezek felismerése miatt jelentkeznek nagyon erőteljes technikaellenes tendenciák éppen a zenei élet legautentikusabb reprezentánsainak megfogalmazásában.

d) A tudományos-technikai forradalom új lehetőségeket teremt a zene tudományos értelmezése tekintetében, a zene fejlődéstörvényeinek sajátosságainak, alapvető tendenciáinak a helyes megítélésében. Az elektronika, a kibernetika eszközeinek kiemelkedő szerepet kell tulajdonítani a zene törvényszerűségeinek elemzésében — annál kevésbé a zene alkotásában, magában a művészetben.

Az említettek mellett további lényeges szempontokat is napvilágra hozott a tudományos-technikai forradalom a zene fejlődésének perspektíváit illetően. Ezek egy részét (a zene és a művészet demokratizmusa, zene és autentikussága a technikai vívmányok fényében stb.) már tárgyaltuk vagy a következőkben tárgyalni fogjuk. Egy része azonban már túlhaladja tanulmányunk kereteit, s ezekre csak rövid utalást tehetünk (mint pl. a zene fejlődési lehetőségei és más művészetekkel való összefüggései — filmzene stb.).

A felsorolt szempontok mindegyike egyenként is éppen elégséges indokot szolgáltatathat annak bizonyítására, hogy valami eléggé lényegesen megváltozott s tovább változik, s mindezeknek a fényében legfőbb ideje, hogy a zene perspektívái szempontjából beható vizsgálatnak vessük alá a tudományos-technikai forradalom folyamatait. Vizsgálni kell az átalakulások nyomán fellépő torzulásoknak éppen a technikai viszonyok meg nem értettségéből, vagy félreértéséből, nem kellő tisztázottságából fakadó forrásait. Tisztázni kell a technikai haladásból, annak nem hozzáértéssel való alkalmazásából fakadó, valamint a technika immanens szerkezeteiből táplálkozó tényleges veszélyeket, amelyek fenyegetik a művészetet, s a zenét. Mindezekkel együtt azonban elsősorban éppen a technikai forradalomból fakadó nagy lehetőségek feltárásán kell munkálkodnunk, figyelembe véve, hogy a technikai haladás, a technika vívmánya — megértve, hozzáértéssel alkalmazva — nem átok, hanem áldás, nem ellenség, hanem barát, szövetséges minden művészet fejlődése számára. S ez különösképpen érvényes a zeneművészet fejlődésére, amely a technika szocialista viszonyok közti alkalmazása nyomán feltáruló lehetőség-

geket, a kapitalizmus viszonyai közötti, antihumánus tendenciák keletkezésére vezető technika-alkalmazással szemben egy humanizált technikát, az ember javára fordított, emberközpontú technika-alkalmazást állít a technika törvényszerűségeinek megértésére, felhasználására. A technikát a szocialista fejlődés a zene fejlődése érdekében messzemenően kiaknázhatja. Ehhez azonban tudatosan számot kell vetni a tudományos-technikai forradalom tényleges folyamataival, meg kell érteni a folyamat alapvető tendenciáit, sajátosságait, a belőle fakadó követelményeket, s ezek számbavételére kell építeni a technikai haladás lehetőségeinek kiaknázását a zene fejlődése javára, a művészet további felvirágoztatása érdekében. Ugyanis a humanizált technika nemhogy akadályozná, elpusztítaná a művészeteket, nemhogy végveszélyt jelentene a művészet, a zene létére, fejlődésére, nemhogy kiszorítaná az ember életéből, hanem ellenkezőleg, sokkal inkább azzal tűnik fel korunkban, hogy szembesítést igényelve, továbbfejlődésre serkenti a művészetet, a zenét. Önvizsgálódást követel, lehetőségeinek kiaknázását kínálja — ha ezek a tendenciák nem is jelentkeznek ellentmondások, zavarok nélkül. Ilyen zavarokkal, ellentmondásokkal, időlegesen, s nem is kis erővel ható ellentendenciák létével is számolni kell — megértve a technikai forradalom törvényszerűségeit, ezeket hozzáértéssel alkalmazva a művészetek életére, fejlődésére, válik csak lehetővé, hogy ezeket az ellentendenciákat sikeresen háríthassuk el az útból, s a tudományos-technikai forradalomból fakadó pozitív tendenciák mostmár zavartalanul érvényesülhessenek, s a technika és a művészet közötti kapcsolatok történeti tradícióinak szerves folytatásaként segítséget nyújthassanak a művészetek fejlődésének, perspektívát adjanak a zenének.

A zene fejlődésében a technikai haladás mindenekelőtt abban a vonatkozásban játszik félreérthetetlen szerepet, hogy a technikai vívmányok átalakították a világot, s ennek nyomán átalakították a művészi visszatükrözés tárgyát is. A művészi ábrázolás tárgya, s vele együtt tartalma, valamint tematikája, témája megközelítésében is alapvető jelentőségű a mai világban a technikai forradalom által előidézett változások megértése.

A technikai haladás pregnáns bélyegeket nyomott világunk képére. Behatolva az ember, a társadalom életének minden szférájába átható nyomokat hagyott magán a világ képén is. Az embert övező természet — az ember létezésének nyomait az ember keletkezése első pillanataitól fogva magán viseli, s az ember előtti természethez, ahogyan Marx ezt nevezi, az „első természethez” képest máris változásokat, az ember átalakító tevékenységének következményeiből fakadóan más természetiséget mutat (ez az ún. „második természet” — ahogyan Marx ezt nevezi). A természet ember általi átalakításának mai képletébe egyre erőteljesebben hatolnak be az ember által teremtetett technikai viszonyok, a világ magába foglalja ma már az ún. „technikai világ” minden jellegzetes vonását, tulajdonságát. Érthető, hogy a művészet a maga korához kíván szólni, s ebben tudomásul kell vennie magának a kornak a jellegzetes vonásait, követelményeit. Az viszont már tagadhatatlan, hogy korunk alapvető tulajdonságaihoz, meghatározó jegyeihez tartozik a technikai forradalom — ahogyan előzőleg tisztáztuk. Ebben a vonatkozásban már igaz, hogy korunk a „tudományos-technikai forradalom kora”. Ezért a valóság művészi visszatükrözése és elsajátítása egész útját, szerkezetét lény-

gesen befolyásolja a technikai világ adottsága, s ebből következőleg a technikai világnak a művészi, zenei tükrözés tárgyává való válása.

A technikai világ problematikája megjelenik minden művészet tematikájában, s megtestesül e törekvés a zenében is. A zene és a társadalom közti közvetítés eszközüül tekinti a technikát Theodor Wiesengrund Adorno professzor, a „Bevezetés a zeneszociológiába” c. alapvető könyvében, amikor azt írja, hogy „A zenétől és társadalomtól evidens a közvetítés a technikába.”³⁸ — s az alap és felépítmény közti átmenet képződményeként értékeli a technikát. Adorno helyesen utal a történetiség igényére, a társadalom és a technika közti viszonyok zenei szerkezetét, jelentőségét jelezve: „A társadalom és technika közti viszonyt zeneileg sem lehet konstansként feltételezni”³⁹ — írja.

A zenében a technikai világ ábrázolásának igénye közvetítéseken át valóban a társadalom ábrázolásának igényét fejezi ki. S ez a kapcsolat gyakorta még a maga közvetlenségében is megjelenik, amint pl. ez megfigyelhető Bartók Mandarinjában. Bartók a technikai, technizált világ képét vázolja a Mandarin első taktusaiban, hiszen a nagyvilág zajai, a nagyváros izgatott hangulata lényegében egy gépi, ipari világ, a technikai világ reklámvillogásokkal és egyéb jellegzetes hangképekkel ábrázolt jelenlétéről árulkodik. Neves zeneszerzők egész sora törekedett — s törekszik ma is — a mai világ, az elgépiesedett világ zenei megjelenítésére. Már az előzőkben utaltunk Honegger tudatosan vállalt, vallott programjára, gépimádatára, amely — ha nem is volt éppenséggel ellentmondásmentes, jellegzetesen jutott kifejezésre egész sor kompozíciójában, így mindenekelőtt a Pacific 231-ben. Bár a gépek, „mozdonyok iránti szerelme” ezen zenei kifejeződése nem volt zavartalan, s maga tagadta a gépi világ értékeit, veszélyeinek bűvöletéből adódóan, a technikai világot a háborúra készülő világgal azonos értelemben véve — a gép, a technikai világ ábrázolásának igénye félreérthetetlen. (Honegger „lokomotív-szerelme”, gép iránti imádata kapcsán azonban nem érdektelen felidézni az amerikai Lewis Mumford: „Művészet és technika” c. könyvének azon gondolatát, amelyben ironizál az ilyesfajta technika-attitűdök kapcsán: „Ha az ember egy gépbe beszeret, akkor valami nincs rendben a szerelmi élete körül. Ha az ember egy gépet imád, akkor valami baj van vallásával”⁴⁰ — írja, az istenített, imádott, gépek, autók, mozdonyok képét felidézve.)

A mai világ, mint technikai, elgépiesedett világ zenei kifejezésének, ábrázolásának az igénye rendkívül széles körben érvényesül. Sokszor ennek az a formája, hogy a zeneművekben a technikai világ következményei, az elembertelenedés, mint technikai aktus, az ember elgépiesedése, elidegenedettsége elleni tiltakozások fogalmazódnak meg. Az ember elmagányosodása, s az ebből fakadó szorongása elleni tiltakozás, protestálás végeredményben tehát ugyancsak a technikai világ művészi eszközökkel való értelmezése, ábrázolása célját tartalmazza, azaz a technikai viszonyoknak a zenei, művészi ábrázolás tárgyaként, témájaként is megfogalmazott volta e művekben szignifikáns jellegű. Mindez kifejezésre juttatja a technikai forradalomnak a művészi alkotás, a zeneművészet korszerűségébe való beleszólását, igényét, hogy a művészi al-

³⁸ T. W. Adorno: *Einleitung in die Musiksoziologie*. (Hamburg, 1968. Rohwolt. 230. old.)

³⁹ Adorno: *id.* m.

⁴⁰ Mumford: *id.* m. 70. old.

kotás tematikájának „modernizálásában” vegyék tekintetbe a mai, s sok vonatkozásban a technikai haladáshoz kötődő követelményeket.

A technikai haladásnak a zeneművészet tematikájában való jelentkezése félreismerhetetlen a programzene keretei között. Nem szűkül le azonban ez a tendencia csak a programszerűen megfogalmazott címekre (Prokofjev: *Le pas d'acier* — az ötéves tervről —, Mosszolov: *Gyár-szimfónia*, Szelényi: *Egy gyár életéből*, Geszler Gy.: *Gépetüd*), hanem kiterjed a zene egészére. Akkor is, ha ez a törekvés gyakran még nem is tudatosult. De mindenképpen megköveteli a mai világ nyelvén, a mához szólás igénye, hogy számításba vegye a művészet a technikai viszonyok kapcsán megváltozott világ képét, s az ebből fakadó követelményeket.

A zenei modernség — egyébként eléggé megfoghatatlan, ködös kategóriájának — tartalma, a modern, mai zene igényeinek megfogalmazása nem zárul le a művészi ábrázolás, a visszatükröződés tárgyaként jelentkező technikai viszonyok körére. Érthető dolog, hogy a művész a mai mondanivalót a mához szólóan akarja megfogalmazni, azaz keresi azokat a kifejezési eszközöket, amelyek a legadekvátabb módon alkalmasak a mai modern világ problémáinak magas művészi színvonalon való megformálására. A technikai haladás, a gépi világ nagy problémáinak művészi kifejezéséhez szolgáló eszközöknek a kidolgozása, az új zenei nyelv kialakítása azonban hallatlanul nehéz dolog. Erről tanúskodik számos zeneszerző sok-sok ezirányú erőfeszítése, a modern, korszerű zenei nyelv kialakítására irányuló törekvések sokasága. (Az út nehézségei szemléletesen fogalmazódnak meg Mazel: *A mai zenei nyelv kialakítása útjáról* c. tanulmányában,⁴¹ amely utal „a fölöttébb tárgyilagos technológizmus” és a tartalmi irracionizmus oly gyakori összetalálkozására.) Ez igen gyakran táplálkozik éppen a technikai haladás gyors ütemének jellegzetes jegyeiből, az „atomkorszakban” a technikai jelenségek gyors fejlődéséből.

A zenei kifejezések „korszerűsítésére” való törekvés során a sok-sok zavart mutató kísérletek, a helyes törekvést kifejező, de sokszor torz következményekre vezető újítási szándékok jelentős rétegében kap szerepet e kifejezési eszközöknek a gépi-technikai világhoz való idomítási szándéka. Egyébként teljesen érthető dolog ez, s szervesen kapcsolódik a zene egész története által produkált tanulságokhoz, hogy a zenei kifejezési eszközök modernizálása során a technika által teremtett lehetőségeket ki kell aknázni, s meg kell keresni azokat a módokat, amelyek a technikai vívmányokat a zenei kifejezés eszköztárába beépíthetik. Más kérdés azután, hogy ez a beépítés milyen eredménnyel jár, alkalmas-e a ma problémáinak *zenei* kifejezésére? S éppen ezen a ponton jelentkeznek többnyire a zavarok, ugyanis gyakran alakítanak ki olyan eszközöket a zenei ábrázolás céljaira, amelyek semmiképpen sem férnek a zene keretei közé. A tudomány nyelvének közvetlen zenei eszközzé való transzponálása, vagy pedig csaknem naturalista módon a gépi zajoknak-zörejeknek zeneivé való minősítése stb. — ezeknek a törekvéseknek eszközeik kapcsán éppen a zene-voltuk tekintetében jelentkező korlátait-torzulásait idézik fel.

A zenei tükrözés a valóság technikai viszonyait mindenképpen kénytelen figyelembe venni. Más kérdés, hogy ez milyen szférákban történik. A tudo-

⁴¹ Mazel: *A mai zenei nyelv kialakulásának útjáról*. Magyar Zene, 1966.

mányos-technikai forradalomnak a zenei tükrözés tárgyaként, valamint a zene eszközzrendszerében való megjelenése tekintetében is figyelembe kell venni, hogy általában a valóság, a világ, s így természetesen a technikai viszonyoknak a zeneművészet keretei közti visszatükrözése maga sem történik meg közvetítések, áttételek nélkül. A tükrözés tárgya és terméke közötti kapcsolat nem direkt, hanem áttételes, közvetítések egész láncán keresztül kapcsolódik. Sajátos zenei eszközökkel történő ábrázolás igényei szabják meg a kereteket, s ezeken belül kell az új lehetőségeket kibontakoztatni, a technikához való kapcsolatokat a zene útján-módján kell megtalálni, s nem átkölcsönözve a technikai eszközöket, nem átvéve a tudomány, technika direkt eszközeit, tartalmait, módszereit.

*

A technika és művészet közötti valóságos kapcsolatok sokféle rétegét figyelembe véve a legalapvetőbb talán éppen a művészi *kifejezési eszközöknek* a technikai haladás általi megalapozása szférájában figyelhető meg. Talán éppen ez a réteg egyúttal a legközismertebb is általában a technika és művészet, s ezen belül a technika és a zene közötti kapcsolatok területén. A tudományos-technikai forradalom ugyanis félreérthetetlenül nagy szerepet vállal a zeneművészet technikai berendezéseinek, a zenei instrumentumoknak a tökéletesítésében. Ugyanakkor nagyon fontos felismerésként értékelhetjük e vonatkozásban Újfalussy József utalását: ki is a kezdeményező e tekintetben? Az elektronika eszközeinek zenei felhasználásában nem a technikai érdeklődés volt a döntő — írja.

„Valójában a zeneszerek érdeklődését az új technikai lehetőségek iránt esztétikai, tehát társadalmi és történeti előfeltételek logikus rendje teremtette meg.”^{41/a}

A művészi kifejezés eszközei megújításának szándéka érthető módon fonódik egybe az ezen kifejezési eszközöket megalapozó technikai folyamatokkal, s méltán jelentkezik a jogos elvárás a zeneművészet részéről a technikai vívmányokkal szemben: nyújtsanak segítséget a zenei kifejezés eszköztárának felfrissítéséhez, a korszerű eszközök megteremtéséhez, amelyeket a ma embere sajátjának érez és elfogad. E tekintetben a tudományos-technikai forradalom nyomán új lehetőségek — s ugyanakkor tagadhatatlanul új veszélyek — nyíltak meg a zene fejlődésében. Amint fentebb említettük, Bartók szerfelett szkeptikusan fogadta a technikai forradalom korábbi szakaszán a modern technika forrásaiból fakadó s új, mesterséges hangok teremtésére irányuló törekvéseket. Ma pedig éppen ez a törekvés talán a legelterjedtebb, legalábbis a kölni rádió kísérleti stúdiójában 1953. október 19-én bemutatott művektől kezdődően jelentkező törekvések, s általában a Darmstadt körül tömörülő zeneszerzők elképzeléseiben éppen a technikai eszközökkel (magnetofonokkal stb.) mesterségesen létrehozott hangok és effektusok jegyében keresik-kutatják a zene kifejezési eszközei megújításának lehetőségeit. S ha sok furcsaság, sokszor egyenesen kóklerkedés is történik a modern zene égisze alatt, magukat a kísérleteket érdemes figyelemmel kísérni, s keresni bennük

^{41/a} Újfalussy: Hangmontázs vagy zene? Id. m. 218. old.

azt a mozzanatot, amely a zene fejlődése számára jelenthet valamit. A sokféle modern zenei törekvés között ugyanis talán éppen ez a törekvés minősülhet szintetizáló tényezőként — ahogyan erre a „Századunk zenéje” c. könyvben több vonatkozásban is utalnak Kókai Rezső és Fábíán Imre.⁴² (Kiemelik a modern zenei irányzatok közül az ún. „elektronikus zenét”, amelynek különféle irányzatai — a punktualizmus, a bruitizmus, a konkrét zene — ezt a közös nevezőt tartalmazzák.)

A technikai haladásból fakadó lehetőségeket természetesen nem szabad abszolutizálni. Mélységesen téves, torz dolog ezeket az irányzatokat, törekvéseket a „technikai tökély maximumának” tekinteni, s ezzel egyetemben ezzel mérni a „technikai elmaradottságot.” Maróthy, Újfalussy és Zoltai utalnak arra cikkükben, hogy „1960-ban nem punktuális zenét írni — technikai elmaradottságot jelent”⁴³ — az ilyen torz felfogások szerint. Újfalussy kimutatja,^{43/a} hogy „A hangrendszerből kioldott effektusok azonban megmaradnak a pusztán pszichológiai szférában... Sorozatuk önmagában még csak montázs, nem zene.”

De a technika és zene fejlődése találkozási pontjainak felismerése segíthet, hogy kihámozzuk a reális, értékes törekvéseket a torz túlzások mögül, s az elektronikus zenében stb. jelentkező s a kifejezési eszközöket, szerepüket gyakorta hallatlan módon eltúlzó, túlhajtó törekvések háttéréből kibogozzuk a maradandót, a zeneileg értékeset, a zene fejlődése tekintetében előremutatót. Ugyanakkor éppen ezen a ponton figyelhetők meg a technikai viszonyok technicista fétiszálásának, abszolutizálásának olyan veszélyei, amelyek egybe-kapcsolják a művészet technicista felfogását a telivér formalista művészet-felfogásokkal. A formalista művészet-megítélés mögött jelentkező törekvések, a technicista technikamegítélés, a technika által nyújtott lehetőségek túlhajtása mögött azonban a technikai haladás által nyújtott tényleges lehetőségek érvényesülnek, a zeneművészet perspektívái szempontjából is alapvető jelentőségű szférában, a művészi kifejezési, ábrázolási eszközök megújítása tekintetében. S ez a tendencia törvényszerűen kapcsolódik a zene történeti fejlődési útja során ismert, hasonló tartalmú tendenciához, az előzőekben érzékeltetett kapcsolathoz, amely a technikatörténet és a hangszertörténet, valamint a hangszertörténet közvetítésén keresztül a technikatörténet és a zenetörténet között kiépült. Ennek a törvényszerű folyamatnak az állomása, szerves eleme, ha sajátos, mai szinten jelentkező fokozata is, a technikai forradalom által támasztott lehetőségek kutatása a korszerű zenei kifejezési eszközök megkonstruálása érdekében.

A zene fejlődésében különösen az elektromosság játszik nagy szerepet a technikai forradalom mai viszonyai között. Elektromos berendezések, a magnetofon és más berendezések alkalmazása, új hangzások, effektusok létrehozása érdekében, új zenei instrumentumok megalkotására — ezen az úton halolt be a technikai haladás mindenekelőtt a zene eszköztárába. A művészi progresszió ezen fontos mozzanata az új keresése, a kifejezés újszerűsége-

⁴² Kókai Rezső—Fábíán Imre: Századunk zenéje. Bp. 1961. Zeneműkiadó.

⁴³ Maróthy—Újfalussy—Zoltai: Az esztétikai és ideológiai kategóriák viszonya, különös tekintettel a mai zenére. Magyar Zene, 1965. 147. old.

⁴³ Újfalussy-id. mű 218—219. old.

gének eszközrendszerét az új tartalmak megformálása érdekében kutatja a művészet. A mindenáron újnak a hajhászása, öncélúan, anélkül, hogy a forma újszerűségének ez az öncélú előtérbe állítása valamiféle tartalomigényt is kifejezzen, sajnálatos módon jelentkezik a zeneművészetben is, egyes zenei szerkesztési elvek abszolutizálásának igényeképpen. (Nem lép ki ezen formalizmus keretei közül pl. a dodekafon szerkesztési elvek öncélú alkalmazása, a Reihe szigorúan zárt szerkesztési szabályainak megfelelő komponálást írva elő a zeneszerzőnek. Formalistának tűnik ez a felfogás, még akkor is, hogyha e felfogás keretei közt is remekművek születhettek — ha többnyire nem is a Reihe számlájára, hanem annak ellenére válva kiemelkedő alkotásokká.)

A tudományos-technikai forradalom által a zene számára nyújtott perspektívákat elemezve feltétlenül beleütközünk e szférában — a technikai haladás által a zene számára nyújtott kifejezési eszközök megújításának kereteit, lehetőségeit, veszélyeit vizsgálva — a természettudományok előrehaladása következtében előállott új helyzetben. A matematika, a kibernetika fejlődésének nyomán jelentkező, s a zene életét a zenei kifejezés eszközei szempontjából is alapvetően megszabó keretek olyan vélemények megjelenéséhez vezetnek, amelyek a technikai vívmányoknak túlzott jelentőséget tulajdonítanak abban a vonatkozásban, hogy azok az embert is helyettesíteni tudják a zene megalkotásában. Azaz: a zene új kifejezési eszközeinek alkalmazásában — sőt még a hagyományos zenei műfajok szférájában is — mellőzni lehet, kell az embert, az emberit, s az ember helyébe lépő gépek maguk is alkalmasakká válnak zene alkotására. Sőt, a gép a maga precizitásával jobb zene létrehozására képes, tartják sokszor, mert hiszen nincs kitéve annak a sok véletlen behatásnak, amelyek az embert alkotó tevékenységében mindenképpen befolyásolják.

Azaz: e vélemény szerint elérkezett az elektronikus gépek időszaka ebben a vonatkozásban is, a kibernetika lehetőséget nyújt az embert, a zeneszerzőt pótló gépek alkalmazására. Így jelent meg a komponáló gép — az elektronikus számítógép, a komputer maga lép fel a komponista szerepkörében.

Kétségtelen, hogy a komputerbe betáplált adatok alapján az a mechanikus műveleteket kiválóan el tudja végezni. Jobban, mint az ember. De az is kétségtelen, hogy a művészi alkotásban egyáltalán nem ez a rutinmozgás az a tényező, amely a művészi értéket képviseli. S a kiválóan megszerkesztett komputer a kiválóan betáplált adatok alapján ma már le tudja másolni Bach fúgaszerkesztési technikáját, s ügyesen megkomponált Bach-fúgákat tud már létrehozni. De ezek értéke nem éri fel még a zeneszerző hallgatók számára előírt „ujjgyakorlatok” szintjét sem, azaz azt az iskolai feladatot, hogy komponáljon — a törvényszerűségek ismeretében — Bach stílusában fúgákat stb. Az elektronikus számítógépek, a kibernetika eszközei rendkívül nagy lehetőségeket nyitnak meg más vonatkozásban s a zene fejlődésében is értékesíteni lehet ezeket, a már megszületett művek értékelése tekintetében. De új, eredeti művet alkotni, zeneművet létrehozni ember helyett géppel — ez torz eszme, amely éppen a zene, a művészet lényegéről feledkezik meg. Arról az alkotó aktivitásról, amely az embert jellemzi, s amely nem pótolható semmiféle gépi precizitással sem. A kibernetika eszközeinek alkalmazása nyomán ugyanis a művészet emberi tartalma sikkad el, a művészet antropomorf és antro-

centrikus lényege kerül kilúgozásra, azaz a művészetnek éppen az az oldala, vonása, amitől az egyáltalán művészetté válik. Mélységesen igaza van L. B. Pereverzev szovjet szerzőnek, aki a „Kibernetika és művészet” c. könyvében⁴⁴ élesen bírálja a szovjet kibernetikusok közt is jelentkező nézetet a számítógépek alkotó, művészetet létrehozó, komponáló tevékenységéről. Pereverzev többek közt R. H. Zaripov: „Kibernetika és zene” c. könyvében⁴⁵ kifejtett gondolatokat bírálja — s ezek nem korlátozódnak az e könyvben kifejtettekre, hanem ezt a kritikát általános érvényűként tekinthetjük, s az elég széles körben terjedő gondolat kritikájaként értékelhetjük, amely az elektronikus számítógépek művészi alkotói zeneszerzői tevékenységéről ábrándoznak. Zaripov szerint „minél teljesebben lesz feltárt a kompozíció természete és ‚mechanizmusa’, s minél pontosabban tükrözi vissza a modell ennek a folyamatnak a lényegét, annál jobban ki fogja elégíteni igényeinket ez a muzsika. Másrésztől, a gépek által szintetizált, magasminőségű zenét kapva a kompozíció folyamata tanulmányozottságának magasabb fokát állapíthatjuk meg.”⁴⁶ S a gépek által létrehozott esztétikai értékek elméletének hirdetőjeként a gép önálló, alkotó funkcióját hangoztatja, „tanulmányozva a megelőző korok fejlődését a zenében, képes új stílust létrehozni, amely különbözik a már ismert és tanulmányozottaktól, ez azt jelenti, hogy lelkesítheti a jövő komponisták stílusát.” E felfogás szerint „a gép teremteni, alkotni fog”, ha mértékegységeit, mi jó, mi rossz, az ember szabja is meg. „Végülis a gép nem magának, hanem az embernek fog összeállítani zenét”⁴⁷ — írja. Pereverzev a leglényegesebb mozzanatot ragadja meg, amikor kimutatja, hogy ez a koncepció a művészi alkotás lényegét hagyja figyelmen kívül. „Már magából a művészetnek, mint a valóság esztétikai elsajátítása és megismerése eszközének a fogalmából következik, hogy R. H. Zaripov koncepciója nem számol a művészi alkotás folyamata leglényegesebb oldalával”⁴⁸ — azaz a művészi alkotás emberi lényegével.

A zenei alkotás emberi lényege alapjáról kell nemet mondanunk azokra a törekvésekre tehát, amelyek a tudományos-technikai forradalom által életre hívott lehetőségekből a „gondolkodó gép” képtelensége analógiájára megkonstruálják és művészi értékűként elfogadhatni igyekeznek a „zeneszerző gépek” elméletét és alkotótevékenységét. Túlbecsülik ezek a felfogások a technikai berendezésekben rejlő lehetőségeket, s ugyanakkor nyilvánvalóan nincsenek tisztában az alkotás — s ennek keretei közt a zenei alkotás — természetrajzával, alapvető vonásaival.

*

A kibernetika, az elektronikus számítógépek megkonstruálása ugyanakkor ténylegesen is nagy lehetőségeket nyitott meg a zene számára, de nem a zene alkotása, létrehozása tekintetében, hanem egészen más szférában. Nevezetesen a már megszületett zenei alkotások *tudományos elemzésében*, a zenében megtestesülő szabályok, törvényszerűségek feltárásában, a zenei alkotás

⁴⁴ L. B. Pereverzev: *Isszkusztvo i kibernetika*. (Moszkva, 1966. Izd. Isszkusztvo)

⁴⁵ R. H. Zaripov: *Kibernetika i muzika*. (Moszkva, 1963. Znanyije)

⁴⁶ Zaripov: *id. m.* 7. old.

⁴⁷ Zaripov: *id. m.* 51. old.

⁴⁸ Pereverzev: *id. m.* 131. old.

modelljeinek feltárásában stb. a kibernetika rendkívül sokat tehet. A zenetudományok fejlődésében a technikai haladás által rendelkezésre bocsájtott lehetőségek ily módon új fejezetet nyithatnak meg, a zene történeti fejlődésének, a zeneelméletnek, az összehasonlító elemzéseknek termékeny formáját teremtvé meg.

Az elektronikus számítógépek alkalmazása a zenében, a kibernetika eljárásainak hasznosítása együttjár a zene kvantifikálásával, azaz a zene szövegében rejlő kvantitatív összefüggéseknek a megkeresésével, feltárásával. A zene melódiavilágában, ritmusgazdagságában, harmóniarendszerében egyaránt fontos számbeli összefüggések hatnak, amelyeknek felismerése a zene modellezése tekintetében nagy lehetőségeket rejt magában. Ezt a lehetőséget fogalmazza meg többek közt Pereverzev is, előbb idézett könyvében. Helyesen tárja fel a kibernetikában rejlő lehetőségeket a zenetudományok számára, a zene modellezésével, kvantifikálásával kapcsolatban. Könyve „Strukturális analízis és gépi modellezés” c. fejezetében ír arról, hogy „A zene és a költészet különösen vonzó a kibernetikai modellezés számára, minthogy struktúrájuk a leg-egyszerűbben formalizálható: az elemek és kapcsolataik, egyesítéseik módjainak véges számát tartalmazzák. A zenében pl. könnyű a taktusok számát megszámlálni, amelyek a minimális zárt melodikus frázisokat alkotják, a dalokban, amelyek egy és ugyanazon zsánerűek, vagy azonos a komponistájuk, ki lehet számítani az azonos harmóniai egymásra következők, melodikus intonációk, ritmikai figurák megnyilvánulásainak valószínűségét stb.” — s ezek az alapjai a zenei modellírozásnak, a strukturális analízis termékeny szempontjainak, amelyeket természetesen nem szabad egyoldalúan értelmezni és alkalmazni, hanem össze kell kapcsolni a történetiség elvének érvényesítésével. Hiszen „a strukturális analízis egyik legfőbb feladata, hogy kiválassza az alapvető vonásokat, amelyek változatlanok, vagy amint általában mondják, invariáns az adott típusú művek egész sora számára”⁴⁹ — olvashatjuk a könyvben a technikai haladás következtében a zenetudományok számára jelentkező új lehetőségek egy sajátos csoportjának a megfogalmazását.

A technikai haladás tehát a zenei alkotások elemzésének, értékelésének reális alapjait alakítja ki, olyan alapokat, amelyek bizonyos kvantitatív módszerek szempontjából értékelhetők. A technikai vívmányok által nyújtott ezen lehetőségek azonban nem takarhatják el szemünk elől azt az alapvető tényt, hogy a kvantitatív mutatók szerinti vizsgálódások a zeneművek, a zenei produkciók értékelésének csakis egyik oldalát alkotják — s sokszor nagyon is vitatott oldalát, amely a zenetudomány területén, zeneesztétikai, zeneelméleti vitákban gyakorta vált ki nagyon erős ellenvéleményt — s ennél sokkal fontosabb a zeneművek minőségi szempontok szerinti értékelése, vizsgálata. Ebben viszont már vajmi kevés segítséget nyújt a formalizálás, a kvantifikálás.

*

A tudományos-technikai forradalom fejlődése nyomán a zene számára feladott nagy leckék közül mind az eddig vizsgált problémákkal együtt is a leg-alapvetőbb problémát a *kommunikációs* rendszer átalakulása idézi elő. S ép-

⁴⁹ Pereverzev: id. m. 128—138. old.

pen ez a szféra az, amelyben a technikai vívmányok sokrétű alkalmazása a legellentétesebb hatásokkal jár a zene létében, fejlődésében. A legnagyobb lehetőségeket bontakoztatja ki, s ugyanakkor a zene fejlődését akadályozó tényezőket is mozgósítja, veszélyeket is felidéz a zene fejlődési folyamatában.

Nem véletlen, hogy a technikai vívmányoknak a zene fejlődése szempontjából tárgyalt szerepe vizsgálata során Bartók is, Sztravinszkij is elsősorú szempontnak tekintették éppen ezt az oldalát a technikai haladásnak, a „gépzene” problémáiról szólva nem tévesztette szem elől Bartók Béla — mint tanulmányunk korábbi részében ezt részletesen vizsgáltuk — azokat a pontokat, amelyek a zene terjedésével együtt éppen a zene tartalmi, mély elsajátításával szemben ellenhatásokat is kibontakoztathatnak. Láttuk, hogy a technika viszonylag korai fejlettségi fokán, 34 év előtt is, a maga technikai korlátait figyelembe véve, Bartók a mai fejlődési szakaszban is erőteljesen jelentkező tendenciákat tapintott ki, s az általa megrajzolt lehetőségekkel szemben, az ugyancsak általa látnoki szemekkel megpillantott veszélyek játszották a főszerepet. S ha a hangsúlyt talán nem is ebben az arányban fogalmazzuk meg a mai ismereteink alapján, s nagyobb lehetőségeket ismerünk fel a zene fejlődése szempontjából a technikai haladásban, nem veszíthetjük szem elől egy pillanatra sem a technikai haladásból adódó, a zene fejlődését keresztező hatásokat, veszélyeket, amelyek ugyancsak a technikai vívmányokból fakadnak. A zene perspektívái szempontjából tehát a zene kommunikációs rendszere alakulása tekintetében a technikai forradalom szerfelett ellentmondásos helyzetet eredményezett.

S ebben a vonatkozásban — most már a túlzásoktól, technicista értelmezésektől mentesen — a technikai haladás által a kommunikációs rendszer átalakítása, megváltoztatása tekintetében előidézett helyzet kettősségét figyelembe véve megállapíthatjuk, hogy a zene fejlődése, perspektívái szempontjából a technika áldás is, de lehet átok is. Nem tesztek egyenlőségjelet a kétféle tendencia közé, korántsem tűnik antinomikusan feloldhatatlannak a két pólus, s a köztük levő viszony jellege.

A technikai forradalom nyomában a zene kommunikációs rendszerének átalakulásában mindenekelőtt a *pozitív* mozzanat domináló voltát kell felismernünk. Akkor is, hogyha ez a tendencia semmiképpen sem takarhatja el a kommunikációs rendszer átalakulásából valóságosan adódó *veszélyeket* sem. Ezek tudatában, felismerve az alapvető tendenciákat, rendelkezünk azokkal a lehetőségekkel, amelyek birtokában a negatív hatásokat el tudjuk háritani az útból, s szabad utat teremthetünk a kommunikációs rendszerből fakadó tagadhatatlanul nagy jelentőségű pozitív fejlődésnek. A veszélyek tehát véleményünk szerint nem érnek fel azzal a nagy értékkel, amely a zene fejlődését, terjedését szolgálja a tömegkommunikációs rendszer létrejöttével.

A technikai forradalom a *zene és a közönség közötti viszonyokat alapvetően átalakította*. A zene kommunikációs rendszere hagyományos formái rendkívüli módon beszűkítették a zene terjedésének, élvezetének lehetőségeit. A zenei kommunikáció hagyományos rendszerében az elhangzó produkció hatóköre nagyon szűk volt, hiszen szerfelett korlátozott lehetőségeket nyújtott több tekintetben is. Először is, a produkció egyedisége, csak egyszer elhangzó volta megismételhetetlenségét jelentett — a verba volant legszószerin-

tíbb értelmében. Azaz — ha a koncert elhangzott — a hangok is elszálltak, s legfeljebb a koncertet meghallgató közönség jó emlékeiben élt tovább, emlékképként, de a koncert maga hozzáférhetetlen volt mindenki más számára. A *megismételhetetlenség*, a csak egyszeriség korlátozottságát tovább tetézte az egy koncerten *résztevők körének szűk, korlátozott volta* is. Azaz a csak egyszer elhangzó és elszálló hangok a koncerten részt vevő viszonylag szűk körű hallgatóság körének jelentettek csak közvetlen zenei élményt. Márpedig a koncerttermek befogadóképessége köztudomásúlag korlátozott — nem is beszélve a pénztárcákkal mért befogadóképesség szűk voltáról (ki tudta és tudja megfizetni egy-egy nagyobb koncert sokszor csillagászati árú jegyeit?)

Nem is igényel túlságosan beható bizonyítást a köztudott tény: a technikai forradalom az előzőekben jelzett helyzethez képest gyökeres változást idézett elő. A természettudományos fejlődés, s eredményeinek technikai alkalmazása nyomában a zene kommunikációs rendszere olyannyira megváltozik, hogy alapjaiban új helyzet jön létre a zene és közönsége közti viszonyban, a zenének a közönséghez való eljuttatásában. E gyökeres változás jelzői a zenét a közönséghez közvetett úton, gépi eszközökkel eljuttató berendezések egész sora. A hangrögzítő és hangközvetítő berendezésekről van szó. Azaz: a rádió, a lemezjátszó, a magnetofon és a tv — hogy a leglényegesebbeket összegezzük.

A hangrögzítő berendezések elhárítják a zeneművészet eredendő korlátozottságát —, s ha nem is biztosítják az elhangzás pillanatában való részvétel semmivel nem pótolható varázsát — s a megismételhetetlenség, a csak egyediség, az elhangzás pillanatához való kötöttség korlátozottsága elenyészik. S itt is igaz a közmondás: *scripta manent...* A rögzítés egyszerű ténye már önmagában is hallatlan jelentőségű mozzanat, amelynek a zene perspektívái szempontjából jelentkező hasznai, értékei rendkívül sok ágon jelentkeznek. Nem utolsósorban a sokszorosítás, a hangrögzítés ténye a zene életében mind-ebből következőleg alapvető változásokat hoz napvilágra. E változásokat azonban korántsem tekinthetjük csak pozitív jellegűnek, akkor sem, hogyha alapvető tendenciái tekintetében annak tekintettük, s még tanulmányunk szerkezetében is a technikai haladás pozitív hatásainak körébe helyeztük el a kérdés tárgyalását. Mégis utalnunk kell arra, hogy a rögzíthetőséggel elhárított megismételhetetlenség, csak egyediség, — az élő zene értelmében elsősorban — nem jelent kizárólagosan korlátozottságot, hanem bizonyosfajta értéket is tartalmaz. Érték volta mindenekelőtt abban fogalmazható meg, hogy alkotó ismétlésekre ösztönözhet, míg a sokszorosíthatóság maga a korlátlan ismételhetőség tényével magába foglalja a szegényítés, az ellustítás veszélyeit, vagy legalább ezek lehetőségeit. Biztos, hogy a zenetudomány számára nagyobb a haszna a megismételhetőségnek, mint az élő zene élete számára.

E probléma fogalmazódik meg Walter Benjamin: „A műalkotás technikai sokszorosíthatóságának korában” c. alapvető jelentőségű tanulmányában, a zene, de általában a műalkotás „itt és most”-jának feloldódásának, ahogyan Benjamin írja, a műalkotás aurájának elenyészése nyomán. Benjamin Paul Valéryt idézi (*Pièces sur l'art*. Paris; *La conquête de l'universalité*): „El kell készülnünk rá, hogy az ilyen nagymérvű újítások megváltoztatják a művészetek egész technikáját, ezáltal befolyásolják magát az invenciót, s végül is talán oda vezethetnek, hogy a legvarázslatosabb módon megváltoztatják magának a művészetnek a fogalmát.” S ha nem is a művészet fogalmát, lényegét

érinti, de ehhez kapcsolódó problémákat fogalmaz meg Benjamin a sokszorosíthatóság következtében előállott helyzetet elemelve, s e helyzetváltozás különösen érzékenyen érinti a zene létét, fejlődését. Bár mindig bizonyos sokszorosíthatóság kísérte a műalkotásokat („A műalkotás alapvetően mindig sokszorosítható volt” — s a mesternek a tanítványok általi utánzására utal Benjamin), új jelenség „technikai sokszorosíthatósága”. S éppen ez, a technikai reprodukálhatóság érinti lényegesen a műalkotás „itt és most”-ját, s ezzel „valóságának fogalmát”. S ennek nyomában fogalmaz ily módon: „Ami a műalkotás technikai sokszorosíthatóságának korában elsatnyul, az a műalkotás aurája... A reprodukció technikája... eloldja a reprodukáltat a hagyomány birodalmától. Miközben sokszorosítja a reprodukciót, addig a mű egyszeri előfordulásának helyére tömeges előfordulását helyezi.” Benjamin különösen a filmnek a szerepét emeli ki e reprodukálási folyamatban, a művészet elárverezéseként tekinti végül is az aura elvesztését, a sokszorosítást. A technikai reprodukálás természetének megvilágítására idézi fel Benjamin A. Huxley írását: „A technikai előrehaladás vulgaritáshoz vezetett... a technikai sokszorosítás és a rotációs sajtó írások és képek beláthatatlan sokszorítását tették lehetővé” — s ez valóságos ipari tevékenységgé vált. S ebből következik, hogy „a prosperitás, a gramofon és a rádió olyan közönséget hívott életre, kinek hallóanyag-fogyasztása nem áll arányban a lakosság növekedésével, és ennek megfelelően a tehetséges zenészek normális gyarapodásával. Az eredmény tehát az, hogy minden művészetben, mind abszolút, mind relatív értelemben nagyobb a felszín termelése, mint korábban volt” — összefüggésben a nagy „hallóanyag-fogyasztással”.

Walter Benjamin tehát alapvető kérdéseket érint a művészet, a zene fejlődése tekintetében a technikai reprodukció nyomában keletkezett új helyzetet vizsgálva. Teljesen érthető, hogy Zoltai Dénes: „Benjamin magyarul” c. írásában⁵⁰ kiemeli Benjamin esszéi közül életművének egyik legrepresentatívabb darabjaként az idézett művet, s a technikai sokszorosíthatóság nyomában előállott helyzetet, a műalkotás struktúráját és funkcióját érintő tendenciát mint az „aura elvesztése” benjamin konceptióját értékeli. Sokrétű, elmosódó jellegűnek jellemzi az aura kategóriáját, mint búvkört, amely beburkolja az alkotást. Az újabb korban „az aura széthullik, szét kell hullania” — idézi Zoltai Benjamin alapkonceptióját. „Benjamin voltaképpen az a bomlásfolyamat érdeklí, amely kíméletlenül megsemmisíti a kultikus értéket, és létrehozza azt, amit ő kiállítási értéknek nevez.” Ez az, ami jelzi, hogy a műalkotások „eloldódnak keletkezésük itt és most-jától” —, utalva a polgárián komfortos lakásban hanglemezeről felcsendülő liturgikus ének különbségére a románkori dómok komor csendjében megszólalótól. S e vonatkozásban, Benjamin teóriáját vizsgálva Zoltai Dénes joggal elemzi a felfogást e szemszögből: „Ajándékot kapott-e a művészet a technikától, vagy kárvallottan sírhatja vissza a régi szép időt?” — s kimutatja, hogy Benjamin számára mennyire

⁵⁰ Most készül W. Benjamin esztétikai esszé-gyűjteményének magyar kiadása. E kiadás elé írt előszót Zoltai Dénes: Benjamin magyarul címmel. Az idézetek e kiadás szövegéből, s az előszó-tervezetből valók. Ezúton mondok köszönetet Zoltai Dénesnek, aki lehetővé tette, hogy már mostani állapotában megismerkedhettem szövegével és felhasználhattam tanulmányomban. (Időközben a könyv megjelent.)

nem egyértelmű a válasz: az aura elvesztése nemcsak negatív, hanem pozitív előjelű változásnak is tűnik.

Zoltai a sokszorosíthatóság, s általa az aura elvesztése koncepciójának vizsgálata során az egyedül helyes megoldást fogalmazza meg, amikor is a technikai reprodukálhatóság és a művészet, s benne a zene perspektíváit kimutatva, az előállott helyzet ellentmondásos jelenségeit elemezve kiemeli a problémát a technikai izolált, fetisizált köréből, s a technikai reprodukálhatóság mögötti társadalmi erővonalakat idézi fel. Benjamin Marx-recepciójának mozzanatait látja abban, hogy „... felismerte a kapitalizmus konzunkultúráját bilincsbeverő eldologiasodás kultúraellenes hatását. „S ennek jegyében, értékelve Benjamin egész koncepcióját, írja Zoltai: „A polgári kultúra végső válságában nem az a fő baj, hogy a művek technikailag sokszorosíthatókká váltak”, hanem a dekadencia jellegzetes tünetét a kultúrjavak eldologiasodásának az egész kulturális folyamatnak, tevékenységnek elidegenedésével való kiegészülésében vázolja fel. Azaz: a technika társadalmi alapjait kutatva tárja fel az ellentmondások végső alapjait.

Ellentmondásos voltát felismerve a technikai rögzítés pozitív szerepe sokoldalúságára kell még rövid kitekintést adnunk. Elsősorban a zenetudomány számára jelentenek semmi mással nem helyettesíthető nagy értéket, s nem csupán a zenetárak létesítésével, az előadóművészet problémáinak tudományos kutatása számára adnak pótolhatatlan forrásanyagot. Sztravinszkij joggal utalt ezzel a lehetőséggel kapcsolatban az autentikusság jelentőségére — hozzáférhetővé válnak a szerző intenciói, saját előadásában rögzített felvételek, lemezek, magnótekercekek stb. formájában. (Ez természetesen nem jelenti azt, hogy az előadóművész minden tekintetben kötik az autentikus értelmezés követelményei, s számára csak ennek szolgai lemásolása marad hátra, hiszen az interpretáció esztétikai értéke, jelentése koronként változó. De az vitathatatlan, hogy az autentikusság csalhatatlan dokumentumai lehetnek, legalábbis történeti értelemben — ha ez nem is mindig sikerül — a szerző általi előadásban rögzített művek. (További félreértések elkerülése érdekében természetesen meg kell jegyezni, hogy mindez az *előadóművészet* szempontjából alapvető jelentőségű, hiszen az *alkotóművészet* termékei rögzítették — kották formájában.)

A zene rögzítettsége megismételhetőséget tesz lehetővé: ez az oktatás, a zenei nevelés számára hallatlan jelentőségű lehetőséget ad. A tanulmányozott művet különböző előadásokban megismerő zenét tanuló számára az eltérő megoldások, az interpretáció lehetőségei stb. tekintetében a lemezek, magnófelvételek nagy lehetőséget nyújtanak saját zenei fejlődésük számára.

Mindezen túlmenőleg azonban a rögzíthetőség alapjelentősége nem is a tudományos, oktatási szempontokból tűnik ki, s nem is csak a „szakma” számára jelentkező jelentőségben. Sokkal inkább a zene hatókörének potenciális bővítésében, a *zene tömegbázisának szélesítésében*, a zeneértő, zeneszerető közönség körének tágításában. S bár ez korántsem ellentmondásmentes — az extenzitás nő, de csökken intenzitása — a lemezek, a magnófelvételek a nagy produkciók megismételhetőségét lehetővé téve kitágítják a közönség körét, s ráadásul a legjobb produkciókkal, magas színvonalú interpretációban juttatják el a zeneműveket széles körű érdeklődő közönséghez. S leszámítva azok

körét, akik lemezeket stb. öncélúan gyűjtenek, csak a gyűjtés s nem a zene kedvéért, leszámítva továbbá azoknak a körét is, akik nem válnak zeneszeretővé a jó előadások, lemezek stb. nyomán sem, leszámítva továbbá azok körét, akik megállnak a lemezhallgatás szférájában, s nem jutnak el a közvetett, gépzenei eszközöktől a zene közvetlen élvezetéig, tehát nem válnak zeneszerető közönséggé a szó teljes értelmében — a zeneművészet rögzíthetősége a maga egészében, lényegénél fogva nagy lehetőséget teremt a zene és közönség viszonyának az átalakításában, a *zene demokratizálásában*. A zene ezen az úton jut el széles közönséghez, s a rögzítés, a zenei felvételek a közönség körének szélesítése mellett igen alkalmas új zeneértő közönség nevelésére, teremtésére is.

S ezen a ponton jutottunk el a zene kommunikációs rendszere átalakulásának másik nagyjelentőségű mozzanatához — a telekommunikációs és tömegkommunikációs eszközök alkalmasak a koncerttermek zártságának feloldására, a falak kitágítására, s a közönség számának megsokszorozására, a koncert elhangzásának pillanatában is. Míg egy-egy hangverseny meghallgatására a kommunikációs rendszer átalakulása előtt néhány száz vagy legfeljebb ezer ember kaphatót lehetőséget, a rádió, tv-közvetítések ezt a kört nagyságrendileg összehasonlíthatatlan mértékben megsokszorozzák, s milliós nagyságrendre emelik fel. Legalábbis a lehetőségeket a koncert meghallgatására. Más kérdés természetesen a tényleges meghallgatás, illetőleg ennek az értéke. Más kérdés ugyancsak a közvetlen részvétel a koncerten, illetőleg a gépi eszközökkel való közvetett részvétel közötti különbség. (S ez nemcsak a gépi eszközök torzító hatásának tekintetében jelent eltérést — ezt tökéletesített berendezések korrigálhatják, jobb felvételekkel, jobb nyersanyaggal, sztereohatású berendezésekkel stb. sokat javítottak már eddig is a gépi eszközökkel történő közvetítések, a közvetett részvétel technikai feltételein. A probléma inkább a zeneélvezet komplexitását érinti, amit az aktív részvétel a koncerten, előadáson, az „együttzenélés” maga is jelenthet.)

A zene és közönség viszonya tehát új alapokra kerül a kommunikációs rendszer technikai forradalom következtében történő megváltozása eredményeképpen. Talán nem tűnik túlzásnak, ha azt tartjuk, hogy éppen ez a mozzanat, a technikai forradalomnak a kommunikációs rendszert átalakító hatása érinti a legmélyebben a zeneművészet fejlődését, s ezen a téren kell kutatnunk a technika és zene közti kapcsolatok legmélyebb rétegeit. Ezen a területen érinti tehát a legalapvetőbben a zene fejlődését, létét a technikai haladás, hiszen a zene és közönség viszonyainak új alapokra helyezése, a zeneélvező közönség körének kitágítása, új közönség nevelése, a zenének szűk réteg köréből való kiemelése és nagy tömegekhez való eljuttatása — összegezve: a művészet, a zene demokratizálásának nagyhatású eszközévé teszi a tömegkommunikációs eszközök segítségével megváltozó kapcsolatot zene és közönség között, s ez vitathatatlanul a zene perspektívái szempontjából alapvető jelentőségű folyamat. Olyan tendencia, amely zavartalanul beleilleszthető — s beleillesztendő — a szocialista kultúrforradalom tömegeket nevelő, a tömegek tudatát átformáló, szocialista tudatukat kifejlesztő, s ennek keretei közt a sokoldalú fejlődést biztosító, a személyiség kibontakozását megalapozó, s az egész szocialista forradalomban oly nagy szerepet játszó folyamataiba. A szo-

cialista kultúrforradalom fejlődése, a volt uralkodó osztályok műveltségi monopóliumának a felszámolása, valamint a művészet, a zene tömeghatásának átalakulása a technikai forradalom által teremtett lehetőségek keretei közt — a zene perspektíváinak a kutatásában alapvető kiindulópontként értékelhető mozzanat, s a zene és technika közti kapcsolatok kibontakozásának fő vonulatát alkotja.

Maga ez a kapcsolat természetesen számos problémát hívott életre, s sok mindennek a tisztázását követeli meg, alapvető zeneesztétikai, zenetudományi, zenefilozófiai kérdéseket fogalmaz meg új módon — amelyeket itt csupán jelezhetünk, de kifejtésükre nincsen mód. Ezek közt olyanokat találunk, mint pl. az alkotás, a művészi, zenei alkotás struktúrája — s keretei közt a szorosabb értelemben vett alkotó, a komponista, az előadó és a befogadó közötti viszonyok alakulása; ebben az összefüggésben a művész és közönség (mint befogadó) közti viszony jellege, s e viszony alakulása; a művészet, a zene demokratizmusának a problémája stb. A technikai haladás nyomában jelentkező új problémák ugyanakkor a kommunikációs rendszer átalakulása nyomán jelentkező negatív hatások tekintetében is számos esztétikai-zenefilozófiai problémát, valamint zenetudományi, zenepedagógiai kérdést állítanak előtérbe, s ezek közt is első helyre kell tennünk a zenei nevelés problémáit, a zeneművészet aktivitásának, s a valóság zenei eszközökkel formákban történő aktív elsajátításának problémáit. Ugyanis — mint azt az előzőkben Bartók, Sztravinszkij írásaiból felidéztük — a kommunikációs rendszernek az átalakulásából teljes joggal vontak le e vonatkozásban negatív következtetést, jelezve a veszélyeket, amelyek kereszteznek a kommunikációs rendszer radikális átalakulásából következő s az előzőkben ismertetett nagy értékek kibontakozását.

A legnagyobb veszély kétségkívül az élő zene beszűkülése, a konzervzene a „gépi zene” javára, s ezzel együtt a zenében való aktív részvételnek a csökkenése, sorvadása terén jelentkezik. S ez nemcsak az ember aktív zenélésének a csökkenésében juthat napvilágra — a kitűnő felvételek sok emberben érthető módon alakítanak ki gátlásokat saját, dilettánsnak tűnő, műkedvelő muzsikálását akadályozva: magas a megismert mérték! — hanem a „gépzene” rohamos terjedése körülményei között a zenei befogadás aktivitásának a sorvadásában is. A zene aktív elsajátítása helyett passzív befogadása terjed el, jelezve ezt a sokféle formában megnyilvánuló, de közös sajátosságként azzal jellemezhető tényvel, hogy „mellékessé” válik a zenehallgatás, önálló, főfoglaltság helyett, „background-music”-ként, zenei hangkulisszaként funkcionál. S ez a Sztravinszkij általi „zenével való megtelítődés” túlkielégítésében, ahogy ő írja, valóságos „paralísis progressívá”-ban jut kifejezésre.

Az aktivitás sorvadása, a zenéhez való passzív viszony alakulása tehát reális veszély, amely kétségkívül együttjár a kommunikációs eszközök átalakulásával. E veszély — a többivel összefonódva — figyelmeztetés a zenepolitika, zenepedagógia számára, jelzi, hogy hol a tennivaló, a zenei nevelésben az aktivitás fejlesztésének szükségleteit vetíti elénk.

A technika és zene viszonyának ezen alapvető rétege pozitív és negatív vonásait egybevetve azonban az egyenleget mindenképpen a pozitív oldalon lehet és kell megvonnunk. S ezt nemcsak a zene fejlődése társadalmi viszonyok oldaláról történő vizsgálata, valamint a zene társadalmi funkciói fejlődés-

désének, szerepe reálisabb betöltésének lehetősége mondatja ki velünk. A zene demokratizálása alapvető társadalmi jelentőségén, a kultúrforradalomban betöltött nagy szerepén túlmenően ugyanis magának a zenének a fejlődése szempontjából, tehát a zene immanens vizsgálata tekintetében is perdöntő szerepet vállalhat. A zene és közönség közötti viszony keretei közt a közönség maga is alakítólag léphet fel a zene fejlődésében. A zenei kommunikáció eszközszerkezere ugyanakkor nemcsak arra alkalmas, hogy már meglevő, a zene iránti igényeket mennyiségileg és minőségileg magasabb fokon elégítsen ki. A zene és közönség viszonyában rejlő kölcsönhatások keretei közt a kommunikációs rendszer átalakulása, s a nyomában létrejött eszközszerkezet a meglevő igények kielégítése mellett, ezen túlmenően arra is alkalmas, hogy maga *keltessen fel új igényeket*, felébressze az emberben a művészet, a zene szeretetét, azaz az emberi lényeg megvalósításában oly nagy szerepet játszó művészet iránti igényeket. A technikai haladás által teremtett lehetőségeknek a hatása ebben a vonatkozásban is tagadhatatlan a zene fejlődésében, perspektívái szempontjából. Mindez természetesen lehetőség. Valóráváltásában kulcskérdés a zene *tartalma*, színvonala: milyen zenét terjesztenek az új technikai berendezések? S itt az ellentmondás, a tudat elmaradása vitathatatlan.

A tudományos-technikai forradalom — a szocialista kulturális forradalommal összeötvözve — nagy lehetőségeket nyit meg a szocialista kultúra fejlődésében. A zene demokratizálódásában játszott szerepét kell kiemelnünk, vizsgálva technika és zene kölcsönhatásait, akkor is, ha joggal fogalmazódnak meg ezzel együtt a technikával szembeni félelmek, aggályok.

A technikai haladás ezt a nagy jelentőségű funkciót a zene fejlődésében a maga sokrétűségében töltheti be. Akkor válnak az így megnyílt lehetőségek valóra, ha az ember feltárja tendenciáit, igyekszik megérteni a benne rejlő törvényszerűségeket és azok alkalmazására tudatosan törekszik. Az ember javára hasznosítva a technikát, azaz a technika humanizálása, emberarcúvá tétele, az ember szolgálatába állítása alapján bontakozhatnak ki a technikai haladás által nyújtott lehetőségek, így válhatnak valósággá, a zene fejlődése szolgálatában. Így lehet megoldani az előzőkben — a technicizmus hatására dilemmaként — megfogalmazódott kérdést: áldás vagy pedig átok, barát vagy ellenség a technikai haladás az ember, az emberiség, a művészet, a zene fejlődésében. A megértett, humanizált technika, a technika szocialista alkalmazásából fakadó lehetőségek a művészet, a zene fejlődésének nagyszerű szövetségeseinként segíthetik megvalósulásukban az embert, a zeneművészet fejlődését.

LEGÁNY DEZSŐ:

ERKEL HUNYADI LÁSZLÓJA

ERKEL FERENC SZÜLETÉSÉNEK 160. ÉVFORDULÓJA ALKALMÁBOL

Ma már kevesen tudják, hogy a múlt század magyar zeneművei közül hazánkban egy sem versenyezhetett a Hunyadi László hatásával és népszerűségével. Erkel Bánk bánja sem és Liszt magyar rapszódái sem. A Hunyadi mindenhová eljutott, ahol csak a magyarságban komolyabb zenei igény bukkan fel, és vele történt Erkel operáiból a legtöbb kísérlet, hogy külföldön meghonosodjék.

Szerepe akkor a Rákóczi-indulónál és a Himnusznál is fontosabb. A Rákóczi-induló és a Himnusz a magyar nép vágyainak legmélyéről fakadt zenei szimbóluma, és nagyszerűen jelképezi e nép lelki vonásaiból a viharosan elsöpítő fellobbanást, valami utánozhatatlanul délceg kiállással és az egymásra utaltság bensőséges, mégis erős lelkű békéjét. A Hunyadi azonban bizonyos értelemben még e kettőnél is döntőbb, mert zenei lényegével ugyanolyan elementárisan kavargja fel a magyarság lelki alkatát vagy békíti meg nehéz sorsával, de nemcsak alkalomszerűen, nemcsak akkor, midőn üt annak órája, hanem az állandóság igényével. A Hunyadi közönséget teremtett. Budapesten és vidéken a magyar operajátszás létjogának legfőbb igazolója lett. Cselekvésre ösztönzött szuggesztíven, a pillanat áhítatát is kifejezte — ugyanakkor segítette megszülni az igényt a művészi zenére, hogy általa egy egész nép magasabb és műveltebb világba emelkedjék.

A tények mindig többet mondanak a szavaknál. Igazolják-e az elmondottakat a múlt század sárguló-töredező lapjai?

Hogyan alakult és egészült ki a Hunyadi László zenéje? Mert kezdetben sok rész hiányzott abból, amit az elmúlt században később végleges formájának tekintettek.

Erkel még 1840 végén vagy 1841 elején kezdhette el a Hunyadi Lászlót komponálni. Legalábbis emellett szól a Honművész 1840. X. 22-i értesítése: „Szorgalmas Egressy Benjaminunk ismét egy új nemzeti opera textusán, mellynek czíme »Hunyadi László« dolgozik. (Zenéjét Erkel úr fogja készíteni.)”

Bemutatóját 1844. I. 27-én viharos tetszésnyilvánítással fogadta — a páholyok kivételével — aínházzat zsúfolásig megtöltő közönség. E kirobbanó lelkesedés az előadás folyamán sokat veszített hőfokából, talán ellenhatásként a kedélyeknek kezdeti hallatlan viharzására. Ney Ferenctől, az Életképek bírálójától és a végtelenül elragadtatott Petrichevich Horváth Lázártól, a Honderű szerkesztőjétől eltekintve a közönség tüze nem harapózott el a magyar

kritikusokon. Fanyalognak és éretlenkedtek. A hazai német nyelvű sajtó jóval elismerőbb volt. (A korabeli kritikákat lásd Barna István: Erkel Ferenc első operái az egykorú sajtó tükrében. Zenetudományi Tanulmányok II. 1954.)

Mint Erkel első operája, a Báthori Mária esetében, itt is az idő és a közönség győzte meg a kételkedőket. És talán mindennekfelett a kor lelkivilágával összeizzott téma, melyből Erkel zenedrámái teremtő ereje „nemzetet mozgósító drámaisággal megkomponált operá”-t alkotott. (Ujfalussy József: A „Hunyadi László” és irodalmi előzményei. Zenetud. Tanulm. II. 1954. 226. l.)

Alig telt el másfél év a bemutató után s Erkel máris érezhette, hogy maradandó művet alkotott, melyet érdemes további részekkel kiegészítenie.

A Honderú 1845. VIII. 12-én közli, hogy Erkel igen szép nyitányt írt operájához, melyet a legközelebbi előadásakor játszanak először. A Hunyadi IX. 27-i előadásakor azonban a nyitány még nem került a közönség elé. Nem tudták kellően, vagy Erkel nem készült el? X. 2-án hangzott el először. Külföldön is híressé lett nyitányát 1878-ban tömörebbre fogalmazta, áthangszerezte, s az új változatot az opera 1878. XI. 7-i előadásakor mutatta be (Fővárosi Lapok. 1878. XI. 9.).

Scherer Ferenc szerint Mária III. felvonásbeli cabalettája, e nászdal 1847-ből való, amikor Erkel Ferenc húga, Teréz, házasságot kötött (Scherer Ferenc: Erkel Ferenc. Gyulai dolgozatok, 5. 1944. 27. l.). Erkel ezt a számot a híres koloratúr énekesnőnek, Hollósy Kornéliának és Doppler fuvolaművésznek írta betétül. Ábrányi is úgy tudja, hogy ez az ária egyenesen Hollósy Kornélia és Doppler számára készült 1847-ben, abból az alkalomból, hogy Mária szerepében először lépett fel Hollósy Kornélia (Ábrányi Kornél: Erkel Ferenc élete és működése. 1895. 64. l.). 1847-ben a korabeli sajtó igen hasonlókat mond: „A múlt héten Hunyady Lászlót adták harminczadszor. Még most is nagyszerű. Hollósy Cornélia gyönyörű magándalt énekelt benne, hangját nem lehet megkülönböztetni a’ fuvolakísérettől. Nem lehet olyan szépet mondani róla, melly felényire is szép legyen, mint a’ valóság maga.” (Életképek. 1847. XI. 21.) Az 1847. XI. 13-i előadásról később többek közt ez is olvasható: „Hollósy Cornelia felette kedves jelenet volt Mária szerepében, mellyet ma először adott. A’ 3-dik felv. végén az egybekelési ünnepély jelenetében felette csinos áriát énekelt, elhalmozva a’ legválasztékosb énekarabeskokkal; melly azonban csak H. C. által érdekesítve, csak jolie bagatellnek tekinthető.” (Életképek. 1847. XI. 28.)

1850. VII. 15-én a Pesti Napló arról értesít, hogy Erkel külön jelenetet írt La Grange számára az operába. Ezt a VII. 18-i előadásakor énekelte La Grange először, páratlanul nagy sikerrel.

Ekkor készült a III. felvonás balettje (a csárdás) is. A Hölgyfutár 1850. VII. 18-án így hirdeti a Hunyadi László aznapi előadását: „De La Grange asszony a második szakaszban, a zeneszerző által különösen számára írt, új áriát fog énekelni. A harmadik felvonásban előfordulandó »magyar táncot« szerzette s Kurz Antlonial, Sári Fanni és Ámon Rózával előadja Campilli.” E hirdetést kissé helyesbíteni kell. Kétségtelen, hogy a „magyar tánc”-nak csak a táncfiguráit, de nem a zenéjét szerzette Campilli balettmester. Jóval később, a Dózsa György opera kapcsán is azt írja a sajtó, hogy a Fegyvertáncot Campilli szerzette, holott az Erkel Gyula zenéje.

1859. XI. 12-én Stéger énekelte Hunyadi László szerepét. „Erkel ez alkalommal egy szép új dalt írt Stéger számára, mely köztetszésben részesült.” (Hölgyfutár. 1859. XI. 15.) Ez azonos kell legyen az I. felvonás 7. jelenetében László átdolgozott áriájával, melyet Somfai részletesen leír. (Somfai László: Az Erkel-kéziratok problémái. Zenetud. Tanulm. IX. 1961. 108. l.)

1862. VI. 15-én és 17-én Gara Máriát Desirée Artôt énekelte vendégként, de magyar nyelven. Erkel új részletet írt Artôt-nak, áriája végére, melyet a korabeli sajtó igen hosszúnak és túlhalmozott nehézségűnek talált, s nem értett vele egyet, mert „a sok mindenféle cifraság, kozmopolitikus phrázis, caf-rang” . . . „nem illett e szerep jelleméhez” (Ábrányi K. bírálta a Zenészetű Lapok 1862. VI. 19. számában). Erkel egyedül, zenekar nélkül, maga kísérte zongorán. Bizonyára azonos ez a III. felvonásban Mária cabalettájának Somfainál (i. m. 109. l.) említett kibővítésével, melyet Erkel Ferenc zongorán kísért, tehát nem ő hangszerelt meg. (Talán nem is ő komponálta, hanem fia, Gyula.)

1863. XI. 6-án írja a Pesti Napló, hogy Szemere Bertalan a párizsi olasz és nagy opera igazgatóságának kívánságára sürgősen kéri Erkeltől a partitúrát, hogy a Hunyadi-t e két operaházban előadják. Az éppen Párizsban tartózkodó La Grange és Frascini megígérte a Hunyadi-ban közreműködését. A Pester Lloyd szerint Erkel ennek folytán azzal foglalkozik, hogy a Hunyadi né-mely kardalát és más részét nagyobb arányúra dolgozza át, ahogy az a párizsi nagy operaházakhoz illő. 1863. XI. 27-én arról értesít a Pesti Napló, hogy a „Hunyadi László partitúráját Erkel már elküldötte Párisba, a párisi operához alkalmazott új változtatásokkal együtt”.

1871. VIII. 25-én a belga királyné (József nádor leánya) kívánságára magyar operát játszottak, a Hunyadi Lászlót, Erkel Ferenc vezényletével. Az előadásra a Hunyadi-beleszótták a Dózsa György fegyvertáncát.

1885. II. 19-én játszották a Hunyadi-t az új Operaházban először. Erkel Ferenc vezényelt. Több olyan változást mellőztek, amelyek zavaróan hatottak a régi jelenetelés alatt. Az egész előadás gyorsabb tempóban folyt, mint korábban a Nemzeti Színházban. Az Egyetértés (1885. II. 20.) javasolja, hogy a levélfelolvasás ne szavalat legyen ezentúl, hanem recitativo, mert ezt a Bánk bánban és a Brankovicsban is avult szokásnak találja.

Így alakult és egészült ki a Hunyadi László Erkel Ferenc életében.

Még nagyobb változások történhetek anyagán — rövidítések és egyszerűsítések formájában — a vidéki előadások céljaira, ahol gyorsan felmerült az igény, hogy megismerkedjenek vele.

Az 1863-ban Párizsba küldött partitúrán kívül ugyanis egyéb másolatok is készültek, túlnyomóan hazai használatra. Első vidéki előadása azonban még nem másolt partitúra alapján, hanem az eredetiből történt 1844. V. 26-án, Pozsonyban, telt ház előtt és Schodelné igen nagy sikere jegyében. Bartay igazgató vitte el oda a Nemzeti Színház együttesét, hogy az ott folyó országgyűlés idején fellépjenek.

Ezután Kolozsváron hirdette 1845. X. 10-én Szerdahelyi dalszínész társulata, hogy elő fogják adni a Hunyadi-t. Nem került rá sor. Birtokukban volt-e a partitúra? Nem lehet tudni. 1846. II—III. hónapban híre jár, hogy egy kassai főúr kéri a partitúrát, mert szeretné a Hunyadi-t Kassán előadni. 1846. III. 6-án Baján az osztrák, olasz vendégszereplésre utazó, Havi- és Szabó-féle

„Kolozsvári népdalnok társaság” néhány jelenetet ad elő belőle. 1846. IV. 26-án Kolozsváron hangzanak fel részletei (Ferenczi Zoltán: A kolozsvári színpeszt és színház története. 1897.).

Vidéki terjedésének igazi ideje a szabadságharc leverése után következett el. Mert bár a Hunyadi László „hősei nemesi jelmezt viselnek, bár az operában felcsendülő dallamok alapján a nemesi-polgári élethez kapcsolódó dalból és táncból nőttek ki, ezek az eszmék és ezek a dallamok a nemzet milliós tömegeit tudják lelkesíteni az abszolutizmus, az idegen elnyomás elleni közös harcban.” (Maróthy János: Erkel Ferenc opera-dramaturgiája. Zenetud. Tanulm. II. 1954. 61. l.) Ezáltal lesz a Hunyadi László minden zord időben a magyarság érzelmeinek egyik menedéke.

1851. VI. hónapban Havi és Szabó magyar dalszínész társulata már megkapta Temesvárra a Hunyadi László teljes anyagát, amikor a tartományi igazgatóság betiltja felléptüket. 1852-ben a böjti színházi idényt Aradon Szabó József drámai és dalszínész társulata (amelyből Havi kivált) a Hunyadi Lászlóval nyitotta meg, és igen nagy sikert aratott vele. Böhm Gusztáv volt a karmesterük. Onnan a dalszínész társulat még március végén vagy április elején Nagyváradra ment, ahonnan május végén Temesvárra érkezett; e két városban is bizonyára bemutatták Erkel Hunyadiját. Ugyanők Gyulán, a Wenckheim-kastélyban 1852 őszén Erkel nagy sikerű operáját is előadták. 1853. II. 26-án Kolozsvárott mutatja be a Havi és Szabó vezette társulattól alakult új társulat, melynek Kaczvinszky János (buffo) az igazgatója és Gócs Ede a karmestere.

Az egymással újra szövetkezett Szabó és Havi aradi dalszínész társulata továbbra is műsorán tartja a Hunyadi Lászlót, és 1853 őszén Kassa, majd Miskolc közönségét ismerteti meg vele. 1856. IX. 25-én Szabó József aradi társulata Pozsonyban ugyancsak színre viszi, de csak az I. és III. felvonást. Ők adják elő Bécsben is, szintén megcsonkítva, 1856. VIII. 14-én. Ez volt a Hunyadi László első külföldi előadása. Az egyébként népszínművekben kitűnő társulatnak a Hunyadi követelményeihez viszonyított akkori gyengesége miatt a bécsi előadás nem hagyott jó hírt maga után. 1860. VI. 4-én Havi Mihály kolozsvári társulata Bukarestben is bemutatta, komoly sikerrel. (VI. 8-án és 23-án újra előadták.)

Mindezek a vidéki és külföldi előadások bizonyára ugyanabból a kottanyagból történtek.

1860. VII. 21-én Reszler István debreceni társulata Zágrábban igen lelkes fogadtatás mellett vitte színre először Erkel Hunyadiját. Karmesterük Gócs Ede volt. A kitűnő fogadtatás egyik fő oka az, hogy abban az évben nagyon sok gyűjtést és koncertet rendeztek hazánkban a horvát ínségesek javára (lásd később). Bizonyos, hogy a zágrábi előadást megelőzőleg már Debrecenben is játszották a Hunyadi, de arról még nem bukkant fel adat. A Reszler-társulat 1860—61 telét Pécsen töltötte — ottani Hunyadi-előadásról sincsenek híreink. Onnan 1861 tavaszán Debrecenbe távoztak. Egy másik körútjukon ők mutatták be a Hunyadi Lászlót 1863. VII. 4-én Sopronban is, miután előzőleg jó előadásban és jó zenekarral Pozsony közönségét gyönyörködtették vele 1863. V. 5-én, V. 9-én és VI. 9-én. Karnagyuk akkor Megyessy Nándor volt.

1863. VI. 28-án Szabó és Philippovich társulata megkezdte kassai vendég-

szerepléseit, s VI. 29-én, majd VII. 21-én — tíz év után — a kassai közönség újra élvezhette a „hallatlanul érdekes Hunyadi László opera” előadásait (Kassa-Eperjesi Értesítő. 1863. VII. 1, VII. 18.). Társulatuk onnan VIII. 15-én Miskolcra utazott, de 1863 végén már „Felső-magyarországi kassai magyar nemzeti színház” címmel szerződötték vissza Kassára. 1864 tavaszán Eperjesen is megcsodálhatták a Hunyadi László operát az ő előadásukban, Megyessy karmester vezényletével. 1864. XII. 2-án újra előadták Kassán.

1874. IX. 21-én nyitották meg az új aradi színházat a király jelenlétében. Először Aradi Gerő és Tanner István társulata működött benne, Höszy Jakab karnaggyal. Számos operát tartottak műsorukon, köztük (1874. X. 26., XII. 8., 1875. II. 10.) a Hunyadi Lászlót is. 1875 őszétől Mándoky és Bogyó társulata lépett a helyükre Höszy és Medgyesi (Megyessy) Nándor karnagyokkal és még gazdagabb operaműsorral; Erkeltől a Hunyadin (1875. XI. 3.) kívül a Bánk bánt is előadták (1875. XI. 22., XI. 29.).

1876. X. 23-án Szilágyi Béla jeles székesfehérvári társulata — Erkel Elek vendégkarnagy vezényletével — Székesfehérváron, 1877. IV. 14-én, 18-án és V. 17-én pedig Friedrich Witt karnaggyal az élén Pozsonyban adta elő Erkel Hunyadiját.

1882. III. 16-án Pécselt Bogyó Alajos jól szervezett operatársulata (Balásné Bognár Vilma, Dalnokiné, Láng, Fekete) hallatlan sikerrel vitte színre a Hunyadi. Bogyó társulata mutatta be 1885 februárjában Nyitrán is.

Miklóssy László társulatának ugyancsak megvolt a Hunyadi László kottanyaga. 1885. I. 5-én Székesfehérváron adták elő Erkelnek e leghíresebb operáját karmesterük, Balog Gusztáv javára.

1885. X. 17-én Erkel Hunyadi László című operájával nyitotta meg a miskolci színi idényt Dancz Lajos színtársulata, miután azt előzőleg szép sikerrel mutatták be Sátoraljaújhelyen (Borsod-Miskolci Közlöny. 1885. X. 15., X. 18.).

Ezek szerint az 1890-es évekig számos másolata volt a Hunyadi Lászlónak vidéken: Kolozsvárott (Aradon), Debrecenben, Székesfehérvárt, Pécselt és esetleg Miskolcon.

E másolatok sok kérdés megoldásához nyújthatnának fontos támpontot. A bennük levő bejegyzésekből, húzásokból elég jól lehetne következtetni a múlt század vidéki magyar operatársulatainak színvonalára (amelyeknek munkásságát nálunk teljesen elhanyagolják). A helyi sajtó ilyen szempontból többnyire csak gyöngye és szakszerűtlen tájékoztatást tudott nyújtani. Másrészt az Erkel-kutatás szempontjából sem lenne lényegtelen, hogy a különböző időkben készült másolatokból ellenőrizhessük, mikor és milyen változtatások történtek a Hunyadi László eredeti anyagán. Bizonyára a bemutatók helyére és időpontjára nézve is számos új adatot tartalmaznának, s ugyancsak elősegítenék esetenként a karmester személyének tisztázását.

Ami Erkel zenéjének külföldi terjedését illeti, a Honderű 1845. IV. 10-én azt írja, hogy Erkel ismerősei egyikéhez igen hízelgő hangú levelek érkeztek Milánóból, kérve, hogy a Hunyadi engedje át a milánói operaháznak. 1845. IV. 19-én ugyancsak a Honderű arról tudósít, hogy a lap igazgató tulajdonosa, P. Horváth Lázár Párizsba érkezett, ahol az Academie Royal de Musique-nál be kívánja nyújtani Erkel mesterműveinek egyikét, s közte és az ottani opera igazgatója közt e tárgyban a megbeszélés már meg is kezdődött.

Fél év múlva a Hunyadi Budapesten nagyon megnyeri Thalberg tetszését, s ő részletes levelet ír Párizsba az opera előadása érdekében. 1846. III. 11-én a Honderú közli Thalberg nejének levelét Párizsból P. Horváth Lázárhoz. Azt írja, hogy Párizsba visszatérve férje művészek, zeneszerzők, bírálók és az ő apja (Lablache, a híres basszista) előtt részleteket játszott a Hunyadiból, s a dallamok újdonsága és szépsége mindenkit megragadott. Rajtuk nem fog múlni, hogy az operát Párizsban bemutassák. Ezt kívánja igazolni a Constitutionnel egyik számával is, melyet leveléhez mellékel. A levelet közlő cikk keretében a Honderú kitér P. Horváth Lázár múlt évi párizsi útjára s azt állítja, hogy a kérdés elintézését a híres Rosine Stoltz primadonna akadályozza: vonakodik anyaszerepekben fellépni.

Thalberg játszhatott legkorábban Hunyadi-részleteket idegen országban, s Liszt Ferenc vezényelte el elsőként a Hunyadi nyitányát külföldön, 1846. V. 17-i bécsi hangversenyén. Nincs hír arról, mi lett az akkor használt partitúrával. Ugyanannak az évnek nyarán és őszén Havinak és Szabónak már említett, operaénekesekből, 14 tagú kitűnő férfi kamarakórusból és táncosokból álló kolozsvári együttese, Böhm Gusztáv karmesterrel Grácban, Rohitsch fürdőben (ott Liszt előtt is), Triesztben és Velencében adott elő Hunyadi-részleteket (főleg az I. felvonás zárójelenetét).

Ábrányi tudomása szerint (i. m. 64. l.) Apponyi György udvari kancellár közbenjárására Havi Mihály társulata 1847-ben többször is felléphetett a bécsi operában, és komoly sikerük volt. Ábrányi nem említi, szerepelt-e műsorukon Erkel-kompozíció. E társulatnak továbbra is a négyszólamú férfi kamarakórus volt a magva és Havi Mihályon kívül Szabó József a másik vezetője. Bécs után Prágában és Párizsban szerepeltek. Onnan a párizsi forradalom kitörésével jöttek haza. Igen valószínű, hogy 1846-os osztrák—olasz turnéjukhoz hasonlóan ezen a körúton is előadtak részleteket a Hunyadiból.

A szabadságharc leverése után, a széles világtól elzárva, inkább csak bécsi előadásra történhettek — eleve majdnem reménytelen — kísérletek. 1850. VIII. 28-án írja a Pesti Napló: „Hír szerint Hunyadi László nagy opera Erkel-től a [bécsi] korontin kapu melletti igazgatóság [Kärthnertortheater] által megvétetett, mellyben De La Grange asszony, mint Szilágyi Erzsébet, még e télen lép fel.”

Ez azonban nem valósult meg.

1851-ben egy pillanatra a párizsi lehetőségek is felcsillantak újra. Thalberg közölte levélben, hogy valószínűleg sikerül kieszközölnie a Hunyadi párizsi előadását. (Hölgyfutár. 1851. V. 26.; Pándi Marianne is említi „A Hunyadi László két külföldi bemutatója a múlt század közepén” c. cikkében. Magyar Zene. 1965. febr. 74. l.)

A felvillanó párizsi lehetőség nagyon mulékony pillanat volt. Két hónap múlva megint csak Bécsre irányul a figyelem, ahol a Carltheaterben a nyáron — állítólag — elő fogják adni a Hunyadi, Benyovszkyt és a Kunokat (Hölgyfutár. 1851. VII. 15.; Pándi i. m. 74. l.).

Egy évvel később, 1852. VI. 3-án a Hölgyfutár újra nagyon biztatónak látszó hírt közölt: „Hunyadi László, Ilka és Afanázia Bécsben nem sokára színre kerülnek. A józsefvárosi színházban már megkezdették betanításokat.”

Valahol ez a terv is zátonyra futott. Egyébként Doppler Ferenc „Benyovszky Móric” c. operájának nevét a cenzúra változtatta „Afanáziá”-ra.

Ilyen előzmények után Budapesten merült fel olyan terv 1853 elején, hogy a nyáron a Nemzeti Színház operai személyzete menjen el Bécsbe és Berlinbe vendégszerepelni, kizárólag magyar operákkal. Ennek során Erkeltől a Bátorit és a Hunyadit is bemutatnák. Bécsi útján Festetich Leó igazgató állítólag meg is kötötte a szerződést a berlini udvari színház igazgatóságával. Március közepén azonban a bécsi lapok azt állítják, hogy a berlini opera lemondta a Nemzeti Színház operai részlegének vendégjátékát.

Pándi említi (i. m. 74—75. l.), hogy a Hölgyfutár értesülése szerint 1855-ben a bécsi Kärthnertortheaterben már a szereposztás is megtörtént. Mégsem mutatták be Erkel operáját.

Végül 1856. VIII. 14-én színre került a Hunyadi László Bécsben. Az aradi színtársulat adta elő. Erkel nem örült a bécsi előadásnak. Nem is volt sok köszönet benne. Az operát megkurtították, bizonyára elsősorban azért, mert a társulat vezetőjének, Szabó Józsefnek nem sikerült közreműködésre megnyernie Kaiser Ernstnét, Benza Károlyt és főleg nem Stéger Ferencet, aki a Nemzeti Színházról Bécsbe kerülve ott méltán ünnepelt hőstenor lett. Vendégfelléptükért olyan magas árat követeltek, leginkább Stéger, amit Szabó se-hogy sem adhatott meg. Kár, hogy nem az ügy érdekelte őket. Szabó is hibá-zott abban, hogy nélkülük is vállalkozott a bemutatóra. A Theater an der Wien ilyen stílusban járatlan zenekara kísérte előadásukat Suppé vezényletével. Erkel udvariasan, külön levélben köszönte meg neki, hogy dalművének legalább zenekari részét megmentette. A szólisták Dória Lászlóné (De Caux Mária) kivételével meg sem közelítették egy világváros színvonalát.

A következő évben Liszt szerette volna bemutatni Weimarban. Nem került rá sor, nem jött fel Erkel szerencsecsillaga.

Mіндеzen csorbát két nagy sikerű bemutató volt hivatva kiköszörülni 1860-ban — VI. 4-én Bukarestben és VII. 21-én Zágrábban. A kezdeti jelek nagyon biztató képet mutattak. Ezekre azonban Bukarestben hamarosan árnyék borult. Nyár volt; Havi Mihály kolozsvári társulatának előadásait mind gyé-rebben látogatták. Hollósy Kornélia sem menthette meg őket fellépéivel. Anyagilag teljesen felőrlődtek. Kottatárukat, ruhatárukat adósságaik miatt le-foglalták. Alig tudtak visszavergődni Brassóig. És a sok érdemet szerzett Havi Mihály egészen letűnt a színtérről.

Zágrábban a bécsi körök gátolták meg az Erkel-opera sikerének elmélyí-tését. A bemutatón a horvát közönség egy kirobbanó horvát—magyar barát-kozás jegyében vett részt, de hivatalos részről betiltották Reszler István deb-receni társulatának további fellépéseit. Az előzményekhez tudni kell, hogy 1860 tavaszán hazánkban országos méretű gyűjtés folyt a horvátországi insé-gesek javára. A pesti Nemzeti Színházban III. 11-én és IV. 3-án két nagy elő-adást is rendeztek erre a célra, amelyen a magyar író és művészvilág színe-ja (Jókai és neje, Felekiné, Hollósy Kornélia, Reményi, Fűredi, Boskovitz stb.), köztük Erkel Ferenc is közreműködött.

Még ugyancsak 1860-ban olyan hírek terjedtek el, hogy Hamburgban a téli idény második opera-újdonságaként be fogják mutatni a Hunyadit; Stolz karnagy ajánlotta. A hírek hamarosan erről is elhallgattak, mint ahogy az 1863-ban Párizsba küldött partitúrának sem lett eredménye.

Sok év múlva, 1877-ben újra felmerül Bécsben egy Hunyadi-bemutató

terve, melynek betanítására Erkel szeretnék felkérni. Siker esetén a Bánk bánra és a Brankovicsra is kíváncsiak lennének.

1881 elején egyenesen olyan hírek érkeznek Bécsből, melyek szerint az udvari opera kívánná megkísérelni Erkel Hunyadijának színrevitelét. A budapesti sajtó már nem nagyon hisz ennek, amíg nem látja az Erkel-művet az udvari opera színpadán.

De később úgy látszik, mégis lesz belőle valami 1882—83-ban: az udvari operában Marie Wilttel és Broulikkal tervezik a Hunyadi színrehozatalát, melyet Sturm Alberttel fordítottat Erkel németre (Fővárosi Lapok. 1882. VIII. 20.), s novemberben nálunk még úgy tudják (Fővárosi Lapok. XI. 24.), a következő áprilisban esedékes a bemutató, december elején azonban kiderül, hogy e tervet Bécsben elejtették.

Erkel életében ez volt az utolsó nagy kísérlet, hogy a Hunyadi László ki-juthasson külföldre. Marie Wilt jogot formált arra, hogy ezt ő kezdeményezze. (Erkel, Wilt és a bécsi illetékes személyek ezzel kapcsolatos levélváltását lásd Pónis Ferenc: Erkel „Hunyadi László”-jának megghiúsult előadási kísérlete a bécsi udvari operaházban. Magyar Zenetörténeti Tanulmányok II. 1969.)

Akkor már évek óta jó kapcsolatok fűzték Wiltet az Erkel-családhoz azóta, hogy 1878. III. 27-én egy filharmóniai hangversenyen Erkel Sándor vezénylete alatt rendkívüli sikerrel mutatkozott be Budapesten és 1879. IX. 16-án mint Norma megkezdte rendszeres, mindig igen nagy sikerű vendégfel-lépteit a Nemzeti Színház operaelőadásain. 1881 áprilisában a színház tiszteletbeli tagja lett, s 1882. II. 4-én lelkesen ünnepelték, midőn először lépett fel a Hunyadi László Erzsébet-szerepében.

Wilt hiába szeretette volna a Hunyadiiban kivívott nagy diadalát külföld-nek is megmutatni. Az ő ambíciója sem volt elég ahhoz, hogy Erkel operája itthon ne ragadjon, végleg.

A Hunyadi László így lényegileg a határokon belülré szorult. Annál mé-lyebb és maradandóbb volt itthoni hatása a zenei közéletre.

Erkelben korán felébredt a megsejtés, hogy egyik fő művét írta meg eb-ben; sietett is publikálni legalább egyes részleteit. Sajnálatos módon a hazai kottakiadás akkor még nagyon kezdeti állapotát élte, és nem mert többre vál-lalkozni, mint szövegtelen zongorás-részletekre.

Az első már kerek egy évvel a bemutató előtt, 1843-ban megjelent. A Pesti Hírlap írja akkor (1843. II. 12.), hogy Wagner Józsefnél a Szervita téren kap-ható a „Hattyúdal, »Hunyady halála« című új magyar dalműből (opera); szer-zette és zongorára alkalmazta Erkel Ferencz, nemzeti színházi zenekar-igaz-gató”. A nyomtatott kottán „Hunyadi László” az opera címe.

Az opera zongorakivonatáról a Pesti Hírlap 1846. IV. 5-én közli, hogy nemsokára megjelenik. 1846 júniusában már kapható is volt Treichlingernél. Ábrányi szerint (i. m. 48. l.) e kiadványban maga Erkel kivonatolta a Hunyadi László legszebb részeit. Treichlingernél jelent meg a nyitány négykezes zon-goraátirata is, Zapf Antaltól, 1847 áprilisában (Pesti Hírlap 1847. IV. 23.). 1860. III. 14-én a Budapesti Hírlap a zongorakivonatnak Treichlingernél tör-tént új kiadásáról tudósít.

Az Erkel-kutatás számos kérdésére nyújtana megnyugtató választ, ha elő-kerülnének a régi kiadások kéziratai. Máig ismeretlen, hová lettek a Wagner-

hez, azután Treichlingerhez, majd a jogok megvásárlása után a Rózsavölgyi-céghez került Erkel-kéziratok.

Mindenesetre a Hunyadi László bemutatója után zenéjének egyes részletei hamar eljutottak a legszélesebb tömegek közé. Katonazenekarok (Hunyadi-induló) mellett cigány muzsikások is közvetítették. Már 1845. XII. 18-án a Nemzeti Színházban egy Scribe-vígjáték felvonásai közt Egressy Béni bandája többek közt Erkel gyászzenéjét (a Hattyúdalt?) játszotta a Hunyadi-ból. Ugyanők 1846 nyarán az Alföld északi peremén és a Felvidéken (Gyöngyös, Eger, Parád, Miskolc, Kassa, Ránk, Eperjes, Bártfa, Lócse) nagy sikerrel adtak elő magyar operarészleteket is, főleg a Hunyadi nyitányát. 1847. VIII. 24-én a kolozsvári Nemzeti Színházban a „párizsi nemzeti zenetársaság”-nak nevezett cigányzenekar adott hangversenyt körútja során, Farkas Józseffel az élén. A nagy és fényes közönség tetszését főleg a Hunyadi nyitánya és Hattyúdala nyerte meg nagyon (Erdélyi Híradó. 1847. VIII. 20.).

Ugyancsak hamar feltűntek különféle feldolgozások az opera egyes részleteiből vagy témáiból. Liszt kezdeményezte. A Hunyadi nyitányát át kívánta írni zongorára. Először Treichlingernél tervezte kiadását (Honderú. 1846. IX. 15.). Liszt a tiszteletdíjról egy szegény család javára lemondott, rábízva Treichlingerre a díj megállapítását, aki erre semmit sem akart fizetni. Ezért a Honderú (1846. IX. 22.) szerint az átirat Wagnernél fog megjelenni. További hír az átiratról nem bukkant fel. 1846. X. 11-i pesti hangversenyén azonban Liszt eljátszotta az arra az alkalomra írt parafrázisát a Hunyadi Hattyúdalából és örömkardalából. (A Raabe-jegyzék 160. szám alatt 1847-et véli a komponálás idejének.)

1847 tavaszán Wagnernél megjelent Zöllner Fülöp ábrándja a Hunyadi László opera nyomán (Életképek. 1847. III. 27.). Talán ebben az évben keletkezett a Hunyadi-induló is az operának háromféle tematikus anyagából (lásd később). 1851. III. 22-én Alfred Jaell zongoraművész a Nemzeti Színházban adott 3-ik, nagy sikerű hangversenyén a Hunyadi-indulót játszotta ráadásul. Nem ismeretes, hogy az Erkel nevével (Treichlingernél, 155-ös lemezszámon, valószínűleg 1847-ben) megjelent induló volt-e az, vagy esetleg annak nyomán készült valamely feldolgozás-e. Ugyanazt Jaell pozsonyi hangversenyén is előadta.

1854. III. 19-én hangversenyt rendeztek a Nemzeti Múzeumban Garay János özvegye és árvái javára. Ezen Erkel „Hunyadi László” nyitányát Bugár (?) Ferenc feldolgozásában 4 zongorán 16 kézre Bognár Friderika, Bossányi Emília, Csatskó Emília, Fánecs Etelka, Bognár, Huber, Dunkel és Thern adták elő. Bugár Ferenc valószínűleg Huber Károly álneve. Amikor ugyanezt az átdolgozást 1867. III. 31-én előadják Aradon, ahol egykor Huber Károly iskoláit végezte, az odaválói „Alföld” c. lap öt említi átdolgozóként.

1860. IV. 3-án zajlott le a pesti Nemzeti Színházban az egyik díszelőadás a horvát inségesek javára. A zenekart Erkel vezényelte. Az 5-ik szám: „Zongoraverseny Erkel Ferenc Hunyadi László című operájából két zongorán”. Előadta gr. Kinsky Irén, Kubinyi Christina, b. Orczy Bódog és b. Redl Béla (Delejtű. 1860. IV. 10.). Nincs feljegyzés arról, kinek a feldolgozása volt és miből állt a „zongoraverseny”. 1861. VII. 3-án Sopronban is elhangzott ugyanez egy színházi hangversenyen. Ott lappangana a kottája? Azonos lenne a Rózsavölgyinél utóbb nyolc kézre megjelent nyitánnyal?

A Nemzeti Múzeumban az 1862. III. 23-i jótékony célú hangversenyen Bakody Lajos zongoraművész egy ábrándot játszott a Hunyadi motívumaira, feltehetően saját művét. Erkel is fellépett a Nemzeti Színház zenekarának élén: nagy sikerrel vezényelte a Sarolta nyitányát.

Az opera rendkívüli népszerűségére akkor mi sem jellemzőbb, mint hogy a 40-es, — 60-as években számos, különféle ábránd, fantázia, egyveleg jelenik meg belőle részben a Treichlinger-, majd a Rózsavölgyi-cég kiadásában zongorára, két kézre Andalfy, Bohus, Kovaltsik, Payer, Székely Imre („5. Magyar Ábránd. Reminiscenses de l'Opéra Hunyady”, op. 47, 1856), Zöllner Fülöp („Op. 5. Fantaisie brillante sur l'Opéra Hunyady László”, 1847), négy kézre Amadée, Doppler Károly („Les fleurs des Opéras”, N° 35), hegedűre és zongorára Doppler Károly („Les perles des Opéras”, N° 8) tollából.

Külföldön a Hunyadi Lászlóból Erkel életében a nyitány és (főleg La Grange, Marie Wilt és Gerster Etelka révén) a La Grange-ária lett elég jól ismert. És rajtuk kívül a Hunyadi-induló.

Hazánkban népdal-variánsok keletkeztek a „Meghalt a cselszövő” és a Hunyadi-induló tematikájából. Bartók 1906-ban Hajdú megyében jegyzi le a „Meghalt a cselszövő” népi átvételét (Bartók Béla: A magyar népdal 1924. 285. sz.), és ezt mondja róla (i. m. 102. l.): „...Van egyébként egy, az eredetihöz közelebb álló variánsa is, mely a tót anyagból is ismeretes” „...Nagyon elterjedt dallam.”

Kodály Zoltán „Erkel és a népzene” c., 1921-ben, Gyulán tartott előadásában („Visszatekintés” II. 1964. 91—96. l.) további két, Bartók-gyűjtötte variánst említ Szolnok, illetve Békés megyéből (mindkettőt 1918-ból). Ugyanott közöl három saját gyűjtésű variánst is Nyitrából (1906), Hontból (1912, dudadallam) és Kassáról (1916). A honti dudadallamot „A magyar népzene” c. könyvében is közzétette (1943. 67. l.).

Kodály gyulai előadásában (i. m. 92. l.) rámutat, hogy „...a katonaeletlen keresztül jutottak efféle dallamok a faluba. Katonazenekarok állandóan játszószák, s a sok zenés kirukkolás beleplántálhatta őket a nép fiainak fülébe.”

Volly 12 más változatot publikált 1882—1961 közötti népdalgyűjtésekből és népszerű kiadványokból. (Volly István: „Népdalváltozatok egy Erkel operadallamra.” Magyar Zene. 1965. 237—248. l.; a közölt kottapéldák helyesbítése tárgyában lásd Bónis Ferenc: „Erkel és a népzene” c. cikkét. Magyar Zene. 1965. 414. l.)

A „Meghalt a cselszövő” dallama a magyar nyelvterületen túl is elterjedt, s ez arra bírta Kuhačot délszláv népdalgyűjteményének 1880-ban megjelent III. kötetében (14. l.), hogy e dallamot horvát eredetűnek mondja. Major Ervin, miközben idézi e horvát változatot („Erkel Ferenc műveinek jegyzéke. Második bibliográfiai kísérlet.” Magyar Zenetörténeti Tanulmányok. I. 1968. 22. l.), különösebb indokolás nélkül tévesnek minősíti Kuhač állítását, melyet teljesen megdöntenek Bartók, Kodály és Volly előbb hivatkozott tárgyi bizonyítékai. A Kodály említette katonazenekarok az egész monarchiában elterjeszthették e dallamot a Hunyadi-induló triójával.

Bónis Ferenc „Erkel és a népzene” c. cikkében joggal hangsúlyozza, hogy ez az induló „nem az opera része, hanem annak nyomán keletkezett önálló mű” (i. m. 413. l.). Ugyanott Bónis tisztázza, az opera melyik három dallamából alakította Erkel az indulót: „...a főrészt a nyitány kezdetéről is ismert

»Hunyadi-motívum«, melyet a zeneszerző Hunyadi László és Gara Mária búcsúkötetésének témájával varrt össze (g-moll, B-dúr), a trió pedig (Esz-dúr) a Cselszövő-kórus.”

E Hunyadi-induló nagy szerepet játszott a szabadságharc alatt és még inkább utána, amikor a Rákóczi-indulót hosszú időre betiltották. Főleg katonazenekarok terjesztették, itthon és külföldön egyaránt. De ki írta számukra át fúvószenekarra? Egyáltalán, melyik változat a korábbi: a zongorára írott változat-e, ahogyan megjelent, vagy a zenekari? Ma még nem eldönthető kérdés.

Még a szerző személyét is vitássá teszi egy 1881-ben írt nagyon alapos cikk, amely „Bazaroff” tollából származik és az 50 éves művészi jubileumát ünneplő Doppler Ferencről szól (Fővárosi Lapok 1881. V. 29.). Ebben Bazaroff azt állítja, hogy Doppler Ferenc 1844-től 1843-ig a budai polgári őrhad karmestere volt, s számukra — Erkel engedélyével — ő írta a Hunyadi László részleteiből az indulót, amely 1849 után rövid idő alatt ország-világ előtt híres lett.

A „Bazaroff” álnevű egyén jól képzett zenekritikus volt; konzervatív szemléletű, élesen Liszt-ellenes, Erkelrel viszont rokonszenvező. Vele ellentétben a cikkeit, kritikáit közlő Fővárosi Lapok szerkesztője, Vadnai Károly, Lisztnek odaadó híve, Erkel azonban hosszú éveken át, a Nemzeti Színháztól való megválásáig nagyon ellenségesen kezelte. Valószínűleg Erkel sohasem vette kézbe a Fővárosi Lapokat. Ritka kivételektől eltekintve egyébként sem volt szokása, hogy bármit is megcáfoljon, ami személyével kapcsolatban újságcikként megjelent. Abból, hogy Bazaroffot sem cáfolta meg, nem következik, hogy Bazaroffnak igaza van.

Egyelőre változatlanul Erkel kell a szerzőnek tartanunk. Az ő nevével jelent meg az induló valamennyi kiadása, e cikk előtt és után egyaránt. Az induló keletkezése után több mint három évtizedig — és Bazaroff cikkét követően is — senki más nem vitatta Erkel szerzőségét. A Rózsavölgyi-cég a négykezes Hunyadi, Bánk bán, Sarolta egyvelegeknél és a hasonló hegedű-zongora egyvelegeknél kitette, hogy azok Doppler Károlytól származnak. Éppen Doppler Ferenc nevét hallgatta volna el az indulónál?

Bazaroff emlékezete is tévedhet annyi évtized múlva. Nem inkább úgy történt, hogy az indulót Erkel komponálta, de Doppler Ferenc hangszerelte meg a budai polgári őrhad zenekarának?

Az induló zongoraműként is keresett volt. Igazolja ezt számos kiadása. A hangversenydobogóra is felkerült zongoramuzsikaként, például Alfred Jaell hangversenyein. A széles tömegekhez azonban kétségtelenül a katonazenekarok közvetíthették. Bónis rámutat, hogy „a nép annyit vett át a Hunyadi Lászlóból, amennyit Erkel az indulóban közreadott. Se többet, se kevesebbet” (i. m. 413. l.). Minthogy az induló triója, a „Meghalt a cselszövő” eleve vokális dallam volt, ebből nőtt ki népzeneinkben egy egész dallamcsalád. A másik két motívum a főrészből csak egyetlen népdalváltozatban szerepel Kodálynak e vonatkozásban oly lényeges „Erkel és a népzene” c. előadásában („Visszatekintés” II. 92. l., II/143-as dallampélda.)

Ezt jelentette a Hunyadi László az elmúlt századnak. Fent a színpadok világában és lent a hagyományok talajába beszivároghva.

Mit jelent a mának? Csak történelmi érdekességet-e, melynek zenéjéből helyenkint kiütkeznek idegenszerűségei?

Ennél sokkal több van benne. Nem a részekben, hanem az egésznek harmóniájában. Balassi líráját számtalan idegen szálra lehet szétfejteni, de egészében csak minket tükröz. És mennyire századokat ihletően!

Az 1840-es évek hazai nemzedékének velejéig hatolt a Hunyadi László zenéje. Neki szólt, és hívebben, számára is érthetőbben nem lehetett volna e nagy kor lelkét zenébe önteni. Odakötődött ez a zene a korhoz.

De van benne örök is — ha a korban is volt örök. Ezt ketten bizonyítják.

Lehet-e egy zeneszerzőnek nagyobb igazolása, mint hogy hű marad hozzá — az idő és a nép?

СОВЕТСКАЯ Музыка

A Lenin-évforduló gazdag és termékenyítő forrásnak bizonyult a szovjet zene történetében. A művek egész sora született meg, amelyeknek ismertetését a folyóirat folyamatosan biztosítja. A lap 8. számában *Danilevics* Scsedrin, a tehetséges fiatal szerző Leninről szóló kantátáját elemzi. Scsedrin szereti a modern kifejező eszközöket és vonzalmat érez az újszerű megfogalmazás iránt, még akkor is, ha az első pillanatra meghökkentő. Lenin-kantátája gyászzene-jellegű, olyan mint valami óriási méretre és arányra nőtt népi sirató. Figyelemreméltó benne a kóruspótló zárórészek megformálása és a végén a minden zenekari és kóruskíséret nélküli vokális lezárás, amelynek hatása olyan, mintha egy nagy mű hangjai belevesznének az orosz puszták végtelenjébe.

A *Kritika* rovatban *Szuhanova* A fő-téma a nép c. cikkében *Vasziljev* csuvas zeneszerző portréját rajzolja meg. A cikkíró megállapítja, hogy *Vasziljev* már több sikeres mű szerzője (*Vízimalom* c. opera és több kantáta) egyre meggyőzőbben bizonyítja, hogy tisztában van a modern zene követelményeivel, a népzene támaszkodva keresi az új zenei nyelvet, és útkeresése sikeresnek mondható.

A *Találkozások a kamarazenével* c. rovatban két cikkíró két ifjú zeneszerző igen érdekes és vitát kiváltó művét elemzi. *Bucko* nagyon nagyra értékeli *Snitke* Hegedű—zongora szonátáját és kivált *Denyiszov* *Siratók* c. művét. Főleg ez utóbbiban látja megvalósultnak a legnagyobb XX. sz. szerzők, mint *Bar-*

tók, *Prokofjev* stb. zeneesztétikai elveit és törekvéseit. *Denyiszov* népi szövegből indul ki, de hangzásban eljut a szeriális technikáig és lebilincselő művet ad, amelyre lehetetlen nem odafigyelni. Ezt a nézetet vallja *Lityinszkij* is, aki igen nagy és ígéretes tehetségnek tartja *Denyiszovot* a *Siratók* c. műve alapján.

Az *Operazene* c. rovatból több cikk is felkelti az olvasó figyelmét. Mindenekelőtt olvashatjuk *Ordzsonikidze* *Jött a katona a frontról* c. írását. *Prokofjev* *Szemjon Kotkó* c. operájáról van szó, amely végre a moszkvai Nagyszínház műsorába is bekerült. *Ordzsonikidze* azt elemzi, hogy *Prokofjevnek* ez a műve nehezen találta meg az utat a legnagyobb operaházak színpadára. Ennek többek között az az oka, hogy a színpadi rendezés és tolmácsolás mind ez ideig nem találta meg azt a formát, amely a jövő *Prokofjev*-operák előadása szempontjából mértékadó forma lehetne, vagyis olyan operai előadás, amely megközelítően teljesen kifejezné *Prokofjev* színpadi zenei esztétikáját és elveit. A nagy operaházak nagy felkészültséggel és a legjobb erőfeszítésével inkább alkalmasak erre a feladatra, mint a szegényesebben ellátott kisebb vidéki színpadok. A moszkvai Nagyszínház sokat tett ennek érdekében, és valóban nagy érdeme van a *prokofjevi* szcenikai hitel és operatolmácsolás kérdésének tisztázásában.

Igen érdekes gondolatokat feszeget *Kocsanyevnek* a kamaraooperáról szóló írása. Szerinte az, ami az opera krízise néven forog a köztudatban, inkább az úgynevezett nagyoperára vonatkozik. A XX. sz. jellegzetes terméke a kis- vagy rövid opera. Ez a forma, akár a novella vagy az esszé, alkalmas arra, hogy valóban a ma problémáinak kifejezője és megvilágítója legyen. A tapasztalat azt

mutatja, hogy az út járható, mert ennek az operafornának igenis van közönsége.

A *Zenetörténet* c. rovatból két írásra szeretnénk felhívni a figyelmet. Az egyik **Keldis** Rahmanyinov operai pályájának kezdetei c. hosszabb tanulmánya, a másik pedig **Alekszejev**, az ismert szovjet zenei író A dalforma szerepe a hangnem és tonalitás létrejöttében c. elvi kérdéseket boncolgató igen érdekes írása. Alekszejev elemzi minden zenei megnyilatkozás egyik elsődleges rugóját, a fiziológiai létet és annak ritmikus-motorikus megnyilatkozását. Ezzel némileg Aszafjev intonációs elméletével összhangban állva azt igyekszik bizonygatni, hogy a fiziológiai és a szellemi lét már eleve olyan koncentrációra készíti az embert, amelynek meghatározó szerepe van a tartalmi élmény megfogalmazásában és kivetítésében. Nagyon szellemesen abból indul ki, hogyha bármilyen — tegyük fel tőmondatban kifejezett — tartalmat különböző nyelveken, pl. oroszul, németül vagy franciául fejezünk ki, más-más fiziológiai koncentrátságra van szükségünk. Valami hasonló dolog van a zenében is.

K. P.

Musik

UND GESELLSCHAFT

A *Musik und Gesellschaft* 1970 júniusi (6) számában a bicentenárium alkalmából két cikk foglalkozik Beethoven humanizmusával.

Hans-Peter Müller a fiatalabb generációhoz tartozó **Gerhard Rosenfeld**-del folytat beszélgetést. A feltett kérdésekre a zeneszerző elmondja fejlődésének néhány fontosabb állomását. Tanárai közül először **Wagner-Régeny** hívta fel figyelmét a modern zeneszerzőkre. Az ő tanácsára került azután **Eisler**hez, aki sokkal keményebb munkát követelt. Végül **Leo Spies** ismét a modern zene felé vezette. Mind a három mester történelmi és szakmai szempontból is kiváló ismeretekkel rendelkezett és kitűnően talált rá növendékei kompozícióiban a „gyenge helyekre”. Visszaemlékezik hegedűversenyének 1963-ban történt nagy sikere bemutatójára, amelyet azóta az NDK-ban már 35 előadás követett és a külföldi bemutatók között Budapest is szerepelt. A nagy siker készítette arra, hogy utána: klarinét-, oboa-, cselló- és zongor-

akoncertet írjon. Jelenleg azonban inkább a zenekari művek foglalkoztatják, mert úgy érzi, hogy fejlődésének sem tenne jót, ha csak szólókoncertekkel foglalkozna.

„Ein bedeutender sozialistischer Komponist” ezen a címen méltatja **Hansjürgen Schaefer Szabó Ferenc** művészetét és emberi magatartását. Felsorolja életrajzi adatait és analizálja kompozícióit. Cikkét azzal fejezi be, hogy Szabó Ferencre nemcsak szavakkal kell emlékezni, hanem ápolni kell alkotásait az ő országukban is, mert Szabó Ferencet mély barátság fűzte hozzájuk.

Hans Heinrich Schmitz karmesteri problémául a sajtóhibák utáni vadászatot választotta. Hivatkozik **Kurt Masur** cikkére (M. u. G. 4/68), aki Beethoven IX. szimfóniájának a kéziratral való összehasonlítása után, érdekes hibákra hívta fel a figyelmet. Ő is felsorol néhány művet, amelyben ilyen valószínű elírást talált. Azt javasolja, hogy a szomszéd országokhoz hasonlóan, nekik is revidálni kellene a régi mestereik kiadványait. Ehhez a munkához fiatal zenedűsöket és karmester-jelölteket kérhetnének fel, akik ha egyelőre nem is újabb kiadásokkal, de a felfedezett sajtóhibák nyilvánosságra hozatalával sokat segíthetnének.

A folyóirat júliusi (7) száma jelentősebb tanulmányt nem közöl.

Hansjürgen Schaefer a „Trassen-Sinfonie” hallei bemutatójáról ír. Az oratóriumot **Werner Hasselmann** szövegére **Hans-Jürgen Wenzel** komponálta. **Karl Kleinig** az amatőr komponisták feladatait a 10 éves tapasztalat alapján határozza meg. — Nagyobb cikkben foglalkozik **Reinhard Szekus** a kórusmozgalom nevelő hatásával és ezzel kapcsolatban rámutat a zenetanárok feladataira is. — **Wolfgang Strauss I.** szimfóniáját **Max Pommer** elemzi, amely azután a mű előadásával egyidőben a rádióban is elhangzott.

MUSICA

MONATSSCHRIFT FÜR ALLE GEBIETE
DES MUSIKLEBENS

A *Musica* 1970/5. számában **Carl Dahlhaus**, **Ludwig Finscher** és **Joachim Kaiser** **Theodor Wiesengrund Adornonak**, az 1969-ben meghalt szociológusnak, filozófusnak és zeneesztétának szellemi ha-

gyatékáról folytat kerekasztalvitát. Adorno roppant tekintélyével és műveinek messze sugárzó hatásával évtizedekig befolyásolta a nyugatnémet szellemi életet, zeneelméletet. Kritikusok és esztéták valósággal készen kapták tőle az értékelés rendjét, sőt, szótárát. Követői nemcsak gondolatait, hanem még stílusát is átvették. Iskolát teremtett az Új zene filozófiája című könyve, amelyben elsősorban Schönberg és Sztravinszkij értékelése foglalkoztatta. Bármilyen gyakran írt is azonban az új zenéről, rendkívül vonzódtott a romantikának Schumanntól Mahlerig ívelő, Wagnernél tetőző német ágával is.

Wagner-könyve legvitatottabb írása, túlságosan szociologizálta Wagnert — mondták bírálói. A múlt század roppant Wagner-irodalmának kettőssége hatott Adorno művére is, ő maga is ingadozik polémia és apológia között. Adorno Wagner-könyve szerzőjének bizonyos konzervatív jellemvonásait is felmutatja. E könyvén is érződik, hogy Adorno nemcsak muzsikuss, hanem filozófus is. Sajátos, hogy alig írt például Mozarttról, holott mindig a legmélyebb csodálat hangján nyilatkozott róla. A Haydn-quartettek a zeneirodalom csúcspontjának tartotta, mégis sokkal többet írt — például — az Istenek alkonyáról. Ugyanígy, közismert volt Schumann iránti bámulata, mégsem írt jóformán egyetlen bekezdést sem valamelyik zongoraművéről. Elemző módszere annyira egyéni, hogy útját folytatni senki nem tudja.

Elemzéseit is áthatja a filozófiai gondolkodás s ez egyúttal bizonyos korlátokat is jelent az elemzések zenei értékében. Analíziseinek tanulságai ezért is inkább filozófiai, mint zenei jellegűek. Életének utolsó tíz évében gyakran voltak emiatt is ellentétei tanítványjaival. Mind kevésbé értette meg az új zene fejlődését. A fiatal zeneszerzők a magukénak tekintették Adornót és szüntelen választ vártak tőle égető kérdéseikre. Elégedetlenséget szült, hogy Adorno válaszaik gyakran amolyan „egyfelől-másfelől”, óvatosan fogalmazott bölcsességek voltak, méltatlanok az ő színvonalához.

Az új zenével való ambivalens kapcsolata bizonyára nem volt új keletű. Tanárát, Alban Berget mindvégig bálványozta, de például Webernnek az op. 21. utáni darabjai iránt kevés megértést tanúsított. A későbbi zeneszerzők zsákutcáiról szólván, nemegyszer hangsúlyozta, hogy a téves út ellenére is érdemes olyan

zeneszerzőkről beszélni, mint Boulez és Stockhausen. Ligeti zenéjéről, vagy például Stockhausen későbbi alkotásairól már inkább csak általánosságokban nyilatkozott. Ennek, meglehet, az is oka volt, hogy a kortárs irodalom, Beckett és társai jobban érdekelték, mint a kortárs zene.

Nem tarthatjuk véletlennek, hogy éppen Berg volt a tanára, és nem Schönberg vagy Webern. Az új Bécsi Iskola azon tagjától tanult, akit a legtöbb szál kötött a 19. századhoz. Így aztán egyre kevesebbet értett meg a Schönberg és Webern nyomdokain útnak induló fiatalabb zeneszerzők törekvéseiből. Álláspontjának kialakulásához talán még az is hozzájárult, hogy személyes kapcsolata Webernnel nem volt zavartalan (erről nem írt, de némelykor szóba hozta).

Jellemvonásaihoz az is hozzátartozik, hogy nem tanúsított soha intellektuális türelmetlenséget. A legnagyobb figyelemmel hallgatta még a legkisebb képességű emberek szavait, eladásait is. Még a pletykák is érdekelték. Mégis gyakran félreismerték, antihumánusnak tartották őt is, stílusát is. Szabálytalan zenetudós volt, ellenzője az akadémikus merevségnek, a kategóriák elhamarkodott felállításának. A definíciókat egy-egy munka befejező pontjának, s nem kezdetének tekintette. A történelem keserű íróniája, hogy élete végén diákjai mégis az egyetlen egyik berendezési tárgyának tekintették, és nem éppen fair módon támadták.

B. J.

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG REVUE MUSICALE SUISSE

A *Schweizerische Musikzeitung* — *Revue Musicale Suisse* 1970/4 száma két tanulmánnyal hódol a Beethoven-évfordulónak.

Carl Dahlhaus „Bemerkungen zu Beethovens 8. Symphonie” c. írásában, különösen a mű humoros jellegét illetően néhány új vonással egészíti ki a 8. szimfónia szokásos elemzését.

A jelen és a közelmúlt ismert és kevésbé ismert zeneszerzőit a folyóirat rendszeresen népszerűsíti olvasói körében. Ezúttal a 15 évvel ezelőtt viszonylag fiatalon elhunyt Willy Burkhard-ról emlékezik meg tisztelettel *Klaus Huber*.

Abban az állandó rovatban, amelyben zeneszerzők vallanak saját műveikről (Komponisten präsentieren neue Arbeiten) ezúttal *Armin Schibler* elemzését

olvashatjuk „Huttens letzte Tage” című férfihangra és zenekarra írt szimfonikus szvitjéről. A C. F. Meyer verseire komponált mű az ez évi luzerni zenei hetek keretében kerül bemutatásra Dietrich Fischer-Dieskau és Mario Rossi közreműködésével (A. Schibler: Zur musikalischen Struktur von „Huttens letzte Tage”).

Az IGNM Bazelben megrendezett 44. fesztiváljáról hárman tudósítanak: *Albert Müry*, *Robert Suter* és *Rudolf Häusler*. Az elhangzott művekről alkotott kritikáik meglehetősen eltérőek, az olvasó számára talán éppen ezért érdekes az egybevetés. Két pontban azonban a recenzensek megegyeznek: elítéli a bázeli tanács vezetőségét, amely nem támogatta anyagilag a fesztivált, és mindhárman úgy vélik, hogy a hagyományos keretek ma már nem időszerűek. Elismeréssel adóznak a nemzetközi zsűri munkájának, mégis megjegyzik, hogy dilettáns, értéktelen művek is előadásra kerültek, s ez nem méltó a világfesztiv-

válhoz. (Botrányosnak tartották az izlandi Atli Heimir Sveinsson, a dán Pelle Gudmundsen-Holmgreen és a svájci Jürg Wytttenbach műveit). Albert Müry nagy elismeréssel ír Durkó Zsolt Altalmirájáról, ugyanezt a művet dicséri Robert Suter is, Rudolf Häusler pedig magasztalja Jeney jól formált Soliloquium No. 1. című fuvoladarabját.

Könyvkritika, folyóiratszemle, a Suisse Romande rádió által bemutatott svájci művek felsorolása, bel- és külföldi hírek egészítik ki a folyóirat anyagát. Ez utóbbi rovatban megemlítik, hogy a párizsi Tribune Internationale des Compositeurs zsűrije 79 mű közül Szöllősy András 3. kamarazenekari Concertójának ítélte az első díjat, s röviden beszámolnak arról, hogy Debrecenben bemutatásra került Szokolay Sándor Magyar kóruszิมfóniája. Még egy hír Debrecenből: a 4. Bartók Béla kórusverseny zsűrijében részt vett a svájci Paul-André Gaillard.

Sz. M.