

KROÓ GYÖRGY 100



(Budapest, 1926. augusztus 26. – Budapest, 1997. november 12.) Széchenyi-díjas zenekritikus és zenetörténész, a 20. századi magyar zenekritika és zenetörténet-írás egyik legnagyobb alakja Tóth Aladár és Szabolcsi Bence mellett. Munkásságával a zenei ismeretterjesztés terén is maradandót alkotott.

I.

Budapesten született Kroó Mór (Mózes) és Engländer Sarolta fiaként, de kisgyermekkorától Egerben élt, ahol nagyapja és szülei könyvkereskedést vezettek. Középiskolai tanulmányait az Egri Állami Dobó István Gimnáziumban végezte, ahol 1944 áprilisában érettségi vizsgát tett. A német megszállást követően családjával együtt gettóba zárták. Szüleit Auschwitzba deportálták, ahol életüket veszítették. Ő munkaszolgálatosként élte meg a felszabadulást.

Tanulmányait 1949 és 1952 között a budapesti Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola hegedű szakán Rados Dezsőnél, 1951 és 1956 között a zenetudományi szakon Szabolcsi Bence irányításával végezte. 1957-től a Magyar Rádió munkatársaként, 1958-tól a Zenei Népművelési rovat vezetőjeként, 1991-től főmunkatársként dolgozott.

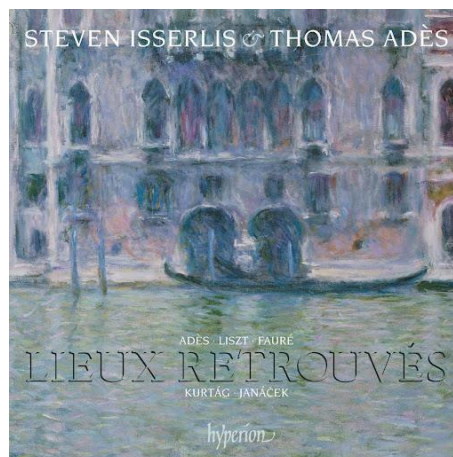
Rádiós tevékenységével megalapozta és felvirágoztatta a magyar zenei ismeretterjesztést és zenekritikát. Az 1960-as évek elejétől kritikái rendszeresen elhangzottak a Magyar Rádió általa alapított *Új zenei újság* című műsorában (a Rádió *A mikrofonnál Kroó György* címmel kiadta elhangzott kritikáit). Népszerű ismeretterjesztő rádiós sorozata volt a *Hallgassuk együtt! Az Élet és Irodalom*

hetilapban 1964 és 1996 között mintegy 240 írása jelent meg, többnyire kortárs magyar művekről. Stílusát egyedülállóvá és a mai zenekritikusok számára mértékadóvá tette közérthetőséggel párosult szakszerűsége, valamint a zene iránti szeretete és tisztelete, amely minden szavából sugárzott.

Halálára két nagy magyar zeneszerző is komponált darabot: Kurtág György *In memoriam Kroó György* (cselló szólóra); Szőllősy András: *Addio Kroó György emlékére* (szólóhegedűre és vonós kamaraegyüttesre, 2002).



Signs, Games and Messages for Cello: Kroo Gyorgy in memoriam (5:11)



Kurtág: György Kroó in memoriam (5:14)

Kurtág: György Kroó emlékére · Steven Isserlis · György Kurtág Lieux retrouvés: Zene csellóra és zongorára – Liszt, Fauré, Janáček, Kurtág, Adès
© 2012 Hyperion Records Limited

György Kurtág - Kroó György in memoriam, Maria Magdalena Wiesmaier (4:33)

György Kurtág – Kroó György in memoriam (Maria Magdalena Wiesmaier – cselló)
(Recorded at Villa Elisabeth Berlin, December, 2020)

In Memoriam György Kroó (Larghissimo) (4:31)

In Memoriam György Kroó (Larghissimo) · Lencsés Lajos (oboa)

(© 2012 Rudolf Bayer)



Kroó György emléktáblája, Szórádi Zsigmond alkotása
(Budapest, I. kerület Várfoke utca 15/B.)

Kroó György díjai, elismerései:

Erkel Ferenc-díj (1963);

A zenetudományok kandidátusa (1964);

SZOT-díj (1970);

Munka Érdemrend arany fokozata (1976);

A zenetudományok doktora (1984);

A Művészeti Alap Nagydíja (1987);

Pethő Sándor-díj (1994)

Széchenyi-díj (1995) a magyar zenetudomány és zenekritika magas színvonalú műveléséért, valamint pedagógiai tevékenységéért.

(Forrás: Wikipédia)

II. SOMFAI LÁSZLÓ KROÓ GYÖRGY TANÁR A TANSZÉKVEZETŐ*

A zenetörténész szakma képviselőjeként kérek szót, és az volna a legtermészetesebb, ha laudációm Kroó György tudományos oeuvrejéről szólna: négy évtized rendkívül gazdag, sokféle témában maradandó terméséről. Én mégis Kroó Györgyről, a tanszékvezető professzorról beszélek, mert mély meggyőződéseem szerint neki köszönhető, hogy a zenetudományi tanszakot alapító nagy mesterek generációjának távoztával a magyar muzikológus képzés nem leszálló, hanem felszálló ágra került és mára a zenetudós-nevelés egyik legjobb európai műhelye. Háta mögött, baráti körben régóta mondjuk ezt, a 70. születésnapon hangozzék el nyilvánosan is.

Hogy muzsikus kollégáink pontosan értsék a szakmai és emberi teljesítmény rendkívüliségét, tudniuk kell, miért rendhagyó a zenetudós képzés magyar modellje. Külföldön, még a nálunk kisebb lélekszámú művelt országokban is, általában nem egyintézmény egyetlen kara oktatja a muzikológiát. A jó tanárok (és tanítványok) választhatnak, és megkereshetik az alkatukhoz illő intézményt; a tanszékek sajátos profilt alakíthatnak ki, és a szó nemes értelmében rivalizálnak. Mellesleg a muzikológia – ha van is valamilyen alkalmazott zenetudomány a konzervatóriumokban, a főiskolákon - szinte mindenütt az egyetem része. Továbbá két alaptípusa van az ilyen tanszékeknek, a német és az amerikai modell szerinti szervezésű. A német típusú tanszéket („zenetudományi intézetet”) az ordinárius, a rangidős professzor (sokszor az egyetlen egyetemi tanár) vezeti lényegében nyugdíjba vonulásáig, ő szabja meg az ott folyó oktatás profilját. Az amerikai típusú tanszéken több professzor vetésforgó módján változtatja a tanszékvezetést (ami egyébként inkább nyűg, mint a dominancia lehetősége); itt gyorsabban kap teret az új, mozgékonyabban változhat a tanszak szakmai arculata.

Nálunk mindez kezdettől másként alakult. Az 1950-es évek elején, a magyar zenetudós képzés megindulásakor – nem az egyetemen, hanem a Zeneművészeti Főiskolán, mert Kodály nem akart „németes”, az élőzenétől elszakadó képzést – szinte a teljes szakma összefogott. Ha volt is tanszakvezető (rövid ideig Bartha Dénes, majd haláláig, több mint 20 esztendőn át Szabolcsi Bence), nem akart

iskolát teremteni, nem akarta kollégáit a maga ideái mögé felsorakoztatni. Nem a zenetudományról szolt az oktatás, hanem egyértelműen a zenéről. Aki itt végzett, ha talán nem is volt mindenben annyira „profi”, mint mondjuk egy német zenetudós, tanárai példáját követve sokoldalúan használható mindenese lett a zenének: tanár és szerkesztő, kutató és hangfelvétel rendező, népzene gyűjtő és könyvtáros – közben kritikus és ismeretterjesztő is egy kicsit, hogy megéljen, és mert a „kis ország” szindróma következtében mindenki szót kaphat abban, ami a specialitása. Szabolcsi tanár úr halála 1973-ban válaszút elé állította a zenetudós-oktatást. Az idősebb professzorok közül Gárdonyinak és Bárdosnak a Zeneművészeti Főiskola igazgatása egy nyugdíjrendelet ürügyén már korábban, bántó módon búcsút mondott; Bartha tartósan külföldön tanított. Jól emlékszem, mennyire egyértelmű volt számunkra, a tanszakon tanítók számára, hogy Kroó Györgynek kell folytatnia a vezetést: ő volt Szabolcsi Bence választása; ő a legsokoldalúbb, műveltségben-nyelvtudásban a legkiválóbb. Nem egyszerűen csak a rangidős, hanem szellemi értelemben is a „legidősebb fiú” volt a tanítványok családjában. Mindez 23 éve történt és Kroó György azóta tanszékvezető – egy német professzornak is tekintélyes korszak. Azonban az ő vezetése minden, csak nem németes!

Szakmai és emberi kvalitások kivételesen szerencsés találkozása Kroó György tanszékvezetésének titka, vélhetné az ember, de az ilyesmi nem a szerencsén múlik. Bölcsesség, nagy-nagy türelem, egy ügy szolgálatának alázatos felvállalása, az emberek közötti harmónia vágyása és megteremtésének készsége feltétlenül része a titoknak. Csupa olyan erény, amit szüntelenül akarni és művelni kell. Kroó György egyébként nem akart új korszakot indítani 1973-ban, mert jónak tartotta a Szabolcsi-korszak tudósképző elveit. Ugyanakkor felismerte: a nagy öregek távoztával nem lehet szerepüket, tárgyaikat, kisugárzásukat egy egy fiatalabb tanárral pótolni. De a lángot tovább kell őrizni. Ezért némiképp átrendezte, bővítette a tanítandó tárgyak katalógusát. Szabad kezét adott kollégáinak, hogy ki-ki legjobb tudása szerint oktassa azt, aminek kutatója, ami a specialitása (eközben saját témáiról önzetlenül lemondott, azt tartotta, máig azt tartja meg magának, aminek tanítására nincs más jelentkező). Másfelől áttekintette, milyen új témákat-szakembereket próbálhatna ki a tanszék curriculumának keretében, természetesen kellő óvatossággal, hiszen egy jó kutató nem mindig bizonyul jó tanárnak. Mellesleg jó hasznát vette annak, hogy rádiós munkahelyéről úgyszólván mindenkit ismert a szakmában, látta

íráskészségüket, zenei vitaműsorokban megmutatkozó kommunikációs alkalmasságukat. Az egyik jelentős nyitás – Dobszay László után Rajeczky Benjámin bevonásával – a gregorián főtárgy szintű tanítása volt, amely magával hozta a paleográfia módszeres oktatását, sőt következő lépésként, e két tudós révén, a Kodály visszavonulása óta lényegében hiányzó népzene, mint szakosodási lehetőség, újraélesztését. Egy másik nyitás a fiatalítás volt: Komlós Katalin és Tallián Tibor, majd a még fiatalabbak közül Batta András és Kovács Sándor csatlakozott a tanszékhez, hogy csak néhányukat említsem. Személyükben részben friss külföldi tapasztalatokat hazahozó, részben a magyar zenei élet széles skáláján mozgó kollégákkal frissült fel növendékeink képzése. Amennyire a főiskola felépítése engedi, az úgynevezett kötelező tárgyak oktatásában is szabad kezet szerez tanszékünknek. Hogy két jellemző példát említsek: a fiatal muzikológusokat Paul Merrick, a Magyarországon letelepült brit zenetörténész oktatja angol nyelvre, s ha már azon a fokon vannak, angol tematikájú zenetörténeti tárgyat tanulnak angolul. A zeneszerzés melléktárgyak tanítása-felügyelete pedig nálunk már akkor is Jeney Zoltán kezébe adatott, amikor a zeneszerzés szakot még nem kooptálta.

Közel negyedszázad tanszékvezetése természetesen nem képzelhető el kisebb krízisek, a szakmai elképzelések-érdekek konfrontációja nélkül. Az ideális szakmai színvonal védelme érdekében nálunk a tárgyak katalógusa mobilis, nagy mértékben függ az éppen rendelkezésre álló tanároktól, a sok szenvedélyes tanár sokszor nagyon különbözőképpen képzei el a kis létszámú zenetudós osztályok lehető legjobb képzésének tematikáját, metódusát. Olykor pedagógiai, olykor egyértelműen kutatási koncepciók szembesülnek, például a zenetudomány jövőképeinek eltérő megítélése, s hogy milyen területeken kell majd helyt állniuk a fiatal muzikológusoknak. Néha szinte kibékíthetetlen az ellentét a sanyargatóan sokat adni akaró tanári koncepciók és az abba majdnem belerokkanó növedékek teherbírása között. Kroó György végtelen türelemmel egyeztet, hallgatja meg a növendékek reagálását, kínál fel célszerű megoldásokat, de bizonyos pontokon – ha a szakma színvonala-etikája a tét – hajlíthatatlan. Biztosan volt egy-két zátonyra futott koncepcionális változtatási javaslatunk az évek során, de emlékezetem szerint egyik sem az ő személyes ellenállásán akadt el, hanem azon, hogy nem bízott a konszenzus nélküli újítások megvalósíthatóságában. Egyébként egészen biztos vagyok abban, hogy ennyi tanáregyéniséget, ennyiféle szakmai orientációjú tudóst senki más nem tudott volna jól funkcionáló műhelyként ilyen hosszú időn át együtt tartani. Nem

alkalom szülte eufémia mondatja velem: egyfajta aranykor ez zenetudományi tanszékünk életében.

Legigazibb haszonélvezői azok a fiatal magyar muzikológus-jelöltek, akik itthoni tanulmányaikat külföldön folytatják, és konstatálhatják: bár nem egyetem, hanem zeneművészeti főiskola volt alma materük, bár nem kaptak egyetemi grádust, csak diplomát, az többnyire felér egy magiszter fokozattal, és nem nehéz megszerezniük a PhD-t rangos amerikai, német, francia egyetemeken. Most egyébként ez is változni fog: Kroó György az első magyarországi zenetudományi PhD program vezetőjeként néhány éven belül már itthon végzett fiatal kollégákat fogadhat majd a zenetudomány doktoraivá. S hogy végül csak a magam nevében beszéljek és mondjak köszönetet: negyedszázad alatt, mióta együtt tanítunk, láttam néhány jól funkcionáló zenetudományi tanszakot külföldön alkalmanként, vendégtanárként, belülről is megismerhettem munkájukat, de nekem az itthoni a legkedvesebb, hitem szerint a legjobbak egyike. Köszönet érte Kroó tanár úrnak!

III.

96. júni 30

Kroó Györgynek

Mi így ismerjük egymást, hogy sosem találkoztunk, de ritka affinitással követjük egymás munkáját.

Huikar a hetvenes évek elején a zene mikroszkopikus elemeivel, a hang- hullámokkal foglalkoztam, a hangkörök formáltságának hullámformáit ritmük át közvetlenül (horizontálisan) dallamvonala és (vertikálisan) ritmusa, a pulzusom a Te „Muzsikáló zenetörténeted” állt a zene- kultúra kezdeténél, így háromra években keresztül is volt az „ElektroKroónika”, — és ez lett a munkám összefoglaló címe.

Műveimről és vezényléseimről elmondott kritikáid nagyon pozitívan hatottak rám: érdemes volt a dolgot csinálni, Nyilvános Fül hallotta és értéke amit gondoltam, lávali fűtjellektől értjük egymást.

EÖTVÖS PÉTER

IV. VÁLOGATÁS KROÓ GYÖRGY ÍRÁSAIBÓL

1. EGY LEXIKONCIKK MARGÓJÁRA*



Zeneakadémiai zenetörténet óra Szabolcsi Bencével. Kroó György (b.), Kecskeméti István, Tóth Margit, Kovács János, Szabolcsi Bence, Vikár László és Gábry György

Szabolcsi Bencét 1917-től kezdve Kodály Zoltán nevelte. Úgy is mint zeneszerzés tanára (1), úgy is mint az 1915-ben elvesztett édesapa (2) helyébe lépő apafigura. Már az 1920-as Mozart könyv (3) sejteni engedi, hogy a lipcsei egyetemre készülő diákok az élet és a mű azonosságának etikai posztulátumára ihlető modell a mestere volt. Szabolcsi művészetéről, zenéről vallott alapvető nézetei mögött alig lehet szétválasztani azt, ami Kodály nevelése, a nevelőről a tanítványban kialakult eszménykép és azt, ami Kodály zenéjének esztétikai kisugárzása. Kodály neve, írja 1923. szeptember 30-án (4), nemcsak az új magyar zene lobogója, hanem jelenti az új emberi művészetet is, az új ember világnézetét és hitvallását. A kettő szorosan összefügg. Hiszen minden nagy művészet új emberi tartalmat hozott a világra. Ez az új művészet (...) etikus. Nemcsak abban az értelemben, hogy állásfoglalást jelent az ember életével szemben, hanem azáltal is, hogy az emberi megújítást hirdeti, hogy küldetése van, hogy vallásos és hogy mindenkihez fordul. Az új művészetnek szeretnie kell az embert, s meg kell mutatnia neki a két megváltó megoldást, amely lényegében egy: a földet és az Istent. (...) Kodály útján egybeolvad a költő örök

* Első megjelenés: Schweitzer József (szerk.) Évkönyv – Országos Rabbiképző Intézet, 1992–1995, Budapest, 1995. Az 1-15 sz. jegyzetek a tanulmány végén olvashatók.

egyedülléte a magyar elhagyatottság tudatával, és itt fakad belőlük minden ember magányosságának és minden ember testvér voltának érzése. Ezen a nehéz úton csak a pogány jár elhagyatottan, ki minden ösztönt, minden korlátlan erőt imád, az új egyistenhit hirdetője számára minden öröm s minden fájdalom az Isten felé vezet, az emberi szenvedés elvesztette céltalanságát és könyörtelenségét. Talán ez a mélyen vallásos tudat s az ember szeretete magyarázza meg, hogy nem ismeri a maradéktalan örömet. (...) Ebben van a magyarázata annak is, miért nem ismeri Kodály zenéje a groteszk fogalmát. A gúny, az elhagyatottság, az ujjongás és a rettegés korlátlansága gyökerében pogány vonás. Mai szerepe talán a kibontakozás vágyát jelzi, tiltakozást és elkeseredést, megindulást valami más felé. Az út végén, cél gyanánt, az új ember áll a keresés s a kísérletezések végén új hitvallás. De ez a vallás nem a pogányságé többé. Itt a megoldás és Kodály ezt a megoldást hirdeti.” 1924. június 1-jén (5) ehhez hozzáfűzi, hogy „Magyarországon a költő, a művész nem maradhat csak az élmények és szavak magányos fejedelme, prófétává kell lennie. Kodály a Psalmus Hungaricusszal lett népe prófétája.” 1924. augusztus 30-án Kodály Hegedű-gordonka duójának salzburgi recenzenseként (6) írja: „az adagio végén, amint lélegzet-visszafojtva, feszülten és mozdulatlanul figyelt a Mozarteum termének hallgatósága, úgy rémlett, hogy ezt a zenét és ezt a rendkívüli percet régi, vigasztalanul kihunyt századok küldték, küldték engesztelésül, mindenki helyett, minden helyett, ami hiába volt, ami elveszett, ami nem sikerült. Ebben a pillanatban, mint valami nagy beteljesülés pillanatában, sok minden válaszra talált, sok kínzó probléma érkezett el megoldásához és kiengesztelődéshez a hallgatóban: az elveszett Ázsia és az el nem ért Európa örök disszonanciája, a magyar helyvesztettség és hiábavalóság, a nagy felemelkedések és béna visszahullások; a sok megkezdett munka, amely folytatás nélkül maradt, az örök készülődés, várás és elcsüggedés. A sok homokba fulladt lehetőség, félig megérett eredmény, félig elgondolt gondolat, félig megvívott küzdelem; a sok »majdnem«, a sok »egyszer majd«, a sok »talán« és »úgyis hiába« – most egyszerre mindez kigyúlt és elhomályosodott és megdicsőült a győzelem percében. Akármilyen következik, ez a perc egyszer elérkezett, itt volt, a miénk volt; ezt nem veheti el senki már.”

1925-ben, a Nyugat hasábjain (7) megjelent s talán legszebb ez időbeni cikkében a nagy, etikus, közösségi művészet mércéjével méri meg Debussyt is. Sőt, Szabolcsi, a Magyar Zsoltár óta (1923) még szigorúbb. A föld ugyan üzen Debussy zenéjében („soha még ilyen érzékenyen a föld és a levegő szavát meg

nem fogták előtte”, a zeneszerző „mélyen néz befelé”, és fájdalma „mélyről jövő fájdalom”, vagyis „nem hitetlen, nem földönjáró ez a művészet”. De a Psalmus óta ez nem elég. A Psalmus nemcsak az Istenhez fordulásnak adott új drámai hangsúlyt, nemcsak a Föld és az Isten bibliai értelmű elválaszthatatlanságára emlékeztetett, hanem a Földet a hazával – s nem a hazai tájjal – azonosította, a költő, a zsoltáros sorsát a népével, a Bibliát a nemzet történelmével.

Szabolcsi Bence, aki azzal tért vissza Lipcséből a „bujdosásból”, hogy hazajön, otthonra lel, úgy érezhette, hogy Kodály a Psalmusszal neki személyesen is üzent. A választott apa üzent a fiúnak, akinek édesapja az emancipáció beteljesülésének pillanatában, az Egyenlőség 1894-es évfolyamának június 29-i számában az Úr földjévé szentelte a magyar hazát. „Kiválasztott népe vagy im’ a szabadság örökké való istenének imádott magyar nemzetem.” Ez az érintés, ez az üzenet kente fel magyar zenetörténesszé Szabolcsit. Őseinek könyve itt, ekkor, a Kodály zene sugallatára változott át magyar Bibliává. Először „a költő örök egyedüllétének” és „a magyar elhagyatottság tudatának” egybeolvadására eszmél rá. Azután a „tiltakozás és elkeseredés” hangjában, „a valami más felé megindulás” szükségszerűségében ismeri fel az új művészet categoricus imperativusát; itt más érezni, hogy számára a jelen egy darab újabb történelem, amit a régebbi történelem interpretál. Mint ahogy az 1901-es és az 1905-ös *nuove musiche* egymást magyarázta, úgy ismeri fel az egykori harmincéves háború énekesének, Heinrich Schütz-nek „feltámadását” az új harmincéves háború (1914–1944) magyar énekesében, Kodály Zoltánban. 1924 nyarán már csak azt ismeri el magyar költőnek, aki prófétává is tud válni. S a Debussy-cikkben készen áll a népköltő eszménye: „Debussy sohasem írhatott volna »Meistersinger«-t, sem Godunov »Boris«-t, sem »francia zsoltár«-t a Psalmus Hungaricus értelmében.”

Az eddigiek mellé társul végül Szabolcsinak az a – ugyancsak a Kodály modellbe illő – meggyőződése, hogy a forradalmaknak véget kell érniük, hogy a forradalmakat csak a „nagy, töretlenül tiszta formák” szintjére való megérkezés igazolhatja.

A Monteverdi feltámadása című esszében olvassuk (8):

„Az ember, ki kavargó fejjel, szédülten érzi a lába alatt újjászületni, újjáalakulni a földet, sokáig tapogatódzik, de egyszer tapsra áll. A csak

meginduló, ki rögtön összezsugorodik, a szakadatlanul újakezdő nem érkezik el sehová: a világnak káosszá gyúrásából még nem alakul új világ. (...)

Monteverdi feltámadása azt jelenti, hogy az ő alakja felé fordul minden generáció, mely az új zene forradalmi lázát érzi magában, és minden generáció, mely eltávolodik a forradalomtól nagy és összefoglaló művészetre való vágyakozásában.”

Ezekből az adatokból lassan nyilvánvaló lesz számunkra Szabolcsi Bartók zenéjéhez fűződő viszonyának jellege is.

A zenész, a radikális monodisták felfedezője (9), a Gesualdo-madrigálok egyik legelső csodálója Európában nyilván lenyűgözve érzékeli a forradalom száguldását a Három etűdben, az Improvizációkban, a két hegedűzongoraszonátában. Mivel azonban „a nagy és összefoglaló művészet” jegyeit nem találja bennük, hallgat róluk a nyilvánosság előtt. Az is zavarhatja, megzavarhatja, hogy Bartók útja – szemben Monteverdi és Kodály irányával („bizonyos, hogy kezdettől fogva másfelé is tartott”) – egyelőre egyre határozottabban az „Orfeo” felé vezet (1607), s zeneszerzői útján egy lehetséges „Poppea” (1642) körvonalai még csak fel sem sejljenek. (Elképzelhető, milyen konsternációt jelenthetett, jelent majd Szabolcsi számára 1926 táján Bartóknak az I. zongoraversenyben kinyilvánított „hódolata” a pogány Sztravinszkij iránt.) Szerepe lehet a hallgatásban Bartók ateizmusának is, s egészen bizonyosan befolyásolta a fiatal Szabolcsit az a különbség, amit Bartók egyéniségének természettudós-jellege és Kodály zenéjének vokális, literátus, humanista karaktere között érzett. „Hallgatását” ebben az értelemben motiválja egyetlen Bartókról szóló megnyilatkozása is, amelyben népzene tudósként méltatja a zeneszerzőt huszonnégy sorban Benedek Marcell 1927-es Irodalmi lexikonjában. (10) Mindezek ellenére Tóth Aladár kritikáinak, a Bartók művek bemutatásáról írott írásainak ismeretében biztosan tudhatjuk, milyen rangú zeneszerzőnek tartotta Szabolcsi Bartókot, hogy milyen mélyen ragadta meg őt a mester zenéjének gyémánt keménysége, ragyogása. 1923-ban azonban – s ez nem a tanítvány elfogultsága – a sorrend, mint a Monteverdi feltámadása című írás dokumentálja „Kodály és Bartók”.

Kodály 1925. január 25-i szerzői estjének előzetese még egy motívummal egészíti ki Szabolcsi Kodály-portréját. (11)

„Kodály zenéje a nem-volt tegnapot is felépíteni jött, ez a zene megteremtette a maga tradícióját és múltat varázsolt önmaga mögé, így születtek meg a Kodály dalok, a magyar költészet s a magyar nyelv nagy zenei apoteózisai. Balassi, Csokonai, Berzsenyi és Kölcsey lelke szól itt, Kecskeméti Végh Mihály szava háborog a Zsoltárban – régi ünnepre, régi gyászra az ifjúság arany glóriája fonódik a gyermekkorokban, de régi évszázadok szava időtlenül magyar zenévé magasodik, s a mai ember hangja vele együtt emelkedik fel a földről. Időtlenül magyar zene...Valóban: ez a művészet lényegében sokkal függetlenebb a maga születésének percétől, mint bármely vele egykorú zene, épp azért, mert lelke mélyén ott él a tudat, és ott él a lehetőség, hogy nemcsak a XX. század magyar zenéjévé, hanem minden időre a magyar zenévé legyen.”

Az időtlen magyar zene megteremtőjének portréja mellől tehát hiányzik az „időszerű” magyar zene megteremtőjének arcképe.

A mai olvasónak ismerős Bartók-Kodály ikerjelenség fogalma csak 1934-től jelenik meg Szabolcsi írásaiban, mint a magyar zenetörténet egészét áttekintő összefoglalás 20. századi fejezetének kulcsmotívuma, majd tovább épül 1940-ig, amikor Szabolcsi A zene története című munkáját Bartók és Kodály méltatásával zárja le. 1934-ben A magyar zene története rövid összefoglalásban című tanulmányában sajátos egyensúlyba kerül a két mester Szabolcsi megítélésében: Bartóké „kora legnagyobb távlatú forradalmi művészete”, Kodály zenéje „az Európával megnőtt magyarságnak egyedülálló kivirágzása”. („Egyik a másikat igazolta” fogalmaz majd Szabolcsi egy élete utolsó éveiben Kodály problémák címmel (12) papírra vetett vázlatában, és hozzáteszi: „A magyar kultúra végtelen szerencséje volt ez kettősség, még inkább, mint Széchenyi és Kossuth, mint Bethlen és Pázmány, mint Petőfi és Arany esetében!”) 1940-ben ez a kettős portré sajátosan egyesíti a magyar és az általános zenetörténet írójának szemléletmódját. Szabolcsi beállításában Bartók és Kodály egy „párhuzamos életrajz” két hőse, mint kettősen egy jelenség a magyar zenét képviseli Európa számára; azt, ami „a nemzet hírmondója”, ami e nemzeti karakter mögött a nép és a táj zenéjének jellegzetessége, sőt ami mindebben az ázsiai eredet, ebben az értelemben a Kelet tradíciója. A magyar zene szempontjából ugyanakkor e nemzeti népi-keleti jelleg Európához való csatlakozása a sorsdöntő. S itt ismét mint ikercsillagzatra mutathat rá a fejezet írója Bartókra és Kodályra.

„Mindkettőjünkben megrezdült a korukbeli Európa minden vágya, szenvedélye és akarata (...) az emberi méltóság európai felmagasztalói, humanista költők mindketten.”

Ennek a közös sorsnak, küldetésnek jelképe az 1923-as budapesti hangverseny kettős bemutatója. (13)

A nagy összefoglaló, hitvalló Bartók-művek megszületése, a Cantata Profana-tól a Divertimentón át a VI. vonósnégyesig, a „megérkezés” opuszai tették lehetővé Szabolcsi számára Bartók befogadását. Most és itt, azt a Bartók képet festette meg Szabolcsi, amely mint igaz és teljes ábrázolás kerülhet az 1921–22-ben benne megszületett Kodály-portré mellé a magyar és az európai zene képtárába. A kettőscsillag itt egymást világítja meg, egymást egészíti és egyensúlyozza ki. Szabolcsi számára 1940 volt talán az egyetlen lehetséges pillanat, hogy megtegye ezt.

Bartók megírta a VI. vonósnégyest, amelyben már csak „a végső tisztázás belső napja világít”, felérkezett a csúcokra, és Kodály még nagy komponista, a Budavári Te Deum és a Felszállott a páva zenekari variációk szerzője. Ez a kettős sugárzás, ez az igaz sugárzás adja A zene története 1940-es befejezésének belső, melengető ragyogását. A kettős portré azonban abban a pillanatban, hogy megszületett szét is válik. Nemcsak mint „hangszeres forradalom”, illetve mint „énekes reneszánsz” individualizálódik a két mester művészi útja. Elválnak azok aszerint is, hogy mit visszhangoznak, erősítenek fel, folytatnak az európai hagyományból. Bartókról itt mondják ki először, és Szabolcsi Bence mondja ki, hogy „Beethoven szabadságeszméjének folytatója” is, hogy „a késői, a magányos és alig ismert magyar Liszt utódja”. Fejlődése s már eleve 20. századi inspirációk és ezen belül igen különböző hatások felé (felől) tájékozódó zeneszerzői műhelye éppoly sajátosan egyéni, mint zenéjének hangja. Kodály lírája szóból, versből, történelemből fonódik össze, „úgy bontja fel s úgy fonja körül a népi dallamot, mint Bach a koráit, úgy lebegtetí az énekkar hangsugarát, mint Palestrina”. A Kodály-líra „régí forrósága”, lassan, „főleg a Psalmus óta”, mélyebbre húzódott, a „biztoskezü költő-mester” szigorúbb formáinak „boltívei” alá. De megmaradt a „meztelen alapérzések” költészetének. S ezen a ponton, a leglényegesebbhez érve, Szabolcsi közvetlenül szembesíti a kettős portré hőseit.

Kodály a „biztoskezü költő-mester”, a Bartók jelenség kulcsszavai: „először és egymaga”.

„Bartók egy kísérletező korszak egész alkímista kíváncsiságát és portyázó szenvedélyét örökölte, csak épphogy minden lombikot kiolvaszt, minden úton végigmegy, s a döntő pillanatban meredek ívben fordul. Kodály mindjárt a véglegeset, a megmaradót, az egyedül lehetségest keresi. S közben egyenes vonalban érkezik el tájon és történelmen keresztül, a néptől az Istenig s az egyénitől az egyetemességig. Egyetlen hang fátyolozza benne a tüzet mind távolibbra és ködösebbre: a rezignáció, magyar lírikusoknak ez az időtlen öröksége. Ámbár ki dönthetné el, melyik a mélyebben és meghatározóbban magyar: a Bartók-zene villámszerű, irreális ellobogása tér, idő és anyag fölött, vagy a Kodály-zene humánus hősiessége, mely legfénylőbb álmaiban is az anyag és valóság törvényein át békül meg az élettél.”

1941-ben, a Nyugatba írott születésnap-i köszöntőben még tovább individualizálódik mind a Bartók-, mind a Kodály-portré. Szabolcsi, mint „tanítványt és újoncot” együtt említi a két nevet; egymás mellett ragyog a balladaopera és a gordonkaszonáta szerzőinek neve is. „Azután 1920” – folytatja a cikkíró és nincs többé „ikercsillagkép”. Sőt, a Bartók-zene („ősemlék és természet, ösztön és elemi türemény”, a művész „saját belső törvénye”, „idő és szabadság, változás és halál”), Szabolcsi szerint egész Európa „titkos gondolatát” mondja ki. Bartók a közösség első meghirdetője, aki maga mögött hagyta „a Közösségek Uralmát”, Bartók, akit „örök varázslatként” tart fogva az „Időtlen Zene, a népeké és régi nagyoké, amelyben mindig újból testvérére ismer”, Bartók siet „Európa igaz lelkének mentésére”, ő képviseli „veszendő világunk nemesebb és halhatatlanabb részét egy tágabb új világban, amely a réginek roncsait félresöpri majd”.

Kétségtelen: a kettős portré ideje végleg lejárt, a mérleg egyensúlya felborult.

Ez volt tehát Szabolcsi útja Bartókhoz.

A másik oldal ismeretéhez elegendő és perdöntő Bartók egyetlen Szabolcsiról szóló írásának ismertetése.

Valamikor 1942 őszén, október 23-a és november 19-e között fogalmazza Bartók Béla New York-i lakásában cikkét Szabolcsiról „The Universal Jewish Encyclopedia” számára. Az angol nyelvű méltatás, melyet a magyar olvasó Szöllősy András fordításában 1966 óta ismerhet (14), a legjobb a Szabolcsi Bencéről valaha megjelent írások között. A szerzőt Szabolcsi sohasem nevezte mesterének; a Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézetében

őrzött 1940. július 5-én kelt gépirásos levél (15) tanúsága szerint személyes kapcsolatukat az „Igen tisztelt Tanár Úr” megszólító és a „Vagyok tisztelő híve Szabolcsi Bence” záróformulával jellemezhetjük. Amikor majd a háború után, 1945. július 23-án a személye és családja iránti érdeklődést Szabolcsi Bence megköszöni Bartóknak, így fogalmaz:

„Mindhármuknak meleg köszöntés és sok köszönet az érdeklődésért. Az intézmények és hanglemek sorsáról részletes beszámoló ment Kodályék útján. Mi megvagyunk, kisfiam híján, akit most egy éve deportáltak, s azóta nyoma veszett. Igyekszem legközelebb részletesen beszámolni. Sok üdvözléssel: Szabolcsi Bence.”

Ebben a keretben interpretálható Bartók Szabolcsiról szóló cikkének motivikája és hangja.

Szabolcsi Bencéről

Szabolcsi Bence, muzikológus, született: Budapest, 1899. Szabolcsi Miksa fia. Tanulmányait a lipcsei egyetemen folytatta, ahol bölcsészdoktorátust szerzett. Zeneszerzést Kodály Zoltánnál, a világszerte jól ismert zeneszerzőnél tanult. Azok a tanulóévek, amelyeket Magyarország egyik legnagyobb embere mellett töltött, továbbfejlesztették a metodikus következetesség, a biztos ítélőerő és az aprólékosan pontos munka iránti veleszületett képességét.

Legelső műveinek egyike egy Mozart-ról szóló könyv volt, amely értékes gyarapodása a Mozart-irodalomnak, egyben jellegzetes megnyilatkozása Szabolcsi művészi hitvallásának. Végző következtetésként azt vallja, hogy a zenei problémák mozarti megoldását minden más megoldásnál többre becsüli. Kutatásainak egy másik iránya a XVII. és XVIII. századi Magyarország zenekultúrájának, nevezetesen a különböző magyar kollégiumokban művelt zenének feltárásához és tanulmányozásához vezetett. Sok értékes, mindaddig ismeretlen anyagot fedezett fel, amelynek segítségével e korszakra vonatkozóan fontos következtetésekre jutott.

Kutatásainak jelentős részében a magyar népzene legősibb rétegeinek eredetét vizsgálta. Európa és Ázsia határvidékén élő népek zenéjének szemelvényeit tartalmazó ritka kiadványok beható vizsgálata alapján bebizonyította, hogy néhány török nép régi zenéje közeli rokonságban van a magyar zene legősibb rétegével. Szabolcsi felfedezései elhatározó módon

megegerősítették másoknak korábbi állításait, és igazolták, hogy a magyar népzene legősibb rétegei több mint 1500 esztendősek. Ezekről a felfedezéseiről Szabolcsi a *Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*-ban számolt be (1935. 483-98.1.).

A *Zenei Szemle* című folyóiratban, amelynek főszerkesztője volt, és más folyóiratok munkatársaként is, mint a jelenkori magyar műzene lelkes híve és vívmányainak propagátora nyilatkozott meg.

Kiadott könyvei többek között: A régi magyar zenetörténet problémái (németül is megjelent); A XVIII. század magyar kollégiumi zenéje (1929); a XVII. század magyar főúri zenéje (1928); A XVI. század magyar históriás zenéje (1931); A magyar zene története rövid összefoglalásban (1934). Zenei kutatásai mellett Szabolcsi mint fordító is tevékenyen működött. Magyar nyelvre ültette át Simon Dubnov *A zsidóság története* című művének rövidített változatát (2. kiadás 1935). Németre fordította a Bartók Béla és Kodály Zoltán által gyűjtött magyar és szlovák népdalok szövegét többnyelvű kiadványaik számára. Társszerkesztője volt a *Zenei Lexikonnak* (2. kötet). Úgy hírlík, 1934-ben Budapesten élt.

Ezen a tudományos arcképen négy vonás rajzolódik ki. Az első gondolatsor mintegy válasz a „mit tanult Kodálytól?” kérdésre („consistency of method, sureness in judgement and meticulous accuracy”). Döntően fontos abban a tekintetben is, hogy elárulja, mit tartott Bartók meghatározó jellegűnek Kodály zeneszerzésre és tudományra nevelő metódusában. A második, harmadik és negyedik mondattal Bartók Szabolcsi munkásságának egy-egy témáját, területét, kutatási irányát említi s ezzel ezeket, mint megítélése szerint a legfontosabbakat minősíti. Meglepetés ebben a tekintetben Szabolcsi fiatalkori Mozart-könyvének egyértelműen pozitív értékelése („a very valuable contribution to the Mozartliterature”). Éppen mert egyrészt azt jelzi, milyen mély benyomást tett a könyv a negyvenéves Bartók Bélára, másrészt mert utal arra is, hogy a Mozarthoz való viszony mennyire lényeges volt Bartók számára. Végül mert azt is elárulja, hogy Bartók teljes tudatában volt a mozarti minőség és műhely centrális helyének Szabolcsi tudományos és művészi világképében („he evows there that he prefers the Mozartian solution of musical problems to all other solutions”). A magyar zenetörténettel kapcsolatos kutatásokból Bartók a XVII. és XVIII. századra vonatkozó forrásfeltáró tanulmányok fontosságát hangsúlyozza (kiemelve a kollégiumi melodiáriumokat érintő munkát), ebben

egyformán nagyra tartja a zenei anyag s a zenei művelődés helyzetére vonatkozó következtetések értékét. Ezek után Szabolcsinak a magyar népzene legrégibb réteg eredetére irányuló tudományos munkáját említi Bartók a teljes elismerés hangján („in a very convincing way”), kiemelve a török népek zenéjének rokonságát bizonyító Szabolcsi-kutatások meghatározó fontosságát e legrégebbi réteg életkora tekintetében („which circumstance is at the same time an irrefutable proof that its age must be more than 1500 years”). Végül, az utolsó mondatnál Bartók elismeri azt a szerepet, amelyet Szabolcsi a kortárs magyar műzene híveként és hirdetőjeként játszott egész addigi pályája során („Szabolcsi has always been a fervent adherent and propagator of the achievements in Hungarian Contemporary artmusic.”). Ennyit a cikk motívikájáról, elsősorban a Szabolcsi kutatás szempontjából. Az írás alapvető jelentőségét a Bartók-portré tekintetében mindezen túl a pusztán tény adja, hogy miközben a hivatalos Magyarország kényszermunkával bünteti, kínozza és megalázza a legnagyobb zenetörténeti műveit író vagy koncipiáló Szabolcsi Bencét, csak azért, mert zsidó, legnagyobb magyar zeneszerző egy Zsidó Enciklopédia számára elvállal és megír egy cikket, amelyben, mint Magyarország egyik legjelentősebb muzikológusát méltatja Szabolcsit.

Meg kell értenünk a lexikoncikket rendelő Louis Rittenberg (Executive and Literary Editor) megrendültségét, amikor 1942. november 20-án kézbeveszi Bartók írását. „Kedves Bartók Úr, épp az imént olvastam az Ön elbűvölően gyengéd (»delightfully tender«) méltatását Szabolcsi Bence munkásságáról. Valamennyire ismerve sokirányú elfoglaltságát, kétszeresen hálás vagyok Önnek elhatározásáért, hogy tollával szolgáljon egy barátot és honfitársat, akit véletlenül, én is honfitársamnak tekintek (...) Remélem, egyszer meglesz az az örömöm, hogy találkozom Önnel, amikor a gondviselés majd lehetővé teszi, hogy egy kis időt töltsön valakivel, aki már réges-rég távol van Magyarországtól, de aki drága és elfogult szeretetet érez mindazon tartós értékek iránt, amelyeket ez a jelenleg szerencsétlen ország adott a világnak.”

JEGYZETEK

- 1 Kodály 1917. szeptember 5-én fogadta növendékévé Szabolcsi Bencét.
- 2 Szabolcsi Miksa 1915. június 17-én hunyt el.
- 3 Mozart: Kísérlet: Dick Manó kiadása
- 4 Kodály-dalok, In: Világ

- 5 Három Kodály-ballada, In: Világ
- 6 In: Világ
- 7 1925, XVIII/3, 608-611. o.
- 8 In: Világ, 1923. december 29.
- 9 Szabolcsi lipcei disszertációjának címe: Benedetti und Saracini, Beiträge zur Geschichte der Monodie.
- 10 1927, Győző Andor kiadása, 103. o.
- 11 Kodály és Európa, In: Zeneközlöny
- 12 Jelzete a Magyar Tudományos Akadémia Kézirattárában Ms. 5647/12.
- 13 Kodály: Psalmus Hungaricus, Bartók Táncszvit
- 14 Bartók Béla összegyűjtött írásai. I. Közreadja: Szöllősy András. Zeneműkiadó, 1967.
- 15 Jelzete: U. 1 Mis. B. B. Bartók Archives

2.

A HANGOK MEGKERGETÉSE ¹

Van a Zeneműkiadónak egy angol nyelvű hasznos tájékoztató könyvecskéje. A külföldi érdeklődő megtalálja a mai magyar zeneszerző-gárda legfontosabb műveit, műfaj szerint csoportosítva. Nem hiányzanak a szerzők – általában igen jellemző – fényképei sem. Ebben a tájékoztatóban eddig nem találhattuk meg Dubrovay László nevét. A sajtó alatt lévő javított-bővített kiadásban már feltétlenül ott a helye. Legalábbis a Rádióban bemutatott két műve (öt zongoradarab, Fúvósötös) alapján feltétlenül számon kell tartanunk.

Még főiskolás korából ismerem a szerzőt. Úgy emlékszem, hogy kortársainál erősebben kötődött bizonyos 40-50 évvel ezelőtti, főként magyar stílushagyományokhoz; híres volt remek zongorázásáról is. Hallottam egyszer a Fészekben néhány dalát azután sokáig semmit sem. Később, a Lenin Centenáriumra írott darabjával adott hírt magáról, de ez a zenekari műve nem volt elég személyes. Most „rádiós” darabjaiban örömmel ismerhettem fel a tehetséges elindulás nyomait.

¹ Élet és Irodalom 1973/30.

Az Öt zongoradarab 1971 nyaráról való, és Bartók ígézetében fogant, sőt a francia századforduló hatásától sem teljesen mentes. A ciklus közepén mérsékelt tempójú, gesztusokban gazdag karakterdarab, vagy inkább scherzo áll, amelyet rövid, lassú és remek hajsza jellegű gyors tétel fog közre. Legtartalmasabbnak a két kerettételt érzem. A Molto sostenuto karakterű deklamáló nyitózenét és agyászindulós hangulatot magába záró, hittel kicsendülő Grave befejezést. Szép, őszinte lírai zene, jó zongoraletét; egy fiatal magyar komponista, aki egyelőre az „apja” hangján beszél, de igazat mond.

Az egy évvel későbbi Fúvósötös – minden bizonnyal Dubrovay újabb, átmeneti hamburgi környezetének hatására – korszerűbben szól, és arról vall, hogy szerzője műhelyében sok minden átalakulóban van. Naiv, ösztönös, természetesen muzikális lényének talán egyelőre nem mindenben tesz jót a túlzott konstruktivitásnak az az igénye, amellyel külföldön bizonyára szembe találta magát. Mégis, fontosabb és hasznosabb, hogy mesterségbeli tudása gyarapodik, hogy sok, ma már nélkülözhetetlen technikai eljárást sajátíthat el alaposan, hogy tudatosabb zenész lesz. A „Fúvósötös”-ben elgondolkoztatóan és tehetségesen keveredik az új hangzásigény és szerkesztésmód a más zenei tradícióhoz tartozó zenei ötletekkel. Szinte teljesen sikerült a bevezető Adagiotétel és a remekül szórakoztató, negyedikként sorra kerülő Allegretto. A többi tételben akad néhány fölösleges ismétlődés, vagy túlságosan etűdszerűen ható részlet, de főleg azt érzem, hogy Dubrovay zenéje átmenetileg veszített természetes folyamatosságából. (Ez egyébként a mai zene egyik fő baja, amelyen a szeriális technika által kínált „előre gyártott folyamatosság” egy jótányit sem segít.) Más szóval: a Fúvósötösben kicsit sok a leállás, az újrakezdés, a protagonisták és az együttesek játékának változása, párbeszéde így kissé modorossá válik és a felrakás sem olyan virtuóz, mint az „öt zongoradarabban”. Mindezzel együtt állandóan érezni az egészséges zenei ösztön megnyilvánulását, a hangszerek anyagszerű kezelése iránti érzéket. (Egyébként fagottra és zongorára írott, közben megjelent darabjai is ebben erősítenek meg), a hangok „megkergetésére” sarkalló vitalitást A fúvósötös Dubrovaynak való keret. Erre az együttesre írhat eleven, jópofa, mozgékony karaktereket, de meg is énekeltetheti az instrumentumokat, hiszen van lírai vénája is.

Reméljük, Hamburgból vaskos kéziratköteggel tér majd haza, megerősítve azt a reményt, amelyet Zongoradarabjaival és Fúvósötösével ébresztett fel.

3. KERESŐ MŰVÉSZET²

Dubrovay László neve, mióta a zeneszerző 1975-ben hazaérkezett németországi tanulmány útjáról, elválaszthatatlanul összefonódott az új zenei hangzás ügyével. Kompozíciói mind ebbe az irányba mutatnak. Egy ideig a szintetizátor által módosítható természetes hangszer hang állott érdeklődése középpontjában. Később a cimbalom újfajta megszólaltatásával kapcsolatban támadtak ötletei. Kísérletezett eltérő alaphangra hangolt cimbalmok interferencia-jelenségeivel is. Majd hosszabb ideig Matuz István kivételes képességével is, a mai harántfuvolával összefüggő légzési és hangképzési problémák foglalkoztatták. Aztán – nemrégiben – a rézfúvós kamarazene területére indult felfedezőútra. Két legújabb, a rádióban hangszalagra rögzített műve, a fuvolára és negyven vonós hangszerre írott *Concerto* (Medveczky Ádám, MRT Szimfonikus Zenekar, Matuz István) és a rézfúvós hangszerekre komponált *Szeptett* (Modern Rézfúvós Együttes, Antal Mátyás) kínál alkalmazta harmincnégy éves zeneszerzővel való ismerkedésre.

A *Concertót* (tizenöt első, tíz második hegedű, nyolc brácsa, hat cselló, négy nagybőgő) 1979 szeptemberében fejezte be. Elsősorban egy sajátos kolorit megteremtésére törekedett benne; erről tanúskodik a mintegy negyedórás mű első harmada. A vonósok mesterséges üveghangjai hideg fénybe vonják a partitúrát; a zeneszerző, emlékeiben az elektronikus zenei stúdió hangzás élményeivel, felerősödő-elhalkuló hullámként adagolja a magasban tompán csillogó hang nyalábokat. A hangok, hangcsoportok egyszerre sinus hullámként kezdenek viselkedni. Felső és alsó szomszédaik között lassan kígyóznak, amíg csak a vonósok öt csoportja fokozatosan abba nem hagyja a sajátos kánont. Erőteljes impulzusaik valósággal kihívják a fuvola válaszát, belépését; a szólista különleges technikával akkordokat játszik. A füttyülőlevegő, az egyszerre megszólaló, mégis különböző mértékben kontúros hangok ugyanahhoz az elidegenített hangos szférához tartoznak, mint a vonósok üveg hangjai. E formarész utolsó fázisaként halljuk a fuvola egyszólamú dallamát, majd akkordhangokból szőtt improvizációját, a vonóskíséret gyorsuló, lassuló zsongását. Végül a tetőpontra dallamszerű képletet, amely a szél jajgatására vagy a panaszkodó ember, állat hangjára emlékeztet a végtelen pusztán. Az

² Részlet, *Élet és Irodalom* 1981/19.

egytételes kompozíció következő nagy szakasza óriási kontrasztként hat az előzmények után. A zenei anyag pulzálni kezd. A vonósok sinus hullámai vibrálónak gyorsulnak. A hangzást váratlanul kiugró egyes hangok teszik izgatottá. A vonós anyag leköltözik a mély regiszterbe, óriási crescendo áramok járnak át. Ritmizálódik a fuvola szólama is, majd a hangkép eltűnik a magasban. Ismét a szél hangja, a sírás atmoszférája lebegi körül az improvizatív hatású fuvolaszólamok, majd rezgő nyelvvel képzett fuvola effektusok és hárfaszerűen csapódó vonós akkordok következnek, hogy végül, mint az első rész végén, minden szólam egy C hangban találkozzék.

Itt kezdődik az utolsó formarész vagy a kóda, a darab elejének különös, elidegenített világával szemben a természetes felhangok hívogató otthonát, a megérkezést sugallva. S valóban, a hangtár „bejárása után” a fuvolista a felhangok készletéből, alaphang nélkül, mintha furulya dallamokat improvizálna. A hegyi táj hagyományos hangulata, a népi zsáner hang közepe Kánaánként tűnik fel Dubrovay, stúdióból elindult, kereső művészetének vándordíján.

4.

**Fischer Annie estéje : párhuzamos interpretációk (Beethoven:
Zongoraszonáták 1-4)**

(Holmi 9. évf. 5. sz. (1997. május) 717-725. oldal

5.

Johannes Brahms (1833-1897)

(Muzsika 40. évf. 11. sz. (november)

6.

Johannes Brahms (1833-1897)

(Muzsika 40. évf. 12. sz. (december)

7.

Szabolcsi Bence indulása Első rész

(Muzsika 42. évf. 8. sz. (1999. augusztus)

8.

Szabolcsi Bence indulása Második rész

(Muzsika 42. évf. 9. sz. (1999. szeptember))

9.

Anyag és szellem Válogatás Kroó György zenekritikáiból

(Muzsika 42. évf. 6. sz. (1999. június))

V.

KROÓ GYÖRGY PARLANDÓBAN MEGJELENT ÍRÁSAI
Szerkesztette: Zsoldos Mária³



Az Új Zenei Újság legendás szerkesztősége 1995. decemberében. Balról jobbra: Hajnóczy Livia, Szőkefalvi Nagy Katalin, Meixner Mihály, Kroó György, Cservenka Judit, Zsoldos Mária, Nemes András, Szigeti István
(epa.oszk.hu / Kiss Gábor Zoltán felvétele)

³ Zsoldos Mária, aki a Magyar Rádióban évtizedekig közeli munkatársa volt Kroó Györgynek, 2009 és 2012 között a Parlando számára 18 írást tett közzé Kroó György felbecsülhetetlen értékű kiadatlan írásaiból. Ezek most egybegyűjtve képezik az összeállítás IV. fejezetét.

ROMANTIKUS SZIMFÓNIÁK⁴

A szimfónia műfaj Beethoven kezében olyan emelkedetté, monumentálissá, a nagy tömegekhez, sőt az emberiséghez szóló üzenet hordozójává vált, hogy a közönség és az utókor, tehát a 19. század megítélésében azt a szerepet kezdte betölteni, ami Händel korában az oratórium funkciója volt. Ha tudjuk, hogy Händel, és éppen az oratórium-szerző Händel mennyire mintakép és csodálat tárgya volt Beethoven szemében, a szimfónia műfaj esztétikai jellegének történeti változása némileg a zeneszerző-egyéniségek oldaláról is megközelíthető. Az, hogy Beethoven esetében mennyire meghatározó volt a kor, a francia forradalom és a napóleoni háborúk történelmi légköre, Romain Rolland óta eléggé közismert. A nyilvános koncertélet, a hangversenyterem reprezentatív műfaja a szimfónia lett. Olyan megnyilatkozások letéteményese, amelyeket a mai zenebarát egész a kora 20. századig, Mahler II. és VIII. szimfóniájáig természetesnek tart a műfaj keretében. S ha már a század kicsengését említettem, hadd hivatkozzam mindjárt a kezdetére is. 1829–30-ban komponálta Mendelssohn a reformáció évfordulójára d-moll szimfóniáját. Az alkalom ihlette egyrészt a Luther-korál, az „Erős vár nekünk az Isten” idézésére, másrészt hittételszimbólum, az úgynevezett drezdai ámen formula citálására. Ha a szimfónia lassú bevezetését és a finálét, a Luther korálra írott variációsort egymás mellé helyezzük, felismerjük Mendelssohnnak azt a törekvését, hogy a szimfónia záró szakaszában a kiinduló zenei gondolat- és hangulatkör beteljesülését éreztesse meg. A 19. századi szimfónia mögött meghúzódó oratóriumtradíciók, a 18. századi barokkra, vokális anyagokra, egyházi zenére, a korálra való hivatkozás példázatszerűen nyilatkozik meg Mendelssohn eddig tárgyalt Reformáció szimfóniájában. Jobban érezni Beethoven IX. szimfóniájának közvetítő és mintaadó szerepét e d-moll szimfóniánál tíz évvel későbbi Lobgesang esetében. Ez a mű három, ezúttal egybekomponált hangszeres tétel után két szoprán, egy tenorszólista és vegyes kar közreműködésével voltaképpen kantátatétellel fejeződik be, amelyet kórusfúga csendít ki. Hadd teszem hozzá, hogy a szimfóniák háttéréből oly nyilvánvalóan előtűnő, túlságosan nyílt utalás is szerepet játszhatott abban a kompozíciók minősége mellett, hogy sem a Reformáció szimfónia, sem a Lobgesang nem vált

⁴ Első megjelenés: Parlando 2009/2.

olyan állandó darabjává a 19. századi szimfónia-repertoárnak, mint az Olasz és a Skót szimfónia.

Az a-moll, ismert melléknevén a Skót szimfónia négy hangszeres tételből álló ciklusrendjével a Luther szimfónia és a Kantáta szimfónia után látszólag visszatérés a műfaj klasszikus hagyományaihoz. Valójában az új romantikus szimfóniatípus egyik lehetőségének sikeres megvalósulása. A híd itt is Beethoven, még hozzá a „Pastorale” szimfónia, amely egyrészt a tételek érzelmekre, hangulatokra, zsanerekre utaló programfeliratainak lehetőségét, másrészt a szünet nélküli tételkapcsolatot kínálta fel Mendelssohn-nak, aki mindezzel élt is. A kottában a tradicionális olasz nyelven jelöli a tételek tempókarakterét, de elkészíti ennek bővebb, inkább hangulatokra utaló, programszerűbb és német nyelvű változatát is, s úgy képzei, hogy ezt műsorfüzet formájában a szimfónia hallgatója az előadás alatt a kezébe kapja. Ezen kívül előírja Mendelssohn, hogy szimfóniáját tételszünet nélkül kell végigjátszani. A minőségileg új azonban nem a szimfóniának ez a két vonása, hanem részben a tételek karaktere, például a scherzo folklorisztikus beütése, mint skót úti élmények lecsapódása, részben a négytétéles ciklus keretbe foglalása. Valójában nem keretről van szó, hanem arról, hogy a zeneszerző az előjátékban nyíltan megmutatja, hogy szimfóniájának alaptémája egy szöveg nélküli, balladai hangvételű dal. Ez alakul át az első tételben szonáta fő témává, ez tér vissza a tétel végén eredeti formájában, majd megjelenik az utolsó tételben is, hogy végül belőle szövődjék a szimfóniát kicsendítő győzelmi himnusz is. Az ilyen dalszerű témát persze nem lehet beethoveni módon feldolgozni. Mendelssohn szimfonikus technikája szükségszerűen alkalmazkodik a *Lieder ohne Worte* anyaghoz. Motívumkombinációval, kontrapunktikus kapcsolatteremtéssel, zenei asszociációval és a variálás eszközeivel él elsősorban.

Már az eddigiekből is kiderült talán, hogy Beethoven a legfőbb útmutató a 19. századi szimfóniaszerzők számára. A kilenc szimfónia azonban valójában kilenc típust képvisel. Míg Schumann számára a IV. és mondjuk a VII. volt lelkesítő, Berliozt a III., a VI. és a IX. bizonyos ötletei ragadták meg. A IX. szimfónia egyik nagy leleménye abból áll, hogy a finálé előtt Beethoven visszaidézi az előző tételek egy-egy témáját, mintegy rekapitulálva újra szembesíti azokkal hallgatóját. Berlioz alig tudott szabadulni ettől az ötlettől. A *Harold Itáliában* című négytétéles szimfonikus művében az utolsó tétel

témájával szembesül a műnek valamennyi az előző tételekben elhangzott témája. Ez a témafelsorolás azonban nem drámai ötlet, mint Beethovennél, hanem konstrukciós segédeszköz. Oly különböző zsánereket állított ugyanis egymás mellé szimfónia tételként egy szólóbrácsa következetes szerepeltetésével négy tételen át ötvözve a szimfónia műfajt és a versenyművet, hogy a finálé előtt a tételek összetartozását igazolandó volt szükség erre az összefoglalásra.

Berlioznál egyébként ahány szimfónia, annyiféle típus, más az öttételes Fantasztikus szimfónia, megint más a félig versenymű jellegű négytételes Harold Itáliában, egész más a prológgal, nyitánnyal és operafináléval kombinált legalább hét részes Rómeó és Júlia és ismét más a háromtételes, félig-meddig szabadtéri zenének szánt, elsősorban katonazenekarra képzelt Gyász és diadal szimfónia. A Beethoven IX. szimfóniájából merített téma-rekapituláció ötlettől a szerző a Rómeó és Júliában sem tud szabadulni. A finálé előtti visszatekintés helyett azonban itt az első tételt megelőző, bocsánat a kifejezésért, étlapszerű funkcióba állítja a mű eljövendő tételeinek markáns témáit. E hangszeres anticipációkat az énekes-prológ szavai kötik össze.

Végül Schumann műhelyébe tekintünk be. Első szimfóniáját a B-dúr hangnemű, úgynevezett Tavasz szimfóniát Beethoven V. és VII. szimfóniájának első tételének mintájára írta, abban az értelemben, hogy ezekben a téma nem annyira melodikus alakzat, mint inkább egy-egy ritmusképlet, amely valósággal osztinátószerűen járja át a szóban forgó tételeket Schumann azonban nem lett volna lírikusabb alkat, ha e ritmushoz nem hall hozzá dalszöveget. A völgyben beköszöntött a tavasz – írja Schumann a B-dúr szimfónia témája alá, hogy oldja a melódiával együtt túlságosan merev, képletszerű téma hatását. Mendelssohn a Skót szimfóniában ugyanebből az anyagból komponál a tétel elé lassú ünnepélyes bevezetést. Sőt a reprízt is ezzel a még tovább fejlesztett introdukcióval kezdi, így a visszatérés apoteózis jellegű lesz és az eredeti beethoveni ötlet, mely Händelből merített, ezen a ponton végleg átváltozik a 19. századi szimfónia kellékévé.

G. F. HÄNDEL ZENEI PORTRÉJA: SZVITJEI ÉS CONCERTÓ⁵

Georg Friedrich Händel zenei portréját bármily hevenyészett vázlatnak legalább négy-öt műfaj tükrében kellene felidéznie. Hiszen életének három színterén, Németországban, pontosabban Halléban, Hamburgban és Hannoverben, majd Itáliában, nevezetesen Rómában, Nápolyban és Velencében, végül Angliában, közelebbről Londonban, három művelődési és zenei tradíció életnedve táplálta természet adta tehetségét a hely szellemének tiszteletére ösztönözve és a bekapcsolódás, a folytatás lehetőségét kínálva. A folytatás pedig a sajátos értelmezést, a változást, a kezdeményezést is magában rejt. Operáinak, oratóriumainak, kantátainak tárgyalására e tanulmányban még csak az érintésére sincs lehetőségünk. Szorítkozzunk Händel hangszeres termésére. Tallózzunk szvitjei és concertói lapjain.

Induljunk ki a kor nemzetközi használati zenéjéből, a szvit műfajából. Minden valamirevaló szerző művelte. Zenekaron, billentyűs hangszeren, de fúvós instrumentumokon és ezek legkülönbözőbb módon társult együttesein egyaránt megszólalt a bevezetőt és tánc tételek vagy más zsáner-, illetve karakter darabok sorát, egymásutánját jelentő műfaj – innen a „szvit” név, a jelentése „egymásután”. S már a 17-18. században a legmagasabb zeneszerzői igény kielégítésére – lásd Johann Sebastian Bach ouvrejét – éppúgy alkalmas keret volt, mint az operalátogató arisztokrácia vagy polgári közönség vágyának kielégítésére, amennyiben a színpadi táncok zenei egyvelegével szórakoztatott.

Händel zenekarra komponált szvit zenéje festői panorámáját nyújtja a karakterek és formák legkülönbözőbb kombinációinak. A Vízizene címen ismert három különböző hangnemű szvit és az úgynevezett Tűzijáték zenében tanulmányozunk néhány típust a sok közül. Kezdjük egy ünnepélyes, derűsen emelkedett fanfár zenével, a Vízizene D-dúr szvitjének Allegro tételével. A téma minden fázisát azonnal megismétli a hangszerek egy másik csoportja, mintha a tér különböző pontjairól szólna a zene. Az egyik csoportot a trombiták, a másikat a kürtök vezetik. Az ismétlésben van valami a visszhang-játék hatásból is. Amikor valamennyi motívum bemutatkozott, mintha újra kezdődne az egész, de a kezdő frázis most másképpen ritmizálva, mozgásának irányát is változtatva, tehát variálva tér vissza.

⁵ Első megjelenés: Parlando 2009/3.

A Vízizene Menüett tételei megannyi különböző karaktert, hangulatot hordoznak. Az első az emelkedett derű jegyében fogant, trillái pezsegnek az ünnepi jókedvtől, témája önmagát is folyton visszhangozza és minden részlete azonnal megismétlődik. A visszhang játékot Händel a kürtökre bízta, a középrészt a kürt nélküli vonós hangzás és a moll tónus teszi bensőségesse. Más hangulatot hordoz a stilizált vadász-zenének tetsző menüett. Megint mást az érzékenyen cizellált fuvalás menüett, mellyel a szabadból a házba költözünk, a lélek belsejébe húzódunk vissza.

A Tűzijáték szvit végén Händel két menüettet fűz egybe. Az elsőben könnyen kihallható, hogy a fúvósok a frázisok ismétlésekor díszítik a vonós dallamot. A második menüett nyilvánvalóan egy zárószám jellegével kapcsolódik az elsőhöz. Hangszerelése, amely a trombita és az üstdob hangja révén hivatalos pompát sugároz a fokozás jegyében is finálé-szerű.

E szvit az 1748-as Aix-la-Chapelle-i fegyverszünet, illetve békekötés megünneplésére készült és Händel a következő év április 26-án tartott nagy királyi tűzijáték alkalmára, eredetileg 9 trombitára, 9 kürtre, 24 oboára, 12 fagottra, 1 kontrafagottra, 3 pár üstdobra és kisdobokra hangszerelte. Csak utólag, egy másik előadás alkalmával adta a fúvó-és ütőhangszerekhez a vonósokat.

Az ünnep, a nagyság érzékelése és érzékeltetése, a fény iránti szomjúság, a mozgás eleveensége, elementáris lendülete, a nagy felületek egyszerű kontrasztjainak kedvelése, ez mind-mind az olasz hagyomány, legfőképp Corelli műveinek hatása és intenzív egyesülése Händel legsajátabb alkotói hajlamával. Erre utal a vonóshangzás meghatározó szerepe is műveiben. A korabeli német vonós technikák, a kettősfogások és az elhangolások nem érdekelték. Jellemző az is, hogy neki, a nagy orgona-improvizátornak idegen volt a fúvós hangszerek egymással és a vonósokkal való kombinálásával kapcsolatos kísérletezés, amely Bachot is foglalkoztatta. Händel ciklusokban, nagy egészben gondolkozott, annak ellenére, hogy egy-egy művének részletei a legkülönbözőbb saját és idegen forrásból származhatnak. Legfőképpen azonban a miszticizmus nyomai hiányzanak műveiből. A természet képei, az élet tucatnyi zsánere, a karakterek sokasága jelenik meg zenéjében. A filozófiai jelleg, az intellektuális vagy akár teológiai eredetű meditáció nem az ő világa. A zenéje, bár ő a barokk polifónia korában egyike a legnagyobb polifónistáknak, sohasem elvont, hanem mindig ábrázol, megjelenít, érzelmileg és hangulatilag azonnal megragadható, konkretizálható.

A műfaj javához tartozó Corelli mintákból induló Concerto grosso sorozatok mellett concerto-zenéinek letéteményesei orgonaversenyei is. A 7. opus első koncertjéről, amely a többenél némileg pontosabb és teljesebb lejegyzésben maradt ránk, még az orgonapedál használatára vonatkozólag is tartalmaz némi eligazítást.

Az Andante tételben felfedezhetjük a Hornpipe táncritmusát, a záró tétel pedig a Bourrée feliratot viseli. Ezek olyan jegyek Händel concerto-zenéjében, amelyek a szvitekre emlékeztetnek, vagy a két műfaj közös folyosóját jelentik.

A kor alkotói illemszabálya megengedte a Händelre oly jellemző áthallásokat, vagy önkölcsönzéseket szvitjei és concertói között. Afféle szerzői átiratnak számítottak. A műfaji és az apparátusbeli határok nem jelentettek demarkációs vonalat, szabadon lehetett átjárni rajtuk. Szöveges mű szöveg cseréje sem jelentett istenkáromlást, hangszeres és vokális kompozíciók között megengedett volt a tétel-csere, a hangzás inkább csak a regiszterek tekintetében volt meghatározott, a hangszínt szabadon lehetett választani, a magas járatú hegedűszólamot az oboa vagy a fuvola bármikor kiválthatta és így tovább. Példaként álljon itt egy rövid felsorolás. A G-dúr concerto /HWV. 314 opus 3/ záró Allegrója eredetileg csembaló fuga volt. A d-moll concerto /HWV 316/ Allegro ma non troppo tétele egy Anthem részeként szöveggel is fennmaradt. A D-dúr /HWV 317/ Allegro tétele pedig több Händel műnek is szerves része.

Az 1739-ben keletkezett 12 művet tartalmazó halhatatlan concerto sorozat, a Concerti grossi, Händel drámai tehetségét és hajlamát képviseli: színpadi értelemben is helyénvaló szenvedélyes tónusú Larghetto affettuoso után remekbeszabott fuga következik, majd nyilván vokális fogantatású, harmóniailag is különlegesen érzékeny Largo e piano tételét egyik neves korabeli méltatója egyenesen Stabat Maternak nevezi. A művet a kor és a szerző stílusában is ritka drámai hevületű, sötét, titokzatos közjátékokkal meg-megszakított Allegro zárja le.

JOSEPH HAYDN 1766 ÉS 1772 KÖZÖTT KELETKEZETT MOLL SZIMFÓNIÁIRÓL⁶

1776 nyarán készült el a német felvilágosodás második nemzedékéhez tartozó 24 éves Friedrich Maximilian Klingernek Wirrwarr, azaz Zűrzavar című

⁶ Első megjelenés: Parlando 2009/4.

ötfelvonásos színdarabja, amelynek az író pár héttel később Christoph Kaufmann tanácsára a Sturm und Drang címet adta. Ezt a drámacímet használta azután később a művelődéstörténet annak az irodalmi irányzatnak az összefoglaló jellemzésére, amely az 1770-es évek Németországában uralkodott, s amelynek egyik kiemelkedő képviselője Klinger mellett Lenz volt. Az irányzat mögött könnyen kitapogatható Shakespeare drámáinak Németországban akkoriban friss hatása, s míg közvetlen előzményét Goethe első, az 1771-es Götz von Berlichingen című drámájában vélük felfedezni, kétségtelen, hogy legjelentősebb követője a 18 éves Schiller volt, aki 1780-ban fejezte be és egy év múlva név nélkül adta ki Harniák c. drámáját. Az évtized indulata tartalmi és formai tekintetben egyaránt rajta hagyta nyomait e műveken. Tartalmilag a lázadás motiválja a Sturm und Drang irodalmát, az erős egyéniség gátlástalanul túltengő heve, dinamizmusa, a szubjektivizmus kultusza, sokszor a durvaságtól sem visszariadó kifejezőerő, dramaturgiailag a görög és a francia színpad fegyelmével szemben shakespearei szabadság és zabolátlanság, a műnemek vegyítése, a lendület uralma, néha patetikus, néha szinte hisztérikus színpadi effektusok tobzódása. Goethe már 1776 szeptemberében felismerte ennek az irodalomnak az átmeneti jellegét, ám ha létezik olyasmi, amit korszellemnek neveznek, akkor akár Sturm und Drang kifejezéssel jelölik, akár preromantikus válságot emlegetnek, vagy a francia forradalmat megelőző két évtized értelmiségének hangulati-érzelmi erjedéséről beszélnek, lényegében egy kor művészi közérzetét próbálják körülírni mindazok, akik a jelenséget észreveszik. Nyilvánvaló, hogy a zenében, ami a mi témánk, a német irodalmi irányzatot megelőzve jelentkezik ez az életérzés már 1767-től és legalább ennyire jellegzetes zenetörténeti tény, hogy 1772-ben már nem csak Joseph Haydn, hanem Mozart is túljut rajta, még hozzá ugyanabba az irányba fejlődve, mint Goethe, vagyis tágran értelmezve a szót, egy klasszikus stílus fegyelme és teljessége felé. A szóban forgó öt-hat esztendőben Haydn műhelyéből kikerült moll-szimfóniákat tehát önkényesen hozzák közvetlen kapcsolatba a Sturm und Dranggal, és irodalmi hatásról, különösen a színpadi műfajokkal a 60-as évek végén még éppen hogy csak alkalmilag érintkező Haydn esetében, csak önhatalmúlag lehet beszélni. Van azonban e szimfóniáknak néhány közös stílári és hangulati jellemzője, melyek közül a legfontosabb kétségtelenül a moll hangnemű művek megszorodása, az eddigi Dúr tengerben. A moll hangnemek csatornáin Philipp Emanuel Bach és Gluck néhány nagyon fontos moll tételének, vagy operarészletének érzelmi atmoszférája éri el a divertimento,

a program concerto és az opera nyitány műfajaiból éppen kinövő szimfónia műfaját, vagyis a moll tónust kezdik a szenvedély kifejezőköréhez társítani. Bár ez a kör Haydn szóban forgó műveiben is igen tág, így vagy úgy mindegyik korabeli szimfóniáját jellemzi. Fel is sorolom a hangnemeket és a keletkezés évszámait, mert a szimfóniák sorszámozása távolról sem egyezik a valóságos időrenddel. 1766–67-ből való a 39. számú g-moll szimfónia, 1768-ból a 49. számú f-moll szimfónia, 1769-ből a 26. számú d-moll darab, 1770–71-ben keletkezett a 44. számú e-moll és az 52. számú c-moll mű, 1772-ből, a Werther évéből való a 45. számú fisz-moll szimfónia. A hangulatkör tágasságát jellemzik, ha közvetve is, a szimfóniák Haydntól, vagy másoktól származó ragadványnevei: a Szenvedély, a Panasz, a Gyász, a Búcsú. Egy kivételével valamennyi heves, vad, gyors tétellel kezdődik. A kivétel az f-moll szimfónia, amely a barokk kor egyik kedvelt, a templomi szonátával kapcsolatba hozott lassú-gyorslassú-gyors tételrendjét követő ciklustervet vállalja magára. Ez az archaikus forma önmagában nem lenne új stílusjegy, Haydn több előző szimfóniájában hasonlóan építkezik, de a lassú kezdőtétel a szokatlan f-moll hangnemmel együtt kiemelkedően tragikus légkört áraszt, a sötét tónus szinte korlátlanul uralkodik.

E lassú kezdőtételű f-moll szimfónia mellett Haydnnek még egy moll szimfóniája van ebben a korszakban, amely, ha más módon is, régebbi, egyúttal egyházi műfajra utal vissza: a d-moll szimfónia. A hangszerelés mindkettőben azonos: két oboa és két kürt egészíti ki a vonósokat, a continuo-hangzást, vagyis a harmóniák megszólaltatását csembalóra és fagottra bízta a szerző. A d-moll szimfónia gyorstétellel kezdődik, lassúval folytatódik és menüettel végződik, összesen tehát három tételből áll. Bár ez is régies vonás, a mű jellegzetesebb archaikus ízét és sajátos fiziognómiáját mégis az adja, hogy első két tétele, mint egyik fennmaradt kézírata sejteti, nagyheti programzene. A legtekintélyesebb mai Haydn-monográfusok egyike, Robbins Landon megtalálta azt a középkori passiódrámát, amelyet a 17-18. századig újból meg újból kinyomtattak, s amelynek létezik egy 1763-as kiadása is, amely mindössze öt évvel öregebb, mint a szóban forgó Haydn-szimfónia és valószínűleg a zeneszerző forrása volt. Haydn allegro assai con spirito tempókarakterű témával kezdi a szonátaformájú első tételt d-mollban, a második programtétel a passiónyomtatványban is szereplő lamentáció dallamra támaszkodik, feldolgozása némileg a barokk korálelőjátékokra emlékeztet, s mivel az első tétel egyik fordulata, amely eredetileg a Christus ego sum szöveghez kapcsolódott, lényegében azonos a

második tétel Incipit Lamentatio Jeremiae Prophetae részletével és az egyházi idézeteket Haydn következetesen a második hegedű és az oboa hangsínébe öltözteti, a kép nagyheti tételkapcsolata zeneileg is megalapozott. A legkülönösebb persze a két passiótétel és a szimfóniát záró menüett, e két olyannyira különböző zsáner egy műben való összekapcsolódása. Maga a menüett is két teljesen eltérő hangulatkört jár be. Ha nem is tudatosan, de talán ez az állandó kétarcúság, a műnemek merész vegyítése az egyetlen valóban közvetlenül a Sturm und Drangra vonatkozó irodalmi allúzió a Haydn-szimfóniák világában.

Eddig csupa kivételt, egyedi vonást említettem, hozzátéve a fisz-moll szimfónia ismert címadó-függelék ötödik tételét, a búcsút, amellyel a zeneszerző a zenészek vakációjának kiadására figyelmeztette hercegi gazdáját. Most azonban rátérek a korszak moll szimfónia termésének tipikus haydni vonásaira: az unisono forte kezdések gyakoriságára, a főtémán belüli gyakori éles hangerőkontrasztokra, a sűrűsödő dinamikai jelekre, a sok crescendóra, a hirtelen fortissimókra és pianissimókra, az izgatott szinkópás ritmusok szinte modoros használatára, a témákban nem egyszer hallható egymástól nagy távolságra lévő hosszú hangokra, más szóval az egzaltált óriás hangközökre, a hevesen mozgó basszusokra, a Haydn szimfóniákban már az 1760-as évek eleje óta jelenlevő, de minden korábbinál intenzívebben használt ellenpontos technikákra. A korszakot nyitó g-moll szimfónia első tételében feltűnik a szünet alkalmazásának drámai szerepe, a kevés anyagból dolgozás igénye és igen jellegzetes a két oboa mellé állított négy kürt hangzása önmagában is, másrészt azért is, mert így lesz ez a Haydn-szimfónia Mozart úgynevezett kis g-moll szimfóniájának modellje.

Zárjuk e nagyszerű szimfóniavilágban való kalandozásunkat az e-moll szimfónia két belső tételének rövid elemzésével. A menüett a rendkívül sodró erejű g-moll tétel után szinte a szakadék szélén állítja meg a művet. A lassú harmadik tételben hangfogó kerül a vonós hangszerekre és E-dúrban szól a zene. Joseph Haydn ezt a művét képzelte a temetésére, ezért nevezik Gyászszimfóniának. Ebben a szimfóniában már nem az egyes tételek nagyszerűsége a lényeg, hanem a négy Sturm und Drang tétel szerves, hallatlan tudással és drámai erővel megteremtett ciklikus egyensúlya. A moll szimfóniák így és itt válnak klasszikus darabokká, Haydn zsenialitásának páratlan megnyilatkozásaivá.

MEFISZTÓ LISZT FERENC MŰVEIBEN⁷

A XIX. század zeneszerzőinek képzeletét az európai irodalom nagy témái és alakjai közül igen sokszor kiemelkedő fontossággal ragadta meg a Faust legenda, azon belül elsősorban Faust és Mefistofeles alakja. A kapcsolatok első láncszeme, vagy inkább előjátéka a fiatal Franz Schubert dalremeke, a Margit a rokkánál 1814-ből, Ludwig Spohr prágai Faust-operája 1816-ból, Goethe világkölteményére terelte a muzsikuskok figyelmét. Az 1832 tavaszán elhunyt költő műve nyomán egymásután születtek az ihletését magukon viselő kompozíciók: Berlioz nyolc Faust-jelenete 1828–29-ből, Mendelssohn kórusra és zenekarra írott balladája, az első Walpurgis éj 1831-ből, Richard Wagner nyitánya a Faust első részéhez 1839–40 fordulójáról, Robert Schumann jelenetei a Faust második részéből 1844 és 1852 között oratoriális formában, Berlioz Faust elkárhozása c. oratóriuma 1846-ból és Liszt háromtétéles Faust szimfóniája 1854-ből és itt meg is szakíthatjuk a sort, hacsak nem szándékozunk a Goethe-féle Faust operaszinpadi feldolgozásait is tárgyalni, Gounod és Boito műveivel a középpontban. 1836-ban megjelent egy másik Faust-mű Nicolaus Lenau tollából és ennek rendkívüli hatása lett a XIX. század második felének zenéjére, méghozzá Liszt Ferenc révén. A Lenau-Liszt kapcsolatból született Faust kompozíciók meghatározó jellemzője, hogy a címe, azaz a hőse nem Faust, hanem Mefisto és hogy valamennyi tánc. A szóban forgó kompozíciók legismertebbike 1860-ból a Két epizód Lenau Faustjából c. zenekari darabok másodikja, Tánc a falusi kocsmában címmel, közismert nevén az I. Mefisztó-keringő. Hozzáteszem, hogy valószínűleg nem az először elkészült zenekari formájában, hanem vélhetően az egyidejűleg, vagy valamivel később írott szóló-zongoradarabok formájában terjedt el. Kerek húsz évvel későbbi a II. Mefisztó-keringő, ez is zenekari mű, amelynek szintén a szerző készítette el zongoraváltozatát. 1883-ból való a III. Mefisztó-keringő című zongoradarab és ugyanennek az esztendőnek a termése egy másik zongoramű is, amely a Mefisztó-polka nevet viseli. Az ötödik és hatodik darab a Liszt-kutatásban egy ideig egyaránt a Mefisztó-keringő nevet kapta, mindkettő Liszt életének utolsó előtti évéből származik. Egyikük, mint a kézirat utolsó oldala, amelyen mintegy hatvanütemnyi zenei vázlat olvasható, elárulja: befejezetlen, de e nélkül az

⁷ Első megjelenés: Parlando 2009/5.

andantino-terv nélkül is előadható és befejezettnek hat. A IV. Mefisztó-keringő címet viselő másik mű fölé Liszt még egy címváltozatot írt, ma ezen a néven ismeretes: Hangnemnélküli bagatell.

A hat mű tehát címszószerűen négy keringő, egy polka és egy bagatell. Közös irodalmi nevezője valamennyinek, legalábbis látszólag, Lenau Faustjának a falusi kocsmában játszódó epizódja. Mivel az első Mefisztó-valcer ehhez a jelenethez konkrétan kapcsolódik, kiindulásként, mintegy háttérként, utalnunk kell rá. A kocsmában, ahová Faust a vadászruhába öltözött Mefisztóval lép be, egy fiatal pár ünnepli lakodalmát. Faust vére, amikor a feketeszemű menyasszonyt megpillantja, áttüzesedik és Mefisztó a falusi bandától kölcsönzött hegedűn olyan zenét játszik, amely orgiává változtatja az ártatlannak indult mulatságot. Faust végül magával ragadja a kiszemelt és megittasult lányt és a pár vágya az erdő fái alatt teljesedik be. Az I. Mefisztó-keringő felfokozott tempóját ez a mámor élteti. Liszt nem 3/4-ben, hanem 3/8-ban jegyzi le és a keringő különlegességét biztosítja azzal is, hogy a zenekari változat karmesterét arra utasítja, hogy négyütemes egységeket vezényeljen zenészeinek. A szédítő iramú, majdnem presto keringő első száznéhány üteme bevezetés: hallani, amint Mefisztó felhangolja a hangszerét. E démoni fantáziát követő főrészben Mefisztó vezeti a táncot, különböző táncmotívumok sora után az első visszatérése zárja formába a szakaszt. Majd epizód következik az epizódban, a tempó, a mozgás kissé lelassul, két új zenei anyag tölti be a formát, az egyik Faust udvarló, csábító dallama, a másik egy magas, sebes scherzando-jellegű fuvola-téma, amellyel Liszt feltehetően az erdei fülemülére utal, amelynek bódító éneke közben a Mefisztó keringője által felajzott pár egymás karjaiba hull. Az utolsó 250 ütemet azután a szenvedély vihara járja át, miközben váltakozva a keringő addig hallott témái térnek vissza feldolgozás keretében.

A második Mefisztó-valcer bemutatója Budapesten volt 1881. március 9én. Ajánlása Camille Saint-Saënsnek szól. A Mefisztó-keringők sorában vízv választó szerepe van, mert Liszt itt elszakad Lenautól, az első Mefisztó-keringőt ihlető irodalmi programtól. Amint e második keringőt indító és kicsendítő ördögi hangköz jelzi, Mefisztó a zeneszerző számára itt zenei szimbólummá értékelődik át, ugyanakkor virtuóz jellegével még őrzi az első tánc pódiumkarakterét. Formája, lassú középrészének hangulata az első Mefisztó-keringőre utal. Magának a valcer lüktetésének az elhomályosítása

mégis félreérthetetlenül jelzi a Mefisztó-gondolat metamorfózisát Liszt műhelyében.

A harmadik és negyedik Mefisztó-keringő, a polka és a bagatell útján Liszt fokozatosan maga mögött hagyja a korábbi Mefisztó táncok csillogóan démoni, vad, szenvedélyes, mégis virtuóz báltermi légkörét és Mefisztó nevével ezentúl egyértelműen Lenau hegedülő, tehát zenész-sátánjának portréját szignálja. Ettől kezdve Mefisztó neve Liszt öregkori stílusával kapcsolódik össze elválaszthatatlanul, ezen belül a táncfantáziának lesz szinte jelképe. A harmadik keringőben az új szerkezetű harmóniaépítés lehetőségét hirdeti meg a kvarthangközökből épülő, hangzásában trombitaszignálra emlékeztető, formailag ritornellszerű témával. A negyedik valcer már leplezetlenül az öregkori stílus képviselője.

A Mefisztó-polka miniatűr keretei között Liszt kései stílusának legmerészebb jellegzetessége érlelődik. A centrum, amit a hangnemi előjegyzés ígér, és amiről a tánc az utolsó ütemekben csalfán azt állítja, hogy alaphangnemenként jelen volt, valójában alig-alig tölti be a zenei iránytű szerepét.

Az utolsó Mefisztó-darab, a bagatell, amely már címében sem keringő, a polka ígéretét beteljesítve, végül hangnemileg is felszabadul minden elképzelhető kötöttség alól. Ami Liszt zongoráján megszólal, mintha csak vázlat lenne. Valójában a Lenau-féle Faust falusi kocsmájában játszódó jelenet Mefisztó-alakja itt válik testetlen ideává, már egyértelműen a huszadik század zenéjét jósolva és mi tudjuk, hogy újra és újra megjelenik e démon, legzseniálisabban mozgóképen Szabó István örökérvényű Mephisto filmjében.

CHOPIN-LEVELEK (KÉZIRAT-TÖREDÉK)⁸

Chopint Liszt Ferenc és Marie d'Agoult mutatta be a híres írónőnek, George Sandnak 1836–37 telén Párizsban. Chopinnek sokáig nem tetszett az asszony. Másfél év telt el viszonyuk kezdetéig. A kapcsolat végül 8-9 évig tartott. A szerelmes George az anyja és az ápolónője is lett a beteg zeneszerzőnek. A telet Párizsban, a nyarat Sand házában, Nohanban töltik.

George Sand érdekes leírást hagyott ránk Chopin alkotómódszeréről. „Az alkotás csodálatosan ösztönös volt nála. Gondolatai anélkül keletkeztek, hogy kereste volna vagy, hogy előre sejtette volna azokat. A zongora mellett ült és

⁸ Első megjelenés: Parlando 2009/6.

egészen váratlanul szállta meg az ihlet, alig észrevehető finomsággal, vagy egy séta alatt kezdett benne énekelni valami és sietnie kellett, hogy a zongorához érjen és lejátszva megragadja azt. Ezután kezdődött a leggyötrőbb munka, amit valaha is láttam. Vége nem volt a türelmetlen, habozó próbálkozásoknak, hogy megörökítse a téma egy-egy legsajátabb vonását, úgy, ahogy ezt belülről hallotta. Amit, mint teljes művet fogalmazott meg, a leírás során aprólékosan elemezte, és az a tény, hogy nem sikerült maradéktalanul kifejeznie magát, egy bizonyos fajta kétségbeesést váltott ki belőle. Naphosszat bezárkózott a szobájába, fel és alá szaladgált, összetörte a tollakat, egy ütemet százszor áthúzott és megismételt, ahányszor leírta, annyszor kitörölte és másnap reggel még gyötrőbb és kétségbeesettebb kitarással újra kezdte. Hat hétig is dolgozott egy oldalon, hogy végül úgy írja le, ahogy azt első vázlatként feljegyezte magának.”

Egy zeneszerző státusára mindig jellemző, hogyan tárgyal kiadóival és mit kér az új kompozícióért. 1839. decemberében Chopin lipcsei kiadócégéhez írt levelében ez áll: „A mappám a következő műveket tartalmazza: egy nagy szonáta, a gyászindulós b-moll, egy Scherz cisz-mollban, egy Ballada F-dúrban, két Polonéz legjobb barátomnak, kézirateim hű másolójának, Julian Fontanának dedikálva, négy Mazurka, két Noktürn és a Fisz-dúr Impromptu.” Kéziratonként és darabonként 500 francot kér.

Egy másik kiadóhoz címzi 1841. augusztus 23-án az alábbi levelet: „Kedves Mechetti úr, pillanatnyilag egy kézirattal állok rendelkezésére. A mű egyfajta fantázia polonéz formában és Polonaise-nek szeretném nevezni. Ha egy Németországra szóló kiadás megér Önnek 25 Lajos aranyat, legyen olyan jó, írjon és közölje, hogyan rendezzük közös ügyeinket és mikor követi a szerződést a kiadás. Ha nem, akkor is írjon, hogy másképp intézhessem kéziratom sorsát.” Az alku tárgya az Op. 44-es fisz-moll Polonaise.

Apró, de sajátos zeneszerzői problémára utal a Fontanának címzett 1841. június 27-i Chopin levél. „Itt küldöm Neked a Tarantellát. Légy oly jó, másold le, de előbb menj el Schlesingerhez, vagy Troupenas kiadóhoz és nézd meg a legújabb kiadású 'Rossini dalgyűjtemény'-t, amelyben egy Tarantella is van A-ban. Nem tudom, hogy írta le 6/8-ban, vagy 12/8-ban? Így is írják, úgy is. De szeretném, ha Te úgy írnád le, mint Rossini. Ha tehát 12/8-ban, vagy esetleg alla breve-ben van lejegyezve, akkor az én Tarantellám másolásánál két ütemet vonj össze egygé. Érted, ugye, kedvesem? Arra is kérlek, hogy az ismétlőjelek helyett mindent írj ki. Siess vele! És add át Leonnak a Schubert kiadónak írott

levelemmel együtt, mert ő jövő hónap 8-án elutazik Hamburgból és én nem szeretnék elveszíteni 800 francot.” Ez a levél az Op. 43-as Tarantella keletkezéstörténetéhez tartozik.

Most következze részlet egy 1841. október 18-án, Nohanban postára adott Chopin-levélből. A címzett ezúttal is Fontana. A téma itt is műveinek eladása. „Schlesinger kész átvenni mindet az általam kért áron. Ne panaszkodjunk a feltételeim miatt, mert azok nem szigorúak és különben is, már hosszú ideje nem adtam ki semmit. Csak tisztességesen akarok kikerülni ebből a helyzetből. Eladni magam azonban nem vagyok hajlandó... Mondd meg neki kedvesen, hogy én ritkán komponálok és keveset adok ki. Ne gondolja, hogy drágább lettem, de Te ismered a kézirateimat a szokatlanul apró hangjegyekkel és megértetheted vele, hogy joggal követelhetek 600-at, ha a Tarantelláért 300-at és a Boleróért 500-at fizettek. Kérlek Téged, az Isten szerelmére, tartsd becsben a kézirateimat, ne gyűrd őket, ne piszkold be, ne szakítsd el/tudom, hogy nem teszed, de unatkozom, s így van időm ilyesmire kérni. Készíts róluk másolatot, a Tiéd Párizsban marad. Holnap reggel megkapod a Noktürn-t és a hét végén az Asz-dúr Balladát és Fantáziát. Arra nincs időm, hogy eleget csiszoljak rajtuk. Ha leírásuk untatna, másold le őket azért, hogy bűneid megbocsájtassanak, hiszen nem bízhatom durva kopistára ezt a pókhálószerű írást. Még egyszer kérlek, írd le, mert ha a 18 oldalas allegrót nekem kellene még egyszer leírnom, beleőrülnék. De vigyázz, össze ne gyűrd!”

CHOPIN, SCHUMANN, OPUS 1⁹

Schumann és Chopin pályájának indulásakor, ha egy fiatal szerző azt akarta, hogy első kinyomtatott művével végre a nagyközönség előtt megjelenhessen, jól tette, ha zongorára írott variációsorozattal jelentkezett a kiadónál. A helyzet ebben a tekintetben Beethoven fiatalsága óta nem sokat változott. Még gyerekfejjel, Bonnban ő is a Dressler témájára írott zongoraváltozatokkal mutatkozott be a közönségnek, aztán jött a Righini témára komponált nagyszerű variációsor, amit keletkezése után 10 évvel is érdemesnek tartott új kiadásra. Az is jellemző, hogy 1802-ig, tehát 32 éves koráig Beethoven nem adott opus-számot a zongoravariációinak, azaz a műfajt nem tartotta olyan becsben, mint például a zongoraszonátát, a vonósnégyest és a szimfóniát.

⁹ Első megjelenés: Parlando 2010/1.

Chopin és Schumann már éppen variációs műnek juttatta a jelentős op. 1 elnevezést. Chopin zongorára és zenekarra írt variációkat Mozart Don Giovannijának duettinójára, Schumann megmaradt a szólózongoránál és változatainak sorozatát az ABEGG hangokra komponálta. A variáció időközben Beethoven oeuvreje révén betört a legigényesebb műfajok körébe, a helyét népszerű egyvelegek, operák különböző témáit feldolgozó potpourrik, vagy az ujjak gyorsaságát, a hangszeren való rendkívüli kézügyességet bemutató virtuóz etűdök foglalták el. Schumann éppen ezek gyakorisága és terjedése miatt érezte fiatalsága idejét költőietlen korszaknak, a zene lealacsonyodásáról panaszkodott. „A szonáta manapság inkább csak arra való, hogy általa a szerző a szakemberek becsülését elnyerje és köpönyeget ölt magára, hogy leplezze a benne megtestesülő mesterkéltséget, hiszen az ellenállhatatlan belső impulzust nélkülözi.” – írja 1839-ben, négy szonáta jellegű remekművével a háta mögött. Ilyen zenei közéletben rendkívüli jelentősége volt annak a ténynek, hogy a zongora két lángelméje, Chopin és Schumann adja vissza a szonátának rég elvesztett beethoveni rangját.

Az imént említett négy szonátajellegű Schumann-mű alapján megpróbálom kitapintani a klasszikus műfaj e romantikus utódjának néhány jellegzetességét. A fisz-moll, a g-moll és az f-moll szonáták mellett szonátának számít a műfaj 19. századi értelmében a C-dúr fantázia is. A szonátaciklusokat indító témák nem egyszer pár hangos motívumok sorozatából szekvenciálisan szövődnek. Az f-moll szonáta kezdete inkább emlékeztet a régi típusú szonáta feldolgozási szakaszára, sem mint témabemutató expozícióra.

Miután a feldolgozás már az eredetileg statikus témabemutatóban megkezdődik, funkcióját veszti az egykori dinamikus feldolgozás, ezen a helyen Schumannnál gyakran találunk szigetszerű középrészeket. Egy másik következménye lehet a nem igazán feldolgozás-jellegű formarészeknek, hogy különösebb probléma nélkül meg lehet őket ismételni a reprízben is. Ez történik a fisz-moll szonáta zárótételeiben és az f-moll szonáta saroktételeiben. Ilyenkor a klasszikus szonátaforma teljesen átalakul, a szerkezet egyetlen igazán dinamikus, újszerű mozzanatává a záró rész, a kóda válik. Schumann nevéhez fűződik két új középtétel típus. Az egyik a scherzo, amellyel e beethoveni találmány méltó örökösevé válik.

A másik schumanni középtétel típus a dal. Ezt szó szerint kell értenünk, hiszen a négy mű közül kettőben, a fisz-moll és a g-moll hangnemű darabokban valóságos szöveges dalkompozíció került a lassútétel helyébe. A fisz-moll

lassútétel felirata: ária. A g-moll szonáta daltételének címe: Ősszel. E zongorátétel tercei, szextjei a noktürnök és a barcarolák Chopinjét idézik.

TOMÁS LUIS DE VICTORIA¹⁰

A 16. század egyik legnagyobb zeneszerző egyénisége az avilai születésű Tomás Luis de Victoria. Spanyolországból 1565-ben érkezett Rómába, belépett a Loyolai Szent Ignác által alapított német jezsuita kollégiumba, valószínűleg a szomszédos római szemináriumban dolgozó Palestrinának is növendéke lett, majd különböző római templomoknak volt zenei vezetője, organistája, tanított azokban az intézményekben, amelyekben korábban tanult, végül római működésének utolsó 8 esztendejét 1578 és 1585 között pappá szentelve a San Girolamo della Carita templom kötelékében töltötte. Ezután visszatért hazájába, a spanyol királyi udvarba, főleg a Descalzas Reales kolostor szolgálatába, ahol Mária királyné, II. Fülöp testvére, II. Miksa özvegye élt.

Rómából való távozásának esztendejében került ki partitúra formában luxuskiadásban Domenico Basa római tipográfiai műhelyéből Tomás Luis de Victoria nemcsak terjedelmét, hanem művészi és vallási célját tekintve is legnagyobb szabású műve, a nagyhét officiumaira komponált ciklusa. Olyan műről van szó, amely szerzője szándéka szerint a liturgiába illeszkedett, kompozíciós stílusát, kifejezési skáláját nem csupán az egyes megzenésített szövegek ihlették, hanem azon túlmenően a nagyhét általános hangulata, az egyes napok sajátos atmoszféráját sugallta.

Bár a 37 darabból álló 4-6 szólamú kompozíció közül többet ismerhetünk rádióműsorból, hanglemezről, antológiákból, sőt élő előadásokból is, az egyes művek igazi funkciójukat csak a ciklus egészébe illesztve töltik be és hatásuk is csak eredeti környezetükben érzékelhető igazán, esztétikai vonatkozásban is. Tomás Luis de Victoria officiumának műfajkínálata igen gazdag, beletartozik 18 responzórium, ez a ciklus tartalmi vörös fonala, ezután említem a kezdő antifonát, a több szólamban megzenésített leckéket, a János evangéliuma szerinti passiót, a nagypénteki improperiákat és a ciklust záró zsoltárt. Ami pedig Victoria személyes hangját illeti, a 16. század nagy kórusában és a legnagyobb római kortárssal, Palestrinával való összevetésben, egyrészt azt kell tudnunk, hogy szoros baráti és szellemi kapcsolatban állott Filippo Nerivel, római

¹⁰ Első megjelenés: Parlando 2010/2.

vallásos szellem egyik jelentős korabeli megújítójával és annak zenésztársaival, spanyol de Langa és Ancina atyákkal, tehát a korábbinál intimebb, személyesebben átélt vallásosság képviselőivel és az általuk divatba hozott, a világi verstől és a világi dallamtól, vagy a népdaltól sem elzárkózó zenei stílussal, a „laudi spirituali” műfajával. Másrészt Victoria a spanyol misztikus tradíciók örököseként, de a korabeli manierizmus általános szellemének hatására is, a maga személyes vallásos élményét a reneszánsz klasszikus, palestrinai irányzatával szemben már fokozott expresszivitással fejezte ki. Ő nem felidézte a nagyheti történet eseményeit, hanem átélte azokat. Nem véletlenül hasonlítják Victoria stílusát bizonyos értelemben Grecoéhoz.

Ez az attitűd még nem érződik az officium ciklust kezdő Máté szövegére komponált antifónában. A zene itt még a nagyhét első képe előtt húzza szét a függönyt, ez pedig Krisztus bevonulása Jeruzsálembe.

Az 50. zsoltár szövege, a Miserere zárja Tomás Luis de Victoria gyönyörű officium ciklusát. A kardeklamáció ragyogó mesterpéldája vegyes kar és egynemű kar döbbenetes erejű váltakozásával. „Könyörülj rajtam én Istenem a Te kegyelmességed szerint. Irgalmasságodnak sokasága szerint töröld el az én bűneimet!”

A DALKÖLTŐ ROBERT SCHUMANN¹¹

Nincs a XIX. századnak még egy zeneszerzője, akinek a zenéje annyira át volna itatva a szavak költészetével, versekre utaló hangulatokkal, hangszimbólumokkal, esetleg megzenésített költemények egyes részleteinek visszaidézésével, mint Robert Schumanné. Rendkívül sokat jelentett számára az irodalom, mondhatni, zeneként olvasta a Heine verset, vagy a Jean Paul Richter prózát, s mivel a zenét is nyelvnek tekintette, hosszú ideig sajátos belső ellentmondásnak tartotta a dalműfajt. Eltekintve egy 17-19 éves korában papírra vetett próbálkozástól, nem írt dalt 30 éves kora előtt és egy esztendővel korábban egyik barátjának azt vallotta, a dalt alacsonyabb rendűnek tartja a hangszeres műfajoknál. A Neue Zeitschrift für Musik szerkesztőjeként, kritikusaként alig írt dalkompozíciókról, ezt a műfajt inkább másnak engedte át recenzeálásra. Egy bizonyos szempontból kikövetkeztethető e távolságtartás oka: ha a zene nyelv, akkor a dalköltőnek az a dolga, hogy a verset zenére

¹¹ Első megjelenés: Parlando 2010/3.

fordítsa. A ilyenkor igen gyakori illusztrációt viszont Schumann gyűlölte, mondván a zene elveszti szárnyait és a verbális kifejezés szolgáloja lesz.

Fiatalkori próbálkozás az a 11 dal, amely közül hetet 1833-ban ki is adtak. Schumann még 1828-ban elküldte mutatóba Wiedebein zeneszerző-karmesternek, akinek a dalai roppant fellelkesítették, főként, mert két Jean Paul Richter megzenésítés is volt közöttük. A küldeményt kísérő levél jól érzékelteti, mit gondolt Schumann a dalkomponálásról. *„Dalai boldog perceket szereztek nekem, általuk tanultam megérteni és megfejteni Jean Paul burkolózó szavait. Jean Paul sötét szellemhangjai az Ön megzenésítésének mágikus burkában lettek számomra világosak és tiszták, valahogy úgy, ahogy a kettős tagadás végül is állítássá válik és a hangok egész égboltja, a léleknek ezek az örömkönnyei szinte átszellemülten hullottak rám. Legyen elnéző a fiatalember iránt, aki a hangok misztériumába még be nem avatva, bizonytalan kézzel lelkesültségében saját kompozíciókra vetemedett és ezeket az első kísérleteit jóságos, de szigorú megítélés céljából bocsátja most Ön elé.”*

A 11 dal közül 5 Justus Kerner verseire készült, erre utal a 18 éves Schumann Wiedebeinnek írt levelének most következő szakasza: *„Legjobban Kerner költeményei vonzottak titokzatos, földöntúli erejükkel, amelyet az ember gyakran Goethében és Jean Paulban talál, ezek csábítottak először arra a gondolatra, hogy gyöngé erőimet kipróbáljam, mert ezekben már a szó is a szférák hangja és csak a zene által válik határozottá.”*

Szó és zene egymásrautaltságáról a kamaszkori 11 dal valóban határozottan utal. Egyrészt két dal Schumann saját versre készült, megvalósítva költő és muzsikos ideális romantikus perszónalunióját. Másrészt a dalok közül három, szövegét látszólag elvesztve, de természetesen valójában rejtve megőrizve, hangszeres tételként élt tovább Schumann opusszámmal ellátott 1830 utáni szerzeményeiben.

Ezek a szövegüket elrejtő dalok a mai hallgatót természetesen Mendelssohnra és a Lieder ohne Worte műfajára emlékeztetik. Schumannra is nagy hatással volt. *„Ki ne ült volna még alkonyatkor zongorája előtt, kezével improvizálva a hangszeren, csendben dallamot dúdolván maga elé? Ha a zongoristát Mendelssohnak hívják, akkor az eredmény egy gyönyörű szöveg nélküli dal lesz.”*

A dalköltészet műfajától való évtizedes tartózkodása után oly erős lett Schumannban a költészettől kapott sugallat nyomása, hogy azután 30.

életében valósággal gátszakadásra emlékeztetve tört utat az ihlető erő és eredményezett egyetlen esztendőben 130 dalt!

GUSTAV MAHLER EZREK SZIMFÓNIÁJÁNAK KELETKEZÉSTÖRTÉNETE¹²



Remekművek keletkezéséhez gyakran tapadnak legendák. Ilyennek bizonyult az a hiedelem is, amely szerint Gustav Mahler 1906 nyarán mintegy 8 hét alatt komponálta másfél óra időtartamú, kétrészes, gigantikus előadógyűttesre írott művét, a [VIII. szimfóniát](#). Ma már tudjuk, hogy a szigorú értelemben vett komponálási időszak is legalább 6 hónapig tartott és a végleges, hangszerelt változat elkészítésének munkálatai belenyúltak a következő

esztendőbe is. Feltehetjük a kérdést, miért osztja Mahler a VIII. szimfóniát tételek helyett részekre, miért ad mindkét résznek alcímet a benne megzenésített szöveg megjelölésével, még szigorúbban fogalmazva a kérdést, mennyiben tekinthető egyáltalán szimfóniának a nyolcadik. A részekre, azon belül esetleg tételekre osztott szimfónia gondolata alapvetően a zenekari mű rejtett vagy nyílt programjellel, a szimfónia és a szimfonikus költemény műfajok kapcsolatával, egymáshoz közelített jellegével függ össze. Mahlert ez a lehetőség már első szimfóniája óta foglalkoztatta. Tudjuk, hogy az I. szimfóniát 1889-ben Budapesten mutatták be. A bemutató műsorlapján az akkor még 5 tételes kompozíciót a szerző így jelölte: szimfonikus költemény 2 részben. A mester következő, II. szimfóniája hasonlóan kétrészes. A III. szimfónia Mahler eredeti terve szerint szimfonikus költemények sorozata lett volna. Mind a három esetben olyan szimfóniáról van tehát szó, amely programjellegű, és a szerző a szimfonikus tételrendet éppen e program szolgálatában rendelte a kétrészes koncepció alá.

A VIII. szimfónia legnagyobb újdonsága, hogy a két rész nem tételekben koncipiált, hanem egységként fogalmazott. Erre utal a két rész műfaji különbsége is: az első rész oratórium jellegű, a második operajelenetre

¹² Első megjelenés: Parlando 2010/4.

emlékeztet. A szöveges szimfónia természetesen Beethoven IX-jéből eredeztethető. Ezt írja Mahler éppen Beethovenre való hivatkozással 1897ben: „Amikor egy nagyobb szabású zenei formát tervezek, mindig elérkezem egy ponthoz, ahol a szavakhoz kell fordulnom, mint zenei gondolataim hordozójához. Valami nagyon hasonlónak kellett történnie Beethoven esetében is a IX. alkalmával...”.

Mahler szabadon értelmezte a szimfónia elnevezést. „Számomra az a szó, hogy szimfónia, azt jelenti, hogy egy világot teremtek minden rendelkezésemre álló technikai eszköz segítségével. S ennek a formáját az örökké új és változó tartalom határozza meg...”.

A VIII. szimfónia tehát *ebben* az értelemben szimfónia, az első rész formája egy rendkívüli méretű, hatalmas kódával ellátott szonáta-allegrónak felel meg. Ennek az első résznek az alcíme: Himnusz: Veni, creator spiritus.

Mahler nem tünteti fel a himnusz szerzőjének nevét, de egyértelműen a 8. század vége felé született bencés szerzetesnek, Hrabanus Maurusnak tulajdonítják a művet. A 2. rész felirata:

Zárójelenet a Faustból. A zeneszerző itt is szűkszavú, de a szöveg elolvasása után kiderül, hogy Goethe Faustjáról van szó.

Mahler a komponálásnál lényegében mindkét szöveget érintetlenül hagyta. A himnusznak két szó kivételével minden egyes sorát megzenésítette és bár a Faust zárójelenetéből mintegy 45 sort mellőzött és minimális sorcserével is élt, elmondhatjuk, hogy Goethe művét is hűségesen építette be a szimfónia 2. tételébe.

Mahler új kapcsolatot teremtett a különböző korból származó, különböző műfajhoz tartozó két irodalmi alkotás között. Tehát a himnusz fényt és szeretetet összekapcsoló vallomását olvasta ki a Faust zárójelenetéből is az „ewig Weibliche”, tehát az örök asszonyi jelképben felmutatva.

BERLIOZ INDULÓTÍPUSAI¹³

Az operaszínpadokról és a francia forradalom korának katonazenéjéből, a konzulátus és császárság szabadtéri parádéiból áramlott be a szimfonikus és

¹³ Első megjelenés: Parlando 2010/5.

oratoriális műfajokba az induló és lett a koncerttermek meglehetősen gyakori tételtípusa. Berlioznak talán egyetlen nagyszabású műve sincs, amelyben ne kapna kiemelkedő, vagy legalábbis önálló tételnyi szerepet ez a zenei karakter. Elsőként említem a C-dúr Fantasztikus szimfónia szokatlanul sötét hangnemű g-moll negyedik tételét. Felirata a korabeli műsorlapon, amelyet az 1830as bemutató közönsége a kezébe kapott, „Menet a vesztőhelyre”. A szimfónia hőse a 27 éves szerző leírása szerint a művész, aki azt álmodja, hogy megölte azt, akit szeretett, elítélték, a vesztőhelyre vezették, ahol részt vesz saját kivégzésén. A menetoszlop néha komor és szilaj, máskor ragyogó és ünnepélyes induló hangjai mellett közeledik, a súlyos léptek tompa hangját minden átmenet nélkül a legzajosabb kiáltások követik.

Az induló végén ismét megjelenik az idée fixe első négy hangja, ezúttal, mint a szerelem utolsó gondolata, amelyet a végzetes csapás félbeszakít. Ez a tétel eredetileg egy kamaszkori Berlioz opera, a Vértörő testéből szakadt ki és a Gárdainduló címet viselte.

Négy évvel későbbi az E-dúr induló, a Harold Itáliában c. négytétéles szimfónia lassú tétele. Ennek is operaszínpadra kívánczó programja van: esti imát éneklő zarándokok menete. Különös koloritját a ritmus és harmóniai kíséret háttérében állandósuló harangszó adja, két hang mindössze. 1834-ben nagyon modernnek hatott.

Harmadik indulónk ismét más típus: gyászinduló; a Rómeó és Júlia című drámai szimfónia 1839-es partitúrájából való. Programja Júlia gyászmenete, előadói zenekar és kórus. A szerző szavai szerint fugátos szerkezetű induló. Természetesen moll a hangneme, e-mollból indul, és abba sötétedik vissza. Ostinato jellegű, tehát állandó kíséret társul a témához, egyetlen ismételt hang. A kórus szövege szerint: „dobjatok virágot szűzi holttestére”.

Politikai-katonai ünnepséghez kapcsolódó szimfónia-tétel, a Gyász és diadal szimfónia első tétele. Ez is moll zene, f-moll hangnemű. Az eddig említett indulókkal szemben újdonság, hogy tömegdalszerű.

Egy mondat erejéig megemlítem a szívünknek oly kedves marsot, a Rákóczi indulót, a Faust elkárhozása c. drámai legendából. E nemzeti hangú, gyors indulózsáner után seregszemléket Berlioz 1849-es partitúrájának ékkövével, a Te Deum Judex crederis szöveghez társuló B-dúr induló utolsó ítéletre vonuló végtelen tömegének víziójával zárom.

VENDÉGSÉGBEN RICHARD STRAUSSNÁL¹⁴

Ha egyetlen zeneszerző kottáival, lemezeivel vesszük körül magunkat, olyan, mintha hozzáköltöztünk volna. Belépünk otthonába, világába, stílusába, részt kérünk gondolataiból, elmerülünk jellemző hangulataiba. Mindenünnen ő néz ránk, fiatalon és idősen, derűsen és töprengőn, ábrándosan és felszegett fejjel, sokféleképpen, mégis ugyanazzal a tekintettel. Most Richard Strauss vendégei leszünk, sokféle portréjában mindig ugyanazt a tekintetet keressük.

Először talán azt vesszük észre, hogy ragyogó megfigyelő és ábrázoló volt. Strauss az életet elsősorban képekben élte át, jelenetekben fogalmazta meg. Valóságos vagy kitalált személy, esemény, eszme, realitásként kelt benne életre. Itt van például Cervantes Don Quijote-ja. Szövegét Strauss nem használta fel, de szimfonikus költeményét annyira operaszerűen írta meg, hogy-bár a mű formája variáció-jelenetek sorának érzékeljük. A szimfonikus változatok alapjául szolgáló moll és dúr téma Don Quijotét és Sancho Pansát személyesíti meg, a harmadik láthatatlan személy, illetve zenei karakter Dulcinea, aki csak a lovag vágyképeként jelenik meg. A drámai személyek bemutatása után leszünk tanúi az első variációnak, illetve kalandnak. Ez a legtipikusabb Don Quijote-i kaland, hiábavaló harc az óriásoknak vélt szélmalomokkal. A viadal kimenetele, mint a zenekar jelzi, nem lehet kétséges, aligha lepődünk meg, amikor hősünk a földre kerül.

Kevésbé illusztratív, teljesebb, belülről ábrázolt egy másik Strauss Nietzsche hős, Zarathustra, akiben zeneszerzőnk megérezte az életöröm héroszát, az élet által kínált élmények gyönyörű szivárvány-ragyogását. A hangfestés, a program-mozzanatok mögött megelhetjük a straussi életmű valamennyi eseményének főszereplőjét: a nagy egyéniséget, a hőst.

A romantikus típusok után most állítsunk magunk elé egy dekadens, beteglelkű, rögeszmés Strauss-Hofmannsthal figurát, az Elektrát. És ha e rémdrámából felocsúdtunk, máris egy egészen más hős, egy népi monda kedves, utcagyerek alakja bukkan elénk. Till Eulenspiegel fiatal csínytevő kópé és bár akasztófán végzi, a nép emlékezetében győztesként él tovább.

¹⁴ Első megjelenés: Parlando 2010/6.

Strauss következő hőse a világ meghódítására induló ifjúság apoteózisa, Don Juan személyében. A program szerint kiábrándulás, csömör, rezignáció az osztályrésze, de a zene fő vonulatában a mohó életvágy, a túltengő, kiáradó energiák, a győzelemről győzelemre való önfeledt száguldás hőskölteménye e mű.

Végül a keringőbe foglalt straussi hősportré, a rezignáció, az emlékezés, az örökre elmúlt aranykor utáni vágyakozás alakja: Ochs báró. A Rózsalovag a szépség soha el nem múló füstjeként körülvesz és beburkol bennünket.

LISZT FERENC HÁROM ZONGORAÁTIRATA¹⁵

Liszt Ferenc korának nemcsak egyik legjelentősebb komponistája és legnagyobb zongoraművésze volt, hanem a zenekultúra egyedülálló terjesztője is. A XIX. században még nem létező hanglemezt, rádiót helyettesítendő, zongoráján szólaltatta meg azokat a műveket, amelyeket értékesnek, megismertetésre méltónak tartott, legyenek azok halott zeneszerzők művei, vagy élő kortársak alkotásai, származzanak bármely országból, tartozzanak akármilyen stíluskörhöz, sőt műfajhoz. Az első három szempont kielégítése elsősorban ragyogó zenei értékítéletet és az újra való különleges fogékonyságot feltételezett, ami nagy ritkaság, de elméletben, nemcsak Lisztnél, másoknál is elképzelhető. Az eredetileg is zongorára írott műveken való túllépés azonban csak azáltal volt lehetséges, hogy Liszt a dalt, a szimfóniát vagy az operát szuverén költő módján áttegye zongorára, s ehhez a műbe való maradéktalan behatolás éppúgy szükséges volt, mint a két zongorázó kéz mindentudása és mindenhatósága. Ennek kétféle bizonyítéka is van. Egyrészt bizonyíték az a tény, hogy ezeknek az átiratoknak a megszólaltatására Liszt zongorájának elhallgatása után mindmáig csakis a legnagyobb virtuózok mernek vállalkozni. Másik bizonyíték, hogy ezek az átiratok ma is sajátos, Lisztre és a művek szerzőire egyaránt különleges fényt vető zenei kommentárok, amelyeket nem tett feleslegessé, időszerűtlenné a hanglemez és a rádió sem.

Írásom egyetlen forrásműfajjal, az operafantáziákkal foglalkozik a tudományosság igénye nélkül, de időrendben tárgyalva azokat. 1835–36-ban keletkezett a Lammermoori Lucia, 1841-ben a Don Juan és 1882-ben a Simon

¹⁵ Első megjelenés: Parlando, 2011/1.

Boccanegra átirata. Liszt mind a hármat Reminiscences-nek, tehát emlékeknek nevezi. Vajon, miért?

Donizetti Walter Scott 1819-es regényéből készült 1835-ös operájából egyetlen szám, a híres sextett ragadta meg a fantáziáját a második felvonás végéről. Átírt ugyan egy indulót és egy cavatinát a Lammermoori Luciából, de ezeket nem fűzte össze a sextettel, az megmaradt különálló emlékek. A feldolgozás hűséges az eredetihez, megőrzi egy, de inkább két eredeti dallam rajzát, a harmóniákat, alkalmilag még a kísérő figurációt is. Mindössze egy rövid rögtönzésszerű bevezetéssel fejeli meg és néhány záróütemmel egészíti ki. És persze Liszté az a sok száz hang, amely a vokális remekműből virtuóz zongoradarabot teremt.

Előadóművész karrierje csúcsán, 1841-ben írta Liszt a Don Juan reminisztenciát, 1843-ban mutatta be és 34 év múlva készítette el átiratának kézzongorás változatát. Liszt három részt emel ki Mozart művéből. Az egyik az operában a kormányzó megjelenéséhez kapcsolódik, tehát a számonkérő emberfeletti erőt jelképezi. A másik kiemelés Mozart Don Giovannijából, az első felvonás duettinója, Don Giovanni és Zerlina A-dúr kettőse. A harmadik – és a számozás ez esetben a Liszt átirat felhasználási sorrendjét is jelenti – az úgynevezett pezsgőárja. Liszt hivatkozása Mozarthra és a hivatkozások sorrendje kommentárral ér fel. Mind a három részlet a címszereplő hősre vonatkozik, de nem Mozart értelmében, ezért nem tartja meg Liszt a Don Giovanni címet, hanem az európai kultúra Don Juan jelképének értelmében általánosít. Ez a reminisztencia tehát csak tematikus anyagában Mozarté. Koncepciójában, hangjában, szerkezetében Liszt saját alkotása.

A Simon Boccanegrát Verdi 1856–57-ben írta, 25 évvel később Boitóval átdolgoztatta a librettót és 1881 márciusában közönség elé vitte műve végleges verzióját. Liszt átirata mindössze másfél évvel későbbi, 1882 decemberéből származik. Ez már nem 1840-es évek átiratainak módján virtuóz, stílusa jelzi, hol tart Liszt saját zenéje ezekben az években.

A Boccanegra Lisztet inspiráló részletei a következők: az előjátékot pótoló 26 bevezető hangszeres ütem, majd a második felvonás kíséret nélküli zárókórusa, a harmadik és egyben utolsó forrás az operát záró, az élettől búcsúzó Boccanegra áldása. Feltűnő a kiválasztott részeknek a Verdi műben és a Liszt átiratban azonos funkciója. A három részlet kiválasztása nem nélkülözi a summázat jelleget sem. A prológ Boccanegra felemelkedésére emlékeztet, az

induló a XIV. század és a risorgimento képviselője, míg a zárás a humánus mondanivaló és a címbeli hős jellemzése.

LISZT FERENC ZONGORAÁTIRATAI ROSSINI MŰVEIRE¹⁶

Kortársai zenéjének nagy népszerűsítője Liszt Ferenc viszonylag keveset dolgozott fel ifjúkora vezető muzsikusa, az 1820-as évek közepe óta Párizsban élő Rossini műveiből. A Maestro 38 operája egyáltalán nem keltette fel a zongorista Liszt érdeklődését. A 39. opera, a Tell Vilmos nyitánya is csupán bemutatója után egy évtizeddel került át Liszt zongorájára, s csak újabb 10 év múlva követte azt a Stabat Mater Cuius animam tételének és a La Charité című háromszólamú női karnak az átírata. Ám szinte megjelenése pillanatában, 1835-ben megragadta Liszt Ferenc fantáziáját a párizsi Troppenas kiadó Soirées Musicales című albuma, amely Rossini 1830 és 1835 között írott zongorakíséretes dalait és duettjeit tartalmazta, szám szerint egy tucatnyit. Talán azért, mert megérezte, vagy tudta, hogy ezeket Rossini félig-meddig rögtönözte a lakásán tartott összejöveteleken, melyeken nem egyszer Liszt is jelen volt. Kézenfekvő volt tehát folytatni a komponálást, és Liszt voltaképpen ezt tette, amikor a 12-ből kettőt-kettőt fantáziaszerűen dolgozott fel még 1835-ben, illetve 1836-ban, mindkét alkalommal egy-egy Rossini duett és szóló motívumaiból kiindulva.

A következő, 1837. esztendőben azután, szinte rehabilitálva az eredeti darabokat, fantáziáinak korlátlan virtuóz letétje helyett hűségesebben ragaszkodva Rossini kompozícióihoz, az egész albumot átírta zongorára. A 12 zenedarab kétharmada szólóhangra, az egyharmada két hangra készült. A legegyszerűbbet Rossini is, Liszt is az album élére helyezi, a címe: Az ígéret. A Metastasio-vers a szerelmes ember érzelmi hűségét hirdeti. Liszt szerényen visszahúzódik, a zongoraletét virtuózabb ötletei szinte teljes egészében Rossinitől származnak. A másik canzonetta Rossininél a második helyen áll, Liszt az ötödikre teszi. A vers ismét Metastasioé, címe: Szemrehányások. Melódiája nyíltan utal a kor népszerű olasz dalstílusára. Liszt átírása ezúttal többet tesz hozzá az eredetihez, különösen a középrészből hallhatók ki a liszti zongoraletét sajátosságai. A harmadik Metastasio versére írt canzonetta, mely az Elutazás címet viseli, Lisztnél a hetedik a sorozatban és az eredeti hangzást

¹⁶ Első megjelenés: Parlando 2010/2.

alaposan megváltoztatta azzal, hogy az énekdallamot zongoráján a tenor regiszterre osztotta ki.

A Soirées Musicales másik műfajrétegét a zsánerdarabok képviselik. Az alpesi pásztorlányka és az Utazás gondolán, tehát a tiroli zenei kép és a barcarola, a Tell Vilmost emlékének hat. Liszt ciklussorrendjében előbb a barcarola, Pepoli gróf versének megzenésítése hangzik fel. Ezt követi a tiroli tánc, melyet Liszt után száz évvel Benjamin Britten is átírt zenekarra.

Két táncdal következik az albumban Pepoli szövegére, az egyik a Felhívás című bolero, a másik – a sorozat leghíresebb darabja – La Danza, A Tánc, mely nápolyi tarantella.

Az utolsó szólódarabot Liszt a 11. helyre teszi és Pepoli versének megzenésítését Rossini nyomán ariettának nevezi. Ez a nőket és az italt dicsőítő táncdal keringőjellegű.

Új hangulati-műfaji rétegét jelenti a Soirées Musicalesnak a négy duett. Megjelenik a szóló és a duett hangzása közti különbség, a három duett közös notturmo felirata, illetve az operajelenet-karakter. A szöveg és a zene hol finoman simul össze, hol leíró, hol pedig a pszichológiai mozzanatok érzékeltetését kelti a mindenkori hallgatóban.

LISZT FERENC DALKÖLTÉSZETE¹⁷

A rendkívül sokoldalú Liszt Ferenc életművének egyik kiemelkedő műfaja a dal. Egész zeneszerzői pályáján végig kíséri, az egyik határkö Petrarca szonettjeinek első megzenésítése az 1830-as évek végén, a másik Victor Hugo Le Crucifix című versének zenébe öntése 1884-ben. A közben eltelt negyven esztendő során Liszt az úgynevezett Wartburg dalok és a melodramák nélkül is mintegy 75 verset zenésített meg zongorakísérettel, rá jellemző módon a költemények többnyire eredeti nyelvükön ihlették meg. Ötször használt olasz szöveget, tizenegy alkalommal fordult francia vershez, egy angol és három magyar nyelvű megzenésítéséről tudunk. A többi alkalommal német költők inspirálták, ezek között Goethe hat verssel, Heine hét költeménnyel.

Azt a zeneszerzői eljárást, amely Liszt Ferenc műhelyét is jellemzi, a dalok esetében is megfigyelhetjük. Alig van olyan dalszerzeménye, amelyet ne dolgozott volna át, gyakran többször is. Hogy ez a folyton változtató, minden

¹⁷ Első megjelenés: Parlando 2011/3.

alakot, minden megoldást csupán egyedi esetnek, egyszeri lehetőségnek tekintő zeneszerzői mentalitás hogyan függ össze Liszt pódiumművész alkatával, mindent szüntelenül interpretáló természetével, és főként az egész zenei egyéniségét átható improvizálásra csábító ösztönnel, még nem vizsgálta meg kellő alaposággal a zenetudomány.

A daltermés szokásos időrendi besorolása: az 1850-ig tartó első periódus, 1859 és 1862 közé esik a második dalkorszak, 1872-vel keletkeznek az úgynevezett kései dalok.

Liszt első dala, Lina Ramann német író, a zeneszerző kortársa szerint, az Angiolin dal biondo crin című bölcsődal-féleség. A Cesare Bocella márki versére 1839-ben írott dal Marie d'Agout-val közös három gyermekük egyikéhez szól. 1844-ből való, a Victor Hugo megzenésítés, a bolero jellegű Gastibelza. Megint más tempókarakter a Goethe szövegre íródott Der Du von dem Himmel bist kezdetű dal, mely Liszt költői horizontjának tágasságát érezteti.

Az egyik legnagyobb formátumú Liszt dal, az először 1844–45-ben fogalmazott, majd 1859-ben végleges formába öntött Ich möchte hingehen című Herwegh megzenésítés. A dal méretei jogán is olyan, mint egy hatalmas zenei freskó, Liszt egyik méltatója a szimfonikus költemény analógiájára találóan nevezte dalkölteménynek. Ihletője Carolyne de Saint-Cricq, Liszt első ideáljának 16 év után visszatérő emléke.

Jellegzetesen késői dal Emil Kuh Ihr Glocken von Marling című versének 1847-es megzenésítése. A vers lényegét a bizonytalan, lebegő hangnemerzet bizonyosságot sugalló, tiszta hangnembe való átcsapásával éri el Liszt.

Dalválogatásomat egy drámai jelenettel zárom. Liszt maga nevezi így 1874-ben végleges formába öntött Alexander Dumas nyomán írott Johanna a máglyán c. kompozícióját. A Lajos Fülöp éra alatt keletkezett eredeti Jeanne d'Arc két vonását fogalmazza zenébe: a pásztorlányból történelmi küldetésre ébredő hősnő arcvonásait, és a máglyán mártírhalált halt szenvedő fiatal lány portréját. Ez a mű sejteti velünk, milyen operai hanggal szólalt volna meg Liszt, ha zenedrámai talentuma a zenés színházak ajtaját is feltárja előtte.

LISZT FERENC: AZ ELSŐ ZARÁNDOKÉV¹⁸

1834. május 15-én jelent meg a párizsi *Revue des Deux Mondes* hasábjain George Sand első úti levele. A *Lettres d'un voyageur* című esszé sorozat ötödik cikkét az író nő barátjának, az akkori Párizs ünnepelt zongoravirtuózának, Liszt Ferencnek címezte. Amikor ez az irodalmi levél megjelent, Liszt már Genfben élt szerelmével, Marie d'Agoult grófnővel, aki férjét és arisztokrata családját hagyta el miatta, benne nemcsak a férfit, hanem a természet, a tehetség plebejus kiválasztottját ismerve el arisztokrata férjével szemben a születés által öröklött nemességgel. Ezek az eszmék akkoriban erősen foglalkoztatták a francia írókat, filozófikusokat, szociológusokat, Saint-Simon, vagy Lamennais híveit.

Fontos motívumszála e gondolatoknak a művészet és az emberiség, vagy a társadalom közötti kapcsolatok tisztázása, élesen szembefordulva a *l'art pour l'art* felfogással, hangsúlyozva a művészet nevelő funkcióját, a művész prófétaszerepét.

Liszt is tele van ezekkel az eszmékkel és kifejtésükre részben azokban az irodalmi levelekben vállalkozik, amelyeket barátja, Maurice Schlesinger 1834 óta megjelenő lapjában a *Gazette musicale de Paris*-ban tesz közzé 1836. decemberétől, az elsőket George Sandnak címezve *Egy utazó levele* elnevezéssel. E néhány esztétikai tanulmány mellett George Sandnak szóló válasznak szánja Liszt bizonyos értelemben azt a kompozíció sorozatot is, amelyet *Egy utazó albuma* összefoglaló címmel nevez meg ez időbeli leveleiben, sőt a kifejezés 1837 novemberében kottájának címlapján is feltűnik. Ekkor már Svájcot elhagyva, Marieval egy esztendeje Itáliában él, innen viszi majd a sorsa Bécsbe és 1839–40 fordulóján szülőhazájába, Magyarországra. Az utazó albuma e négy-öt esztendő alatt, merőben különböző darabok, önálló művek és feldolgozások tarka és változó köteteiben él Liszt elképzeléseiben, terveiben és a különböző svájci, francia, olasz és osztrák kiadók által nyilvánosságra hozott kottáiban. Hol az évek múlása szerint tagozódott az album, hol az utazás színhelyei jelentették a rendező elvet, hol a kettő együtt. Liszt később, már weimari évei alatt megtagadta, meghaladta ezt az egész album-koncepciót, de az egykori album egyik rétegét, az önálló darabokat, ha nem is mindet, megtartotta, egy részüket átdolgozta és régi darabjaival

¹⁸ Első megjelenés: Parlando, 2011/4.

kiegészítve azokat, új ciklust hozott létre, amelyet ma a zarándoklás első éveként, a svájci ihletésű darabok gyűjteményeként tart számon a világ. Eredeti francia címe: *Années de Pèlerinage. Première Année: Suisse*. Ez az évjárat kilenc művet sorol egymás mellé, ebből öt szerepelt már az albumként tervezett kompozíciók között is.

Annak idején a sorozat e kötetének élén egy *Lyon* című darab állott. Nyilvánvalóan nem a svájci táj vagy Svájc-hoz kötődő olvasmány élmény nyomán, mégis, egy már Svájc-ból tett út emlékeként. A legújabb kutatások ugyanis kiderítették, hogy Liszt ezt a darabját nem az 1834-es nagy lyoni munkásfelelés alkalmából írta, hanem 1837 végén komponálta. Ez év augusztusában Nourrit-val, a híres énekessel, meggyőződéses Lamennais hívővel járt a városban, ahol a Nagyszínházban a munkanélküliek javára adott óriási sikerű koncertet. Liszt egy közeli barátjának, a Saint-Simonista Enfantin-nak szoros lyoni kapcsolatai voltak és Liszt maga ugyanezekben a hónapokban érezte hosszú idő után ismét belső szükségét annak, hogy egy szinte tanítványi odaadással írott levélben fejezze ki újból Lamennais-nak az eszméi iránti változatlan elkötelezettségét. A zongorakompozíció így a svájci esztendő önálló darabjainak sorát tulajdonképpen annak a szociális művészetnek a szellemében nyitotta, amelyért Liszt *Az utazó leveleiben* és más írásaiban annak idején oly ékesszólóan kiállt. Ezért ajánlotta a zongoradarabot Lamennais-nak, ezért választotta mottójául az 1831-es első lyoni munkásfelkelés jelmondatát, amelyet a kompozíció első négy ütemének fortissimo oktávjai szinte ki is kopognak: *Dolgozva élni vagy harcolva meghalni – Vivre en travaillant ou mourir en combattant*.

Az eredeti albumban ötödik helyen állt a *Tell Vilmos kápolnája* című kompozíció és egy, a függelékszerű zsoltaérfeldolgozást nem számítva, mint a *Lyon* párdarabja, azonos hangnemben, azonos karakterrel, azonos gondolatmenettel zárta az önálló darabok sorát. A zeneszerző számára a magyar szabadságharc bukása után még hangsúlyosabbá vált a svájci szabadsághősre emlékező darab jelenléte a ciklusban, olyannyira, hogy a sorozatból 1852-ben, valószínűleg a túl direkt politikai utalás miatt került *Lyon* helyébe, az első helyre tette a *Tell Vilmos kápolnáját* és úgy dolgozta át, hogy a *Lyon*-ra emlékeztető zenei karakterek előtérbe kerüljenek. Ennek a kompozíciónak is volt mottója: *Egy mindenkiért, mindenki egyért*.

Az új sorozat ötödik helyére a Vihar című kompozíció kerül, a ciklus ekkor már kilenc darabból áll. Részben természetkép, részben azonban a Lyon és a Tell Vilmos kápolnája című darabok lelki rokona, mintegy az élet vihara jelentés értelmében. Mivel Schiller drámájában, a Tell Vilmosban éppúgy, mint Rossini 1829-es operájában központi jelentősége van a viharjelenetnek, amely közvetve összekapcsolódik a zsarnok halálával és a szabadságharc szimbóluma, aligha kétséges, hogy ez a kompozíció is abba a programatikus áramkörbe kapcsolódik, mint az *Années de Pèlerinage* svájci éveinek nyitódarabja.

A két politikai darab közé három zenei tájkép illeszkedik. Az első A wallenstadti tónál címet viseli és jobbkéz-dallama az alpesi kürtmelódiák stílusában fogant, a második igazi népdalfeldolgozás, Pastorale névre hallgató élénk zsánerkép. A harmadik A forrás partján című, Liszt későbbi modern stílusú vízi zenéinek egyik előfutára saját tematikára.

A Vihar című központ és kettős értelmű tablót követően szintén három összefüggő kompozíciót helyezett el Liszt a ciklusban. Legnagyobb szabású a három közül az első, talán az egész kötetből kiemelkedő mű az Obermann völgye, amely nem természetélmény nyomán készült, hanem olvasmányélményből fakadt. Ezt az Ecloga követi, derűs természetkép, egyes mozzanataiban népdalutánc-féle. Majd a két eredeti svájci népdalt, illetve a havasi tehénpásztorok tülkének dallamát honvágy költeménnyé feldolgozó nyolcadik darab zárja ezt a kis zenei trilógiát.

A svájci vándorévek utolsó kompozíciója a Nocturne alcímet viseli. Harangszóval eljátszó, már-már impresszionista hangkép, a középpontjában széles rubato dallam énekel. A címe: Genfi harangok. Epilógusa a svájci éveknek, hangnemével is továbbvezet napfényesebb tájak felé, az olasz év, az itáliai kötet első darabjára, a Sposalizio-ra nyit ablakot.

BEETHOVEN NÉPSZERŰSÍTŐJE, LISZT FERENC¹⁹

Liszt Beethovennel való kapcsolata, mint azt a weimari nagyherceghez szóló egyik sokkal későbbi levelében meg is említi, azzal az öt művésszé avató csókkal kezdődött, amellyel a IX. szimfónián dolgozó mester, miután

¹⁹ Első megjelenés: Parlando 2011/5.

meghallgatta Liszt zongorajátékát, 1823-ban illette a fiúcska homlokát. A levélben Liszt Látomás a Sixtusi kápolnában című új művéről számol be a címzettnek, arról a kompozícióról, vagy feldolgozásról, amelyben Allegri *Miserere*-jét és Mozart Ave verum corpusát fűzte össze. Tudvalévő, hogy a 14 éves Mozart Allegri szerzeményét, a kápolna titokként őrzött nagyheti zenedarabját egyszeri meghallgatás után emlékezetből leírta. Erre utal Liszt a levélben, amikor látomásáról beszámol. Rácz Judit fordításában (20) idézem: „Úgy tűnt, mintha látnám őt [Mozartot] s ő gyengéd jóindulattal tekintene vissza rám. Allegri ott állt mellette, szinte bűnbánóan, hogy a zenei benyomásokra rendszerint kevésbé képes zarándokok mindenképpen az ő *Miserere*-jet tették kizárólagosan híressé. Majd lassan egy másik, elmondhatatlanul nagy árny jelent meg hátul, Michelangelo *Utolsó ítélete* mellett. Azonnal felismertem, nagy megindultsággal, mert amikor még evilági száműzött volt, megszentelte homlokomat csókjával. Valaha Ő is elénekelt *Miserere*-jét, s fül azelőtt még nem hallott olyan mély és fenséges sóhajokat és zokogásokat.

Különös találkozás! Allegri hangnemére és ugyanarra a hangközre, egy ostinato dominánsra háromszor támaszkodott Beethoven lángelméje, hogy örökre rajta hagyja halhatatlan bélyegét.

Hallgassa meg a *Marche funèbre sur la mort d'un héros*-t [Eroica], a Sonata quasi una fantasia *Adagio*-ját [cisz-moll szonáta] és a hetedik szimfónia Andantéjában a kísértetek és angyalok titokzatos *Convito*-ját. Nem megdöbbenő-e a három motívum analógiája Allegri *Miserere*-jével?” Alan

Walker, a kiváló Liszt-kutató így interpretálja ezeket a szavakat: „Liszt számára Beethoven árnya ugyanazt jelentette, mint Mozart számára Allegrié. Liszt azt a feladatot vállalta magára, hogy „megmenti” a feledéstől és híressé teszi Beethovent. Ha ez ma naivnak hangzik, gondoljunk arra, hogy százhusz esztendővel ezelőtt Beethoven egyáltalán nem az az egyetemesen csodált muzsikus volt, aki azóta vált belőle. Beethoven volt Liszt istene, Liszt pedig Beethoven prófétája. A homlokcsók mintegy szimbóluma volt Liszt Beethovenhez fűződő kapcsolatának. A későbbiekben művészi küldetése részének tekintette, hogy Beethoven-interpretátor lett, s számos nehéz darabot, mint például a Hammerklavier szonátát ismertetett meg az efféléktől kelletlenül húzódó közönséggel. Huszonöt éven keresztül csiszolgatta a kilenc Beethovenszimfónia nevezetes zongoraátíratát, a művész hódolatának e par excellence kifejezését, az átírat irodalom kimagasló csúcsteljesítményét.

Megszerezte Beethoven halotti maszkját és Broadwood-zongoráját, s mindkettőt nagybecsű ereklyeként őrizte. Rövid ideig még Beethoven végakarata is a birtokában volt. Végül pedig, Liszt kezdeményezése nélkül nem állítottak volna szobrot Beethoven emlékének Bonnban, a zeneszerző születésének 75. évfordulóján, 1845-ben.”

E szép és teljes összefoglalást kiegészítem néhány adattal, amelyből kiviláglik, mit írt át Liszt Beethoven művei közül. Számos dalt, az Adelaïde címűt, a Gellert költeményekre készült ciklust, Beethoven hat Goethe-dalát, a Távoli kedveshez dalciklust. Fantáziaként, illetve capriccióként dolgozta fel Beethovennek az Athén romjai című színdarabhoz írott kísérőzenéjének néhány motívumát és elkészítette Beethoven kilenc szimfóniájának zongorapartitúráját. Létezik egy Bellagióból párizsi barátjának, Massartnak küldött levele, amely tanúsítja, hogy már 1837 szeptemberében dolgozott egyik-másik szimfónia zongorapartitúráján és nemcsak, hogy valamennyi átírását eltervezte, hanem készen állott az az előszó is, amivel e zongorára átköltött szimfóniák kiadására szánt kötetét bevezetni szándékozott. Az előszó ténye önmagában is jelzi, milyen kiemelkedő fontosságot tulajdonított Liszt ennek az átíratnak. Zenetörténeti szempontból is különleges jelentőségű ez a sorozat. Úgy tudjuk ugyanis, hogy lényegében Liszt találta ki, mindenesetre ő volt a legnagyobb művelője annak a romantikus operaátírat-típusnak, mely parafrázis, transcription vagy réminiscence címen vált az 1830-as és 40-es évek legkeresettebb, legszívesebben hallgatott zongorás műfajává. E szabad, vagy Liszt esetében inkább így mondanám, mélységesen egyéni és személyes változatokkal szemben a Beethoven szimfóniák átírásával megvalósítandó műfaj célja éppen az ellenkező volt: a maximális hűség a zeneszerzői szándékhoz. A Rómában 1839-ben kelt és 1840-ben Richault francia kiadónál az első átdolgozás, a VI. szimfónia előszavaként megjelent írásában Liszt ezt így fogalmazta meg: „Jól kihasználtam az időmet, ha a Beethoven-kompozíciókat nemcsak nagyvonalaikban sikerült visszaadnom, hanem azokat a finomságaikat és apró részleteiket is sikerült átültetnem zongorára, amelyek nélkülözhetetlenek az egész tökéletességének érzékeltetéséhez. Céloamat akkor értem el, ha hasonlót alkottam az értő rézmetszőhöz, a lelkiismeretes fordítóhoz, azokhoz, akik felfogták a mű értelmét és így hozzájárulnak a nagymesterek megértéséhez és a szép iránti érzék fejlesztéséhez.”

A szimfóniák közül Franciaországban, Nohantban, majd Svájcban és Itáliában az V., a VI. és a VII. készült el, az első kettő ezek közül már 1839-ben készen volt, 1840 nyarán meg is jelent, a VII. szimfónia valamivel későbbi, az Eroica gyászindulójának zongorapartitúrája 1843-ban készült, a sorozat végül a Breitkopf és Härtel kiadó gondozásában lett teljes 1865-ben és Liszt Hans von Bülownak ajánlotta.

Legáný Dezső kutatásainak köszönhető, hogy pontosan tudjuk, mikor és hol vette fel saját zongoraestjei programjába Liszt az első Beethoven-szimfóniák átíratait. 1839. november 19-én Bécsben játszotta a Pastorale utolsó három tételét. Az átírat értő fogadtatásban részesült. Furcsa módon Schumann nem értette meg a Beethoven-szimfóniák zongorapartitúráinak aktualitását, jelentőségét. Így ír Liszt 1840. március 17-i a Gewandhausban tartott hangversenye után: „Egy szerényebb átírat, egy pusztá utalás hatásosabb lett volna. Persze, tisztában voltunk vele, hogy a hangszer mesteri kéz szólaltatta meg. Meg voltunk elégedve. Láttuk az oroszánt, amint megrázta sörényét.”

A VII. szimfónia I. tétele Bécsben kézzongorás előadásban hangzott el 1846. március 27-én. Az egyik zongoránál Carl Czerny, Beethoven tanítványa és Liszt tanára ült, a másikonál az átíró Liszt Ferenc. Végezetül visszautalok az írásom bevezetőjében idézett és a weimari nagyherceghez 1862-ben írott Liszt levélnek utolsó mondatára: „Hallgassa meg a hős halálára írott gyászindulót, a Sonata quasi una fantasia Adagióját és a VII. szimfónia andantéjában a kísértetek és angyalok titokzatos Convito-ját. Nem megdöbbenő-e a három motívum analógiája Allegri Miserere-jével?”

HÁROM NŐALAK²⁰

A 19. század három ismert nőalakja fontos szerepet játszott a század zenetörténetében. Közülük a leghírhedtebb és a legfiatalabb kétségtelenül Liszt Ferenc leánya, Hans von Bülow majd Richard Wagner felesége, az 1837-ben született Cosima volt. Az ő zenetörténeti hatása azonban áttételes, mert ő maga sem előadóművészi, sem zeneszerzői tehetséggel nem rendelkezett. Viszont Bayreuth, mint a Wagner tradíció intézményes letéteményese, nélküle sohasem maradt volna fenn. Közvetlenül zenei jellegű Felix Mendelssohn nála négy évvel idősebb nővérének, Fanny Mendelssohnnak a szerepe. Ő 1805-ben

²⁰ Első megjelenés: Parlando 2011/6.

született, rendkívül tehetséges muzsikus volt, naplója, levelei tanúsítják, milyen rendszeresen lépett fel zongoristaként magánjellegű társasági összejöveteleken és az itt játszott műsorok, darabok együtteséből egy nagy pianista-repertoár képe rajzolódik elénk. Tudjuk, hogy volt zeneszerzői vénája is, Felix Mendelssohn nem restellte, hogy Fanny néhány dalát a sajátjai között nyomtassa ki, sok tekintetben követte nővére tanácsait is, nem egy Mendelssohn-kompozíció sorsa, hangja, formája alakult a zseniális nővér véleményének hatására. A harmadik hölgy Clara Wieck-ként született 1819-ben és amikor 21 éves korában Robert Schumann felesége lett, már Németország-szerte ismert zongoraművész volt.

A három nőalak közül tehát ő volt az egyetlen professzionista muzsikus. Édesapja növendékeként, mint csodagyermek kezdte pályafutását.

Friedrich Wieck elismert zongora-és énektanárnak számított Lipcsében, üzleti tehetséggel is megáldotta az ég, egy zenei könyvtárat hozott létre, zongoragyárak ügynökeként dolgozott és a Lipcsében vendégszereplő zongoristák nála rendelték kölcsönhangszert hangversenyeikhez. Pedagógusként hallatlan szigorúsággal nevelte növendékeit, rengeteg gyakorlást követelt tőlük, különösen igényes volt lányával, Claraval szemben, attól kezdve, hogy ráébredt, lánya nem mindennapi tehetség. Ő is útra kelt a 12 éves Clara-val, mint 70 évvel korábban Leopold Mozart az 5 éves Wolfgang-gal.

A kis Clara útban Párizs felé, Weimarban Goethének zongorázott, aki jelenségnek találta a gyermeklányt. A párizsi szereplés jól indult, megígérte a közreműködést Paganini, Meyerbeer pedig jegyet küldött az Ördög Róbert előadására. De a kolerajárvány közbeszólt, a gazdagok és az előkelőségek elmenekültek, Clara koncertjén alig voltak, Wieck csalódottan utazott vissza Lipcsébe. Berthold Litzmann kutatása nyomán pontosan tudjuk, mikor, mit tanult Clara, mint zongorista, s hogy melyik esztendőben vett fel műsorára egy-egy kompozíciót. A jegyzékből nyilvánvaló, hogy apja virtuóznak szánta. Czerny, Cramer, Field, Moscheles, Hummel, Clementi, Ries, Kalkbrenner, Hünten, Herz etűdjein és variációin nevelkedett, mindössze két Mozart-szonáta, egy Mozart zongoraverseny, két Beethoven tétel és Schubert Pisztráng dalának zongoraátírata szerepel az első hét év tanulmányi listáján. Amikor visszatérnek a sikertelen párizsi útról, érezhetően változik a repertoire, Chopin etűd, noktürn, mazurka, az e-moll zongoraverseny, a Mozart témára írott variáció, Beethoven zongorástriók, a Karfantázia, sőt már az egyik cisz-moll fuga is felkerül a játszott művek listájára a Wohltemperiertes Klavier-ból. A koncertrepertoáron

az első Schumann mű, a Toccata, 1834-ben jelenik meg, mindjárt mellette ott találjuk Paganini átíratának első kötetét, egy év múlva az első Mendelssohn darabok következnek, a Capriccio brillant és néhány szöveg nélküli dal. Beethoventól már az Appassionátát és a Kreutzer szonátát, Bachtól egyre több fűgát, de még mindig sok Henselt és Thalberg szerzeményt játszik ez időben. Az 1837-es évszámnál találjuk az első Liszt darabot, egy virtuóz operaátíratot, majd három Schubert dal Liszt-féle átíratát veszi műsorára Clara. Kiegészül a Schumann repertoár is a Szimfonikus etűdökkel és a fisz-moll szonátával, megjelenik egy Scarlatti mű is és Chopin f-moll zongoraversenye.

Elég sűrűn előfordul Clara Wieck neve e koncertműsorokon zeneszerzőként is. Egy Esz-dúr Polonaise, Clara első opusának első száma, egy tiroli dalra és egy saját témára írott variáció (egyik sem jelent meg soha), majd egy Románc Schumannnak dedikálva, végül egy versenymű, Clara első zongoraversenye, érdekes módon a későbbi Schumann zongoraverseny hangnemében, a-mollban, Spohnak ajánlva. A zongoraverseny Románc tétele Clara és Robert házassága évében, az 1840-ben keletkezett Heine dalciklus első dalának a kezdetére emlékeztet: Im wunderschönen Monat May. Talán Schumann Clara Wieck zongoraversenyének keletkezése idejében ébredt rá arra, hogy tanárának lánya iránti baráti, testvéri érzései először kezdtek mássá, többé válni.

Clara szerepe ebben a házasságban elsősorban a múzsáé volt. Zeneileg erős egyénisége természetesen más módon is hatott Schumannra. Egészen biztos például, hogy Schumannnak a legfontosabb kifejezőeszköztől, a zongorától való eltávolodása és a nagy együttesek, a szimfóniák és az oratóriumok felé történő fordulása jórészt Clara ösztökélésnek köszönhető. Az asszonynak meggyőződése volt, hogy Robert Schumann a monumentális formák, műfajok művelésére született.

GONDOLATOK A ZENESZERZŐK ZENETÖRTÉNETI MEGÍTÉLÉSÉRŐL²¹

Egy zeneszerző művének történelmi értékelését joggal befolyásolja a fogadtatás. Saját korukat túlélő kompozíciók esetében azonban csak önkényesen

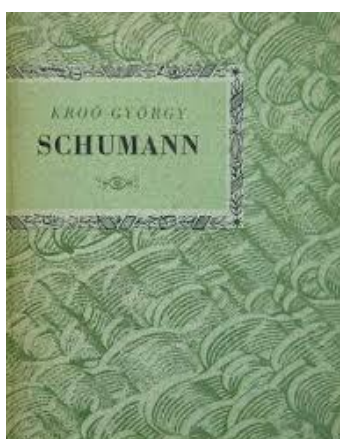
²¹ Első megjelenés: Parlando 2012/1.

dönthetünk: a kortárs véleményt, vagy az utókor ítéletét tartjuk-e mérvadónak. Ami az utókort illeti, a köztudatban máig él, ha nem is egymással szemben, de egymás mellett, az újító, a forradalmár Liszt és a visszatekintő, konzervatív Brahms fantáziaképe. Brahms ilyenféle címkézése annyira irritálta Arnold Schönberget, hogy „Brahms, a haladó” címmel írt tanulmányt. Ő, aki a maga forradalmát, a disszonancia emancipálását 1908 körül kamarazeneművekben vitte végbe, egyik őst pillanthatta meg a saját korában elsősorban kamarazeneszerzőként ismert Brahmsban. Elég ritka eset, hogy az utókor megítélése egybevág a kortársak véleményével. Ha illetékes utókornak Schönberget tekintjük, az ő véleménye a haladó Brahmsról nagyon közel áll ahhoz a vélekedéshez, amelyet a 19. század közepén alkottak a pályakezdő Brahms irányáról és jelentőségéről. A kortársak közül Brahmsról elsőnek és a legilletékesebben Robert Schumann írt. Még ha feltételezzük is, hogy tollát az a rokonszenv vezette, amelyet Schumann azért érzett a fiatal zeneszerző kompozíciói iránt, mert bizonyos értelemben a maga folytatójának, rokonszellemnek tartotta, akihez titkos kötelék fűzi, hitelt adhatunk a Neue Zeitschrift für Musik hasábjain 1853-ban leírt Schumann kritika alapvető megállapításainak. Ezek szerint Brahms a kiválasztottak egyike és ezek között is nemzedékében az egyetlen „aki hivatott az idő legfontosabb mondanivalóját a legeszményibb módon kimondani”. Az idők szava Schumann esztétikájában a költői zene fogalmával azonos. A költői zenének ideája van, olyan rangú, mint az irodalom, vagy a filozófia. Schumann a mechanikus, a triviális, a prózai művészettel szembeállítva beszél a poétikus zenéről. És poétikussá azzal vált a zene, hogy megszabadult a szavak költészetétől, pontosabban a szöveg kiszolgáltatásától. 50-60 évvel korábban, Emanuel Kant idején a zenét az esztétikai megítélésben a hozzátartozó szöveg tette értékessé, anélkül önmagában a szórakoztatás és luxus kategóriájába tartozott. Nem a zenészek, hanem a német irodalmi romantikát kezdeményező halhatatlanok kis csapata, Novalis, Tieck, Wackenroder, E. T. A. Hoffmann nemzedéke emelte a muzsikát minden más művészet fölé, s épp azért mert úgy érezte, szavakhoz nem kötődő jellege révén érintkezik a végtelennel, a kimondhatatlannal. Ekkor vonul be a hangszeres zene és ennek néhány előkelő műfaja, formája a Parnasszusra.

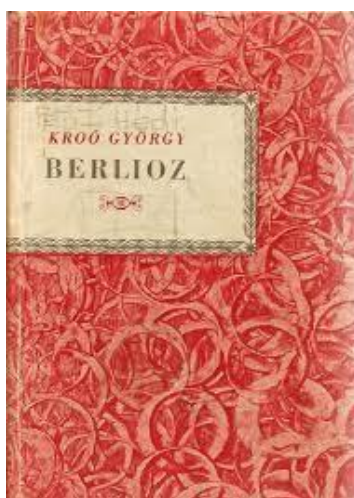
VI.
VÁLOGATÁS KROÓ GYÖRGY KÖNYVEIBŐL



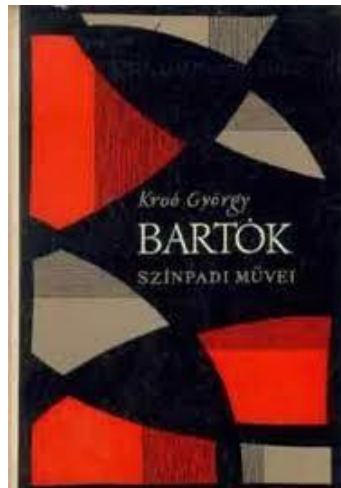
Kroó György, Kovács János, Kárpáti János, Pándi Marianne, Sólyom György (1956)



(1958)



(1958)



(1962)



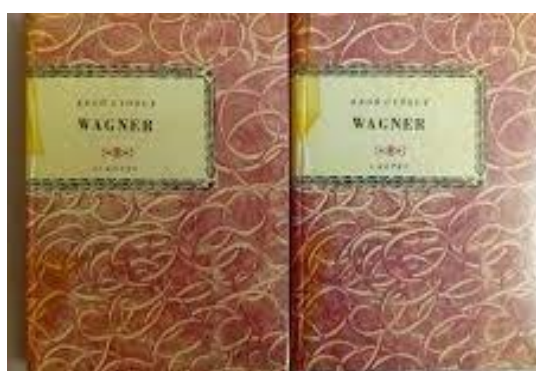
(1964)



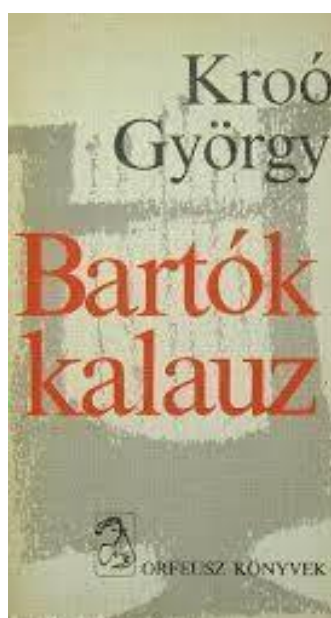
(1966)



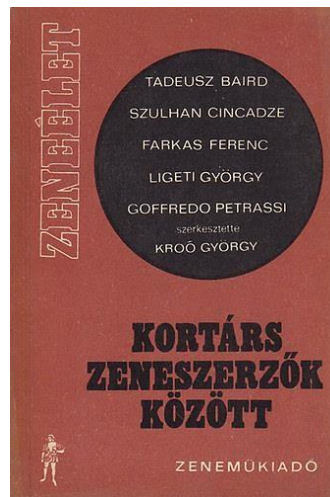
(1966)



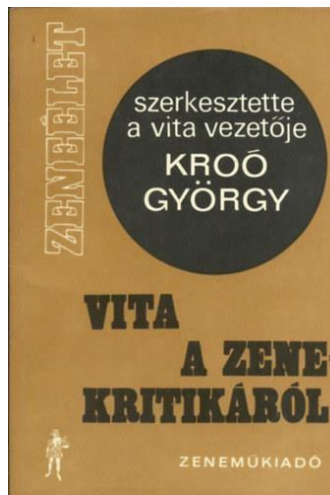
Richard Wagner (1968)



(1971)



(1971)



(1971)



(1972)



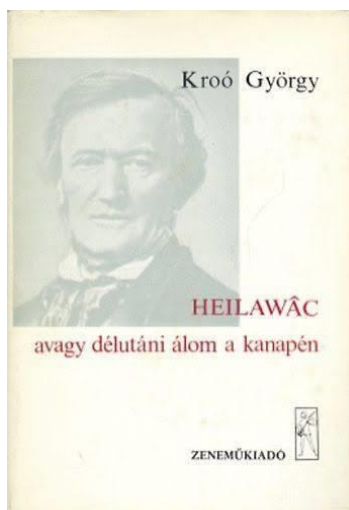
(1975)



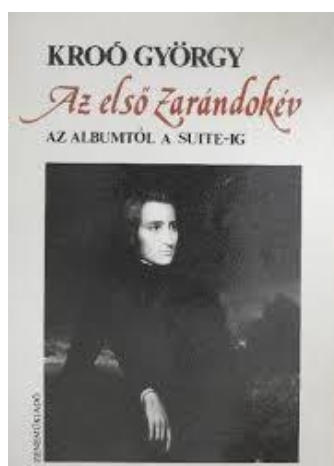
(1979)



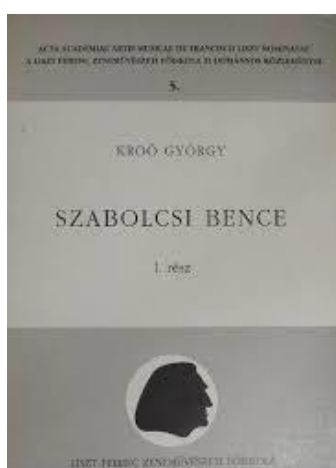
(1980)



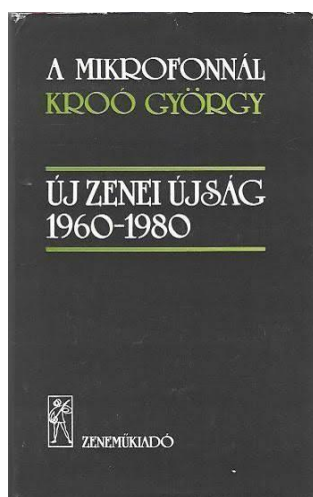
(1983)



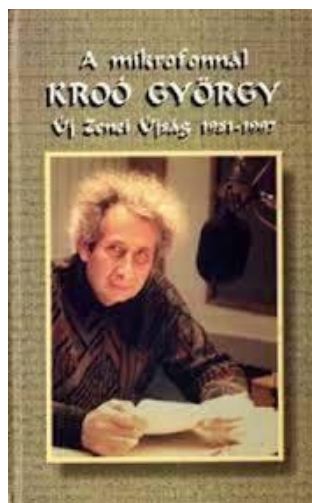
(1986)



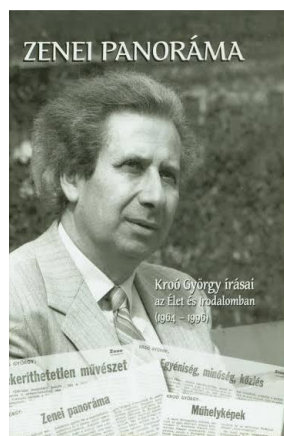
(1994)



A mikrofonnál Kroó György
Új Zenei Újság 1960–1980
(Zeneműkiadó Budapest, 1981)



A könyv borítója Moldvay József felvételének felhasználásával készült. A Magyar Rádió *Új zenei újság* című adásában 1981–1997 között elhangzott zenekritikák. Válogatta és sajtó alá rendezte: Batta András, Kovács János, Zsoldos Mária. Szerkesztette: Sári László (Magyar Rádió Rt., 1998)



(2011)



A *hét zeneműve* c. zenetörténeti-ismeretterjesztő sorozat a Zeneműkiadó gondozásában jelent meg. A rádió, illetve könyvsorozatot 1971–1986 között sorozatszerkesztőként Kroó György jegyezte.

VII.

KROÓ GYÖRGY A MAGYAR RÁDIÓBAN KÉSZÜLT HANGFELVÉTELEKEN (1970–1997)



Kroó György 1965-ben

[Kroó György utolsó zenekritikája \(1997. november 8. Új Zenei Újság\) \(7:22\)](#)

[Beethoven: Esz-dúr oktett, op.103 - Kroó György rádióelőadása \(54:22\)](#)

[Debussy: Fantázia zongorára és zenekarra - Kroó György rádió-előadása \(1993\) \(50:34\)](#)

[Debussy: Pelléas és Mélisande - Kroó György rádió-előadása \(1990\) \(49:04\)](#)

[Zenedrámai technikák a Rigolettóban és a Traviatában - Kroó György rádió-előadása \(1993\) \(58:01\)](#)

Schumann hármasszallása - Kroó György rádió-előadása (1996)

(43:54) 1997)

Schumann költői utalásai hangszeres műveiben - Kroó György rádió-előadása (1988)

(53:65)

Schumann d-moll szimfóniájának két változata - Kroó György rádió-előadása (1994)

(53:59)

Schumann vonósnégyesei - Kroó György rádió-előadása (1993) (51:36)

Schumann: Davidsbündlertänze - Kroó György rádió-előadása (1996) (53:18)

Idézetek Schumann zenéjében - Kroó György rádió-előadása (1996) (53:18)

Gesualdo madrigáljai - Kroó György rádió-előadása (1985) (46:21)

Clara Schumann művei - Kroó György rádió-előadása (1994) (54:28)

Husadik századi magyar szerzők művei - Kroó György rádió-előadása (1977) (45:11)

Chopin balladái - Kroó György rádió-előadása (1997) (26:15)

Chopin és a cselló - Kroó György rádió-előadása (1996) (52:01)

Chopin és az olasz opera - Kroó György rádió-előadása (1996) (53:31)

Chopin két fontos kapcsolata: George Sand és Julian Fontana - Kroó György rádió-előadása (1989) (48:20)

Liszt-művek Wagner zongoráján - Kroó György rádió-előadása (1987) (39:09)

Liszt koncertdarabjai - Kroó György rádió-előadása (1993) (53:54)

Liszt átiratai Beethoven szimfóniáiból - Kroó György rádió-előadása (1987) (43:12)

- [Liszt Mefisztó-keringői - Kroó György rádió-előadása \(1985\)](#) (45:09)
- [A Zarándokévek korai változata - Kroó György rádió-előadása \(1985\)](#) (46:24)
- [Liszt opera-párafrázisai - Kroó György rádió-előadása \(1984\)](#) (40:51)
- [Liszt: Rossini Zenés estjei - Kroó György rádió-előadása \(1984\)](#) (35:07)
- [Liszt dalköltészete - Kroó György rádió-előadása \(1984\)](#) (42:46)
- [Wagner: A bolygó hollandi - Kroó György rádió-előadása \(1970\)](#) (58:56)
- [Debussy és Wagner - Kroó György rádió-előadása \(1991\)](#) (35:47)
- [Wagner művészi pályája \(2.,3.,5.,6. rész\) - Kroó György sorozata \(1969\)](#) (3:54:50)
- [A Wagner-operák táptalaja: Marschner-művek - Kroó György rádió-előadása \(1984\)](#)
(29:46)
- [Bartók színpadi művei - Kroó György rádió-előadása \(1997\)](#) (54:44)
- [Schönberg: Die glückliche Hand - Kroó György rádióelőadása \(1985\)](#) (39:52)
- [Grieg-művek - Kroó György rádió-előadása \(1993\)](#) (54:24)
- [Berlioz: A trójaiak - Kroó György rádió-előadása \(1989\)](#) (59:12)
- [Rossini-nyitányok - Kroó György rádió-előadása \(1989\)](#) (48:36)
- [Schubert-művek - Kroó György rádió-előadása \(1989\)](#) (29:04)
- [Haydn és Beethoven kamarazenéje - Kroó György rádió-előadása \(1988\)](#) (38:31)
- [A dal műfaj és Beethoven dalai - Kroó György rádió-előadása \(1996\)](#) (54:04)

Mahler: 8. szimfónia - Kroó György rádió-előadása (1983) (50:14)

Liszt Ferenc és Ferdinand David - Kroó György rádió-előadása (1992) (53:34)

Mendelssohn és Schumann - Kroó György rádió-előadása (1986) (42:53)

Hummel- és Schumann-művek - Kroó György rádió-előadása (1995) (53:26)

Kroó György Schumann Dichterliebe című dalciklusáról (1986) (44:16)

A nibelung gyűrűje 5. (befejező) rész - Kroó György rádióelőadása (1:00:33)

A nibelung gyűrűje 4. - Kroó György rádióelőadása (1:00:13)

A nibelung gyűrűje 3. - Kroó György rádióelőadása (1983) (1:00:13)

A nibelung gyűrűje 1. - Kroó György rádióelőadása (1983) (1:00:13)

A nibelung gyűrűje 2. - Kroó György rádióelőadása (1983) (1:05:53)

A Pelléas és Mélisande [avagy az elkárhozás szimbolikája] - Kroó György rádióelőadása (1987) (54:08)

Schumann és Liszt - Kroó György rádióelőadása (53:57)

Händel - Kroó György rádióelőadása (54:06)

Beszélgetés Kroó Györggyel (1:19:08)

Mendelssohn-művek - Kroó György rádióelőadása (1995) (54:46)

Rácz Aladár művészete (összeállítás a Magyar Rádió hangarchívumából) (1:15:26)

Beethoven - Két szonáta és egy dalciklus közös formai ötlete (Kroó György rádióelőadása) (51:09)

[Az Istenek alkonya zárójelenete - Kroó György rádióelőadása \(55:06\)](#)

[Chopin balladái - Kroó György rádió-előadása \(1997\) \(26:15\)](#)

VIII.

[TV10 | Visszatekintés Kroó Györgyről \(14:56\)](#)

Beszélgetés dr. Batta András Erkel Ferenc- és Széchenyi-díjas zenetörténésszel, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem korábbi rektorával, a Magyar Zene Háza ügyvezető igazgatójával.

Szerkesztő-riporter: Nagy Judit Éva, operatőr-vágó: Ilyés Gábor
(A videó a Centrum Televízió tulajdona)

IX.

[Beszélgetés Kroó Györggyel \(1:19:08\)](#)

Szigeti István interjúja, 1994

X.

PORTRÉK



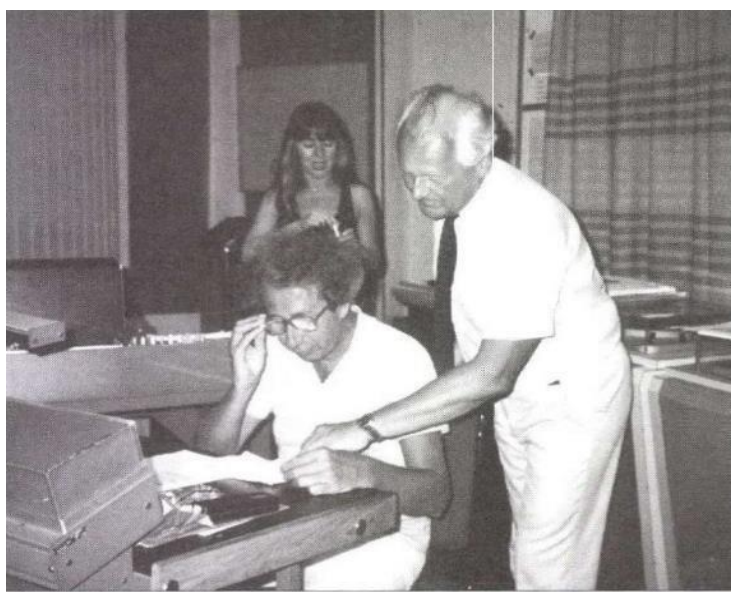
HÁMOR SZABOLCS FELVÉTELE (MTI)



<https://www.kroogyorgyzeneiskola.hu/>



Kroó György és Meixner Mihály a 2-es stúdió technikai helységében
(Etter Balázs felvétele)



A felvétel előtti percek: Kroó György és Meixner Mihály, a háttérben Zsoldos Mária
(Etter Balázs felvétele)



Ritka pillanat: Meixner Mihály mellett a nevető Kroó György
(Etter Balázs felvétele)



A keverőasztalnál
(Nemes András felvétele)



<https://jelesmagyarok.hu/bppluszrek/kroogy.html>