ZENEI SZEMLE

FŐSZERKESZTŐ:
JÁROSY DEZSŐ

FELELŐS SZERKESZTŐ:
MAJOR ERVIN

XI. ÉVFOLYAM III. SZÁM
1927 JANUÁR

BUDAPEST

ZENEI SZEMLE

Főszerkesztő: JÁROSY DEZSŐ Temesvár. — Szerkeszti: MAJOR ERVIN, SZABOLCSI BENCE és TÓTH ALADÁR közreműködésével.

TARTALOM:

	lap
Tóth Aladár: Bartók Béla	69
Fábián László: Strawinsky (I. közl.)	77
Lajtha László: Két régi lantról (I. közl.) (Műmelléklettel)	82
Gyalui Ilona: Adatok Erdély zenei művelődéstörténetéhez	87
ZENEI ÉLET.	
Szabolcsi Bence: Figaro házassága	91
Bartók Béla Thomán Istvánról	93
Tóth Aladár: Uj magyar zeneszerző (Szabó Endre)	95
Hangversenyek	97
IRODALOM.	
Mozart-Jahrbuch, 1924 (Ism.: *Molnár Antal)*	98
Karl Peissner: Alleluja Messe (Ism. *Harmath Arthur)*	98
Arnold Bax: Öt ír dal (Ism.: *Szelényi István)*	99
FIGYELŐ	99
IDEGENNYELVŰ TARTALOM (Bulletin)	100

ELŐFIZETÉSI DÍJ: évi 10 pengő (300 lei, 70 Kč, 60 dinár, 14 schilling). Egyes szám ára 1 pengő (1.50 schilling, 7.50 Kč). Előfizetések eszközölhetők Budapesten a kiadóhivatalnál (V., Csáky ucca 30. IV. 2.) vagy postatakarékpénztári csekkszámlánkra 57.104. sz. — Romániában a temesvári kiadóhivatalnál Temesvár, I., Nagykörut). — Csehszlovákiában megbizottunk Steiner Zsigmond könyvkereskedő, Bratislava, Ventur ucca 22. — Jugoszláviában Engel Ferenc, egyházi vagyonigazgató, Vel. Beckerek.

A szerkesztésért és kiadásért felelős Major Ervin. Szerkesztőség és kiadóhivatal: Budapest, V., Csáky ucca 30. IV. em. 2. — Szerkesztőségi hivatalos órák: kedden és pénteken d. u. 6—8-ig.

AVIS! La BULLETIN de la ZENEI SZEMLE qui présente en raccourci la contenu des articles, se trouve à la page 100.

STERNBERGNÉL,
Temesvár, Belváros Mercy-utca
Mindenki talál értékes alkalmi és nászajándékot olcsó árban. — Telefon: 11—77.

ZENEMÜSZÜKSÉGLETÉT
saját érdekében a legolcsóbb helyen szerezze be. Ezért forduljon az ország legrégibb és legszolidabb szaküzletéhez: **POLATSEK zeneműkereskedés Temesvár,** állandó nagy raktár az összes zeneművekben.



Gyüjteményből származó valódi **olasz**
gordonkák és hegedük
Grancino—Techler—Tonormo
eladók
LAUMANN RÓBERT
ezüst-koszorus hegedükészitő-mester mütermében:
Budapest, IV., Semmelweiss-ucca 25.

BABCSÁNYI egyike a Bánát legfényesebb csemegeüzleteinek.
Előnyös bevásárlási forrás. **Szent György-tér.**

Bartók Béla

legújabb zongoraműveinek bemutatása alkalmából.

Minden művésznek lelke mélyén izzik valami az ősemberből, de a primitiv, legelementárisabb indulatok világa, a maga ősi nyerseségében, csak nagyon kevés művésznél játszik olyan elhatározó, parancsoló szerepet, mint Bartók Bélánál. Az ember lelkének legmélyebb rétegében lakozó szenvedélyek és a belőlük táplálkozó látomások mindig céltalanok, azaz ha van is céljuk, ez olyan messzeségbe esik, hogy önmagunkba néző tekintetünk elől homályos ködbe vész el. Az ember, minden hatalmas célkitűző akaratával, nagy életfeladatokat követő kulturtörekvéseivel, minden intelligenciájával sőt intuiciójával együtt, végeredményben nagyon tehetetlennek és kicsinynek érzi magát (t. i. azt, amit magában tisztázhat és irányíthat) a lelke legmélyén titokzatosan háborgó ősi, ösztönös indulatok félelmes árnyékában. — És mégis, az emberben örökké ég a kielégíthetlen vágy, hogy ezt a félelmes árnyékot nagyszabású életcélok és kulturfeladatok napsugarával eloszlassa, hogy a benneháborgó titokzatos ösztönös erőket öntudatának számára elérhetőbb távolságba kitüzött célok irányába terelje. Általános emberi ideálok, humanisztikus eszmék, nagy nemzeti gondolatok, vagy általános formai törekvések szolgálatába szegődik azért a művész, mikor valamiképen úrrá akar lenni, legmélyebb szenvedélyein és álmain. Tudja, hogy ezek a legmélyebb szenvedélyek és álmok különben megmaradnak számára gigantikus alaktalanságukban és így kifejezni, formákkal megközelíteni, sohasem lesz képes őket.

A művész belső életét irányító közelebbi célok és feladatok kitűzése más és más minden művésznél. Abban a sokféleségben, mely itt elénktárul, azt hiszem, mégis megkülönböztethetünk két tipust. Az első tipus lehetőleg magukból a lélek mélyén kavargó indulatokból igyekszik kihámozni közelebbfekvő életfeladatait. Intellektusa (a feladatok, célok kitűzésében az intellektus mindig nagy szerepet játszik) ezért állandóan az ösztönök, az öntudatalatti élet világából táplálkozik, mindig ennek az öntudatalatti életnek tapasztalataiból meríti igazságait. Az ilyen művészeknél az értelem munkája mintegy az ösztönös élet munkájának továbbvirágzása. Az ilyen értelmiséggel meglátott igazságok sohasem kizárólagosan kombinativ, logikai igazságok, hanem egyuttal tapasztalati életigazságok is. Az öntudat és az öntudatalatti itt egyfából van faragva, állandó szerves kölcsönhatásban áll egymással; az utóbbi az előbbiből merít, s amit belőle meríthetett, azt alkalmazhatja rája mint irányító-szabályt. Az öntudat természetesen néha itt is tévedhet, de szabályai, melyekkel az öntudatalatti életet irányítja, csak nagyon ritkán erőszakoltak, hiszen épen az öntudatalatti életből virágoztak ki, az igazi nagy életcélokat felvető művészeknél legtöbbször bámulatosan *természetes* virágzással. Gondoljunk Goethére, Mozartra, vagy

gondoljunk azokra a magyar géniuszokra, akik öntudatalatti életük szenvedélyeiből és álmaiból, nagy nemzeti célokat alakítottak ki maguknak, gondoljunk Vörösmartyra, Aranyra vagy Kodályra. Mondanunk sem kell: az ő művészetükben is érzünk valami analizálhatlan és irányíthatlan végső elementáris szenvedélyt, de ez az ősi, elemi élet észrevétlenül olvad át az öntudatos emberi és nemzeti kulturtörekvésekbe, az alsó és felső réteg között nincsen válaszfal. — A művészi formák, mindig a művészélet közelebbfekvő öntudatos feladataival kapcsolatban fejlődnek ki. Ahol tehát a művészi életfeladatok közvetlenül a művész öntudatalatti életéből szervesen bontakoznak ki, ahol az irányító életcélok és az irányított mély ösztönök bizonyos belső harmóniában kapcsolódnak egymáshoz, ott természetszerüleg a művészi forma és a költői tartalom között is bizonyos rokonság uralkodik, a technikának anyaga tehát itt nem lesz idegen attól az élettől, melyet a művész vele megragad. Ilyen értelemben mondhatjuk, hogy Bachnak és Mozartnak (vagy nálunk Kodálynak) formái (reális valóságukban bármily messze is állanak a velük közölt költői tartalomtól) szellemükben rokonok azzal, amit kifejeznek.

Lényegesen más képet kapunk arról a másik művésztipusról, mely művészi életének feladatait nem a saját belső ösztönéletéből meríti. Az ilyen művész, ha igazi művész, természetesen intuiciójával szintén megérzi, mire van szüksége, hogy kifejezhesse, formákkal megközelíthesse a bensejében háborgó ősi indulatokat. Az ilyen művész is görcsösen igyekszik intellektusával valamiképen utolérni sötéten forrongó ösztönéletét. De a forrás, *melyből* intellektusa *táplálkozik,* nem saját öntudatalatti világa. Ebből az öntudatalatti világból itt az értelem csak impulzusokat merít és nem *célt.* Az értelem itt kénytelen önmagából meríteni, célkitüzéseinél elejteni a szubjektiv problémákat s objektiv művészi- és életproblémákba belekapcsolódni. Az ilyenfajta művészi intelligencia igazságaiban kevés szerepet játszik az öntudatalatti életből merített tapasztalat (legfeljebb technikai tapasztalásról lehet itt szó). Talán kissé erőszakolt hasonlattal azt mondhatnánk: míg az első tipus saját belső ösztönéletéből olvasztja ki azt az acélt, mellyel mint csákánnyal, *belülről kifelé* tör felszabadító utat legmélyebb szenvedélyeinek és álmainak, addig a második tipus ösztönéletén kivül eső területen, idegen anyagokból kovácsolja meg acélcsákányát, mely alkalmas arra, hogy *kívülről befelé* törje legmélyebb szenvedélyeinek és álmainak felszabadító utját. Az ilyen művész formái, bár a fejlődés folyamán mindig alkalmasabbak és alkalmasabbak lesznek a költői tartalom megragadására, mégis a költői tartalom szellemétől mindvégig idegenek maradnak. Az ilyen művész természetszerüleg mindig küzd a formával, sohasem tud olyan *természetes gesztussal* urrá lenni azon, mint az első tipus művésze.

Ennek a második művésztipusnak talán nincsen az egész zeneirodalomban még egy olyan kérlelhetetlenül jellegzetes képviselője mint a mi *Bartók* Bélánk. Nincs még egy muzsikus, aki olyan gigantikus megszállottja lenne a belső élete legmélyén háborgó céltalan, vak szenvedélyeknek és vizióknak. Sorsa: ezeket az erőket analizálhatlan egységükben és titokzatos elágazásaikban megragadni, velük könyörtelenül szembenézni. Természetesen mint minden művész, úgy Bartók is, közelebb fekvő, művészi öntudata számára elérhetőbb feladatok kitűzésén és meg-

oldásán keresztül, tudja csak megvalósítani azt, amit ez az egyéniségébe mélyen belevésett sors ráparancsol. Bartók azonban a közelebb fekvő feladatokat nem magukból a lelke mélyén dübörgő elemi indulatokból bontakoztatja ki. Ezért nem emeli ki ezeket az erőket eredendő, titokzatos céltalanságukból. Nem nézi, nem keresi, hova, merre visznek. Bartók világa olyan világ, melyben az emberi életnek üdítő közösségei, testvéri kötelékei, gyengédebb pihentető összebújásai, egyszóval mindazok az otthonságok, melyeket a meleg, szívünkből fakadó s szívünkhöz ezért közelálló ideálok szoktak maguk körül árasztani, mondom, mindezek a megnyugtató bensőségek, az elementáris indulatok és víziók kérlelhetlen súlya alatt tragikusan összeroppannak. Bartók művészetében *érezzük* ezt a tragikus összeroppanást és éppen ez adja meg ennek a szigorú és zord költészetnek megrendítő emberi melegségét.

Bartók tragikusan magányos művész. Magányosságában kissé Beethovenre emlékeztet. Zenéjét az esztétikusok gyakran és méltán hozták párhuzamba a Beethoven-muzsikával; különösen kvartettjeiben találunk beethoveneszk vonásokat. Beethovent is el-elborították az őstermészet roppant szenvedélyei; elég ha csak a Hammerklavier-szonáta két saroktételére, vagy az utolsó c-moll szonáta Allegro-jára gondolunk: már az elementáris vad indulatoknak kérlelhetetlen világa áll szembe velünk. Beethoven is gyakran megszállottja volt az ősi indulatoknak, ő is egyedül állt szemben a világgal. De ne feledjük: Beethovent magános küzdelmében magasra tűzött humanisztikus célok vezették, az emberi élet gyengéd, testvéri kötelékeit nála hiába szaggatta a kegyetlen sors hatalma, ezek a kötelékek mind szorosabbra fűződtek; mert a külső és belső élet nagy harcából, a külső és belső élet nagy idealisztikus egysége alakult ki s ebben a nagy egységben szabadon és gazdagon bonthatta ki bensőségeit az élet meleg otthonosságainak kis világa. — Bartók magánya, ha nem is mélyebb, de mindenesetre zordabb magány. Az ő világával kapcsolatban igen helyesen citálta Péterfi István (a Nyugatban), hogy: „északfok, titok, idegenség". Nála alig enyhíti valami a titokzatos elemi indulatoknak elementáris tisztaságában is sűrű, feszült atmoszféráját. Képzeljünk el egy embert, aki állandóan, ki tudja milyen ősi messzeségből jövő és ki tudja milyen rengeteg messzeségbe vivő erők áramlásában él; élete együtt áramlik ezekkel az erőkkel, feltartóztathatatlanúl, ismeretlen, realizálhatlan célja felé. És most gondoljuk el a művész munkáját: ezt a vad erők tragikus sodrában tovaságuldó, zabolátlan életet megragadni, műalkotásokban összefogni és lerögzíteni.

Ismételjük: Bartók a művészi formáknak összefogó és lerögzítő matériáját, saját ösztönéletétől idegen bányákból merítette. Közvetlen célkitüzései nem érintették a belső életében háborgó elementáris indulatokat. Intellektusa kombinativ úton alakította ki közelfekvő művészi céljait és *kívülről* közeledett belső életéhez. Figyeljük meg jól Bartók Bélát, amint a zongoránál ül és saját szerzeményét játssza: valami furcsa kettősség sugárzik ebből a feledhetetlen képből: egyrészt a legdémonikusabb, legelementárisabb ösztönerő, másrészt a legátszellemültebb, legfinomabb intelligencia sugárzik felénk.. Szinte megdöbbent az a végtelenül tiszta intellektus, mely Bartók ösztönös művészetét áthatja. „Tiszta értelem", zeneintelligencia, mely a maga sajátos intellektuális útjain jár, mely a formákon mint abszolut, független valóságokon és nemcsak mint relativ kifejezési eszközökön munkálkodik. Bartók, mint igazi művész,

nagyon jól tudja, hogy a forma végeredményben csak eszköz, de mivel a formát anyagában és szellemében egyaránt idegennek érzi attól a tartalomtól, melyet vele ki akar fejezni, úgy gondolja, hogy ennek a formának megvannak a maga sajátos, a művész életétől független szabályai s ezért őneki saját belső ösztönéletétől függetlenül is kell kutatnia ezeket a szabályokat. Bartók tehát kereső, folyton újat kutató zenei intellektus. Az ilyen művészagyat minden újítás izgatja; minden újat hozó irány felkarolót és továbbfejlesztőt talál benne. Ma Liszt, holnap Strauss, holnapután már Sztravinszki újításait szövi tovább. Ma a széles, orgiasztikus „al fresco", holnap a szigorúan egyszerű vonalrajz ragadja meg fantáziáját. Stilusa folyton, szinte forradalmian differenciálódik s egyben természetesen integrálódik is, szóval valóságos Spencer-féle fejlődés útján halad előre. Önmagában kérlelhetetlenül logikus stilus, lezárt, egységes.

Ha Bartók stilustörekvései kimerülnének ebben a forradalmi, objektiv fejlődésben, akkor Bartók is ama formalista újítók közé tartozna, akik ma Sztravinszkivel élükön a sikeres kísérletezésnek gazdag korszakát megnyitották. De Bartók kísérletei sohasem öncéluak: őt mélyen áthatja az a hit, hogy mennél differenciáltabbak önmagukban kifejezési eszközei, annál alkalmasabbak belső élete megragadására, mennél élesebb és acélosabb a „csákány", annál könnyebben vághat vele utat egyéni világának öntudatalatti mélységeibe. Ezért tüzi maga elé, mint legközelebbi művészi feladatot, a zenei formák világának differenciáló, forradalmi továbbfejlesztését. Bartók tehát elsősorban „formai" természetü „muzikális" célra irányítja öntudatát, hogy e cél eléréséért folytatott küzdelemben tökéletesen kifejezésre juttassa legmélyebb költői mondanivalóit. Ez a cél tehát, mint látjuk, nem emeli fel, nem hozza közelebb öntudatunkhoz valami magasabb emberi eszmény erejével, a költő elementáris, vad, öntudatalatti világát. Bartók műveiben a tiszta, ragyogó intellgenciát sugárzó formai kultura és a vad, elemi ösztönök költői világa között nincs belső szellemi kapcsolat. Az előbbi nem virágzott ki az utóbbiból, hanem csak törekszik az utóbbi felé.

Hogy ez a „törekvés" minél eredményesebb legyen, Bartók, természetesen hatalmas intuicióval alakította ki formáit; megérezte, mire van szüksége a zenei alakzatok birodalmában, hogy formáló keze hozzáférhessen a bensejében háborgó indulatokhoz. Egytelen pillantás Bartók oeuvre-ére elegendő, hogy tisztába jöjjünk Bartók formai fejlődésének *belső* impulzusaival.

Ha végigtekintünk ezen a grandiózus oeuvre-ön, négyféle alaptendenciát hámozhatunk ki belőle; az első: a művész magyar temperamentumának megfelelő, magyar zenei nyelv kialakítása (a régi magyar népdal felhasználásával); a második: törekvés az ősi, primitiv ritmusok és dallamok világába (a magyarországi parasztzenén keresztül); a harmadik: szertelen gazdagodás a kifejező eszközökben (a modern technika nagy apparátusának szélsőséges kifejlesztése); a negyedik: a legszigorúbb koncentráció és tömörség keresése (a differenciált ritmika, a horizontálisan meghatározott harmónika, a zárt „cantus firmus" s az új kontrapunktika segítségével). Mind a négy tendencia, forradalmi hatású, merész újításokat hozott, de mind a négy újítás, mély belső szükségességből fakadt. Csakis így önthette Bartók formába azt a sajátos, mély szenvedélyvilágot, melyet magában hordozott. Hogy magyar mű-

vésztemperamentumnak magyar formanyelvre volt szüksége: ezt felesleges magyaráznunk. Hogy az olyan művész, aki a legelementárisabb, legősibb szenvedélyek megszállottja, a népzenén keresztül a „primitiv" felé törekszik: természetes. Az olyan művésznek pedig, aki az emberi lélek legőserdeibb tájékára vezet bennünket, valóban a technikai apparátus minden szélsőséges lehetőségét ki kell aknáznia, hogy hangokat adhasson az emberi lélek ősi rengetegének: hiszen lépten-nyomon sötét morajokat, vad dübörgéseket, titokzatos suttogásokat, hirtelen felágaskodó, felriadó mozdulatokat kell zenéjével megrögzítenie! És végül: az ilyen szertelen, szélsőséges fantáziát egyedül a szigorú, koncentrált formák vassinei óvják meg a kisiklástól. Gondoljunk csak a gigantikus képzelet nagy megszállottjaira: Dantera, Dürerre, Bachra; Bartóknak is, ha meg akarja óvni művészetét az idomtalanságtól, formátlanságtól, a legszigorúbb, legzártabb formák vastraverzeire kell építenie művészetét.

Bartók művészi fejlődésének négy alaptendenciája közül az első, a *magyar* zenei formanyelv kialakítása, hamar célhoz ért s így a további fejlődésben nem játszott szerepet. A másik három tendencia azonban végigkísérte Bartókot művészetének útján egészen a mai napig. Hol az egyik, hol a másik nyomult jobban előtérbe, de mindegyik állandóan, szűntelenül dolgozott a stilus kialakításán. Bartók legutóbbi stilus-korszakában (mely a zongoraimprovizációktól a második hegedű-zongora szonátáig terjed) az azt megelőző periódus kiszélesítő gazdagodásának hatalmas összesűrítését láttuk. A sűrítés, a koncentráció eszköze itt elsősorban a *horizontális-harmónikus* struktura volt. Amit Bartók régebben az akkordoknak egész sorával támasztott alá, most egy-egy szintétikus akkorddal oldja meg, beleszorítva ebbe az egyetlenbe, a korábbi akkordok egész sorozatának gazdag szineit. Ennek a „harmónikus" koncentrációnak előtérbenyomulása természetesen a zenei felépítésben bizonyos szaggatottságot hozott magával (legjobban ezt az I. hegedű-zongora szonáta első tételében éreztük) és az összhangosítás rendkívüli bonyolódottságához vezetett. A homofón stilusnak ez a legnagyszerűbb differenciálódása a II. hegedű-zongora szonáta csodálatos második tételében érte el tetőpontját. Ilyen tetőpontok után a művészi fejlődésben rendesen pihenőnapok következnek és ilyen pihenőnapot jelent Bartók oeuvre-jében a „Tánc-szvit", mely ennek a korszaknak kamarazenében elért eredményeit nagyzenekarra viszi át. Ebben a kompozicióban az elért technikai eredmények már csak „kamatoznak" s kamatozva gazdagodnak, mintegy „közvetlenül"; a nagy zenekari apparátus bőredőjű szövetében a koncentráció eddigi eredményeit szabadon, bizonyos fölénnyel, minden nagyobb erőfeszítés nélkül alkalmazza itt Bartók.

A művész pihenése azonban csak rövid ideig tartott. Legutóbbi szerző estjén Bartók már ismét újabb, fejlettebb formavilág köntösében lépett elénk. Az újabb fejlődés szintén a fokozódó koncentráció szellemében ment végbe. Ez a koncentráció, ez a tömörítés szonban egészen másirányú, mint az improvizációké és a hegedűzongoraszonátáké. Súlypontja átterelődött az összefoglaló akkordokról, a harmóniáról a melódiára, a vízszintes vonalra. Ami Bartók új zongoradarabjaiban új, minden eddiginél szigorúbb polifónikus, kontrapunktikus szerkezet alakjában jelenik meg, az nem egyéb, mint a horizontális *folyamatosság*

koncentrációjára való törekvés. Ebből a szempontból az új opuszok legújabbika, a zongoraszonáta, valóságos reakció a hegedűzongoraszonáták szaggatott tematikus munkájára. A polifónia ezúttal Bartóknál a kompozició feltartóztathatatlan, állandó előrehaladásának lett szimbóluma, a szigorú vonalrajz pedig a szinek és harmóniák letisztulásának adott impulzusokat. Bartók új „Hat kis zongoradarab"-jának szerkezete ezért látszólag sokkal egyszerűbb és közérthetőbb, mint az előző periódus darabjaié. A „Három párbeszéd" (ez a három „kétszólamú invenció"), azután a „Dal", az „Induló", a „Menuetto", csakúgy mint a zongoraszonáta, mind erősen kötött zenei formákban mozognak. Láttuk, hogy milyen konzekvensen érkezett el Bartók intellektusa, a zenei formák differenciálása-integrálása terén ehhez a legújabb, szigorúan kötött stilushoz. De ez a legújabb stilus nemcsak kötöttebb és szigorúbb, minden eddiginél, hanem valamiképen elvontabb is. „Csörgőtánc", „Menuetto", „Induló": látszólag (már t. i. az elnevezés után ítélve) csupa „Characterstück" és mégis, ha összehasonlítjuk a régebbi „karakter-darabokkal" (a „Medvetánc"-okkal, a „kicsit ázottan"-okkal stb.), azt tapasztaljuk, hogy pl. a „Csörgőtánc"-nak kevés köze van ahhoz a képhez, mely az életben egy „csörgőtánc" rázendülését kísérni szokta. A karakter-darab az életből, a jelenségvilágból szokta kölcsönözni folyam-alkotó elvét, és átveszi azzal együtt az élet, a jelenségvilág képeit is. Bartók „hat zongoradarab"-ja azonban a „karakter"-darabban csak önmagában-karakterisztikus *zenei* formát lát, tehát nem *a jelenségvilág színes, gazdag életére* jellemző formát. Nem törekszik az élet színes megnyilatkozásai felé, ellenkezőleg inkább elvonatkozik azoktól s egyedül csak a zenei formákat absztrahálja belőlük. — Van azonban Bartók új művei között egy másik zongorakompozició sorozat, a „Szabadban" című, mely az előbb említettekkel szemben, határozottan belekapcsolódik a jelenségvilág életébe. Sőt a „Szabadban" ciklus egyik darabja, az „Éjszaka zenéje", már szinte a hangfestő programmuzsika határán mozog. Igaz, az életből ellesett formákat Bartók ezekben a művekben is mint abszolút zenei formákat kombinálja, de egyszersmind beleviszi a kompozicióba azt az élményt is, melyet neki az az élet jelentett, mely az illető formákat felvetette. Pl. a tücsök-cirpelést utánzó zenei figurát úgy kezeli, mint valami tisztán zenei figurációt (akárcsak tehát a XVIII. sz. első felének „program-zenész" franciái), de ugyanakkor megérezteti velünk azt az élményt is, melyet neki az éjszakai tücsök cirpelése az életben jelentett. Ebben a tekintetben tehát a „Szabadban" sorozat más formai tendenciát mutat, mint a „Hat kis zongoradarab" és a „Zongoraszonáta".

Ez a furcsa kettősség Bartók mai művészetében azonban ne lepjen meg bennünket. Ha röviden felvázolnánk Bartók belső költői fejlődésének alapmozzanatait, úgy, ahogyan azt külső, technikai fejlődésével cselekedtük, többek között két érdekes mozzanatot figyelhetnénk meg közöttük. Bartók fantáziája a bensejében forrongó elementáris indulatvilágot hol titokzatos, ősi, analizálhatlan egységében igyekszik valamiképen megjeleníteni, hol pedig azokban a sajátos, sokféle képekben, melyekkel ez az ősi indulatvilág az életben, a jelenségvilágban megnyilatkozik. Ez utóbbi esetben is mindig az indulatok ősi dinamikáján van a hangsúly és sohasem azokon a képeken, melyeken keresztül az az életben kirobban. Az élet képei Bartókot csak annyiban érdeklik,

amennyiben ezeknek az ősi indulatoknak hordozói. Bartók ezért tulajdonképen sohasem *festi* az életet, epikus leírásokat, a szó szoros értelmében vett programmzenét hiába keresünk művészetében. A jelenségvilág külső életét, mint valami nagy, a belső élethez hozzátartozó Egészet, művészetével átfogni: soha sincsen szándékában. Bartók költőszemével nézve a világ gazdag alakzatai elvesztik realitásukat, Bartók világa lázasan csillogó szubjektiv vízióknak a világa, mely az élet legmélyén lüktető vak és fekete szenvedélyek, indulatok sötét méhéből bontakozik ki. Ezeknek a vak és fekete szenvedélyeknek, jól értsük meg, *nem céljuk*, nem irányító eszményük, hogy ezt a gigantikus gesztusokkal, őserdei hangokkal, fantasztikus alakokkal népes vízióvilágot önmagukból kitermeljék, sötét méhükből, mint valami vulkánból kirobbantsák. Bartók annak a vad álomvilágnak, melybe beletemetkezik, épp oly kevéssé látja célját és épp oly kevéssé látja *benne a célt*, mint amilyen kevéssé látja maguknak az elementáris szenvedélyeknek célját, mely ha van, akkor is túl esik öntudatos emberségünk látókörén. — És mégis . . . ez az életből kiragadott képeket idéző víziövilág, minden titokzatos céltalansága mellett, mégiscsak közelebb áll Bartók emberségéhez, mint a fenekén forrongó analizálhatlan ősi szenvedély. Hiszen az alakok, a víziók, melyekkel itt Bartók találkozik, bár mind az élet mélyén dübörgő félelmesen elementáris indulatokról beszélnek neki, mégis valamiképen hasonlók a költő meleg emberségéhez: emberek, állatok, vegetációk, szóval életfigurák: ragyogó színekkel, zengő hangokkal, hatalmas mozdulatokkal táncolják őt körül. A „Perpatvar"-ból borzalmas erővel harsog az ősi indulat, de mégis csak az *emberi veszekedés* hangját használja szócsövül, a „Siratók"-ból valami misztikus, soha nem tisztázható ősbánat száll reánk, de mégis csak az *emberi gyász* harangzúgásával bontakozik ki ez a szomorúság, a „Medvetáncban" az ősi erők groteszkül vad topogása táncoltatja lelkünket, de ez a tánc mégis csak egy mackó topogására veri a ritmust. És azok a szilaj, duhaj kurjantások, azok az ismeretlen, mérhetlen mélységből feltörő vad zokogások, fájdalomkiáltások, sóhajok, azok a rikító, velőtrázó őskacajok, azok a halk hangvételükkel ijesztően nagy messzeségeket idéző gyengéd panaszok, melyekkel Bartók népdalfeldolgozásaiban találkozunk, mégis csak egy embernek, bár a legelementárisabb, legősibb embernek: a parasztnak ajkairól hangoznak. Ezeknek az életvizióknak Bartókja ezért minden tragikus szenvedélytől-megszálltsága mellett sem olyan kérlelhetetlen, mint a vak szenvedélyeivel szemtől szemben álló Bartók. Ez az életjelenségek vízióiból ragyogó, tündöklő álomvilágot szövő Bartók is magányos, egyedülálló jelenség; hiszen a barátságosabb arcok mögül az élet kifürkészhetlen démonikus ősi erői sugároznak rája; de ez a Bartók talán mégsem annyira magányos és egyedülálló, mint az a másik Bartók, aki leszakítja az élet ősi indulatai elől a jelenségvilág vízióinak barátságosabb fátyolát, hogy farkasszemet nézzen közvetlenül azzal, ami mögötte van. Pedig, hogyan szeretheti Bartók az élet alakjaiba öltözött víziövilágát! Hogyan szeretheti az ő parasztjait, az ő medvetáncoltatóit, az ő zúgó erdőit, derengő hajnalait! Ahogyan beletemetkezik ragyogó álomvilágába, abban van valami Vörösmartyra emlékeztető. De ne feledjük: Vörösmartynál ez az álomvilág valami magasabb valósággá válik, mélytűzű színekben ragyogó vízióiba teljesen feloldja, felszívja mindazt, amiből e víziók táplálkoznak: az élet

küzdelmes erői, a szenvedély tragikus harcai, ebben a képzeletvilágban fölemelkednek, „hazára" lelnek: „Mit tudtok ti hamar halandó emberek, ha lángképzelődés nem játszik véletek..." Bartók azonban más fából faragott ember. Kérlelhetetlenebb, szigorúbb. Az ő víziói nem teremtenek „hazát" az ősi szenvedélyek küzdelmének, az ő vízióiban nem oldódik meg a sötét, „fekete" szenvedély, csak ragyogó fátylakba öltözik; az ő vízióinak mindig feltörhetlen *magva* marad ez az elemezhetlen, vad szenvedély, az ő ezerszínű vízióinak magva mindig: „fekete".

Bartók sohasem felejtette el a víziók színpompájában ezt a fekete magot. De gazdag és rendkívül változatos költői fejlődése folyamán, talán sohasem látta még olyan tisztán és könyörtelenül, hogy néki *sorsa* rettenthetetlenül szembe nézni az emberi lélek legmélyén forrongó pogány szenvedélyvilággal, mint most legújabb zongoradarabjaiban, elsősorban a Zongoraszonáta első tételében és a letipró erejű „All'ungherese"-ben. Bartók még sohasem volt ilyen erős és kérlelhetetlen, még sohasem volt ilyen tragikusan magányos, még sohasem volt ilyen rettenetesen kizárólagos megszállottja szenvedélyeinek. Hogy teljesen és közvetlenül átadhassa magát ezeknek az ősi indulatoknak, visszautasítja a jelenségvilágból kiragadott vízióknak közvetítését. Ebből magyarázhatjuk, hogy művészi formáiban elvonatkozik a jelenségvilágtól, hogy csak a legabsztraktabb muzikális jellegzetességet ragadja meg bennük. A zeneiségükben is legkarakterisztikusabb formák rendszerint az „életben" alakultak ki: itt csiszolódhattak csak ki, itt merevedhettek csak meg objektiv zenei valóságokká. Igaz, ezek az „életben fejlődött" formák magukkal hoznak valamit az élet viruló, meleg húsából is. De ha ezt a körülpárnázó húst lefejtjük róluk: a tiszta zeneiség legsalaktalanabb csontváza áll előttünk. Ilyen abszolút objektiv forma: a „menüett", az „induló" stb. zenei kvintesszenciája. Ezért lehetett a „menüett", az „induló" elvont zenei formája Bartók „hat zongoradarab"-jában két kis kompozíciónak. De milyen távol áll Bartók ezeknek az „objektiv" formáknak alkalmazásánál, az ugynevezett „objektiv, absztrakt, abszolút muzsika" zavarosfejű modern apostolaitól. Formáit azért választja el ilyen messzire az életjelenségek gazdag és sokféle élményt nyujtó világától, hogy annál zavartalanabbul, annál kizárólagosabban és teljesebben adhassa át magát annak az egyetlen, gigantikus élménynek, melyet neki az elementáris ősi indulatoknak oszthatatlan, analizálhatlan világa jelent. A plasztikusan elrendező, megformáló erőket (melyek nélkül művészi kifejezés nem lehetséges), a távolból, egészen a távolból kell annak merítenie, aki megfogható remekműbe akarja mintázni ezt az elementáris szenvedélybirodalmat, a maga cél- és határtalanságában.

De vajjon örökre elnémították-e ezek a mélyen dübörgő szenvedélyek a jelenségvilág színes, hangos, illatos életét Bartók művészetében? Vajjon örökre elsötétültek-e Bartók lelkében azok a víziók, melyeket fantáziája a színes és eleven alakokban gazdag életből merített? A „Szabadban" című zongoraciklus megadja rá a választ s a válasz tagadó, mert az ősi szenvedélyek nagyszerű megszállottja körül íme megcsendül az „Éjszaka zenéje" s a magányos költő felfigyel: csillagfényben úszik az égbolt, a bokrokban megszólalnak a tücskök, a távolban a békazene... s a hangok egyre nőnek, egyre több és több zúgból zendül fel szenvedélyes vibrálásuk, már zeng zúg az

egész mindenség, s azt az ősi megfoghatlan erőt, melyet a költő saját lelke legmélyén érez, most minden oldalról rázáporozza a természet: ez zeng a csillagokból, a tücsökhegedűből, a távoli sírásokból és a lefojtott közeli kacajokból; a titokzatos erők már behálózzák az egész Világegyetemet, s e nyugtalan, rezgő hangok titkos hálózatában egyszerre megcsendül az Éjszaka fenséges, nyugodt himnusza... A világ énekel, de csillagfényű, tücsökhangú énekében örök, kifürkészhetlenül sötét elementáris erők dalolnak, s a költő magányosan áll az éjszakában, egyedül ezekkel az ősi, titokzatos erőkkel...

TÓTH ALADÁR.

Strawinsky.

A ma legfelkapottabb zeneszerzője. Nevétől és zenéjétől hangos Európának és Amerikának valamennyi zenei folyóirata, napilapja, koncert-irodája, hangverseny-terme, zenei szalonja. 1910 óta állandóan „divatban" van. De a divat szárnya ezuttal a mai kor egyik, hatásában, művészettörténeti jelentőségében legerősebb zenei lángelméjének nevét hordozza. A háborús években, amikor Magyarország ki volt kapcsolva a XX. század hangadó zenei fővárosának, Párisnak, művészi piacából, még Strawinsky Igor volt a Debussy utáni új zenének egyetlen nagy reménysége. Maga Debussy is Strawinskyben látta az eljövendő, hatalmas szavú új prófétát. Szobája falán csak egyetlen muzsikus arcképe csüngött: Strawinsky Igoré... A csatazaj elmultával azután szellemi téren tudvalevőleg legelőször a muzsikusok között indult meg a nemzetközi érintkezés s csakhamar egy másik, akkoriban még nem eléggé ismert és méltányolt tüzes fényű üstökös is megkezdte körforgását a nagy világban: a mi Bartók Bélánk.

Strawinsky fiatalon került Párisba s az akkor világot járó orosz ballettel együtt hamarosan előtte is megnyiltak a Nagy Opera kapui. Franciaország lett a második, a tulajdonképpeni művészi hazája. Első döntő sikereit kivétel nélkül a Szajna partján aratta. Idővel azután teljesen elszakadt szerencsétlen sorsú hazájától s a bolsevizmus uralomra jutása óta már művészi talajra sem talált Oroszországban. 1910 óta világhíresség s ma mindössze csak 44 éves.

Strawinsky művészi pályafutása a legfordulatosabbak egyike. Nemcsak kameleon-szerű gyorsasággal változtatta köntösét, külső megnyilvánulási formáját, hanem művészetének belső tartalma is többszörös megujhodáson ment keresztül. A fiatal Strawinsky kezdetben leginkább a keletiesen orosz szinekkel dolgozó, zenei ábrázoló: Rimsky—Korzakov hatása alatt ír. Később átmenetileg Debussy harmóniai világának szerelmesévé lesz. A „Petruska" és az azt közvetlenül követő „Le Sacre du printemps" (A tavasz megszenteltetése) című táncköltemények egészen egyéni ízű muzsikája volt első, igazán eredeti megnyilatkozása. Ezek keletkezése még a háborút közvetlenül megelőző évekre esik s úgy látszott, hogy a Petruska, illetve a „Sacre" határozott élű aktivista-dinamikus stilusa lesz Strawinsky jellegzetes, maradandó sajátossága. A háborús

évek alatt azonban már homlokegyenest ellenkező művészi hitvallást követ s legutolsó alkotásai megint újabb és újabb meglepetésekkel szolgálnak. Egy-egy új korszaka mintha egyenes megtagadása lenne az előbbinek. Az egyikből a másikba való átmenetet hiába keressük, mert Strawinsky művei nem mutatnak fokozatosan felfelé ívelő fejlődési vonalat. Hirtelen elkalandozások, szeszélyesnek tűnő ki- és visszaugrások jellemzik Strawinsky grafikonját. Művészetének különböző, egymásnak nem ritkán tökéletesen ellentmondó jellegzetességeit nem volna szabad összefoglalóan ismertetni. Külön kellene tárgyalni az első, a második, a harmadik és a következő periodusok Strawinsky-jét. Ezt a hallatlan sokféleséget talán csak egyetlen nagy általánosságú közös nevezőre lehet hozni: Strawinsky kivételes erejű, sajátosan zenei invencióval és inspirációval párosult s a legmagasabb foku, abszolut dologbeli tudással alátámasztott kemény művészi akarására. A semmiféle engedményt nem ismerő, kemény céltudatosság és a káprázta tó technikai fölény, valamint a sajátszerüen muzikális elemnek uralma épp úgy mutatkozik a „Petruska" és a „Sacre", mint a „Les noces" (A menyegző), a négy orosz dal, vagy a „Histoire du soldat" (A katona története) vagy a zongora-koncert egymástól teljesen távol álló s egymásból le sem vezethető stilusában. Strawinsky sokrétű munkásságának egyéb közös vonása aligha van. Azt a jelzőt tehát, hogy „strawinsky-s", inkább a művészi alkotó-erő és akarat rendkivüli frisseségére vonatkoztathatjuk, de sohasem egy Strawinsky-féle össz-stilusra, mert ilyen nincsen.

Vannak, akik Strawinsky egész munkásságát az orosz mester jelenlegi (klasszicisztikus) stilusának nézőszögéből vizsgálják s azt szeretnék kimutatni, hogy Strawinsky korábbi munkáiban is kifejezésre jutott már a XVIII. század zenei klasszicizmusa felé való törekvése. Strawinsky művészetének általánosan érvényű jellegzetessége eszerint az objektiv formalizmusra való törekvés volna, mely a nagy stilus-különbségeket is valamelyes magasabb egység keretébe szorítaná. Strawinsky egyik legkiválóbb kritikusa és honfitársa, *Boris de Schloezer* is hasonló felfogás felé hajlik. Szó sincs róla, éppen elég erősnek látszó érveket lehet ennek alátámasztására felsorakoztatni, de alapjában véve mégis erőltetett dolog a Tűzmadár, a Sacre, a Rossignol, a Ragtime, a japán és orosz dalok stb. stilusában — a XVIII. század klasszicizmusa felé való visszatekintést felfedezni. Mert a tisztán muzikális koncepció, a tonalitás határozott kidomborodása, a kontrapunktikus írásmód szeretete, a klasszikus, kötött forma tisztelete, a személytelen, szenvtelen hang például a Petruskának, sőt a Sacre-nak is lényeges sajátosságai, de ebből még korai volna arra következtetni, hogy az említett művek (s általában Strawinskynak 1918. előtti egész munkássága) szorosabb stílusbeli kapcsolatban állanának az 1924. évbeli, kifejezetten formalisztikus zongora-koncerttel és a szonátával. Strawinsky maga azonban, úgylátszik, most ezt a felfogást kedveli, mert 1921-ben a „Sacre du printemps" párizsi reprize alkalmával szigorúan „architektonikus kompozició"-nak nevezte el ezt a művet. 1913-ban ugyanazon „Sacre" bemutatásakor viszont még *analizálta* azt, amit a „Tavasz megszenteltetésé"-ben zeneileg *kifejezni* óhajtott: a megujuló természet felséges ébredését, az egyetemes pubertás mély és határtalan nyugtalanságát, az ősi orosz pogány világ szokásainak, lelkének megelevenítését stb. A ritmus erőteljes bugyogásában pedig a megujhodó, szűz természeti erők működését akarta érzékeltetni... Maga Strawinsky

szimbolikus, legendás *tartalmat* magyarázott bele a „Sacre" zenéjébe. De ez 1913-ban volt! 1921-ben már csak tiszta muzikális szerkezetet lát a Sacre-ban s Nijinsky-t, a híres táncművészt is megrójja azért, mert akkoriban „beugrott" a szerzőnek és szimbolisztikus felfogásban kreálta a művet. 1913-ban még mint hatalmas kifejező erejű zenészt ünnepelték s akkor mindenki meg volt róla győződve, hogy Strawinskyt valóban mély költői elgondolások, távoli, pogány évszázadok hatalmasan zengő látomásai bírták rá a Sacre zenéjének megírására. Mostani újabb nyilatkozatával Strawinsky egyszerűen helytelennek minősíti ezt a nézetet. Nem is igen ütközött meg ezen s egyéb, kisebb-nagyobb következetlenségeken híveinek nagy tábora. Hiszen Strawinskyt ma mint a tisztán architektonikus zene apostolát szokták emlegetni s így az új architektonikus zenestílus barátainak bizonyára kapóra jön az, hogy Strawinsky legnagyobb alkotása is ebbe a kategóriába sorozható.

Strawinsky esetében a régi vita éled fel ujra: kifejező művészetet lássunk-e a zenében, vagy pusztán hangmatematikát? Strawinsky zenéjében kiki azt találhatja, amit éppen kapni akar. A Les Noces-ig azonban bezárólag feltétlenül több, sokkal több van Strawinsky zenéjében, mint szilárdan feltornyosuló, zseniális hangmatézis. Ezt a bizonyos több valamit Strawinsky utólagos nyilatkozatai sem tudják a merev kótafejek közül eltüntetni...

A lángelménék sok mindent szabad. Mindenesetre tetszése szerint kezdhet új és új stílust, ha az eddigit megúnta, vagy már teljesen kiaknázta. Az alkotáson kívül azután persze nyilatkoznia is szabad. A zeneszerzők nyilatkozatainak azonban sohasem kell oly nagy fontosságot tulajdonítanunk, mint a kompozicióiknak. Éppen azért ne törődjünk most sem meddő akadémikus vitákkal, sem rubrikázási kérdésekkel, hanem nézzük magát a Strawinsky-oeuvre-t a maga teljességében s a művek futólagos seregszemléje mellett igyekezzünk belepillantani Strawinsky sokoldalú géniuszának főmozgató erőibe.

Strawinsky Igor a zeneszerzési tudomány mai nagy fejlettsége korszakában is feltünést tudott kelteni sokirányú, alapos és biztos tudásával. A zene nagymesterei számára a technikai tudás eszköz, a kisebbek számára a tartalom-szegénység díszes palástja. Strawinskynél a tudás, a veleszületett sajátos zene-csinálási tehetséggel egyetemben: ma minden. A nagy tehetség- és tudástöbblet Strawinsky alkotó művészetének legfőbb és kimeríthetetlen energia-forrása. Ebből, és kis túlzással mondhatjuk, csak ebből táplálkozik. Tehát úgynevezett elsődlegesen muzikális inspirációjú zeneszerző, akinél az inspirációnak muzikális fajtája a szó legszorosabb, mondhatnók mesterségbeli értelemben veendő. Ez a tipus, melyet a régi jó időkben „Musikant"-nak hívtak s mely tipusnak Strawinsky az ezerszeres hatványra emelt, ízig-vérig modern megszemélyesítője. Nem belső érzésvilága, vagy egy költői gondolat, vagy külső benyomás hajtja őt az alkotásra. Mindenekfelett sajátosan zenei tehetsége és tudása ösztönzi; ez inspirálja s látszólag ennek az abszolut és bőséges tudásnak örül a legjobban. Ha tehát Strawinsky művészetének legfőbb mozgató ereje gyanánt a nagy potenciájú elsődleges zenei tehetséget és a levezetésre váró tudás-túltengést fogadjuk el, akkor abból okszerűleg következik, hogy zenéje a legnagyobb visszahatást jelenti a romantikával és Debussy artisztikus lélekpoézisével szemben. Az Én

kultusza, a szenvedélyes vagy álmodozó lírikus hang, az erotikus hullám, a kellem, a báj, a dekoratív szépség, az elnagyolt formák, a szigorúan vett zeneiségen kívül álló elemek, — vagy Debussy mély zeneköltészete, nemes szenzibilitása, finom hangulatokban való elmerülése és csillogó koloritja, idegen fogalmak Strawinsky zenéjében. Ma például már gyakorlatilag is csalhatatlanúl igaz és alapvető dogmának tartja Mme de Staël-nek híres meghatározását: „a zene nem egyéb, mint a hangok architektoniája". Az aromantikus és architektonikus vonás egyébként többé-kevésbbé minden művében feltalálható. Azokban is, melyekben tagadhatatlanúl bizonyos költői tartalom is van.

Strawinsky forma-építkezése már a Petruska óta merev. Minden hajlékony, kecses vonal híjján van. A formálásra szánt zenei anyaga is kemény, durva, hideg. Strawinsky nem is próbálja meg, hogy azon valamit lágyítson, hevítsen, díszítsen. Sőt! A csupasz, primitív anyagot még keményebbre edzi, a vonalakat éles szerszámokkal még szögletesebbre faragja. Ha egy-egy témán eredetileg netalán valami kevés, forróbban rezgő díszecske csüngene, azt is bizonyára kérlelhetetlenül lehántolná. Mesterkeze viszont a nyers anyag elrendezésében, a súlyos acéltömbök vagy gyémántos keménységű apró kockák szembeállításában mutatkozik. Ebben azután a legraffináltabb kultúrát árulja el. Szinte amerikaias mérnöki zsenialitással és pontossággal van ott minden kitervelve, kiszámítva. A durva fogású tömbök vagy kockák úgy illeszkednek egymásba s úgy fordulnak szembe vagy párhuzamosan egymással, mint egy preciziós modern gépcsodában a tárcsák, a fogaskerekek, a marók. Tökéletesen befejezett, gondosan arányosított, szinte mechanikus szerkezet Strawinsky minden műve. Sem rapszódikus összerakást, sem a szabályszerű működést és összhatást zavaró valamilyen hiányt vagy túlzást nem észlelhetünk bennük. Ha Strawinsky zenekara megszólal, nem ritkán az az érzésünk, hogy sokféle, egymást kiegészítő, ellensúlyozó alkatrészből összeállított gépegység kemény, a hozzá nem szokott fül számára bántó, de gyakran megrázó erejű dübörgését vagy átható zakatolását halljuk. Nem minden ok nélkül nevezték el Strawinsky zenéjét gépzenének...

Az a kérdés most már, van-e ebben az állítólagos gépszerűségben zene? S egyáltalában művészet-e a puszta tudás, a legtökéletesebb, de hideg és merev, objektiv architektónika minden érzelem-ébresztő elem, minden emberi vonatkozás, minden magasabb eszmény nélkül? A felelet egyszerű: nem! Csakhogy Strawinsky sokkal zseniálisabb *művész* és sokkal nagyobb *muzsikus,* mintsem hogy csupán gépiesen megszerkesztett hangsokaságot adjon zene helyett. Megmondtuk már, hogy a mechanikus jelleg és bizonyos féltve megőrzött szenvtelenség kétségtelenül egyik fontos ismérve Strawinsky zenéjének, de korántsem minden. Általánosságban nem is lehet Strawinsky zenéjét *csak* gépiesnek minősíteni. Legutolsó korszakában is, amikor szemmelláthatólag csupán formalisztikus kérdések foglalkoztatják és csak tudásából táplálkozik, ösztönszerűen olyan tiszta *zenét* tud alkotni, mely önönmagában véve, sajátszerüen zenei mondanivalójának magvassága folytán, alkalmas arra, hogy teljesen kielégítse a muzsikust. Akkor, amikor a homofon vertikális és szabad formálású zene-irányzat a Debussy-epigonok kezében további fejlődésre képtelennek mutatkozott, sőt úton-útfélen a dillettantizmus veszélye fenyegetett: Strawinsky a Bach és Bach előtti stílus-minták ala-

pul vétele mellett teljesen kontrapunktikus (horizontális) és kötött szerkesztésre adta magát s ezzel nemcsak hatalmas lökést adott a zene egészségesebb továbbfejlődésének, hanem merész mozdulattal utját állotta a zenei anarchia terjedésének is. A XVIII. századbeli klasszicitás felé való törekvés, egy tisztán zenei eszmény céltudatos keresése már egymagában nem engedi, hogy egyszerű mechanikus szerkezetet lássunk Strawinsky legújabb műveiben.

A fiatal Strawinskyban még nem nyilvánul meg a klasszicisztikus eszmény határozott követése, de sok mindennel kárpótol ezért, valamint a szubjektiv elemek, a zene megszokott költői tartalma, emberi, érzelmi vonatkozásai aláhuzottságának hiányáért is. Míg Bach ugyancsak architektonikus építkezésű zenéjének az abból kiáradó kedély páratlan gazdagsága és mélysége, valamint az istenhit alázatossága ad örök emberi arculatot és meleg tónust, addig Strawinsky tisztán formalisztikus munkáinak csak magában a zenében, szóval a hangzó matériában benne rejlő sajátos muzsikális feszültség ad életet. Beethovennél az ember heroikus, örök küzdelme a világegyetemmel szemben, Wagnernél és a többi romantikusnál a világmegváltó gondolat, az egyén feneketlen szenvedélyessége, vagy elmélázó érzelmessége, Debussynél a zenében tökéletesen feloldott lelkiség és bensőséges megmámorosodás teliti meg magasabb tartalommal, szférikus élettel a hangok birodalmát. Strawinsky korábbi korszakaiban is túlnyomórészt mindig csak maguk a zenei elemek adnak sajátos *zenei* tartalmat, értelmet s *reális* életet a hangok tömkelegének. Strawinskyben sem Bach istenhite, sem a romantika szenvedélye és Énkultusza, sem Debussy kifinomult lelkisége nincsen meg, de ösztönös, mély életérzés lakozik benne, amely akaratlanul is előtör s hol harsogó rivalgással, hol valami grandiózus miszticizmussal teliti meg muzikális elképzeléseit. Amikor a végletekig fokozta fel a zenében bennerejlő sajátos erőket: a ritmust és a dinamikát, egyuttal valóságos életet is önfött a zenei formákba. Ritmikája és dinamizmusa oly ellenállhatatlanúl lenyűgöző, oly titokzatos, kiapadhatatlannak tetsző életerőtől és férfiasan kemény energiától duzzad, hogy szinte feleslegessé tesz minden egyebet. Nem csupán gépies ritmus és nem csupán üres zajongás az ő ritmikája és dinamikája. Kérlelhetetlen, természeti, öntudatlan erő szól Strawinsky ritmusra és dinamikára „beállított" zenéjéből. Amikor pedig róla, mint a legnagyobb ritmikusok egyikéről beszélünk, nem az általa kitalált ritmus-képletek ujszerűségére gondolunk. A ritmus Strawinskynál formaalkotó tényező: függvénye, szerves kiegészítő része a melodikának s helyenként (különösen a „Sacre"-ban) a harmonikának. A legegyszerűbb s legszeszélyesebb ($^2/_4$, $^5/_8$, $^3/_4$, $^7/_8$, vagy $^3/_{16}$, $^5/_{16}$, $^3/_{16}$, $^4/_{16}$-os ütemelőjegyzések gyakran követik egymást!) ütem-beosztást is valami felsőbbséges, zsarnoki, elpusztíthatatlan életteljességű akcentus dominálja. Ez ad értelmet a műveknek s ezáltal foglalja össze a legheterogénebb elemeket is. Legjobban szembetűnik ez, amikor többfajta ritmust érzékeltet egyszerre, amikor ritmikus kontrapunktikát ad. Dinamikája pedig nemcsak annak szokatlan erősségében, hanem leginkább abban különbözik elődeiétől, hogy bizonyos „objektiv" jellege van. Mintha nem a szerző indulatainak fokozódását árulná el, hanem a zene tulajdon, motorikus erejének, aktivitásának kényszerű és természetes kirobbanása volna.

(Befejező rész következik.) FÁBIÁN LÁSZLÓ.

Két régi lantról.

A XVIII. s főleg a XIX. században elkezdődve napjainkban is tart még az a folyamat, amelyben egy a hangszerek készítésében eddig mellérendelt jelentőségű szempont döntő fontosságúvá vált és ezáltal sok, a zenei életben addig előkelő szerepet betöltő hangszer lassan-lassan vagy kihalt vagy legjobb esetben is annyira átalakult, hogy az ős és az utód között hangzásban bizony már nem nagyon sok közös vonás maradt meg. Ez az uj szempont a hangszerek hang-erősségének hirtelen, mondhatnám mérték nélküli fokozása volt. Tagadhatatlan, hogy a hang intenzitásának növelésére irányuló tendenciák már azelőtt is megvoltak, túlsúlyra azonban sohasem kerültek. Nem célom ez alkalommal a zenei stilusok és hangszerek szoros kapcsolatát vizsgálni és kimutatni, hogy egyik átalakulása mily természetes s mélyre ható változásokat okoz a másiknál, bármily fontos lenne is ez a lant szempontjából, de hogy a kultur-históriában betöltött igen fontos szerepére rámutathassak, meg kell említenem, hogy a muzsika a XV. századig túlnyomóan vokális volt. Az orgona és a zongora mellett a XV—XVI. század lant-muzsikája jelentette azokat az erőket, amelyek egyre nagyobb s nagyobb tért szorítva végül diadalra vitték a hangszeres zenét a vokálissal szemben. Amint az énekhangok (szoprán, alt, tenor, basszus) a természettől adottan oly családot alkotnak, melyek egyrészt egymással jól összeolvadnak s keverhetők, másrészt meg terjedelmük folytatólagosan kiegészíti egymást, úgy a hangszerkészítők (tán ennek mintájára, de mindenesetre a vokális stilus hatása alatt) annyi változatban készítettek egy hangszert, míg az így keletkezett hangszer-család az előbb említett principiumoknak megfelelt. Ezenkívül különös tekintettel voltak a hangzás minden oly finomabb árnyalatára, amelyeket a hang fokozott erőssége csak elmosott volna. Kisebb intenzitású hang tehát náluk öntudatos volt, mondhatnám: keret volt csak, amelybe temérdek finomságot helyezhettek el. Példaképen itt a lant kettős basszus húrjaira utalok, melyeket egyszerre pengettek s melyek közül az egyik az alaphangra, a másik meg annak oktávájára volt hangolva. Ezzel nemcsak a hang erejét akarták fokozni, hanem a sötét s tompa mélyebb bassussal egyszerre hangzó világosabb s áthatóbb oktáva adta meg többek között a lant sajátosan meleg és mégis csillogó karakterét. Az csak természetes, hogy az ilyen hangszercsaládok egyes regiszterei egymással szemben ellentétesebb szinezetűek voltak (a gondosan kidolgozott átmenetek mellett) és az ily hangszerekből összeállított kamarazene és zenekari együttesek is (ha az újabb kor stílusának hatalmasabb hang-volumeneit nem is birnák el) oly gazdag átmenettel rendelkeztek a pianotól a forteig, hogy polifoniájuk sokkal plasztikusabban s ezáltal hatalmasabban érvényesült, színeik ha egyszerűbbek de átha-

többek voltak és ezáltal forté-juk is, ha abszolut szempontból nézve gyengébb is volt a mainál, relative semmivel sem állott a mögött.

Körülbelül ez volt az oka és ez volt annak a fejlődésnek útja, amely megölte a kissé nazális hangú, de végtelenül finom gambát, amely kiszorította a gyengéd, fátyolos hangú, sokféle violákat, amely a ragyogó, sok színű, a polifoniát szinte tökéletesen reprodukáló cembaló helyébe a sok qualitású és sok hibájú zongorát ültette. És ez volt az oka annak is, hogy az egykor oly fontos szerepet betöltő lant is, ma régi hivatásából kivetkőztetve szinte kizárólagosan dilettansok kezébe került s szinte teljesen kihalóban van. Pedig Seb. Ochsenkuhn 1558-ban ezt írja: Wir Teitschen nennens ein Lauten (vielleicht von seinem lauten gethön oder clang den es hell laut und an lieblichkeit der stimmen andern saiten kunstigen Instrumenten) von vielen wie gemelt fürgesetzt wird *(Tabulaturbuch auff die Lauten. Heidelberg.)* És később még 1636-ban Mersenne: On preferera le Epinette an Luth, qui est son Compediteur; mais la commodité du Luth, sa bonne grace, et sa donceur luy ont donné l'avantage. A lant multját vizsgálva két fő korszakot kell egymástól elválasztanunk. Történetének első fejezete Európában való feltünésével záródna, a második meg ekkor kezdődne. Első korszakáról bizony nem sok biztosat tudunk. A kutatók figyelme eddig inkább az Európában való feltünése utáni időkre irányult. Nem szabad azonban mégsem megelégednünk azzal a meghatározással, hogy a lant arab eredetű. Egyre több olyan adat merül fel ugyanis, amely jogot ad arra, hogy számos eddig arab eredetűnek tartott hangszer régibb tulajdonosainak a perzsákat tartsuk. Mindenesetre a tényeknek megfelelőbb volna, ha lantunk ősének a perzsa-arab kultur-kört emlegetnék. Számos oly nyom sincs még kiderítve, amely India (részben Kina felé is) mutat és ami pedig perdöntő volna talán: a lant egyiptomi szerepét, innen való esetleges átvételét vagy tovább vándorlását is még sűrű homály takarja.

Az kétségtelen, hogy a lant arab közvetítéssel került Európába. A VIII-ik században az arab betöréskor Spanyolországban tűnik fel, majd szinte egyidejüleg Sziciliában is jelentkezik, hogy ezután először Olasz- majd meg Francia- és Németországba kerüljön. A keresztes háboruk azután különösen sokban hozzájárultak ahhoz, hogy a lant egész Európában otthonos legyen. A XIV. században terjed el délről észak felé haladva és már a XV. században a zenei élet egyik legfontosabb hangszere lett. Az európai lantkészítő mesterek természetesen sokat változtattak, fejlesztettek a hangszeren. Az észak-afrikai gîtârâ, e teljesen európai alakú lant, tehát nem Perzsia és Arábia felől, hanem Európából került vissza az arabokhoz.

Riemann igen helyesen veti össze a lant XV—XVI. századbeli szerepét a mai zongoráéval. Mindenféle sokszólamú zenekari- és énekegyüttesből, orgona-darabokból készítettek lantkivonatokat házi használatra. Esetleg hiányzó szólamokat pótoltak a lanttal, szólistákat (hangszer-ének) kísértek rajta, kamara-együttesekben cembalo helyett a basszust lanton játszották. Először mindenesetre önálló, polifoniára képes solo hangszer volt és csak később, mikor a cembalo háttérbe szorította, élt tovább még mint general-basszust kiválóan erősítő hangszer. Megtartotta azon nagy és még ma is megbecsülendő előnye, hogy szép,

kellemes hangzása énekhanggal, vonós hangszerekkel, fúvósokkal egyaránt tökéletesen keverhető volt, hogy ezekből sohasem vált úgy ki, mint pl. a mai zongora.

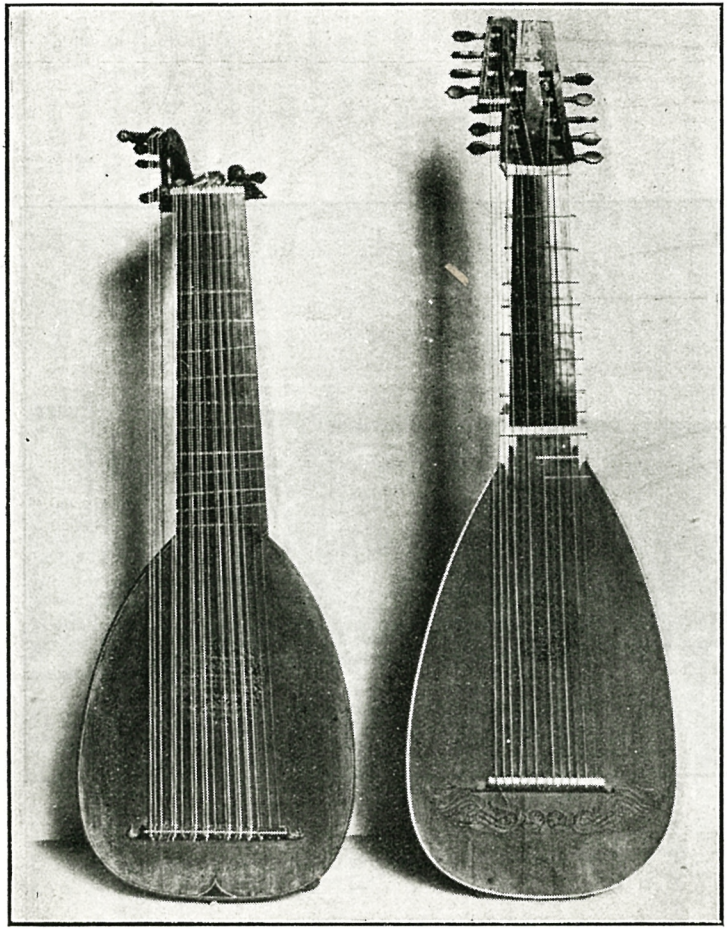
Már a XVI-ik század folyamán kiépül a teljes lantcsalád. 1619-ben Praetorius hét tagúnak ismeri és terjedelme a legmagasabb „kleine octavlaut" és a „Gross Octav Bass Laut" között mozgott. Hangolása a viola-szerű egy terccel megszakított quart hangközökben történt. Legelterjedtebb tagja a családnak az alt-lant volt.

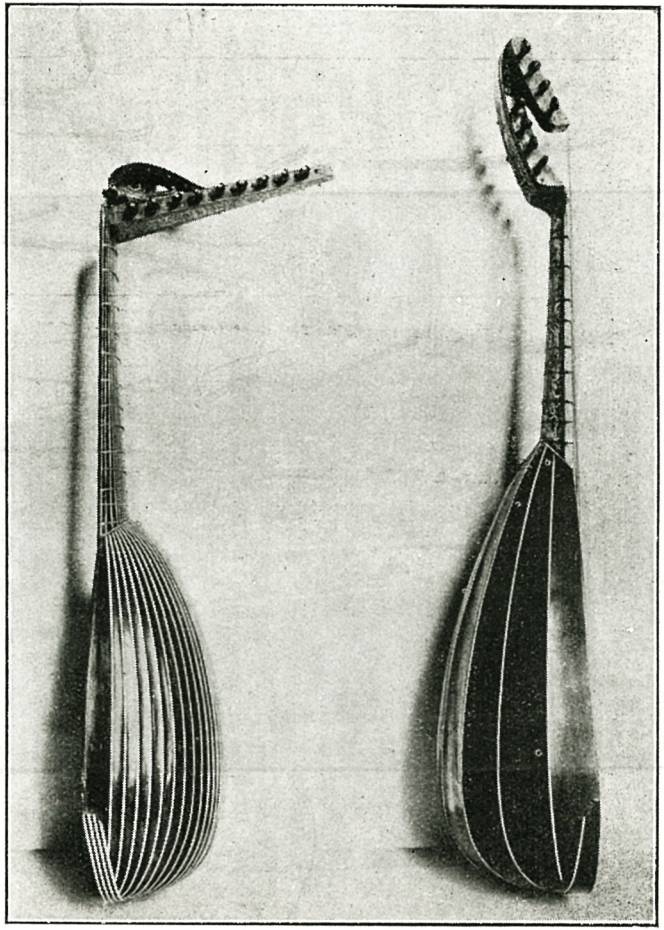
A XVI. század második felében kezdették el Olaszországban készíteni azokat a bassus lantokat (theorba s a még mélyebb Arciliuto), amelyek, mint említettem, zenekari s kísérő hangszerekként túlélték többi rokonaikat. Mattheson (1713-ban) ezt írja: „die tieffe Theorbe... etwa seit 50 oder 60 Jahren der Lauten succedieret um den General-Bass darauff zu spielen... es ist der Lauten in vielen Stücken ähnlich... allein es befinden sich darauff 8 grosse Sayten im Basse... wodurch der Klang so geschmeidig und summend wird, dass viele die Theorbe dem Clavir vorziehen wollen".

A lant készítőit sohasem tekintették egyszerű mesteremberekne k. Akár a művészeket, mert tényleg művészek is voltak, megbecsülték őket s a kiváló mesterek dicsősége s híre széltében, hosszában elterjedt s messzi országokba is elkerült. Hosszú ideig a kiváló hegedűkészítők lantokat is csináltak; nevük: „Geigen- und Lautenmacher" volt. A francia luthier nemcsak a lant, hanem általában a hangszerkészítők neve is lett. Az első kiváló lantkészítő mesterek németek voltak, akik közül sokan Felső-Olaszországba vándoroltak, ott meg is telepedtek és megvetették a nagy olasz lant-kultura alapját. A legrégibb hegedű s lantkészítő dinasztia is német. Bajorország s Tirol határvidékéről, Füssen környékéről származott a Tieffenbrucker család egy-egy ága Páduába, Velencébe, Lyonba. A kitünőbb mesterek hangszerei mindig drága pénzeken találtak gazdára. Azokat a hangszereket, amelyeknek készítőit nem ismerték, jóval kevesebbre becsülték. A hegedű- és lant-készítő mesterek tehát — amint Lütgendorff írja — nemcsak művészi büszkeségből vagy üzleti érdekből ragasztották hangszereikbe a nevüket jelző kis cédulácskákat, hanem tették ezt azért, mert a műértők és műpártolók ezt megkövetelték. Csak később, amikor a lant-készítés művészete már hanyatlóban volt s elkezdették a hangszereket iparszerűen sőt gyárilag előállítani, vesztették el ezek a kis cédulácskák értéküket, mert ugyanekkor a hangszer-hamisítás fellendülésével ezeket is hamisították, tehát már nem voltak hiteles jelei a mester készítésének.

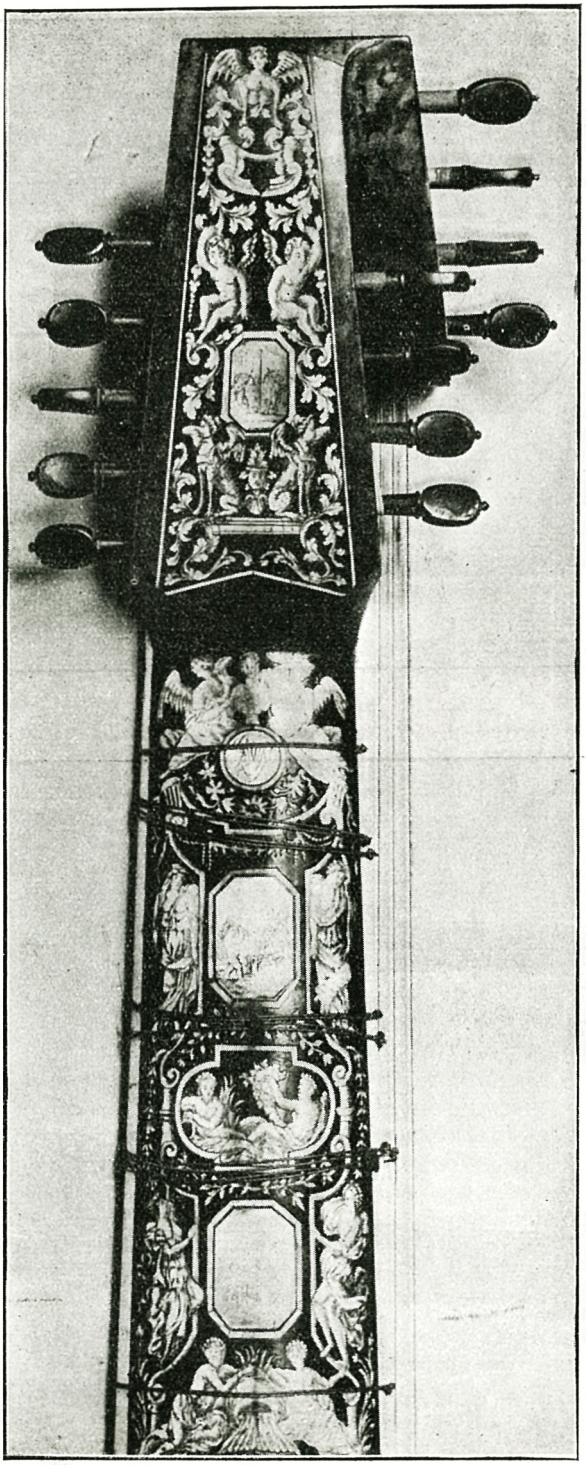
Lantokat, sőt kitünő lantokat készítettek mindenütt, minden városban, ahol vagy élénk zenei élet volt, vagy voltak oly gazdag műpártolók, kiknek muzsikusai voltak. Ezért aránylag sok kitünő mestert is ismerünk. Minthogy pedig a híres mestereket mindig sok tanítvány kereste fel, még idegen földről is, számos lant-készítő iskola alakult ki az idők folyamán.

A virtuózok egyes műsor-darabjaitól eltekintve a XV—XVI. század lant-muzsikája legnagyobbrészt átiratokból és táncdarabokból állott. Ez utóbbiak részint a kor divatos művecskéi voltak, részint népies dalok és táncok motivumaiból, tematikájából készültek. Sokáig ez volt az oka, hogy a zenetörténészek mint kevésbbé értékes anyagot, nem is méltatták kellő figyelemre e kor lant-műveit. Hogy a lant-irodalom seké-





Matteo Sellas lantja, Velence 1641. — Joachim Tielke lantja, Hamburg 1707.
(M. N. Múzeum)



Joachim Tielke lantja.

lyesebb ugyanezen kor vokális irodalmánál, az csak természetes. A lant a nagy közönség hangszere, mondhatni a jó neveltség egyik kelléke volt. S minthogy a gazdag polgárság mellett a főurak, a fejedelmek és ezek udvari emberei s hölgyei, általában a mindkét nemű előkelőségek tették ki a lant-fogyasztók jelentős hányadát, egyrészt az irodalom is alkazmazkodott ezek ízléséhez, másrészt alkalmazkodott maga a hangszer is. Ez egyik igen fontos oka nézetem szerint, amiért a lantkészítő-mesterek oly gyakran készítettek faragott, berakott díszekkel gazdagon ékes hangszereket. Ezért is választottak nemes, drága, exotikus fákat, gyöngyházat, elefántcsontot, aranyat, ezüstöt anyagul, ezért van, hogy a nagy mesterek hangszerei közül számos nemcsak mint zenei készség, hanem mint iparművészeti műremek is legelsőrangúan kiváló.

Épen külsőleg is díszes lantjairól volt nevezetes egyik lantunk készítője, a hamburgi Tielke Joachim. A lant művészi kiállításában — Lütgendorff szerint — a legtökéletesebb munkát Tielke végezte mindazok közül, akik valaha is készítettek lantot. A Tielke-familia nem törzsökös hamburgi család. Joachim apja: János, szintén hegedű- és lantkészítő mester, vándorolt el Hamburgba, ahol aztán megtelepedett. Oda vonzotta Hamburg zenei élete.

Megszoktuk, hogy Hamburgot mint akkor is gazdag és hatalmas kereskedő várost emlegessük, de elfelejtjük azt az igen előkelő és fontos poziciót, melyet a XVII. század zenei életében betöltött. Már ekkor minden templomában kitünő orgonistái voltak, egyrészük az amsterdami J. P. Sweelinck, azon idők legtekintélyesebb és legnagyobb hírű orgonaművészének növendékei. Erről Hamburg híres volt egész Németországban, mert pl. Schütz is, a Bach-ot megelőző század legnagyobb komponistája, kit ma méltatlanul nem ismernek annak, ami valóban: a legnagyobbak sorában is „inter pares", Hamburgba küldi egyik kedvelt tanítványát, a kitünő Weckmann Mátvást orgona-studiumai folytatására. Schütz maga is hosszabb időt töltött Hamburgban, amikor 1633-ban Krisztián trónörökös esküvőjére készült Kopenhágába. Magával vitte ekkor Schopp Jánost, a híres hamburgi hegedűművészt, aki a Schütz által rendezett nászi ünnepek zenei részében Schütz-zel együtt sokat szerepelt. A hamburgi muzsikus céh-ről már a XIV. században biztos tudomásunk van. A XVI. században már nem emlegetik a Histriok-kal és más „unehrlich" népségekkel együtt a zenészeket. Két csoportra oszlottak: a musici-kre, akik mindenféle fuvó és vonós hangszeren játszottak és a lantosokra. 1609-ben játszottak először templomokban zenés passiókat és korálokat és 1620 óta rendszeresültek a hangszeres, zenekari kíséretű passiók. A patriciusok szerették, nagyrabecsülték a zenét és áldoztak is reá. A német opera — Kretzschmar szerint — XVII. századi fellendülésének tetőfokát a hamburgi operai előadásokban éri el. E vélemény igazolására elégséges, ha a zseniális Kaiser és társainak működésére utalok. Nagyhírű volt az 1660-ban alapított hamburgi Collegium Musicum. A templomi zene mellett világi hangversenyeket rendezve szóhoz juttatta a hazai és neves külföldi komponistákat is igen kitünő előadásban.

A hamburgi zenei élet híre csalhatta oda a valószinüleg königsbergi Johann Tielket, aki családostul költözködvén, magával vitte fiatal fiát, az 1614 október 14-én született Joachimot. Az apa nem szerezte meg a hamburgi polgárjogot és valószinüleg nem is ott halt meg. Fia tanuló

és vándor-éveiről bizonyosat nem tudunk, de igen valószínű, hogy Olaszországban járt. 1667-ben megnősült s 1669-ben megszerzi a hamburgi polgárságot. Házasságából két gyermeke született, négy fiú és három leány. Fiai közül egy sem folytatta apja mesterségét. Másodszülöttje azonban, aki műasztalos és elefántcsontesztergályos mesterségre adta magát, minden valószínűség szerint segített apjának lantjai művészi ékesítésében. Harmadik fia muzsikus lett, komponált s a kasseli udvari zenekar gambistája lett. Ugy látszik békés, munkás életet élt. 1717-ben aranylakodalmát ünnepli, mely alkalomból ünnepi iratot nyomattak ki tiszteletére. Ekkor még munkabíró, egészséges öreg ember volt. Két évvel később, 78 éves korában, 1719 szeptember 19-én halt meg Hamburgban.

Tielke Joachim nagy tekintélynek, hírnek örvendett és sok elismerésben volt része. Lantjaiért szívesen fizettek nemcsak életében, hanem még 1790-ben is „100 márkát vagy 50 forintot nehéz pénzben". J. G. Walter (Musikalisches Lexikon, Leipzig 1732) ezt írja róla: „Dass er schon im vorigen Seculo bis 1720 sich mit seiner Arbeit weit und breit beruehmt, auch eine Laute, deren Corpus von 9 Spaenen der allerschoensten Schildkroete, gemacht habe, ist in dem 33-sten Stueck der Franckfurter Zeitungen an. 1730 zu lesen gewesen." E. G. Baron, a híres lantművész, könyvében *(Untersuchung des Instruments der Lauten,* Nürnberg 1727.) a következő igen dicsérő és elismerő szavakat írja Tielkeről: „Unter denen neuen Meistern, welche in Deutschland viel Renommée erworben, ist besonders Herr Joachim Tielke, welcher in Hamburg gelebet, zu remarquieren. Man hat Lauten von ihm gesehen, da das Corpus von lauter Elffenbein und Ebenholz verfertige, der Hals aber sehr künstlich mit allerley Gold, Silber und Perlen-Mutter ausgelegt gewesen. In der Holtz-Arbeit ist er auch glücklich gewesen, und klingen seine Instrumente nincht gar besonders starck, doch gantz delicat und angenehm".

A Magyar Nemzeti Muzeum régiségtára Rnsz 151/902. 21. a. szám alatt őrzi Tielke mester egy remekét, egy kitünő lantot. A hangszer egész hossza 103.5 cm.; a corpus 54.1 cm. hosszú és 31.5 cm. széles; a nyaka meg 33 cm. hosszú és 10.5 cm. széles. Teste 9 paliszanderszerű bordából áll, melyek közé csont választó csíkok vannak eresztve. A felőlap is ilyen keskeny csontcsíkkal van beszegve; a fedőlap alsó végétől 32 cm.-nyire van a fedőlapból kivágott, 8 cm. átmérőjű igen csinos művű kör-rosetta középpontja; a fedőlapra még a húrtartó köré is mahagoni inda-dísz van ragasztva. A fogólap egészen teknőccel borított, csontkeret veszi körül és bélhúrból 9 fok-jelző (a németek „Bund"-nak hívják) van rákötve; a fedőlapon még két csont fok-jelző folytatódik. A fej elülső oldalán a végén teknőcbe csonttal berakott Diana, egyik kezében kürt, másikban dárda. A nyak és a fej hátsó oldala különösen gazdagon díszitett. Szintén elefántcsonttal szegélyezett teknőc-alapon csontberakások vesznek körül négy gyöngyház medaillont, ezekre amorettek, kis jelenek és egyikre M. R. T. monogramm van vésve, a csontberakások meg angyalokat, kariatidokat, mythologiai jeleneteket, virágos ágakat és reneszánszos díszitéseket ábrázolnak. A kulcsházat egy középső gát két részre osztja. A jobboldali üregben öt, a baloldaliban négy kulcs van. A fej baloldali részén külön kis kulcsház a fogólapot nem érő négy húr részére. Kétségtelenül megállapítható,

hogy a legmagasabbra hangolt húr, az ú. n. „chanterelle", egyszálú volt. A többiről, ha nincs is ily kétségtelen nyoma a hangszeren, az analogiákból az volna következtethető, hogy a szabadon fekvő bordunoktól eltekintve, a fogólapon a chanterelle-n kívül még négy kétszálas chorus feküdt. Meg kell azonban említenem, hogy a húrtartóban egyenlő távolságokra vannak a húrok végének megkötésére szolgáló kis lyukacskák és hogy a külön kis kulcs-szekrény alján fekvő, a húrok felemelésére szolgáló kis csontperemen is egyenlő távolságban vájtak nyomot a húrok. Mesterjegye: a belsejében elhelyezett kis cédula; rajta: Joachim Tielke in Hamburg Ao 1707. A cédula alsó széle úgy van elvájva, hogy a második hetes szám nehezen olvasható.

Tielke oly kiváló mester, kinek összes még meglevő hangszereit már régebb óta számon tartják a hangszerhistorikusok. Műveinek legteljesebb jegyzékét G. Kinsky közli, kinek kitünő művéből (*Musikhistorisches Museum von Wilhelm Heyer in Cöln.* Katalog II. Band. Saiten- und Zupfinstrumente. 1912) több más adatot is vettem. Kinsky az ismert köz- és magángyűjteményekben összesen 54 Tielke-hangszert ismer. Felsorolásában múzeumunk lantja nem szerepel. Értékének jellemzésére felemlítem, hogy Tielkenek csak két szignált és datált lantjáról tudunk: az egyik 1676-ban készült, jelenleg a kölni múzeumban van, a másik 1696-ik évből való és 1893-ban Rosenberg párisi műkereskedő vette meg. Az immár harmadik névvel, évszámmal jelzett lant a mienk és mivel a mester utolsó periodusából származó lant: unikum. A 1706—8. évekből ugyanis mindössze három Tielke-készítette gambáról tudunk.

(Befejező rész következik.)

LAJTHA LÁSZLÓ.

Adatok Erdély zenei művelődéstörténetéhez.

Zongoratanítás és zongoratanítók a főuri házakban.

Az Erdélyi Múzeum kézirattára és levéltára ujabban néhány, zenei kulturtörténetünk szempontjából érdekes és ismeretlen adatot vetett felszínre. Ráakadtam itt több ismeretlen és kiadott naplófeljegyzésre (gróf Zeyk János és gróf Gyulay Lajostól), kottagyüjteményre (báró Wesselényi Kata és Mária bejegyzéssel) és két levélre (gróf Teleki Józsefhez, Vajna Antaltól).

Mint Nyugatmagyarországon, úgy Erdélyben is, a XVIII. századbeli zenekultura a mágnáscsaládok udvarában bontakozott lassan ki és a kollégiumi énekórákon kívül a főuri körökben talált szerető ápolásra.[1] Az erre vonatkozó adatok tehát nemcsak *a főúri osztály* kedvtelését állítják előtérbe, hanem a *nemzeti* zenekulturtörténetet gazdagítják. Mert a rendszeres házi koncertektől, melyeken be-

[1] Az erdélyi szász városokban virágzó zenekulturát nem számíthatjuk szorosan az erdélyi *magyar* zenekulturához, mert maguk a kortársak a tiszta magyarnyelvű városoktól követelik a nemzeti zenekulturát és nem tekintik magukénak a szászok zenei életét. (L. Döbrentei Gábor megjegyzéseit Erdélyi Múzeum 1817 8-ik füzet 105. old.)

mutatták az összes modern zeneműveket,[2] az otthonukban tartott operaelőadásoktól[3] a gyermekeiknek adott alapos és komoly zenei neveléstől nyílegyenesen vezet az út 1. a házi és nyilvános koncerteket tartó zenetársasághoz, melynek minden muzikális erdélyi ember tagja lett, 2. a kolozsvári Nemzeti Színház rendszeres operaelőadásaihoz, 3. a rendszeres zenei nevelést meghonosító zenekonzervatoriumhoz, — az erdélyi magyar zenei életnek e három pilléréhez.

Az alább közölt levélrészletek bizonyítják, hogy mennyi fáradsággal és anyagi áldozattal járt egy megfelelő zongoratanító szerződtetése. Gróf *Teleki* József[4] titkárát, Vajna Antalt, Bécsbe és Prágába küldi, hogy többek közt gyermekeinek egy zongoratanítót hozzon le. Vajna Antal így számol be küldetéséről:

Prága Sept 10. 1791.

Szorgalmatos voltam itten, hogy egy musicust szerezhessek Excellenciádnak — alávaló, és talán nem éppen legjobb Conduitu emberek — különben igen jó musicusok kinálkoznak, de nem mertem vélek accordálni, a Kikhez bizhattam volna, irtóztak Erdélytől, hanem egy igen jó Recommendatióju ajánlotta magát a lemenetelre, musicus nevezetesen a Clavirba tsaknem virtuosus, de felettébb sokat kér, 500 Pfl. tudniillik, szállást és kosztot. Ily környülállások között e részbe semmit se igazithattam itten hanem oly, Igazitást tettem, hogy ha Bétsbe el nem igazithaom a dolgot azzal, a kit Müller fogadott, Correspondentia által az ide valóval talántán megegyezünk. Éppen Tegnap producalta magát ezen Musicus Groff Ceninél az udvar jelenlétébe nagy applausust nyert.

1791 okt. 3 Bécs.

Én Prágából elmenvén, Commissiót hattam volt egy jó Musicusnak szerzésére, szerzett is a kire biztam, amint azután iránta tudósitott, de már itten Müller megfogadott egy Ifiu embert, a ki is, úgy látszik, hogy igen jó Characterü Ifiu, tellyes reménségem vagyon, hogy Contentuma lészen Ex-ádnak benne, hallottam musicalni is, amennyire én itéletet tehetek rolla, a serensége a Clavir verésbe meg vagyon, de tsak alig ha a Suavitásba nem fogyatkozik. Denique, ez már meglévén fogadva, én Csiki Izsákra biztam hogy vigye le, aki is 10 nap mulva fog innét leindulni. A Prágai Musicusok kévánságát is ugy amint nékem Prágából küldetett, accludálom Ex-ádnak, tsak a végre, hogy láthassa meg Ex-ád, hogy gondoskottam az iránt. Az itten fogadott Musicus holmi Musicalékat akarván levinni Ő Nagy-ok számára, hírem nélkül is többet vásárlott mint sem reméllettem volna. Ki fizettem azután az Ex-ád pénzéből, remélem nem fogja Ex-ád ezen erogatiómat difficultálni, ha a Mlgos kis asszony ő Nagy-oknak azokba és a Musicusba contentumuk lészen és ha a directiója alatt jó előmenetelt tehetnek. A quietantiát a Musicalékkal együtt a musicus maga le fogja vinni.

Hogy ez a zongoratanító névszerint ki volt és milyen musicalékat

---

2 Isoz Kálmán: Ruzicska György. Jelentés 1913. 392. old.

3 Ruzicska György Kiadatlan Naplója 27. old. 1814-re emlékezik: Zu jener Zeit befand sich in Klausenburg im gr. Rhedeischen Hause eine gute Opern Gesellschaft.

4 Gróf Teleki József (1738—1796) Bod Péter tanítványa, később a baseli, leydeni egyetemeken tanult. Beutazta Európát. Többféle közhivatalt viselt, utóbb koronaőr és titkos tanácsos lett. Ő a Cornides Dániel-féle könyvtár megszerzője, a Teleki-théka megalapítója. Költő és zenebarát.

hozott magával, sajnos, nem sikerült megtudnom. Figyelemreméltó azonban, hogy Vajna Antal igen jó muzsikus lehetett, ha az illető „Musicus" játékában megérezte, hogy a „serénség" (technikai készség) megvan, de hiányzik a „suavitás" (az előadás művészi volta).

*

A zenei nevelés képe a következő négy évtizedben, a conservatorium felállításáig, alig változott.

Ez idő alatt felismerik a zongorapedagógiában *a zeneelmélet fontosságát.* Báró *Bánffy* János 8 és 10 éves nevelt lányai mellé hirdetés útján keres igen előnyös feltételek mellett (600 forint, teljes ellátás) Nagyfaluba (Kolozsmegye) olyan kész zongoratanárt, aki végezte az összhangzattant és kitünő ismeretei vannak a számozott basszusban. Erre a hirdetésre[5] jelentkezett és jött le Erdélybe 1810-ben a húsz éves Ruzitska György, akit Kourakin herceg udvari karmestere, Caudella Fülöp jeles zongorista, 4 versenyző közül mint legalkalmasabbat ajánlott a családnak. Wesselényi Farkas báró 2 év mulva lehozta magához Caudellát zenetanárnak Kolozsvárra, gróf Kemény Sámuel pedig egy csellistát, H. Pöschlt, szerződtetett gyermekei mellé ugyancsak Kolozsvártt; gróf Bánffy kormányzó házában Polz zongoratanár kezében volt a gyermekek zenei nevelése, Heinisch gróf Bethlen Farkas házában működött, Niegreis gróf Gyulai Ferencnél.[6]

A zongoratanítás menetét zenekonzervatórium és módszeres tanterv hiányában az illető zenetanár szabta meg és vezette saját tanulmányai szerint. Ruzitska György pld. Bach Wohltemperiertes Klavierján és Kunst der Fuge-ján nevelkedett, azon felül ismerte Neumann és Gelinek variációit.[7] Növendékeivel is ugyanezeket a műveket s ezenkívül Assmayer, Pleyel és Kozeluch könnyü darabjait játszatta. A zongoratanár, aki a zeneszerzésben is jártas volt, rendszerint növendékei képességeihez mért kompozíciókat írt számukra.[8] Játszották a növendékek Mozart műveit is (Ruzitska az összes Mozart-műveket megtalálta Nagyfaluban), majd Bánffy báróné 100 forintot adott neki, hogy Cramer, Clementi, Hummel, Dussek, Beethoven és mások műveit meghozassa maga és növendékei számára. Ruzitska a két comtesse-szel napi 4 órát

---

5 Ruzitska kiadatlan naplója (Ruzitska két fivére ugyanakkor Bukarestben működött Ypsilanti herceg zenekarában.)

6 Ruzitska Polzról és Poeschlről mint „dazumaligen Herren der Tonkunst in Klausenburg" emlékszik meg; „in artistischer Hinsicht ganz unbedeutend" írja róluk a Kiadatlan Napló 25. l. Polz mindenesetre jó muzsikus lehetett, báró Wesselényi Farkassal a Beethoven-kultusz élén álltak.

7 Ruzitska bevallja, hogy Cramer, Czerny, Clementi, Beethoven és más fontos zongorapedagógiai művek ismeretét csak Nagyfaluban önszorgalomból sajátította el. A XVIII—XIX-ik sz.-beli zongoristáknál gyakran találkozunk ezzel a jelenséggel: egyik oldalon Bach és nehéz kontrapunktikus művek, másoldalon a legsekélyebb technikai művek ismerete.

8 *Ruzitska* kiadatlan naplója (22. l.): Ich schrieb für meine Schülerinnen 2 leichte Trios, für P. F., Violine und Cello, welche ich ihren Fähigkeiten anpasste. Az Erdélyi Muzeum kottái közt van: Trois thèmes variées pour P. F. composées par Philippe *Caudella.* (Wesselényi Christináé.) Rondean à 4 mains composé et dedié à Mlle la Baronne Polexine Wesselényi par Anton *Polz* (kolozsvári muzsikus és zenetanár). Six Variations pour le Clavecin ou P. f. à 4 mains comp. p. Joseph Dominique *Grosspetter* (hegedűtanár, a kolozsvári conservatorium első hegedűtanára lett).

tanult és gyakorolt. Különösen sok kamarazenét játszatott a növendékeivel[9] és gyakran játszottak nyilvánosság előtt is.

A zongoratanár nemcsak a gyermekek zenei nevelője lett, hanem a háznál is irányította a család zenei ízlését, résztvett és dirigált a házi zeneestélyeken. Játékát áhitattal hallgatta a család, kompozicióit bőkezűen jutalmazta, nyilvános szereplésében pedig erkölcsi és anyagi eszközzel támogatta.

Az idegen zenészek működését, az őket körülvevő nagy megbecsülést, főként magas fizetésüket nem minden korabeli magyar nézte jó szemmel. Igy Hazaszerető Benjámin álnév alatt egy nyárádtői magyar heves szemrehányásokat tesz[10] honfitársainak, hogy az idegen muzsikusok szegény magyar ifjaktól vonják el az élelem-forrást; ennek az az oka, hogy a magyarok szégyenlik a muzsika-tanulást, „pedig magyar muzsikusok igen boldogulhatnának a két magyar hazában." De Hazaszerető Benjámin talán megmásítja álláspontját, ha tudja, hogy egyik ilyen idegen muzsikus hozza színre az első magyarnyelvű operát, egy másik alapítója, igazgatója és lelke lesz félszázadon keresztül a kolozsvári zenekonzervatoriumnak, egy harmadik pedig ugyanannak buzgó hegedű és énektanítója. Mindezek, ha nem is lehettek a magyar zene korszakos jelentőségű vezéreivé, de részeivé, építőivé váltak annak a világnak, mely őket körülvette és befogadta; munkásai és nevelői lettek egy elkövetkező magyar zenei kultúrának.

*

A többi mágnásházaknál is ugyanilyen komolyan folyt a zenetanítás. Ezen az alapos zenei nevelésen nyugodott a régi magyar arisztokrácia fejlett zenei kulturája és anyagi fölényüktől eltekintve ez a nyitja annak a ténynek, hogy Erdély egész zenekultúráját kezükben tartották. Nyugodtan állíthatjuk, hogy gyermekeik akadémiai nevelésben részesültek. Több hangszeren játszottak, zeneelméletben alapos oktatást nyertek, orkeszterben közreműködtek és a zeneszerzés tudománya sem volt ismeretlen előttük. Tudásukat saját igyekezetüknek és őszinte zeneszeretetüknek, de főként zenetanítóik nagy képzettségének köszönhették. Ruzitska pld. orgonán, zongorán, hegedűn és cellón játszott, amellett jártas volt a zeneszerzés elméletében. Említett társai közül mindnyájan végeztek zeneszerzést és tudtak dirigálni.

Mindezt a korszak általános igénye követelte meg a zenepedagógustól, akkor is, ha szűkebb körben működött, ha elsősorban zongorát tanított. A mai zenei nevelés már aligha támaszthatna ilyen széleskörű igényeket a hangszeres játékot tanító pedagógusokkal szemben.

GYALUI ILONA.

---

9 Tanulásuk második évében Bánffyné születésnapjára Ruzitska egy kantátét komponált, melyben a két kis comtesse látta el az áriák zongorakíséretét.

10 Nemzeti Társalkodó 1830. évf. 117. kk.

Figaro házassága.

Mozart nagy színpadi művei közül mindegyikről elmondhatjuk, hogy külön műfajt, külön drámai struktúrát jelent, hogy Mozart *egyszeri* színpadlátásának hordozója és letéteményese. Mindegyik magában zárt világ, a többitől élesen elhatárolt birodalom, mindegyik fordulópont. „Figaro lakodalma" is határjelző fordulat Mozart alkotásában. *Ehhez* a színpadlátáshoz nem tért vissza többé, embert és embereket nem állított többé *így* színpadra. Mert „Figaro" színpadán két elv mozgatja a darab szereplőit: egyik az emberi autonómia, másik az egyenrangúság elve. Minden ember önmagáért van, mindegyiket a maga belső erői kormányozzák; azok sodorják konfliktusba, azok vezetik a végső kifejlés felé. Tetteiért ezek a centrális, mozgató szenvedélyek felelősek, de a szenvedély s vele a mozgató törvényszerűség az emberben lakik, nem rajta kívül. Az élet mérkőzéseit nem egyenlőtlen erők vívják; minden ember egyenlő fegyverzetben áll, minden ember élete döntően fontos — és minden ember *egész* élete döntően fontos. Mozart korábbi és későbbi művei nem ebben a szellemben iródtak; a „Szöktetés" még távol áll ilyenfajta realizmustól; „Don Giovanni"-ban már mély szakadék és örvény nyilik ember és ember, egyéniség és társadalom között s a konfliktusnak, melyet földöntúli hatalom beavatkozása erőszakkal old meg, az egyik fél összezúzatásával kell véget érnie. „Cosi fan tutte" alakjai sokkal kevésbbé *teljes* emberek: játszanak a szenvedélyekkel, de közben maguk is csak egyetlen körben mozgó szenvedélynek játékszerei. A „Varázsfuvola" hősei emberfeletti, örök ideák megszemélyesítői, kikben a belső, autonom erő eltörpül s elmosódik a gondolat roppant parancsszava mellett.

A „Figaro" épp azért nem ismeri az emberi harc eldöntését, mert a küzdelem ilyen perspektivában valóban eldönthetetlen. A szenvedély, mely itt mindennek mozgatója, az emberi élet tengelye, mely sokszor túlnő az egyes alakok körvonalain, a vágyakozás, a szerelem. De annak a nevében senki sem győzheti le a másikat, mert mindegyikben ott lobog, mindegyikben egyformán erős és egyformán szent. Minden emberi érzelem megérdemli az örökkévalóságot, ha nagy és uralkodó erejű; halhatatlan, nem mert „igaza van" hanem mert él, mert erős. Ahogyan a „Figaro" világa mondja: él, tehát igaza van; élet, tehát hatalom.

Innen van, hogy Mozart Figaro-zenéje minden alakját ezzel az élet-intenzitással méri; hogy ez az „emberi komédia", melynek az élet minden része fontos, minden szituációt oly végtelenül komolyan vesz, hogy parttalan mélységet nyit mögötte. Számára szent a pillanat, a

komédia, a szeszély akkor is, ha a következő mondattal eltűnik: mert az emberben azért ott marad, mert az emberből való, mert része az életnek; mert a lélek titokzatos ajtajait nyitja, mert anyagában rokon a legelementárisabb szenvedéllyel. Itt tulajdonképp semmi sem tréfa, semmi sem véletlen, semmi sem hull el őrizetlenül. Az ember megérti, miért érezték Mozart zenéjét oly kiszámíthatatlannak és örvényszerűnek. Sohasem tudjuk, melyik pillanatban fordúl tragikusra a derűsen indult jelenet. A háború, melyet Figaro Cherubinnak tréfásan leír, *valóságos* háborúvá lesz; a düh, mely Almaviva grófot kudarca láttára elfogja, a gőgjében megsértett hatalmas ember s a csúfosan kijátszott szerelmes viharzó haragja; Cherubin kamaszos, szeretkező rajongása az ifjuság egész szédült, zengő mámorát idézi fel; Susanna szerelmi játéka épp azt mutatja meg, hogy a szerelem nem játék, hanem világot mozgató vulkáni szenvedély, mely nem tűri, hogy tréfát űzzenek vele; és Bartolo groteszk, nyerészkedő agyafurtsága lényegében az önző ember halálosan komoly számvetése és állásfoglalása a világban. Mozart itt valóban együtt jár, kacag és dühöng a maga alakjaival, ugyanakkor, midőn felsőséges hatalommal irányítja őket.

Mert ki kételkedhetnék abban, hogy ő irányítja őket? Szöveg és szövegírók tendenciája, a korábbi operától tanult apparátus, átvett formulák: hova lett mindez ebben az operában? Mint a vályogkunyhóból, melyet egyszeriben széthordott az elszabadúlt, kiáradt folyam, ebből a „készlet"-ből is legfeljebb néhány törmeléket ismerünk még fel a felszínen: ez itt talán még a francia vígjátékból való, az ott talán még a szövegíró ötlete, amaz talán egykori olasz áriákkal rokon; de hova lett mindez ebben az ellentmondást nem tűrő, leigázó, teremtő és ujrateremtő zenei özönben, mely gáttalanúl ragad és elborít s még kiváltságos a törmelék, melyet *épen* visz magával? Mozart zenéjét nem a „Figaro" alakjai hordozzák; nem, ezeknek az alakoknak, mint minden hősének, *sorsa* a Mozart-zene, jellemüknek, helyzeteiknek, szenvedélyeiknek, viszontagságaiknak formálója, a nagy kohó, melyben száz emberi élet született, az emberi utaknak minden titokzatosságával.

*

Az Operaház előadásának érdeme, hogy, sok fakó és erőtlen momentum mellett is, képet tud adni erről a világról. A szereplők: *Medek* Anna (Grófnő), *Szende* Ferenc (Figaro), *Sándor* Erzsi (Susanna), *Szemere* Árpád (Gróf), *Halász* Gitta (Cherubin), *Budanovics* Mária (Marcellina), *Venczell* Béla (Bartolo), *Závodszky* Zoltán (Basilio) és a többiek, többé-kevésbbé érzik és éreztetik a Mozart-opera atmoszféráját, vagy legalább jó úton keresik. A zenekarban azonban épp azt az életet, azt a színt és lüktetést, a tónusoknak azt a biztos és tudatos művészetét nélkülözzük, melyet *Kerner* István Mozart-zenekarában éreztünk. A Mozart-partitúrában minden hang jelentős, minden hangszer belépése fordulat, esemény: mindig és mindenütt jelent valamit. Ez az aránylag egyszerű apparátusában is szövevényes, ezer ideggel érző, ezer színt és gondolatot hordó, tündöklő, vibráló mozarti zenekar mostani vezetőjének kezében igen sokszor formátlan, szürke tömeg; színei elmosódnak, gondolatai erőtlenek, unottan vonszolódók, néha teljesen elmerülnek. A secco-recitativok elmaradásánál is érzékenyebb kára az operának néhány jelentős ária elhagyása: közülök a gróf 3. fel-

vonásbeli (D-dúr) áriája és Figaróé a 4. felvonásban (Esz-dúr) épp az opera emberábrázolásának döntően fontos momentumai, melyeket semmiféle előadásnak nem volna szabad mellőznie. *Márkus* László rendezésében ezúttal is sok a kitünő gondolat és megragadó szín; de úgy rémlik, sokszor inkább Beaumarchaist vagy Da Pontét tartja szem előtt, nem azt, amit Mozart zenéje a színpadra diktál.

SZABOLCSI BENCE.

Bartók Béla — Thomán Istvánról.

Bartók Béla, a jubiláló Thomán Istvánnak volt növendéke, lapunk munkatársát a következők tolmácsolására kérte fel:

— Már régóta keresem az alkalmat, hogy a nyilvánosság előtt lerójak valamit abból a hálából, mellyel egykori zongoramesteremnek, a magyar zongoraművész-generációk nagy nevelőjének, *Thomán* Istvánnak tartozom. Most, mikor mesterem hangverseny keretében ünnepelte művészi pályafutásának negyvenesztendős jubileumát, érzem, meg kell ragadnom az alkalmat, hogy hacsak szerény visszaemlékezéssel is, hozzájáruljak Thomán István ünnepléséhez.

— Thomán nevét már diákkoromban ismertem. Sőt a véletlen úgy hozta magával, hogy Thománról, nagyhírű nevénél jóval többet tudhattam meg. Pozsonyban laktam, ahová akkoriban gyakran lejárt Budapestről egy nálam alig pár esztendővel idősebb zongoraművész, akinek óriási jövőt jósoltak s akiben én ifjukori művész-ideálomat találtam meg. Ez a fiatal zongoraművész *Dohnányi* Ernő volt. Ő sokat és nagy lelkesedéssel beszélt nekem „pesti tanáráról", Thomán Istvánról. Rábeszélt, hogy utazzam fel Pestre és okvetlenül jelentkezzem Thománnál. Már a nyolcadik gimnáziumba iratkoztam be, mikor végre rászántam magamat a pesti útra és előjátszottam Thománnak. A nagy tanár azzal a nála közmondásossá vált szeretetteljes érdeklődéssel fogadott, mely azonnal felbátorítja a kezdő embert, bizalmat önt beléje, nemcsak bizalmat a tanárral szemben, hanem egyuttal önbizalmat is. A próbajátszás sikerült, a mester hivatottságot fedezett fel bennem s én úgy térhettem haza Pozsonyba, hogy utolsó gimnáziumi évem kitöltése után, mint Thomán tanítványa fogok belépni a Zeneakadémiába. Még ebben az utolsó pozsonyi esztendőben történt valami, ami előre megéreztette velem, hogy Thománnál tanulni több, mint a zongorajáték mesterségét kitünően elsajátítani, hogy az a nevelés, amelyet majd Thománnál kapok, nemcsak a zongorakéznek és a muzsikus fülnek szól, hanem közvetlenül az emberi léleknek is.

— Pár hónappal próbajátszásom után bizony már nem is gondoltam, hogy Thomán még emlékszik rám, mikor váratlanul levelet kaptam tőle. Pár soros meghívó volt: jöjjek Budapestre, mert Richter János, a nagy karmester, filharmónikusainkkal elő fogja adni Beethoven IX. szimfóniáját s ez olyan zenei eseménynek igérkezik, melyet ő, Thomán, igen fontosnak tart egy fiatal muzsikus fejlődésére s ezért erre az estére szívesen lát vendégül. — Mondanom sem kell: ez a levél csak „Auftakt"-ja volt, a páratlan, valóban atyai gondoskodás ama

számtalan megnyilatkozásának, mellyel Thomán, mikor a következő évben tanítványai sorába léptem, engem elhalmozott. Ő ajánlott be Koessler Jánoshoz, hogy zeneszerzésben is kiképezzem magamat. Akkor nem is sejthette, hogy később majd épen a „zeneszerzés" szorítja háttérbe nálam a „zongoraművészetet".

— Mikor Thománhoz kerültem, bizony még valóságos „vadember" lehettem a zongorajáték terén. Technikám ugyan elég nagy volt, de egészen nyers. Thomán tanított meg a helyes kéztartásra s azokra a különféle „természetes" és „összefoglaló" mozdulatokra, melyeket a legújabb pedagógia azóta valósággal teoretikus rendszerekbe foglalt, melyeket azonban ösztönösen már Liszt is alkalmazott s melyeket így Thomán, mint egykori Liszt-növendék, személyesen sajátíthatott el nagy mesterétől. A zongorahang költői színezésének mesterfogásaiba tehát a legavatottabb kezek avattak be engemet. Különösen a Chopin- és Liszt-interpretálásban tanultam sokat Thomántól. A Beethoven-játék terén már kezdettől fogva egyéni ideálok vezettek, ideálok, melyeket Thomán sohasem igyekezett bennem elfojtani, mert ő azok közé a ritka pedagógusok közé tartozik, akik sohasem nyomják el növendékeik egyéniségét. Nem akarta sohasem tanítványait önmaga képére faragni. A művek preciz megszólaltatásán túl, tehát ott ahol a tanítványnak már önmagából kell belevinnie a poézist a zongorajátékba, ott sohasem avatkozott bele *száraz formulákkal* a növendék munkájába. Minden tudásával és szuggeráló erejével igyekezett ugyan hatni a növendék lelkületének költői kifejlesztésére, de vigyázott, hogy ez a hatás ne *mesterséges*, hanem mindig *természetes* legyen. Ilyen természetes hatást, semmivel sem lehet jobban elérni, mint ha a tanár *előjátszik* a növendéknek. Ehhez természetesen szükséges, hogy a tanár maga, olyan kiváló művésze legyen hangszerének, mint Thomán István. Thomán valóban példátlan türelemmel mindig és mindent eljátszott tanítványainak. Az önállótlanabb növendék természetesen szolgailag utánozta mestere játékát; az önállóbb tehetség pedig megtermékenyíthette fantáziáját a mester művészetén, anélkül, hogy egyéniségén csorba esett volna. Thomán zongoraművészi példája nem *erőszakolt* rá gondolatokat a tanítványra, hanem helyes gondolatokat *keltett* a tanítványban.

Thomán tehát a pedagógiában nagy fontosságot tulajdonított a tanár előjátszásának. De nem elégedett meg saját előjátszásával. Tanítványaitól ezért a nagy művészek játékának tanulmányozását is megkövetelte. Ő maga majdnem minden nálunk megforduló zongoraművészt személyesen ismert és vendégül látott. Ilyen nagy pianisták tiszteletére rendezett estélyeire meghívott azután bennünket, tanítványait is, hogy az illető művész játékát intim közelségből figyelhessük meg, s ha rá került a sor, mi magunk is megmutathassuk tudományunkat. Mert mint mondta, az előadóművészet nemcsak tudás, hanem egyszersmind a tudás megmutatni-tudása is. — Ezért gondoskodott arról, hogy a tanítvány ne kerüljön minden átmenet nélkül a magányos gyakorlószobából hirtelen a hangversenyterembe, hanem először kisebb nyilvánosság előtt szokja meg a szereplést. Igy azután szinte észrevétlenül vezette növendékeit a pódiumra. — Emlékszem: egyszer lejátszottam neki zongorán Strauss Richard akkoriban megjelent „Heldenleben"-partitúráját. Csodálkozott készségemen a prima-vista partiturajátékban, de nem érte be ezzel az egyszeri, egyedül a tanárnak szóló produkciómmal, hanem

azonnal elvitt magával a Zeneakadémia egyik (akkoriban szokásos) tanári összejövetelére, ahol a professzorok előtt meg kellett ismételnem a Heldenleben „ex-tempore"-lejátszását.

Thománról igazán elmondhatom azt a gyakran könnyelműen odavetett, már-már közhelyszerű mondást, hogy pedagógiai tevékenysége a tanári szoba falain kívül sem szünt meg. Könyveket adott kölcsön nekünk, főként nagy zeneszerzők életrajzait, hogy műveikkel együtt egész emberi lényük is intenziven éljen a növendékek lelkében. De egyébként is, az élet számos más vonatkozásában is ott állott növendékei mellett, mint pártfogó, atyai jóbarát.

Felesleges rámutatnom arra, hogy a pedagógia hivatásának ilyen nagystílű, nagyarányú és széleskörű betöltése egy egész, önfeláldozó emberéletet jelent, tele türelemmel, fáradsággal, szakadatlan munkával. De az olyen munkához nem elég csak a türelem és fáradság; a nagy kötültekintés, a finom tapintat, mély emberszeretet és nagy szaktudás harmónikus együttese kell ahhoz, hogy valaki olyan eredményt érjen el negyven esztendő leforgása alatt, mint Thomán István.

Uj magyar zeneszerző.

„Szerenád, zongorával és kontrabasszusokkal kibővített fúvószenekarra", három szvit-szerűen összeillesztett tétel, erősen lineáris zenei szerkezet, sok és gyakran szigorú kontrapunktika, sőt a zárótételnek címe is „fuga": ha mindezt összevetjük, esküdni mernénk rá, hogy ez a kompozíció a legújabb Sztravinszki Párizsában, esetleg Frankfurtban vagy Berlinben íródott s valamelyik „Moderne Musikwoche"-n került bemutatásra. S azután jön a meglepetés: ezt a modern, sőt látszólag divatos diszpozíciójú szerzeményt nem Párizsban írták, hanem Kiskunfélegyházán, nem is valami fanatikus, „objektív-zene"-rajongó Sztravinszki-epigon írta, hanem egy ismeretlen nevű vidéki magyar zenetanár, valami *Szabó* Endre nevezetű, aki valamikor Herzfeldnél végezett, derék, finom és tapintatos konzervativ iskolát, s azután elásta magát egyik zenei szempontból legkultúrálatlanabb alföldi városkánkba, hogy évtizedek mulva váratlanul, mint töviről-hegyire modern komponista bukkanjon fel Komor Vilmos egyik kamarazenekari hangversenyén. — Hiszen el tudom képzelni, hogy valaki a legfrissebb francia divat szerint öltözködve büszkélkedik végig a legsárosabb falú girbegörbe utcáin, csak azért, hogy megmutassa a derék polgároknak európéer-mivoltát; de azt már nehezen tudom elképzelni, hogy valaki elbújva derék polgártársai elől, magányos szobákba bezárkózva, titokban öltözzék párizsi divatba. S ha ez mégis megtörténik, akkor ez a különc semmiesetre sem divatmajom, semmiesetre sem feltűnést hajhászó ficsur, hanem feltétlenül őszinte szerelmese olyan valaminek, amiről tudja, nem lehet beszélni, mert környezetében csak süket fülekre találna. — Szabó Endre a legnagyobb visszavonultságban, senkinek sem szólva terveiről, írta modern kompozicióit; először Debussy, majd Bartók, Kodály és Sztravinszki stílusát tanulmányozgatva, teljesen önmagának dolgozott (s mint minden elszigetelt ember) anélkül, hogy tudta volna, mi az értéke, van-e egyáltalában értéke annak, amit kótapapírosra leír. Ilyen művészi élethez őszinte, igaz meggyőződés kell; mert csak ilyen őszinte művészi meggyőződésből fakadhat ilyen mondhatnánk „nobilis"

szerénység. — Mikor Szabó Endre munkájának, a szerző emberi karakteréből, életsorsából következtetve előlegeztük a belülről fakadó művészi meggyőződés erényét: nem csalódtunk. Szabó Szerenádja valóban komoly, értékes munka. A szerző bátran követi belső inspirációját, bár hosszú elszigeteltségében nem tehetett szert arra a nagyvilági fölényre, arra a fesztelen szabadságra, mely a fejlett kultúrgócpontok sokoldalú befolyásában nevelkedett talentumok technikáját jellemzi. Azok a fegyverek, melyeket a zeneszerző elődeitől, példaképeitől szokott kölcsönözni, nem feküdtek elég gazdag választékban Szabó előtt. A modern technika nem állt előtte a maga összefüggő teljességében. Annál meglepőbb az az egyéni ízlés és intuició, mellyel a hiányos anyagból kiválogatott technikai, formai eszközöket Szabó Endre, egységes s ha nem is szabadon, de mindenesetre szervesen kialakított stílusba tudta összeforrasztani. — A Fúvós-szerenád költői súlypontját nem annyira a témákban, mint inkább azoknak feldolgozásában, kontrapunktikus összeszövésében és ritmikus alátámasztásában kell keresnünk. Úgy értjük ezt, hogy a felépítés nem a témákból, a dallamokból bontakozik ki, hanem mint külön, idegen erő rendelkezik a téma- és motivum-anyaggal. Szabó felépítő-, szerkesztő-erejében határozott egyéni poétikus vonásokat fedezhetünk fel: a második tétel különösen megkapó lírai erővel tolmácsol érdekes, komplikált fantázia-képeket. Ezek a képek erősen objektiv zenei köntösben jelennek meg, de ez az objektiv muzikális szerkesztés szerencsére nem külső cél, hanem csak támasza, „támasztóíve" a költői elképzelésnek: egyéni álmoknak, spontán, olykor friss temperamentumú belső megmozdulásoknak hordozója. Szabó Szerenádjának zenei pillérei sohasem vaskosak, sohasem robusztusabbak, mint az a poétikus tartalom, melyet hordoznak. Izlés és fínom önkritika építette őket. Jeles és ritka tulajdonság, olyan szerzőnél, aki még sohasem ellenőrizhette a hangversenyteremben saját műveit. A hangszerelés rutinja természetesen ilyen körülmények között még hiányzik. De ez könnyen pótolható, ha Szabónak a jövőben alkalma nyílik szerzeményeit többször a budapesti közönség elé vinni. Még valamit kell megtanulnia Szabó Endrének: a témák plasztikus kialakítását. Olyan zenében, melyben a témák és motivumok a felépítés és szerkesztés mellett alárendelt szerepet játszanak, kétszeresen vigyázni kell, hogy a témák és motivumok szigorúan, határozottan legyenek megformálva, hogy *tömörek* legyenek. Nem szabad elhanyagolni őket. Minthogy Szabó témáit magyar motivumokból szövi, leghelyesebbnek tartjuk a szerzőt eredeti magyar népdalok dallamszerkesztésének behatóbb tanulmányozására figyelmeztetni. Szabó máris sokat tanult ezen a téren Kodálytól (ritmikában inkább Bartók volt tanítómestere), a szerenád első tételének lassú középrésze ebből szempontból is kitünően sikerült; de mégis, azt érezzük, itt még ki kell egészítenie tudását. — Szabó Endre zenéjében van igazi invenció és igazi súly. *Ember* nyilatkozik meg benne. Ezért komolyan és őszintén le tudja kötni legmagasabb művészi érdeklődésünket. Nem bocsájtkozunk jóslásokba. Egyetlen szerzeményből messzebbmenő következtetéseket levonni: vakmerőség lenne. Annyi azonban bizonyos, hogy Szabó Endre első nyilvánosságra kerülő műve olyan tehetség alkotása, melynek nem szabad elkallódnia, melynek meg kell nyitnunk az érvényesülés utjait. Egyszóval: Szabó Endrének minél több művét kell előadnunk.

TÓTH ALADÁR.

STRAWINSKY: PETRUSKA.

(Előadták a budapesti Operaházban 1926 dec. 11-én).

Nem volt rossz előadás. A modern zene barátainak elvégre örülni kell, hogy reprezentáns modern színpadi zene egyáltalán előadásra kerül. Petruskát nem rossz előadásban ismerte meg Budapest közönsége.

Rékai Nándor igen gondos karmester s ha az ő Petruska-vezénylésében valami hibára akarunk rámutatni: akkor a finom gondosság, a túlságosan keztyüs kézzel való dirigálás az, ami a Petruska drasztikus elevenségű partiturája előtt — stilustalan. Rékai amolyan megfékezett, lehűtött szalonképes Strawinskyt adott. Különösen nagy előszeretettel szelidítgette Strawinsky ritmus-toporzékolásait. De egyébként semmi sem ment veszendőbe ebből a hatalmas partiturából. S ezért őszinte köszönet jár Rékainak.

A magánszereplők, élükön a mindig bájos *Ptasinszky* kisasszonnyal, határozottan jók voltak. A balletkar ellenben nagyon közepes, a Karnevál-ban egyenesen gyatra produkciót nyujtott. Nincsen talán megfelelő balletmesterünk? A tömegmozgást tanulni kell. Ehhez pedig tanitomester szükséges. A rendezés elsőrendű. A zseniális *Márkus* Lászlónak kitünő segéderői voltak *Gábor* József rendező és ifj. *Oláh* Gusztáv díszlettervező személyében.

Reméljük, hogy a Petruska repertoárdarab lesz. S ha műsoron marad a Petruska, talán felujítják a „Fából faragott királyfit" is... Mert a „Csavargó és királyleány" és az egyébként igen bájos Donizetti-féle „Csengetyű" között kissé furán állott ez a táncjáték. Menynyivel pompásabb volna a zseniálisan mókázó, groteszk orosz táncjátékot a súlyos szavú és sűrűvérű, az élet misztikus mélységeit feltáró magyar tánckölteménnyel szembeállítani!

Fábián László.

ENGEL IVÁN.

Fiatalabb zongoraművészeink között senkisem tud olyan mélyen és olyan teljesen összeforrni az előadott kompozició érzelmi tartalmával, mint *Engel* Iván. A formák birodalmában, talán nem mozog olyan széles perspektivájú körültekintéssel mint egy-két kiváló művésztársa, talán a végső ízlésbeli simitást és a kifejezés szigorú plasztikáját is többször nélkülözzük játékában, de Engel mégis a legigazibb, legmeggyőzőbb művész a fiatalok között. A költői tartalommal összeforrni, úgy, hogy a zeneszerző és az előadó egyénisége titokzatos mély egységet képezzen s ebből a titokzatos egységből a mű formáit a zongorahangszeren ujjáteremteni: ez az igazi előadóművész legfőbb kritériuma. Erről ismerjük meg Engel Iványban is az igazi zongorapoétát. Engel legutóbbi hangversenyén hatalmas fejlődésről számolt be. Megragadó szenvedélye elmélyült, koncentráltabb, határozottabb alakot öltött a sötét, morajló zongorahangban, a hatalmas feszítőerejű dallamformálásban és az olykor vulkánikusan dübörgő ritmikában. Az a kívülről lefojtott, marokbaszorított, de belül korlátlan erővel forrongó szenvedély, mely Engel játékát jellemzi, igen közel hozza a fiatal művészt Beethovenhez: a D-dur szonáta Largó-ja ezért hangversenyének egyik fénypontja volt. De nemcsak a vad szenvedélynek, hanem a gyengéd líránk hangjai is megkapóan elmélyültek Engel művészetében. Schumann Kinderszenen-jeit csak nagyon kevesen játsszák olyan fínom és átszellemült poézissel, mint ez a kivételes magyar talentum, akinek mindent nagy vehemenciával átélő, meleg, igaz emberiessége üdítő jelenség az üresen ragyogó virtuózok s a brilliáns zenei intellektusok mostani „hét bő-esztendejében". *Tóth Aladár.*

BACH KARÁCSONYI-ORATORIUMA.

A Budapesti Ének- és Zeneegyesület *Lichtenberg* Emil vezetése alatt karácsony első napján mutatta be Bach Weihnachts-Oratoriumát. A hatalmas kantáte-ciklus, így megrövidített és összevont formájában is, lenyügöző hatást tett a hallgatókra; csodálatos, villámló fényü kórus-tételei, szenvedélyes forróságú áriái és együttesei töretlen erővel érvényesültek. A zenekar és énekkar fegyelmezett és magas színvonalú munkájáért őszinte elismerés illeti Lichtenberg karnagyot; a szólókat *Medek* Anna, *Basilides* Mária, *Székelyhidy* Ferenc és *Kálmán* Oszkár énekelték. A híres bölcső-dal, Basilides felejthetetlen interpretációjában, legkimagaslóbb szólószáma volt az estének. Az instrumentális szólisták közül főként Münnich J. ragyogó trombita-szólóit kell kiemelnünk.

BASILIDES MÁRIA.

Bartók Bélával, szerzői estje alkalmából lapunk vezető helyén foglalkozunk. Ehelyütt csak Bartók vokális műveinek megszólaltatójáról, *Basilides Máriá*ról irunk ide annyit, hogy amit ez az egészen kivételes tehetségű művésznő az öt Ady-dalban, vagy a csikmegyei népdalciklusban produkált Bartók Béla oldalán: ez az ének- és előadóművészet eszményi tökélyét, a dalinterpretációnak

más által szinte meg sem közelíthető magas fokát jelenti.

Bartók szerzői estjének szokatlanúl forró sikeréből Basilides Mária is bőven s méltán vehette ki a részét. *F. L.*

* * *

A győri MANSz a tél folyamán sorozatos előadásokat rendez, melyek keretében a régi magyar zene néhány jelentős emléke kerül előadásra. A sorozat zenei részét Kerényi György szervezte meg és gazdagította avatott feldolgozásaival. Az első estén Kodály gyűjtésének remekei mellett két Tinódi-ének is sorra került: *Prini Péter* és a *Hadnagyoknak tanuság*. — A januári, második hangversenyen többek között egy Kegös-ének s egy Balassi-dal (Kerényi kórusfeldolgozásai), mellettük népdalfeldolgozások szerepeltek a műsoron.

Pozsonyban egymást követik az érdekes hangversenyek. A Konzertverein 12 bérleti hangversenyt hirdet, s az elsőn Weingartner a bécsi filharmónikusokkal nagy sikert aratott. A Bratislavsko Trio (Kafenda, Nahlovsky, Svoboda) első estéje — a Konzertverein második koncertjén a bécsi quartett (Sedlak—Winkler) a kamarazene kedvelőinek nyujtottak művészi élvezetet. Különösen Fricko Kafenda emelkedik ki a Trio tagjai közül művészi zongorajátékával. — Nov. 21-én a Toldy-kör rendezett férfikarával Bartók—Kodály-matinét, amelyen Bartók Béla is közreműködött, saját és Kodály Zoltán zongorakompozicióinak előadásával. A népdal-átiratok művészi előadása Német István karnagy fáradságos munkájának eredménye volt. — Nov. 23-án Hubay-est volt Székelyhidy Ferenc és Albertina Ferrari hegedűművésznő közreműködésével. — Dec. 5. a Kirchenmusikverein rendezett zenekari hangversenyt Albrecht Sándor vezetésével. A műsorból kiemeljük Strawinsky „Tüzijáték"-át. — Nedbal szimfónikus koncerteket rendes és az aránylag gyenge zenekarral is kiváló teljesítményeket produkál. *—ágí.*

* * *

Ticharich Zdenka december 5-én nagy sikerrel debütált Párisban mint komponista: dalokkal, zongoraművekkel, vonósnégyessel.

Szelényi István modern kamaraművek sorozatos bemutatását vervezi.

Weisshaus Imre február végén zongoraestét ad Daquin, Durante, B. Marcello műveiből.

Wank Richárd februárban rendezi ezidei zongoraestjét. Többek között Debussy-, Kodály- és Bartók-műveket fog előadni.

IRODALOM.

Mozart-Jahrbuch 1924. (II. évf.) Drei Masken Verlag, München. A Hermann *Abert* berlini professzor égisze alatt folyó Mozart-kutatások teljesen az új zenetudományos iskola képét mutatják. Minden poétikai mellékvágány kerülése és mélységekbe hatoló részletmunka, tehát igazi tárgyilagosság jellemzi ezt az új iskolát, melynek ma már nálunk is vannak képviselői. Olyan az uj iskola munkája, hogy bizonyos fokig a chemiai intézetek eljárására emlékeztet; végeredményeiben a köznek szolgál, részletmunkája azonban annyira aprólékos, hogy a nem-szakember horizontján kívül esik. Ennek a zenetudományban új keletű munkának ma még sok a túlzott kinövése. Követői — bár alapjában helyes úton járnak — sokszor „mélyebbre" hatolnak, mint a zeneszerző maga, amikor művét fogalmazta. Mindazonáltal gyakran éppen az ilyen túlzott igyekezet produkál figyelemreméltó eredményeket ebben a fiatal zenetudományi körben. Fr. *Jöde* tanulmánya pl. megdöbbentő megállapításokat tartalmaz Mozart ciklikus műveinek *egységes tematikájáról;* ami a szerzőben *tudattalan* stilizálás volt, azt most napnál világosabbá teszi a körmönfont analizis. Sokszor hallottuk azelőtt is, hogy Mozart a *modern harmonizálási készség* egyik legelső reprezentánsa; Rud. *Gerber* tanulmánya részletesen bizonyítja ezt. Fr. *Blume* a Mozart-zongorakoncertek zenetörténeti *kivételes helyzetét* bizonyítja. További tanulmányok Mozart nyitányait és a variáció-művészetet általában tárgyalják. A könyvet bibliográfiai jegyzetek zárják le. *Molnár Antal.*

Karl Peissner: *Alleluja Messe op. 5.* Új név, új ember a musica sacra berkeiben. Miséje hat vezérmotivumon épül Wagner—Griesbacher recipe szerint, de nem szolgai utánzással. Keresi a maga ösvényét, de nem tart még ott, hogy mankó nélkül tudjon járni. Kórustétele elég mozgékony és jól szól. Instrumentációja nehezen ítélhető meg, mert a német kiadók (a jelen esetben Böhm Augsburgban) gazdasági okokból nem nyomatnak misékből zenekari partiturákat,

csak orgona- (zongora) kivonatokat. Ebből — noha jelzi a hangszerek belépését — nehéz már a dirigálás is, még inkább a hangszerelés áttekintése. A közepesnél valamivel jobb készültséggel rendelkező énekkaraink egyébként örömüket fogják ebben az opuszban lelni, melybe a szerző a husvéti allelujáit is több helyütt igen hatásosan beleszövi.

Harmath Arthúr.

Arnold Bax: *Öt ír dal.* (Murdoch et Co. London). Túl földrajzi és politikai határokon, a nemzetek szelleme csodálatos rokonságokat és találkozásokat mutathat fel. Hiába kutatnánk érintkezések után, el kell fogadnunk egy közös, primitív életmegnyilvánulás lehetőségét. Igy ezek az ir dalok is csodálatos analógiát mutatnak fel a Székelyföld ihlette dalok szellemével. „I heard a piper piping" c. dal naiv pásztorfurulya imitációja, az énekszólam finálisainak következetességével tökéletes illuziót ad, csak úgy, mint a „Beg-Innish" durva, de végtelen friss hangulata. Ebben valamint az „Across the door"-ban Bax kedvelt dalkiséret-letétjét figyelhetjük meg: a kettős ritmikát. A „The pigeons" (Galambok) hangfestő akkordjai is egy rendkívül ízléses muzsikus ügyes kezére vallanak. Az énekszólam az egész füzetben mindvégig követendő példaként egyszerű és nemes, a kíséret független, de alkalmazkodó.

Szelényi István.

FIGYELŐ

Nemzetközi Zenei Kiállitás lesz Genfben 1927. május 12-étől június 16-áig. A rendező-bizottság Svájc legjelesebb muzsikusai foglalnak helyet, többek között: Gustave Doret, Volkmar Andreae és a párisivá lett Arthur Honegger. Német operai ünnepi előadások, amsterdami, római és más zenekarok előadásai, a párisi Opéra Comique előadása vannak tervbe véve a kállítás keretén belül, lesz kereskedelmi és külön történeti osztálya. Genf városa díjakat tűzött ki a tíz év alatt készült legjobb hegedűre és zongoraművészek nemzetközi versenyére. Németországot R. Strauss és Pfitzner, Lengyelországot *Paderewski*, Belgiumot *J. Jongen*, Ausztriát *Schönberg*, Oroszországot *Strawinski*, U. S. A.-t *Schelling*, Finnországot *Sibelius*, Franciaországot *Vincent d'Indy*, Angliát *E. Dent* és Olaszországot *Respighi* fogja képviselni.

Frankfurt am Main-ban is lesz nemzetközi zenei kiállítás a nyáron: „Die Musik im Leben der Völker" néven. A kiállítást a város rendezi; közreműködik egyetemének zenei szemináriuma; kiegészíti, negyedik kiállításával, a Reichsverband deutscher Tonkünstler und Musiklehrer, továbbá a Max Reger-Gesellschaft két ünnepi hangversennyel.

A párisi Nagyoperában bemutatták *P. Ladmirault*-nak La Prétresse de Korydwen című két felvonásos balletjét.

A nagy olasz operapályázat eredménytelen volt. A bíráló-bizottság, melyben Mascagni, Giordano és Alfano is helyet foglaltak — a beküldött művek közül egyet sem talált méltónak a díjra.

Uj Orfeusz-opera. Monteverdi, Gluck, Roger Ducasse, Darius Milhaud után Ernst Krenek is az Orfeusz mondából csinált operát. Kokoschka szövegére irott Orfeusz és Eurydice című darabja, minden bizarrsága ellenére is, sikerrel került előadásra Kassel-ben.

Kodály Zsoltárát, mint ismeretes, az elmult félévben tíz külföldi város kötötte le előadásra, köztük Bécs, Berlin, Lipcse, Drezda, Zürich, Bern és Utrecht. Ezen a tíz előadáson kívül most két újabb bemutatóról értesülünk: Newyorkban Mengelberg fogja bemutatni a Psalmus Hungaricust, valószínüleg február havában. Amsterdamban Tiernet karmester zenekara egymásután három előadásban fogja megismertetni a holland közönséggel, április 19., 20. és 21-én.

Paul Hindemithet meghívták a berlini zenei főiskolára, az újonan megszervezett zeneszerzői mesteriskola tanszékére.

Halálozás. Houston Stewart *Chamberlein*, Wagner Richard ismert életrajzírója (és veje), meghalt 71 éves korában Bayreuthben.

Helyreigazitás. A mult számunkban megjelent Beethoven Budán 1800-ban c. cikk 12. jegyzetének első sora (46. lap, alulról 12. sor) helyesen igy szól: *id. Theater—Taschenbuch 18. és 20. l. — F. J. Fétis: Biographie Universelle.*

UNGARISCHE MUSIKALISCHE RUNDSCHAU
HUNGARIAN MUSICAL REVIEW
REVUE MUSICALE HONGROISE
JANVIER 1927.

Aladár Tóth: *Béla Bartók.* The development of Bartók's art in four directions: the formation of the Hungarian musical language, the representing of the primeval passions and forces, the enrichment of the apparatus and strong concentration. His lately performed compositions with regard to the unfolding of his style and the inward and formal components. In the strong concentration of the new contrapunctic style the apparatus is considerably simplified. The „Characterstück" as a purely musical conception.

Ladislas Fabian: *Strawinsky.* Strawinsky compte depuis 1910. pour le musicien le plus en vogue. Il n'y a pas une idée directrice dans son oeuvre. Ses tendances vers un formalisme objectif, à vrai dire, ne se font sentir, que depuis la fin de la guerre. Ses périodes précédantes montrent une diversité de style surprenante. En général sa musique n'est pas une poésie de sons, elle ne contient pas l'expression des passions humaines, mais dans son aromantisme elle représente pourtant beaucoup plus, qu' un simple mathematique de sons, qu'une musique machinale. Str, profondément musicien et un artist de génie: ses oeuvres sont donc pleines d'une vitalité frappante. Voire la force instinctive de son rythme et de son dinamisme.
(A' suivre).

Ladislaus Lajtha: *Über zwei alte Lauten.* Der Verfasser gibt die eingehende Besprechung zweier alter Lauten, die im Besitz des Budapester Nat. Museums sind; die eine stammt aus der Werkstatt des Joachim Tielke (Hamburg 1707), die andere aus der des Matteo Sellas (Venedig 1641); im Anschluss daran gibt er einen allgemeinen Überblick der Probleme des alten Instrumentenbaues, vorwiegend der Lautengeschichte.

Ilona Gyalui: *Beiträge zur musikalischen Kulturgeschichte Siebenbürgens.* Briefe von Anton Vajna an den Grafen Josef Teleki (1791); Dokumente des Musikunterrichtes und der Musikpflege in den Familien des Hochadels.

Vie Musicale. *B. Szabolcsi:* La reprise du „Figaro" der Mozart à l'Opéra de Budapest. *Béla Bartók* sur Stefan Thomán. Estimation de l'activité pédagogique de son ancien maître. *Aladár Tóth:* Un nouveau compositeur Hongrois (Endre Szabó).

MORAVETZ ZENEMŰKERESKEDÉS ÉS ZENEMŰKIADÓHIVATAL
Románia zeneműközpontja. Világvárosi szaküzlet.
Szállit minden zeneművet gyorsan, pontosan és a legolcsóbban. Jegyzék ingyen.

Marossy Mátyás FESTÉKKERESKEDÉS ÉS ILLATSZERRAKTÁR
TEMESVÁR, Kossuth Lajos-utca 25. — Telefon: 90.
Mindennemü festék, ecset, lakk, firniss, vegyi-termékek és festősablonok nagyban és kicsinyben.

„CORSO" PARFUMERIA,
TEMESVÁR JÓZSEFVÁROS, A TEMPLOMNÁL.
Hatalmas választék: **illatszerek, kölnivizek, kozmetikai és háztartási cikkekben. Fésük, kefék, garniturák stb.** Tekintse meg kirakatunkat!