Ma 41

ZENEI SZEMLE

BUDAPEST
1947. — I.

ZENEI SZEMLE

(új folyam)

A Magyar Zeneművészek Szabadszervezetének megbízásából szerkesztik:

BARTHA DÉNES és SZABOLCSI BENCE.

Megjelenik negyedévenként. Előfizetési ára egy évre, magánszemélyeknek 20 forint, jogi személyeknek 50 forint. — Egyes szám ára: 6 forint. Befizetés a Magyar Kórus 4898. sz. postai csekkjén.

Az I. szám tartalma:

Beköszöntő 1

Kodály Zoltán: Bartók Béla, az ember 2

Molnár Antal: Adalékok Bartók életrajzához 6

Gát József: A zongorajáték hangszín-lehetőségei 11

Vönöczky Géza (Baja): Az összhangzattan és az ellenpont tanításának logikus sorrendjéről 15

Asszájev—I. Glebov: Szovjet zene és zenekultúra 18

Külföldi folyóiratok cikkszemléje, (kivonatok): The Music Review (ism. Barna István). — La Revue Musicale (ism. Szöllősy András). — Contrepoints (ism. Bartha Dénes). — Musical America (adatok és beszámolók) 20

Beszámolók a fontosabb zenei eseményekről külföldön: Az Új Zene Társaságának nemzetközi zeneünnepélye Londonban: 38. — B. Britten új operája: 40. — Sutermeister Zürichben bemutatott új operájáról 42

A mai francia zenéről. Beszélgetés Tony Aubinnel 43

Zenei Hírek a világ minden részéből 45

Zenei Könyvek. Bírálatok és jegyzékek 54

Külföldi zenei folyóiratok 60

(Az újabban megjelent **Zeneművek jegyzékét** anyagtorlódás miatt a következő számra kellett félretennünk.)

A Magyar Zeneművészek Szabadszervezetének rovata: beszámoló és hírek 62

Hungarian Music Review (English summary)... 64

Revue Musicale (résumé français) 65

Zeitschrift für Musik (deutscher Auszug) 66

Június elején megjelenő II. számunk cikkírói:

Veress Sándor, Molnár Imre, Temesváry János, Hernády Lajos, Major Ervin, Szelényi István, Ecsedi Ferenc.

Szerkesztőség:
Editor:
Rédaction:
Budapest, II., Ady Endre-u. 30. (dr. Bartha Dénes).

Kiadóhivatal:
Publisher:
Edition:
Budapest, XII., Kiss János-u. 55. (Magyar Kórus).
Telefon: 161—727.

R12
Ma 4184
MAJOR ERVIN GYŰJTEMÉNYE
ZENETUDOMÁNYI INTÉZET
11.512/69.

BEKÖSZÖNTŐ.

Úgy hisszük, a háborúokozta kényszerű szünet után újra megjelenő Zenei Szemle szerkesztőinek és munkatársainak nem kell újból bemutatkozniok a magyar zeneolvasó közönség előtt. Akár a nagyérdemű mult után 1929-ben oly sajnálatosan megszünt *Zenei Szemle* évfolyamait lapozgatjuk, (emlékezzünk rá, hogy az utolsó évben az alapító Járosy Dezső mellett a magyar zenei irodalom olyan jelesei szerkesztették, mint Szabolcsi Bence és Tóth Aladár), akár az 1941—44-ben hasonló szellemben szerkesztett *Magyar Zenei Szemle* köteteit vesszük elő, könnyű felismerni, hogy most sem akarunk mást, mint amire akkor — a magyar zenei élet legjobbjaival egyetértésben, állandó együttmunkálkodásban — törekedtünk. Amit akkor, 1929-ben „A magyar toll feladata a magyar zenei élet szolgálatában" címmel Tóth Aladár, Operaházunk jelenlegi igazgatója a Zenei Szemle utolsó számának élén részletesen kifejtett, szinte szóról-szóra ma is megismételhetnők; mi is csak a legjobb, legemberibb, legmagasabbrendű művészet közvetítői akarunk lenni a magyar közönség felé. Ma talán még jobban érezzük, mint akkor, még világosabban látjuk a magyar zeneművészet élgárdájának és a magyar zene-fogyasztó közönségnek zenei igénye között feltátongó ürességet, szakadékot. Világosan látjuk, hogy — ellentétben e tekintetben szerencsésebb és harmónikusabb fejlődésű országokkal — *nagyközönségünk, tömegeink zenei műveltsége, fogékonysága, igényessége milyen végzetesen messze elmaradt mind a magyar zeneszerzés élcsapatának, mind a magyar előadóművészek java seregének világszerte elismert teljesítményeitől.*

Tisztában vagyunk azzal, hogy ezen a téren nem lehet egyik napról a másikra látható, tapintható eredményt elérni; hosszú, türelmes pedagógiára, közönségnevelésre van szükség, amíg látható eredménye lesz munkánknak. — Mégis örömmel és szívesen vállaljuk ezt a feladatot, mert bízunk szándékunk tisztaságában, közönségünk (nevezetesen a fiatalabb nemzedékek) fogékonyságában és a magyar zenei közvélemény támogatásában. Úgy hisszük, hogy az ilyen, minden részletében alaposan átgondolt, lelkiismeretesen szerkesztett folyóiratnak jelentős missziója és mondanivalója lehet éppen ma, amikor tantervünk alapvető átépítése végre egyszer módot ad a zenének az általános iskolai oktatás keretébe való méltó beillesztésére. Tanároknak, szülőknek eligazítás, tanulóknak, növendékeknek, amatőröknek biztatás és tanítás kíván lenni ez a folyóirat azzal, hogy a magyar zeneirógárda legjavának alkalmat ad, teret nyit a legfontosabb zene-

MAJOR ERVIN
KÖNYVTÁRA

esztétikai, zenepedagógiai, zenetörténeti, stb. kérdések alapos, szakszerű megvitatására, — amikor rendszeresen tájékoztat a magyar zenei élet hivatalos és hivatott intézményeinek munkájáról, terveiről, — amikor a nemzetközi zeneélet és külföldi zeneirodalom tanulságait, eredményeit megbízható formában közvetíti közönségünknek, é. i. t. — Valóban se szeri se száma azoknak a területeknek, ahol ez a folyóirat hasznos nevelő és felvilágosító munkát végezhet és ezt a feladatot fenntartás nélkül vállalja is.

Köszönet érte munkatársainknak, akik részben már ebben az első számban támogattak értékes tanulmányaikkal, részben a jövőre ígérték közreműködésüket, — köszönet azoknak, akik anyagi áldozattal segítették elő megjelenését, és végül bizakodó köszönet olvasóinknak, akik — reméljük — a magyar zeneélet legszélesebb köreibe tovább viszik majd az itt tárgyalt problémák tanulságait, eredményeit.

Bartók Béla, az ember.

Kodály Zoltán előadása a Magyar Zeneművészek Szabadszervezetében, 1946 febr. 22-én.

A szakszervezet talán nem is tudja, milyen nehéz feladatot rótt rám, amikor azt kérte tőlem, hogy szavakba foglaljam Bartók Béla életét. Objektíve is nehéz feladat ez, de szubjektíve még nehezebb, mert ha valaki negyvenesztendei közös munkával olyanná nő egy másik emberrel, mint egy kétpilléres híd, és ha a híd egyik pillére kidől, meginog az egész szerkezet, és sok idő kell, míg az egyensúly helyreáll. De különben is, sohasem érdekeltek a művészek életrajzai, ha olvastam is, többnyire csalódtam, mert semmi olyat nem tudtam meg belőlük, ami közelebb vitt volna műveik megértéséhez. Művet megérteni lehet anélkül, hogy ismernénk szerzőjét, de embert művei nélkül nem, hiszen beléjük tette le énje jobbik részét. Aki ért a hangok nyelvén, annak felesleges külön beszélnem az emberről, hiszen benne van a zenében, még jobban, mint keze írásában, amiből pedig a grafológusok ma már sok mindent kiolvasnak. Sokkal könnyebb lenne műveiből összeszedni, kiragadni egy csomót, és azon keresztül bemutatni, mint szavakban kifejezni az igazában kimondhatatlant. Minél érthetőbben igyekszem szólni, annál durvább lesz a kép, amit róla rajzolok.

Talán a szó igazi mesterei, a költők tudnának valamit mondani. Két költőnk is írt róla: Kassák Lajos, kinek költeményét az teszi kitűnővé, hogy nincs semmi magyarázat utána, csak egy szemléltető kép, aminek azonban nagy perspektivája van. A másik Balázs Béla verse. Részletesebb, aprólékosabb leírás, s így a részleteket is közelebb hozza. Csak a végén van egy magyarázat, amivel nem értek egyet. A kép itt is jó, csak a magyarázat a politika felé mutat, s ez sehogysem illik hozzá.

Lehetséges, hogy exakt emberek nem érik be a költők adta sejtető képekkel s a tudomány pozitívumai után vágyódnak először. A Kretzschmer-féle *karakterológia* csoportosítása szerint nézzük, mit írnánk le róla. A *ciklothym* vonások közül semmi sem vonatkozik rá. A másik (schizothym) csoportból már illenek rá a képek: törékeny, finom, szenzitív, hűvös,

szigorú, rideg, hideg, tompa, indolens. (Fokozatok a felső véglet felől az alsó felé.) Addig, hogy hideg, valamennyi jelző illik rá. A lelki feszültség kategóriái (alulról kezdve) fanatikus, pedáns, szívós, kitartó, rendszeres. Csak a felső extrémek: szeszélyes, zilált, — nem illenek rá, míg a többi pontosan talál. Mozgékonysági szempont, az inger-reakció gyorsasága: inadaequat, vagyis a szokottnál gyorsabb inger-reakció. Ennek alcímei: nyugtalan, kapkodó, habozó, félszeg, arisztokratikus, mesterkélt, szögletes, merev. Az utolsó kivételével többé-kevésbbé mind illik rá. Társasviszonyt illetően: magának élő, zárkózott. Fokozatok: idealista, reformátor, forradalmár, szisztematikus, szervező, önfejű, hóbortos, elégedetlen, tartózkodó, bizalmatlan, magános, emberkerülő, embergyűlölő, brutális, antiszociális. Az utolsó három kivételével nincsen egyik sem, amelyiket ne alkalmazták volna rá többé-kevésbbé jogosultan. A lelkifeszültség kategóriái: ötletes, élénk, fogékony, energikus, gátolt. A schizothym lelkialkatnak iskolapéldája lehetne.

Ha most a részletesebb jellemzést nézzük, a két főtípuson belül három-három csoportot különböztetünk meg a tulajdonságok fokozati eltérése tekintetében: egy közép, ú. n. átlagot, egy fokozottabb mozgékonyságot, és egy alatta levő tompább fokozatot. Az átlag: hideg, energikus, rendszeres, következetes, nyugodt, arisztokratikus. Mozgékonyabb: törékeny, befelé érzékeny, ideges, idealista. Ezek mind ráillenek. Csak az átlag-alatti fokozat jelzői: rideg, ideges, furcsa, különc, — már nem illenek rá, bár itt-ott volt idő, amikor sokan furcsának és különcnek tartották, — és némi joggal.

Ezt mondja róla a karakterológia. Elég exaktnak hangzik, azonban az élet viszonyai itt is olyanok, hogy a tudomány nem bírja utolérni az életet. Mert ha igaz is, hogy ezek a tulajdonságok időnként előtűntek, nem olyan egyszerű egy ember, hogy pár soros lebélyegzéssel örök rejtélyét megfejthetnők. Az életben mindig vannak olyan idők, amikor egyes tulajdonságok helyet adnak másik csoportbeli tulajdonságoknak. Egy újabb kutató azt a teóriát állította fel, — ami sokkal megnyugtatóbb, mint az előbbi, — hogy az élet folyamán nemcsak megváltozhat, hanem egészen ellenkezőjére is fordulhat egy megadott alaptípus. *Jung* szerint a lélek a fontos, amely nem rabja a testnek, hanem igyekszik úrrá lenni rajta. Nagyon kevesen érik ezt el, de mindenkiben megvan az a törekvés, hogy lelki adottságainak megfelelően átalakulhasson. Ilyen jelenségek Bartók életében is észlelhetők voltak és ezeknek megértésére rövid pillantást kell vetnünk életkörülményeire. Mi az, ami ezeket a hatásokat kiváltotta nála? Milyen körülmények között élt Bartók? Elvégre két tökéletesen azonos palánta is másképen fejlődik, ha az egyik állandó napfényben él, a másik árnyékban.

Korán árvaságra jutott. Atyja hamar meghalt. Vasakarat volt édesanyjában, bár mint tanítónő, annyira elfáradt heti munkájában, hogy a vasárnapot rendszerint ágyban töltötte. Mégis csaknem 90 évet ért, 4-ik testvére pedig azt is meghaladta. Ezért hittük, hogy Bartók valamennyiünket túlél majd.

Gyermekkora féltő szülői gondoskodásban telik; gyakori betegség, kényeztetés, ennek megfelelően érzékenység és elvonulás a jellemző jegyei. A zene még jobban a szobához kötötte. Húsz éves kora körül tüdőcsúcshurutot kap. (Meráni tartózkodásából azonban olyan meghízva jött vissza, hogy a karakterológia piknikus típusba sorolhatta volna.) Az emberektől

fél, nem könnyen melegszik fel. Vágyik a szeretet, napfény és jobb sors után. Egyéni sorsán kívül aggasztja a magyar sors is. A mi nemzedékünk számára még élő valóság volt 1849 szörnyű emléke. Mindennaposak voltak a Kossuth-szakállas öreg urak, akik maguk látták a szabadságharcot. Ilyenekkel Bartók is találkozhatott. „Nagy idők tanuja" — így jelezték az újságok, ha egy-egy negyvennyolcas honvéd gyászjelentését hozták. Én magam is „ágyúgolyós" házban laktam. Gimnazista korunkban elrendelték, hogy márc. 15. helyett április 11-et kell megünnepelni, tehát a törvények szentesítésének napját. Ekkor az ifjúság éjjel vonult ki a honvédszoborhoz, mert nappalra betiltották. Éjjel szavalták el Ábrányi Emil márc. 15-i verseit. Emlékezetem szerint országszerte így történt. Ez volt a *Kossuth-szimfónia* talaja. Zenében nem lehet politikai pártállást kifejezni, de igenis lehetett megéreztetni a szabadságharc dinamikáját. Ez a zene akkor világos politikai állásfoglalást jelentett. Pártpolitikába egyébként sohasem elegyedett Bartók és ma bizonyára élénken tiltakoznék a nevében folytatott politikai propaganda ellen. Kár, hogy ez a mű nem sikerült jobban, hogy most is elő lehetne adni; szerzője csak a gyászindulót tartotta kinyomtatásra érdemesnek.

Miért nem sikerült ez a mű jobban? — kérdezhetjük. Művészi érettsége nem volt arányban akarásával. Idő előtt elragadta a türelmetlen vágy, hogy nagyot alkosson; nem volt még meg a kellő iskolája. Hangszerelése sem volt még jó. Hiába utánozta külsőségekben Strauss partitúráit: hiányzott még a biztonság, túlságosan naiv volt a forma. Tragikus, hogy a magyar függetlenség szózatát német zenei nyelven mondotta el. Nehézségei főleg a fúvókat ingerelték és még később is találkozunk nála játszhatatlanul nehéz szólamokkal. Nem tudta még akkor, hogyan lehet egyszerű eszközökkel nagy hatást elérni. Úgy érezte, nem tudta megcsinálni, amit akart. Ez az érzése jónéhányszor ismétlődött. Első sikerei valóságos oázisok voltak a sikertelenségben, így például az *Első szvit* nagy sikere Bécsben. (Bár ennek a próbái is sok bosszúsággal jártak. Teljesen csak évekkel később adták elő, de még ekkor is kihagytak belőle egy-két részt.) Később megbánta, hogy idő előtt törekedett a nyilvánosságra. Maga szerzett magának rossz nevet — mondotta; akik megpróbálkoztak egy-egy kevésbbé sikerült művével, gyakran nem is kívánták megismerni a következőt. Mindez csak fokozta sötétenlátását. Bántotta az is, hogy zongoraművészi pályája nem akart nekilendülni. Hiába utazott Párisba, hogy a Rubinstein-díjra pályázzon, más nyerte meg. Nagy csalódás volt ez, és joggal, mert aki megkapta, később nem bizonyult reá méltónak. Bartók fenomenálisan zongorázott, de nem volt oly vonzó, hogy felkapták volna. Huszonöt éves korában a kétségbeesés jelei mutatkoztak rajta. Egy levelében panaszolja, hogy már huszonöt éves, és még mindig „kezdő a kezdők között". Akkori mintaképe, Dohnányi meteorként tünt fel és ő elmaradt tőle. Bartók sokat betegeskedett. Dohnányi anyja pedig azzal büszkélkedett, hogy az ő fiának soha még náthája sem volt. Tetézte bánatát viszonzatlan szerelme. Végül azonban győzött munkakedve és — nincs a szenvedésnél jobb ösztönző a művészi munkára — fáradhatatlanul rótta a kótafejeket. Csakhamar olyan mestermű kerül ki keze alól, mint az *I. vonósnégyes*. 1906-tól kezdve új foglalkozás is segítette, a népdalgyüjtés. Tulajdon szavai: „Életemnek legboldogabb ideje, amit a falusi nép között töltöttem." Nagy szó ez, ha tekintetbe vesszük

boldog családi életét (kétszer is megházasodott), sikerült gyermekeit, akikben sok öröme telt.

Mit talált a falun, amit mindennél többre tartott? Megtalálta először is sajátmaga ösztönzését. Egy ismeretlen világot, egy rég elmultnak vélt magyarságot teljes virágzásában; ez elegendő volt arra, hogy a magyar nép jövőjébe vetett hite megújuljon. Új stílusa kibontakozásához hozzájárult aztán a francia zene. Ez a kettős hatás: a régi magyar népzene és a latin szellem szabadította fel kezdeteinek egyoldalú német tájékozódásából. A latin zenén való okulásnak csak utolsó fázisát említem: 1925-től kezdve többször biztattam kórusok írására. Soká nem írt, azután (mintegy 12 év multán) egyszerre egész csokorral állt elő. Akkor kezdte forgatni Palestrina műveit s ez a művészet mélyen megragadta. Örök kár, hogy nem kerülhetett sor ennek az impulzusnak mélyebb kiaknázására.

Tanulni holtig — ez volt a szenvedélye. Bár nem volt nyelvtehetség, spanyol, francia, angol, tót, román nyelvismerete annyira fejlődött, hogy gyüjtéseit maga tudta lefordítani. Gyüjtőszenvedélye akkora, hogy ha netán pénzre irányul, rég milliárdos lett volna. Kölcsönkért könyvei nem voltak; amit nem tudott megvenni, azt sajátkezűleg lemásolta. Alaptermészetéhez tartozott a befelé-fordulás és az ismeretlen dolgok megtapasztalása utáni vágyódás. Egyik nyarát az északi sark közelében, a másikat Afrikában töltötte. Ha nem két világháború között él, biztosan beutazza a világot. Népzenei henger- és lemezgyüjteményét gyakran forgatta. Legtöbb időt saját gyüjteményének feljegyzésével töltött. Senki által el nem ért aprólékosságig jutott a tót, magyar, román, török gyüjtésben; zenét szerzett és zongorázott, annyit, mint senki, aki csak egyiknek él a háromféle munka közül. Akaratereje legyőzte a test gyengeségét. Már-már elpusztíthatatlannak hittük, azért ért halálhíre mindenkit annyira váratlanul. Mozart harmincöt éves korára teljesen felőrölte szervezetét. Ha tovább él, aligha írt volna már valamit. De Bartókban volt még egy évtizedre való munka- és életerő. Halálát csakugyan szerencsétlenségnek tekinthetjük és fájlalhatjuk, hogy a titokzatos betegség, amellyel szemben az orvostudomány ma még tehetetlenül áll, megfosztott bennünket tőle. Nem mondhatta ki az utolsó szót és más sem mondhatja ki azt helyette. Csodáljuk, hogy küldetését ennyire is betölthette.

Úgy érzem, hiába szaporítanám a szót, többet mondani úgysem tudnék. A költőhöz fordulok; ezt a verset ő maga is írhatta volna magáról, meg is írta sokszor — hangokban.

Sem utóda, sem boldog őse,
Sem rokona sem ismerőse
Nem vagyok senkinek,
Nem vagyok senkinek...

Elment. Boldogok, akik segíthettek neki a védekezésül maga köré vont drótsövény elbontásában. Az ittmaradottak dolga, hogy megnyissák az utat művei előtt; hadd jussanak ezek a művek oda, ahová szánva voltak: az emberek szívébe.

Kodály Zoltán.

Adalékok Bartók Béla életrajzához.

Irta: *Molnár Antal.*

A művész-életrajzi adatoknak általában sokkal kisebb a fontossága, mint ahogy a laikus képzeli. Köznapi értelemben alig is van művésznek elmondásra érdemes életrajza. Ami az államférfi számára életelem, a napi történés, a történelem zajlása, az a művésznek menekülése tárgya. Még az ünneplés realitása is csak *értelmében* pozitív segítség az ő számára, maga a megvalósulás, a pártok, kotériák sürgése, a hívek lelkes megnyilvánulásai, még a megkoszorúzás is: csak negatív elem a művész életében, mert megzavarja őt. Van egy Liszt-életrajzunk, ú. n. best seller volt, jól kireklámozott divatmű; ebben Liszt Ferenc holmi modern Casanovának van beállítva, szerelmetes hölgyek szíveit tördelő Donjuannak, holott szinte matematikai módon bizonyítható, hogy aki annyi zeneművet alkotott, mint Liszt, az egyszerűen nem juthatott időhöz a folytonos ölelkezésre. Szeretik a nagy zenészek életét úgy beállítani, mintha amúgy mellékesen még a komponálásra is jutott volna idejükből. Mert hát az igazságos életrajz nem volna kapós; az kénytelen volna megmondani, hogy mialatt az államférfi világhódítással, a szeladon nőhódítással tölti napjait, a művész élete a műtermében, íróasztalánál folyik le. Ez pedig nagyon kevéssé érdekes. Amikor Bartók először készült megnősülni, még anyjával lakott együtt; egy szép napon azzal távozott hazulról, hogy felszólította anyját: ebédre egy terítékkel többet helyezzen majd az asztalra. Miért — kérdezte a néni; — mert ma délelőtt megnősülök, — válaszolta Bartók.

Engem 1910-ben megbízott, vegyek részt a népdalgyüjtő munkában. Minthogy járatlan voltam a gyüjtési technika terén, utasításokkal látott el. Bartók valósággal úgy beszélt velem ezekről, mint ahogy lakatos szokott az ujdonsült lakatosinassal. Röviden, szinte csak félszavakkal, tisztára csak a dologi részt érintve. Azidőben készült el legelső forradalmi művével, az I. vonósnégyessel. Súlyt fektetett rá, hogy néhány, hívéül szegődött fiatalember meghallgassa azt. Engem is fölcitált a lakására, szótlanul leült a zongorához és minden további nélkül lejátszotta — csodálatos tökéletességgel — az új kvartettet. Nekem persze elállt a lélegzetem, nem tudtam szólni és hova lenni; mivel pedig Bartók is hallgatott, az előadás után ott ültünk egymás mellett, idillikus kettesben, talán félórahosszat is, teljes némaságba merülten. Miután így szótlanul kibeszéltük magunkat, mindkettőnk teljes megelégedésére, kaptam magam és távoztam. Hasonlóan jártunk később Rákoskeresztúron, amikor „A fából faragott királyfit" adta elő Bartók egynéhányunknak, — emlékezetem szerint rajtam kívül még egyfogásra Balaban Imrének és Kovács Sándornak. Egy hang nem sok, annyit sem szólt Bartók a zenéjéről s minthogy mi sem tudtunk a meghatottságtól levegőhöz jutni, maradt a hallgatás vagy közömbös társalgás.

Volt azért valami ezekben a szeánszokban, ami pótolta a beszédet; éspedig Bartók *szemei*. Nagy költőnek talán módjában állna találóan jellemezni azokat a gyémántfényű szellemszórókat. Az egyéniség kényszerítő ereje Bartóknál majdnem teljesen a szemekben futott össze. Hangja nem volt érces, inkább monotón és kifejezéstelen, közlései inkább közönségesek, mint érdekfeszítőek. Mozgása csaknem semmitmondó, nem épp óvatos, de kissé

modoros, öreges. Viselkedése, mint egy jólnevelt kisfiúé. Szerette a humoros, olykor szarkasztikus megjegyzéseket, rendkívül belátóan gondolkozott, szinte világbölcs módján, de inkább abban, ahogyan *megértette* a hozzászólót. Ő maga oly egyszerűen és kevesetmondóan társalgott, hogy idegen számára szürke egyéniség képét mutathatta. Tréfái, ha nem is együgyűek, de gyermetegek, szimplák voltak. Mint Mozart, a köznapi dolgokban ő is mindennapi volt, szellemi erejét az alkotás számára őrizte. Zseni számára minden egyéb csak pihenés, intermezzo, erőgyüjtés. Beethovenben néhol fölülkerekedik a romantikára hajló fellengzősség, amikor levelet fogalmaz. Viszont zavarba jöhet, aki Mozart levelei alapján óhajtja kimódolni a művészegyéniség rajzát. Ugyanígy járunk Bartók leveleivel is; azokból, ha nem épp szürke valaki, de legföljebb egy tárgyilagos tudósember áll elénk. Valaki, aki semmikép sem födi a nagy művész valóságát, inkább csak úgy, mint domborművet a negatívja.

Bartók eredetileg zongoraművésznek készült. Már tanulóéveiben találkozott mesterénél, Thomán Istvánnál, növendéktársával, Dohnányi Ernővel. Versenytársak lettek és ez a konkurrencia nemcsak zeneinek, de emberinek is bizonyult. Bartók korán fölismerte Dohnányiban a pompás előadót, a könnyűkezű pianistát; kollégája számára olyasféle vezető lett, mint kerékpáros versenyzőnek az előtte robogó mótorkerékpáros. Másrészt Dohnányi tüstént az az emberi és művészi ellentét lett Bartók szemében, amelyen már korán lemérhette önmaga távolságát a könnyed és gondtalan, habár nagyszabású tehetségtől. Mialatt az ifjú Dohnányi olyan művekkel fényeskedett, mint az I. zongorakvintett, Bartók ráébredt, hogy az ő szerzői hajlama ellenkező irányú, sokkal elmélyedőbb és inkább új utakat kereső. Igy lett Bartók számára ifjú korában Dohnányiból ugródeszka és az ellentét révén komoly serkentő. Dohnányi síma és alkalmazkodó emberi modorában is fölismerhette Bartók a „nehézkes" és problémákkal viaskodó kartárs iránti sajnálkozó lenézést. Ez aztán egész életére döntő lett; ez szorította őt a maga útjainak rendületlen követésére. A zongorista Bartók szintén Dohnányi fölényén edzette a maga törekvését, ennek gyorssikerű haladása volt az, ami nem engedte lankadni, ami előadó készségét is legmagasabbra hatványozta. E versengés során akkor szenvedte Bartók az első nagy csalódást, amikor 1900 táján egy nevezetes párizsi versenyen mindketten pályáztak és Dohnányi győzött. Azóta Bartók mindenkorra *déclassénak* tudta magát a zongoraművészetben és becsületes nyiltsággal vallotta élete végéig, hogy Dohnányi az utolérhetetlen előadó. Ő maga abbahagyta a rendszeres gyakorlást, végkép a komponálásra helyezte munkája súlypontját s mindenkor csak ad hoc, alkalomszerűen gyakorolt, egy-egy fontos föllépésére. Ez a lemondás annyira ment nála, hogy önmaga művein kívül semmi egyebet nem adott elő másként, csak úgy, ha előzetesen szinte agyongyakorolta. És még ennek ellenére is — vagy talán épp ezért — mindig úgy nyilatkozott, hogy igen nehéz művekre, például Beethoven legnagyobbszabású műveire az ő előadókészsége nem alkalmas. Az emberi ellentét kiélezésében külsőleg az volt a legföltűnőbb, hogy a fiatal Bartók, szemben a világfi Dohnányival, emberkerülőnek mutatkozott, amellett állandóan magyar ruhában járt, zsinórosan, rojtos nyakkendővel, akárcsak Hazafi Veray János, a népköltő. Ebben a büszke és megközelíthetetlen fiatal figurában jelentkezik a későbbi Bartók csírája: lelkülete akkor még kifelé vetítve és túlzott alakban tüntetett.

Az 1900-as évek során Bartók szervezetében fizikai visszahatással bosszulta meg magát a testi véznaságot leküzdeni akaró túlfeszített munka. Bartók súlyos tüdőbajba esett s csak Egyiptom hevének sikerült a tbc.-folyamatot elmeszesítenie. Ez a válság is hozzájárult, hogy művészünk letegyen pianista világterveiről és mindjobban komponista álmaihoz szegődjön. „Visszatérés az életbe" így jellemzi egyik írásában Kodály az 1909-ben készült I. vonósnégyest, azt a korszakalkotó Bartók-művet, amelyben először jelenik meg teljes fegyverzetében az új ember. A nagy betegség testi-lelki megrendülése alighanem a „Kossuth"-szimfónia utáni évekre esik. Bartóknak ez az ifjúkori főműve 1903-ban került előadásra a budapesti Filharmóniában. Ekkor is jelentkezik a Dohnányival való döntő konkurrencia. Egy nagy karmester, Richter János, aki Dohnányi d-moll szimfóniáját Angliában már előbb előadta, ugyanerre vállalkozott Bartók „Kossuth"-jával is. Komoly sikere azonban csak a Dohnányi-műnek mutatkozott, míg a straussrichardi vívmányokat érvényesítő Bartók-ópusz akkorjában ultramodern hatású volt és csak fintorgó elismerésre számíthatott. Igen jellemző e műnek budapesti története! Minthogy benne úgy kontrapunktizálja a Kossuth-nóta a „Gott erhalte" osztrák himnuszt, hogy a magyar dallam marad győzelmes, filharmónikusaink már az első próbán tiltakoztak ellene s csak nagynehezen voltak rávehetők az előadásra. Hogy ez aztán épp eléggé lanyha lehetett, az elképzelhető. Többé nem is került sorra a mű, később már csak azért sem, mert Bartók megtagadta ifjúkori munkáit, még az I. szvittel sem téve kivételt.

Ismert lexikális adat, hogy életreszóló, legfőbb barátjával, Kodály Zoltánnal 1905 táján találkozik Bartók. A szűkszavú és bőgondolatú emberek általában rokonszenveznek egymással; a két magyar mester mindenkor rövid jelmondatokban érintkezett egymással, inkább csak kitalálva egymás gondolatait. Amit most elmondandó vagyok, azon ne mosolyogjunk, mert akármily különösnek hat is, döntő adat Bartók további testi-lelki fejlődésének megértéséhez. Kodály beszélte rá Bartókot az 1900-as években nagyhírű J. P. Müller házitornájára és légfürdőjére, a mezítelen test kitartó edzésére. Bartók testalkata, a Mozartéhoz hasonlóan rendkívül vézna, gyenge volt s hogy izomzata nem petyhüdt el az ülő életmódtól, hanem szívóssá, szervezete edzetté vált, az Kodály érdeme. Ha Mozartnak is lett volna egy Kodálya, bizonyára ő sem pusztult volna el fiatalon.

Más fontos adalék, amit Bartók mindig hálásan elismert, hogy készülő, vagy elkészült műveit rendszeresen bemutatta Kodálynak és nem egyszer sikerült jelentősen megjavítania azokat a kiváló barát formai tanácsai, megjegyzései alapján. Olyan szerepet játszik eszerint Kodály a csaknem teljes bartóki művészetben, mint a készülő, fiatal Beethovennél játszott Haydn. Esztétikai tudatosságban Kodály fölötte állt Bartóknak; azzal is tisztában volt, hogy Bartókban ritka tüneménnyel, álomlátó zsenivel van dolga. Viszont Bartók is világosan látta Kodály zeneszerzői jelentőségét. Ez kiviláglik egyik nyilatkozatából, eltekintve a Kodályt méltató írásaitól. Valaki, némi kételkedés hangján kérdezte tőle, amikor Kodályt még csak alig kezdték elismerni: sokra tartja-e társának műveit. Bartók így válaszolt: „Gondolja csak el, mi volna, ha Kodály nem lett volna!"

Kompozícióit hasonlóan készítette el Bartók, mint Mozart: fejben dol-

gozta ki készre a művet s csak akkor jegyezte le, heves gyorsasággal, amikor hangról-hangra készenállt a fantáziájában. Fejében kínzó zsúfoltsággal türemlettek a kitörni akaró művek; alig jutott ideje az egyiknek lejegyzésére, amikor már a másik és harmadik sürgetően kopogtatott. Mint nagy festők fejében a víziók, úgy álltak elébe a zenei gondolatok, fantazmagóriái szinte szétvetették a képzeletét, olyan feszültséggel léptek föl. Ez a munkamódszer sarkalatosan ellentétes a Kodályéval vagy Beethovenéval. Míg ezek egyes vezető gondolatokból indulnak ki és azokat szövik módszeresen tovább, Bartókban úgy állt elő a kompozíció menete, hogy a tömegesen fölvetülő zenei anyagból ki kellett szűrnie a lényeget és elvetni a salakot. Az egyik típus mintegy kiépíti, kifejleszti a művet, a másik viszont vulkáni gazdagságból válogatja ki a használható elemeket. Kodálynál egyenletesen megoszló esztétikai diszciplina áll őrt a kidolgozásnál, míg Bartók utólagosan kénytelen hatalmas formai kényszerrel keretet adni az izzó tömegnek, mely szinte fölemészti fantáziáját. Ezért hatnak oly eruptív módon a bartóki művek és ezért fordult későbbi művei kialakításában Bartók a formális spekuláció szélsőséges módozataihoz. Itt olykor már szinte a régi korok polifonistáira, napjainkban pedig Schönberg iskolájára emlékeztet, ha másrészt nem is tudott megbarátkozni Schönberg elvont zeneanyagával. Innen is megtalálhatjuk a Bartókot Sztravinszkival összekötő szálakat, habár Sztravinszki nem ismeri a lelkiélet válságaiból fakadó, divinációszerű extázist. Szó szerint kell értenünk, hogy betegségtől, tanítástól eltekintve: Bartók *állandóan*, megszakítás nélkül alkotott. Munkamódszerében a benne lakozó okos nevelő tartotta féken a zabolátlan és öngyilkos mértékben, önfeledten dolgozó alkotót. Úgy értendő ez, hogy vigyázott a fáradtság kellő ellensúlyozására, időnként váltogatva munkája tárgyát: ha kimerült a komponáló feszültség következtében, erőszakkal kirántotta magát belőle és tüstént néprajzi munkába fogott. Szakadatlan dolgozó dühe pillanatra sem enyhült. Ha betegség verte le, szinte gyermek módján kapkodott fűhözfához gyógyító segítségért.

Itt-ott annak is tanúja voltam, hogy önmaga műveiről nyilatkozott, persze a szokott rövidséggel és nem adva alkalmat vitára. Tudjuk, hogyan gondolkozott ifjúkori szerzeményeiről. Ezek közé kell sorolnunk az 1905-ben Kodállyal közösen kiadott Magyar Népdalok harmonizációit is; Bartók kijelentette, hogy e füzet első tíz darabjának letétét gyöngének találja: az t. i. az ő keze munkája. Ellenben későbbi alkotásai közül a színpadi művek mindvégig kedvencei maradtak. Amikor ezek politikai okokból indexre kerültek, Bartók sztoikus nyugalommal viselte félretételüket, semmit sem mutatott keserűségéből. A 30-as években egy alkalommal kijelentette előttem: a két hegedűszonátát elhibázottnak tekinti. Amikor szintén a 30-as években Talich, a prágai filharmónikusok élén előadta nálunk a „Táncszvit"-et, Bartók humoros mosollyal jelentette ki: fontos volt számára ez az ellenpróba, mert már-már hajlandó volt föltenni, hogy nem ért a zenekari hangszereléshez, — legalábbis a pesti előadások nyomán ilyen kép alakult ki benne. Most aztán látja, hogy mégis csak konyít hozzá. Sztravinszki műveit sokízben tanulmányozta. Egyszer jelenlétemben zongorázta le „Petruská"-t és a „Sacre"-t, fölelevenítve ifjúkori híres virtuózitását nehéz partitúrák lejátszásában. Párizsi útja után — ez 1932-ben lehetett — kérdésemre így nyilatkozott Sztravinszkiről: „Tudja, olyan kiálló zsebkendőt

visel a felső kabátzsebében." Schönberg mindig csukott könyv maradt a számára. Debussy műveinek előadásában gyakran remekelt, de keze alatt e kompozíciók teljesen más jellegűre fordultak: gerincet kaptak, keményebbek lettek. Ő mindent „bartókosan" zongorázott, nála még Brahms is (akit kedvelt) valósággal klasszikus veretet nyert. Semmit sem tudott elmosódva, irizálóan beállítani; mindenbe belevarázsolta a maga kérlelhetetlen acélosságát.

Az új zene produkcióival szembeni álláspontja nem födte Kodályét. Utóbbi a 20-as évek óta állandóan hangsúlyozza, hogy elegendő már a fölhalmozódott újszerű anyag és leszűrődésre van szükség. Bartók abban látta a legfőbb művészi kritériumot, hogy a fölvetett anyag *új*, addig ismeretlen legyen. Mintha csak Liszt szellemét idézte volna: „Kinder, immer Neues, immer Neues!" Ha ócsároltam előtte Sztravinszkit, mint a divatfiak vezérét, ezzel vágta el a társalgás fonalát: „De mennyire új!" Szemében a legnagyobb zeneszerző-jelenség változatlanul Beethoven maradt, — de nemcsak újszerűsége miatt! Határtalan volt az ilyen nagyság iránti hódolata s ez olyankor tűnt ki meglepő erőteljességgel, amikor Beethoven-művet adott elő. Valósággal újjászülte az alkotást és az interpretáló hűségnek olyan példájával járt elől, ami már erkölcsi tettnek számít. Az újabb zeneirodalmat aránylag elég szórványosan ismerte. Arról ellenben hitelesen beszámolhatok, hogy Angliából nagy elégedettséggel tért haza, igen magasra értékelte az ottani zenei közviszonyokat és sokra tartotta az angol kartársak közül Vaughan-Williams-t, valamint Berners lordot.

Politikai állásfoglalás: nem volt a kenyere. Semmibe sem szeretett beleszólni, amihez szakértő módján nem nyúlhatott. Minthogy az orosz szovjetállam a népi fejlődés útvonalát ápolta, kétségtelen szimpátiái voltak irányában. Ezért is kereste föl személyesen a szovjetuniót és számolt be írásban útjáról, teljes tárgyilagossággal, az elfogultságnak még árnyékát is kerülve. Nem kereste a művészetről, emberekről való véleményadást. Csak akkor lépett ki tartózkodásából, amikor a 20-as évek során nyilvánosan *hazafiatlannak* bélyegezték, azon a címen, hogy „oláh" népdalokat gyűjt és összeköttetésben áll bukaresti tudósokkal. Akkor a támadásokkal szemben váratlanul és meleg kollegialitással megvédte őt a Néprajzi Társaság. De még mielőtt ez megtörtént volna, Bartók olyan önérzetes hangon válaszolt Hubaynak a sajtóban, ahogy egy Savonarola tehette volna. Vakmerőségének láttára híveiben meghűlt a vér. Megkérdeztem Bartóktól, nem tart-e tőle, hogy még valami baja támad ebből. Szikrázó szemmel felelte: „Csak merészeljenek!" Acélból faragott férfi volt. Kodály mellett a politikai üldöztetés idején és később is mindvégig teljes fegyverzettel állt ki, akár mint barát, akár mint muzsikus. Kodály szerzői estjeinek főeseménye volt Bartók zongorajátéka.

Amerikai leáldozásáról ennek a világító Napnak sok mindent hallottunk az utóbbi időben. Meggyőződésem, hogy amiként nem volt és nem lesz több Caesar, Napoleon, több Schütz vagy Monteverdi: úgy Bartók is emberi és művészi unikum, páratlan jelenség a művészetek történetében.

A zongorajáték hangszín-lehetőségei.

Irta: *Gát József.*

A zongoramethodika egyik legfontosabb problémája tisztázni azt, hogy mennyiben lehetséges különféle hangszíneket előállítani a zongorán, vagy még pontosabban: milyen zongora-mechanikai hatások idézik elő hangszínképzeteinket.

A zongora hangszínéről általában két homlokegyenest ellenkező véleményt hallunk. Egyik a művészé, aki a hangszínek világában él, minden zenei gondolatot csak a maga jellemző hangszínével tud maga elé képzelni és a különböző hangszínárnyalatokból szinte végtelen skálát érez a hatalmában. Tudja, hogy minden művésznek vannak egyéni hangszínei és így elképzelhetetlen számára, hogy akkor, amikor ő valóságos új világot épít magának színekből, valaki azt mondhassa, hogy a zongora csak dinamikai különbségeket adhat, nem pedig hangszíneket.

Pedig a másik fél, a mérnök, fizikus vagy a zongorakészítő, aki csak a zongora szerkezetét nézi, határozottan kimondja, hogy a zongora lendítő szerkezete kizárólag dinamikai különbségek visszaadására alkalmas.

Hogy világosan lássunk a kérdésben, vizsgáljuk meg pontról-pontra az összes lehetőségeket.

Mindenekelőtt állapítsuk meg, hogy mi is a hangszín?* Valamely hang színét a benne megszólaló felhangok száma és azoknak relatív erőssége határozza meg. Ezek szerint hangszínváltozásról csak akkor beszélhetünk, ha a felhangok számában, vagy viszonylagos erősségében állott be változás.

Nézzük most ebből a szempontból a zongora kalapácsszerkezetét.** Ez a vizsgálat annyival könnyebb, mert Helmholztól kezdve a fizikusok egész sorának kísérleti eredményei állnak rendelkezésünkre.

Helmholtz megállapította, hogy a zongora hangszíne elsősorban a kalapács filcborításának minőségétől függ. Ez ugyanis befolyásolja a kalapács érintkezési időtartamát a húrral. Mivel az érintkezés időtartamának növekedésével arányosan a mélyebb (konszonáns) felhangok érvényesülnek, csökkenésével pedig a magasabb (disszonáns) felhangok, a zongorakészítőknek olyan kalapácsfejeket kellett készíteniök, amelyek lehetővé teszik a kalapács maximális érintkezési időtartamát. Ezt úgy érték el, hogy a kalapácsot borító filcrétegek nem egyenlő keménységűek, hanem a kemény mag fölött egyre puhább rétegek vannak. Így a kalapács a húrhoz való ütődéskor csak akkor pattan vissza a húrtól, amikor a kemény mag a fölötte lévő rétegeket a húrhoz préselte és ezáltal elég rugalmassá tette. Meg kell még állapítanunk azt, hogy a mély felhangok érvényesülése esetén lágynak érezzük a hangszínt, sok magas felhang esetében viszont élesnek, keménynek.

Lange (1) megállapítja, hogy a kalapács ütésének gyorsasága a

* A hangszín fogalmának pszichológiai vonatkozásait itt nem tárgyaljuk.

** A kalapácsszerkezet „dämpfer"-ének hatását a hangszínre ebben a vizsgálatban figyelmen kívül hagyjuk. Pontos kísérleti eredmények nem állnak rendelkezésünkre, a gyakorlat viszont azt mutatja, hogy a „dämpfer" működése nem lényeges hangszínalakító tényező.

megütés pillanatában kizárólag a billentés* gyorsaságától függ. Igy a játékosnak, ha a hangot meg akarja változtatni, a billentés sebességét kell megváltoztatnia. A kalapács a megütés pillanatában teljesen szabadon, a billentyűtől függetlenül mozog és így *ennek a mozgásnak a sebessége az egyetlen megváltoztatható tényezője.* (Ha a billentyű követné a kalapácsot, úgy erőnövekedésről is beszélhetnénk.)

Ugyanerre az eredményre jutottak Hart, Fuller és Lusby (2). A pennsylvaniai egyetemen végzett kísérletükben lefényképezték egy hang görbéjét különböző zongoraművészek játéka után, majd lefényképezték akkor is, amikor a művész billentésének megfelelő mechanikus erővel ráejtett súllyal szólaltatták meg ugyanazt a hangot. A két fénykép között semmi különbség nincs, amint ezt a Jeans „Zene és természettudomány" című könyvében közölt fényképen láthatjuk.

Ghosh (3) kimutatta, hogy a zongorahúr rezgésének formája független a kalapács sebességétől.

Meyer és Buchmann (4) ezzel szemben megállapítja, hogy a billentyűmozgás sebességével arányosan növekszik a felhangok száma.

Ezek után a muzsikus szomorúan állapítja meg: úgylátszik kénytelen belenyugodni abba, hogy a zongorán nincs hangszínváltozás és amit eddig egyéni hangszínnek éreztünk, az mind merő képzelődés volt.

Meyer és Buchmann kísérlete mégis mintha módot nyujtana valami reményre, hiszen ők azt bizonyították be, hogy a hang erejével együtt a felhangtartalom, tehát a hangszín is megváltozik. Van tehát hangszínváltozás, ha nem is önállóan, hanem csak az erősségtől függően. Igy tehát mégis van valami reális alapja a mi hangszínelképzeléseinknek.

A fizika azt állítja, hogy ugyanazon dinamikai fok** mellett a zongora hangszíne nem változik. A zenei fül viszont úgy hallja, hogy ugyanazon dinamikai fokban is végtelen hangszínlehetőségek vannak. Igy tehát fel kell tételeznünk, hogy a zenében kétféle hangszínfogalommal dolgozunk: az *objektív* és a *szubjektív* hangszín fogalmával.

Az objektív hangszín fogalma fizikai meghatározás: felhangok száma és relatív erőssége. A fentebb ismertetett kísérletek mutatják, hogy nem tudunk a zongorán ilyen objektív hangszínváltozást előidézni dinamikai változás nélkül és még akkor is csak a felhangok számában áll be változás, relatív erősségükben nem.***

A szubjektív hangszín fogalma két különböző hangszín-meghatáro-

* Billentés alatt itt nem a testi funkciót, hanem a billentyű forgási sebességét értjük. (A billentyű tengely körül mozog, tehát forgó mozgást végez.) A most felsorolt vizsgálatok mind ugyanarra a hangra vonatkoznak.

** Különbséget kell tennünk a dinamikai fok zenei és fizikai értelmezése között. A „piano" meghatározás csak keret, amelynek határai stílusonként és egyénenként változnak és amelyen belül még sok dinamikai árnyalatot tudunk megkülönböztetni. Fizikai értelemben a dinamikai fok pontosan mérhető, tehát állandó dinamikai mennyiséget jelent.

*** A hanggal együtt megszólaló mellékzörejek — bár zenei szempontból ezek is hangszínalakító tényezők — nem vehetők figyelembe az objektív hangszín változásainál, amennyiben más hangforrásból származnak, mint amire a kísérlet vonatkozik. Ugyanazon dinamikai fok mellett elképzelhető, hogy a billentyűt magasról ütjük le, vagy közvetlen közelről. Előbbi esetben a húr mellett maga a billentyű is hangforrásként szerepel. A ka-

zást tartalmaz. Az egyik általános érvényű: dolce, maestoso, cantabile, stb. és ezen belül a másik: a művész egyéni színe.

Az első rendszerint dinamikai fokhoz kötött, a második (egyéni hangszín) dinamikai foktól független meghatározás. (Mindkét esetben természetesen zenei értelemben használjuk a „dinamikai fok" meghatározást.)

Az általános szubjektív hangszín-meghatározás (pl. dolce) tehát minden egyes művész előadásában még külön egyéni jelleget kap és így a variációknak szinte végtelen sorát adja.

Hogyan lehetne a szubjektív hangszín fogalmához közelebb kerülni, hogyan lehetne ezt pontosabban meghatározni? A zongoratanítás szempontjából is nagyjelentőségű, ha ezt a kérdést fizikailag meg tudjuk közelíteni. Így meghatározhatnánk a színes, érzékeny játék methodikai feltételét is.

A megoldás csak a dinamikán keresztül lehetséges, amint láttuk; ez az egyetlen mód, ahogy a kalapács a billentyűre ható erőket ki tudja fejezni. (Itt nem a zenei dinamikai fok változásáról beszélünk, hanem ugyanazon a fokon belül a hangoknak egymáshoz való dinamikai viszonyáról.)

A fizikai kísérletek mind *egy* hang ismétlésével történtek. Most azonban ki kell terjesztenünk a kísérleti területet, mert a zenei hangszín-meghatározás majdnem mindig összetett zenei mondanivalóra, hangok egymásutánjára vonatkozik.

Vizsgáljuk meg hangszeres példákon, hogy valóban dinamikai tényezők összetétele-e a szubjektív hangszín. Az orgona hangja nem képes dinamikai különbségek visszaadására. Ugyanez a helyzet a cembalonál. Mindkét hangszer az objektív hangszínekben keresett kárpótlást, ezért többmanuálos lett és, míg a cembalo megelégedett 5—6 változattal (regiszter), a modern orgona a változatok hihetetlen tömegével feledteti azt, hogy a dallamvonalon belül képtelen dinamikai árnyalásra és így hangszín-igényünket nem elégíti ki. Törvényszerűen megállapíthatjuk azt az összefüggést, hogy az a hangszer, amely dinamikai árnyalásokra nem képes, változatokkal, azaz objektív hangszínnel pótolja a szubjektív hangszínélményt. Az a hangszer viszont, amely dinamikai árnyalásokra képes, objektív hangszíneket alig vesz igénybe és pl. a zongora esetében kimutatható, hogy a hangszer fejlődése folyamán a régebben alkalmazott objektív színek (harangjáték, hárfapedál, stb.) fokozatosan elmaradtak, feleslegessé váltak.

Mivel az orgonánál hiányzik a dinamikai árnyalás lehetősége, az orgonista más eszközzel kénytelen ezt pótolni, amikor dallamot játszik. Így lép előtérbe a szubjektív hangszín másik tényezője: az agogika. Éppen az orgona példája mutatja, hogy az agogikai változatosság egy bizonyos fokig pótolni tudja a dinamikai differenciálást. Még jobb példa erre a villanyzongora, ahol azt látjuk, hogy a mechanizmus a művész

---

lapácszörej és a húr saját rezgései által okozott mellékzörejek részben a dinamika, részben a hangmagasság függvényei, tehát szintén nem jöhetnek számításba a szubjektív hangszín szempontjából. (Lásd Mayer és Buchmann (4), Trendelenburg és E. Franz (5), valamint Hernádi Lajos (6) erre vonatkozó megfigyeléseit.)

játékát dinamikában csak igen kis mértékben tudja híven visszaadni.* Mivel azonban agogikája teljesen pontos, megközelítően hű hangszínbenyomást kapunk.

Ezek után megállapíthatjuk, hogy *a szubjektív hangszín dinamikai és agogikai tényezőkből áll.* Ezeknek hatását kiegészítik az egyes hangmagasságokra és billentésmódokra jellemző mellékzörejek.

Csak annak az előadónak lehetnek szép hangszínei, akinek dinamikai és agogikai arányérzéke fejlett és aki dinamikai és agogikai elképzelését pontosan meg is tudja valósítani.

Összefoglalva az eddigieket, megállapíthatjuk, hogy a zongorázásnál csak szubjektív hangszínről beszélhetünk. Ennek tényezői: a dinamika és az agogika. Bármelyik tényező gyengülése esetén a másik fokozottan szerepel.**

A szubjektív hangszín két alfaját különböztetjük meg: az általános érvényű és az egyéni hangszínt.

Az általános érvényű szubjektív hangszín meghatározásra jellemző a zenei dinamikai fok és ezen belül a dinamika és agogika bizonyos elosztása.

Az egyéni szubjektív hangszín-meghatározásra a dinamikai fok nem jellemző, csak a dinamika és agogika elosztási módja — amihez még a kívánt effektushoz tartozó mellékzörejek*** csatlakoznak — határozza meg a hangszínt.

A zenemű előadásánál a két elosztási mód (általános érvényű és szubjektív hangszín) keveredéséből alakul ki a mű minden részletére és az előadó művészre is jellemző hangszín. Mivel a zenei mondanivaló anyaga szerint mindkét szubjektív hangszín állandóan módosul, a hangszínlehetőségeknek szinte végtelen sorát kapjuk.

* A mai villanyzongora mechanizmusa még megközelítőleg sem képes olyan finom árnyalatok visszaadására, mint amilyeneket egy jó előadóművész játékában találunk. Itt meg kell jegyeznünk, hogy a modern villanyzongora felvételek kiváló előadóművészek játékának pontos lejegyzése által történnek. Külön jelölik a megszólaltatandó billentyűt, a pontos (fizikai) dinamikai fokot és a ritmust, feltüntetve a legkisebb agogikai árnyalatot is. Elvileg tehát semmi akadálya nincs, hogy a jövőben a villanyzongora az előadóművész játékának hű tükrözője legyen.

** Az orgonajátéknál pl., ahol a dinamikai tényező teljesen hiányzik, az agogika megnövelését gyakorlatlan fül is meghallja, magánosan leütött zongoraakkordnál viszont a dinamikai elosztás — milyen hangerővel játsszuk az akkord egyes hangjait — határozza meg a hangszínt. A magánosan leütött akkord megfigyelése alapján Hanka Arnold zongorakonstruktőr (7) azt a tételt állítja fel, hogy csak több együtt szóló zongorahang színezete alakítható, a hangok erősségének egymásközötti változatos beállításával. (Ez így csak részigazság és kizárólag magánosan leütött hangra vagy akkordra vonatkozik, de itt is csak akkor, ha a mellékzörejek hatásától teljesen eltekintünk.) A hangszínnek a dinamikával együtt való változását különben ő is elismeri: „magános hangok színezete is változhatik valamelyest, de csakis a dinamikával együtt, mint a mindenkori erősségi fokozatnak rögzítetten állandó jellegű függvénye, tartozéka" — írja. Ez lényegében egybevág Meyer és Buchmann fentidézett megállapításaival. Hernádi Lajos (6) válaszában lélektani érvekkel és gyakorlati példákkal kardoskodik a billentés hangszínlehetőségei mellett.

*** Az ütésmagassággal összefüggő — tehát a billentyűtől eredő — mellékzörejek nagy eltérést mutatnak egyénenként és, mivel a mellékzörejeknek éppen ez a csoportja független a dinamikai foktól, indokolt, hogy a mellékzörejeket az egyéni hangszín tárgyalásánál vegyük figyelembe.

A vizsgálat eredményének methodikai tanulsága: elsősorban a játékmechanizmus érzékenységét kell növelnünk, hogy a dinamikai és agogikai különbségeket minél pontosabban tudjuk reprodukálni.

Idézett művek jegyzéke.

(1) **W. Lange:** Hochfr.-Techn. u. Elektroakustik. (1935.)
(2) **H. C. Hart, M. W. Fuller,** and **W. S. Lusby:** Journal acoust. Soc. Amer. 6, 80. (1934.)
(3) **R. N. Ghosh:** J. acoust. Soc. Amer. 7, 127. (1935.)
(4) **E. Meyer u. G. Buchmann:** Berl. Berichte, 1931. 735.
(5) **Trendelenburg u. E. Franz:** Wiss. Veröff. Siemens-Konz. 15, H. 2, 78. (1936.)
(6) **Hernádi Lajos:** „Billentés és hangszín." M. Zenei Szemle, 1942. II. 296. old.
(7) **Hanka Arnold:** Billentés és hangszín. M. Zenei Szemle, 1942. 96. old.

Az összhangzattan és az ellenpont tanításának logikus sorrendjéről.*

Irta: *Vönöczky Géza* (Baja.).

Régi hagyomány szerint a zeneelmélet tanítása a skálák és a hangközök ismertetése után az összhangzattanon folytatódik és miután a növendék már bizonyos készséget sajátított el az összhangosításban, akkor halad tovább az ellenponttan útján.

Siklós Albert írja Összhangzattanának és A Harmonizálás Kézikönyve c. munkájának előszavában, hogy az összhangzattan számozott basszusok szerinti tanításának sok ellenzője van, de mindazok a kísérletek — így az övéi is, — amelyek a dallamból kiindulva akartak a harmonizáláshoz eljutni, eredménytelenek maradtak. Igy maradt a számozott basszusból kiinduló összhangzattan-tanítás mind a mai napig az egyetlen követett módszer és így követeli meg a tanítóképzőintézetek részére kiadott Tanterv és Utasítás is.

A módszert követnem kellett, de tanításom nehézségei és részbeni eredménytelensége végül is meggyőztek arról, hogy a módszer nem a legjobb, ha nem is egészen rossz. Nem felel meg a tanítóképzőben és úgy gondolom, a Zeneakadémián sem. A tanítóképzőben a kezdet nehéz, a Zeneakadémián a folytatás. A tanítójelöltnek, aki 15—16 éves korában kezdi tanulni az összhangzattant, hihetetlen nehézséget jelent az egyszerre 4 szólamban való gondolkodás akkor, amikor belső hallása még addig sem jutott el, hogy *egy* dallamot belsőleg halljon, ha a kottára néz, anélkül, hogy énekelné. A jobb képességűek ezen a fokon már jól

* A bajai tanítóképző intézet énektanára olyan kérdést vet fel e kis tanulmányával, amely régen vajúdó problémája zenetanításunknak. Fejtegetései történeti és lélektani szempontból kétségkívül helytállóak. Az az érzésünk, hogy némileg már nyitott kaput dönget vele, mert iskolai ének- és zenetanításunk új tanterve valóban a dallam elsődleges szerepéből indul ki. — Nincsenek részletes adataink valamennyi iskolafaj új tanmenetéről. Csak azt tudjuk, hogy a középiskola 4 felső osztálya számára az új tantervben előírt „zeneismeret" tantárgy tanmenete és tankönyve már a történeti fejlődés rendjében (tehát a tanulmányíró intencióinak megfelelően) állítja be a zenei elemek ismertetését. Okkal reméljük, hogy a tanítóképző zenei munkatervét is ehhez a modern szellemű elgondoláshoz fogják igazítani. Addig is az illetékesek okulására örömmel közöljük ezt az értékes és tanulságos hozzászólást. **Szerk.**

olvasnak ugyan lapról, de a tanulók többségének 4 szólam egyidejű elképzelése lehetetlen. Minden eredmény, amit ezen a fokon elérhetünk, néhány besúlykolt kadencia, ennek az értéke azonban legalább is kétséges. — A Zeneakadémián meg a folytatás nehéz, mert az ellenponttan az összhangzattan után következik és a növendék nem tud elszakadni a harmonikus gondolkodástól, melyet az előző év folyamán oly mélyen szívott képzeletvilágába. Igazi *ellenpont helyett két-háromszólamú harmonizálásokat komponál, a dallamok pedig legtöbbször nem egyebek egyszerű hangzatfelbontásoknál. Ez a módszer a dallamérzék elsatnyulásához vezet a harmóniaérzék javára.

Minden zenetanulás, akár ének, hangszer vagy zeneelmélet legyen az, egyedül a halláson keresztül történhet. A zeneelmélet tanításában ebből az következik, hogy a zeneelméleti anyagot úgy kell összeállítanunk, hogy az a növendék belső hallásával minden fokon szoros kapcsolatot tartson. A belső hallás fejlődésének fokozatai megadják az irányt a zeneelméleti anyag összeállítására is. Helyesen indulunk el akkor, amikor a tanulás kezdetéül a hangköztant, a hangrendszer megismerését tűzzük ki. Ez az ábécé, ami nélkül semmit sem kezdhetünk és ami szerencsére jól egybevág a tudatos, önálló éneklés, kottaolvasás gyakorlásával. A hallás azonban először a dallamot fogja fel és nem a harmóniát. Igaz, hogy végső célunk a többszólamúság elérése. (Ezért tanítottuk a következő fokon az összhangzattant.) Vessünk azonban egy pillantást az európai többszólamúság kialakulására: látni fogjuk, hogy a kezdeti próbálkozások után az első virágzó többszólamúság ellenpontozatos vokális művészet volt. A harmonikus, összhangok szerint való gondolkodás csak jó későn, a 16. században alakult ki, amikor az ellenpontos többszólamúság már rég megvolt. A harmónia magában a zeneműben is csak dallammal egyszerre lép fel; önállóan, absztrahálva nem műalkotás. Bár létrehozható, önmagában véve nem zenemű, nincs önálló értelme.

Gondoljunk aztán pedagógiai elveink közül a fokozatosságra, az egyszerűről az összetettre való haladásra s nem utolsó sorban a történeti fejlődésnek ezzel egyező menetére: nem arra a következtetésre kell-e jutnunk, hogy a tanítvány fejlődésével párhuzamosabb módszer lenne, ha először a dallamtant, az *egy* szólam helyes szerkesztését tanítanánk — elsősorban énekelt dallamokon, — majd kétszólamú tétel szerkesztését ellenpontozó dallam alá- vagy fölékomponálásával és így tovább a négyszólamú tételig?

Úgy gondolom, ez a módszer azáltal, hogy a dallamot tenné a tanulás középpontjává, jobban illeszkednék ahhoz az új tantervhez, mely a népdalt tette az ének- és zenetanulás középpontjává. A magyar népdalnak semmi kapcsolata sincs az összhangokkal. Míg tehát egyik oldalon a népdalon át a legtisztább melódia-tanítással foglalkozunk, addig a másik oldalon hármas és négyes hangzatokat kell megmagyaráznunk, melyek a népdaltól igen távol esnek.

Ellenem vethetnék: hogyha így folyna a tanítás, eljutnánk-e az összhangosításhoz? Kissé irónikusan csak azt válaszolhatom, hogy úgy, ahogy eddig, biztosan. Néhány egészen kivételes képességű növendékemtől eltekintve, 10 éves tanári működésem alatt a tanítóképzőben szinte soha nem értem el az összhangosításig. Nem nevezhetem ugyanis összhangosításnak azt a teljesen mechanikus eljárást (melyből a belső

hallás, a képzelet hiányzik), amely csak azt veszi figyelembe, hogy az összhangosítandó dallamhang melyik hármas- vagy négyeshangzatnak alkatrésze? Ha tehát az eddigi módszer nem vezetett általános eredményre, ennél rosszabb nem lehet az általam ajánlott sem. De vajjon jobb-e? Kétségtelen előnye, hogy a belső hallást foglalkoztatva a növendék nem kerülheti meg a feladatot szabályok gépies alkalmazásával készített dolgozatokkal, melyek írása közben nemcsak nem hallja, amit ír, de nem is látja annak értelmét, célját sem. A melódikai dolgozatnak dallamosnak kell lennie és ezért a tanuló kénytelen fantáziáját működtetni, kénytelen belső hallására támaszkodni, amivel fejleszti is mindkettőt. Alább tanterv-tervezetet vázolok fel, hogy lássuk, nem ró-e túl nagy feladatot az ellenponttan a kezdőre? Bizonyosnak vélem, hogy egy vagy két szólam megszerkesztése feltétlenül könnyebb kell, hogy legyen, mint a minden előtanulmány nélkül megkövetelt négyszólamúság.

Mielőtt utolsó következtetéseinket levonnánk, álljon itt a tantervtervezet. Líceum I. osztály. Hangköztan, hangsortan. A hangközök hallás utáni felismerése és tiszta intonálása. Lapról éneklés. Zenediktálás. (Hallás után tanult dallam lejegyzése.) II. osztály. Dallamtan. A vokális melódiaszerkesztés. (Egyenletes ritmustól a kissé mozgalmasabb ritmusig egész-, fél- és negyed hangjegyek felhasználásával.) Dallamanalízisek. (Népdal, Gregorián, Palestrina-stílus.) III. osztály. Kétszólamúság. A legegyszerűbb formától, a pont-ellen-pont-tól a virágos ellenponton át az imitációig és kánonig. IV. osztály. Három- és négyszólamú szerkesztés. Egyházi jellegű egyenletes ritmusú dallamok ellenpontozása. Kissé mozgalmasabb ritmusú dallamok ellenpontozása. Virágos ellenpont. Végtelen kánonok. A tehetségesebbek részére kis fugetták. Sok analízis. Az év vége felé a hármashangzat fogalma. Alap és fordított helyzet. V. osztály. Áthajlás a függőleges gondolkodásba. A szopránba helyezett dallamhoz ellenpontozással szerkesztett basszus szólam számok szerinti kidolgozása négyszólamú tétellé. Az összhangok felépítésében a lineáris gondolkodás megtartása: a harmóniák által kialakított szólamnak dallamosnak kell lennie, csak önállósága csorbulhat. Alterációk és alterált hangzatok. Modulálás. Kadenciák rögtönzése harmóniumon.

Összegezve az elmondottakat, úgy érzem, hogy nincs élesen elválaszthatóan ellenponttan és összhangzattan, csak többszólamúságtan van. Az élő zenében, a történeti stílusok között természetesen van kontrapunktikus mű és van harmonizált homofónia szellemében fogant alkotás. Kérdem azonban, hogy Bach korálfeldolgozásait melyik csoportba osszuk? Mindkettőben megállják helyüket. A mai zenei gyakorlatban a két szerkesztés át- meg átszövi egymást. A harmonizált szerkesztés úgy adódik, hogy a szopránnak vezető szerep jut és a többi szólam elveszti önállóságát, összhangzattá sűrűsödik. De ha énekeljük a tételt, kiderül, hogy szólamokat, dallamokat énekelünk. Ha a többszólamú szerkesztést tanítani akarjuk, nem hagyhatjuk el a valóságot, nem szedhetjük szabályokba az egyes szólamok által kialakított összhangot, hogy összhangokat írva kapjuk meg a dallamot. Ez az eljárás merőben fordított, a házat a tetőnél kezdi építeni és ebben látom eredménytelen voltát. Térjünk vissza pedagógiánkban a valósághoz, a dallamhoz, a szólamokhoz és építsük fel a többszólamú tételt annak természetes lélektani és ugyanakkor történeti fejlődése szerint.

Szovjet zene és zenekultúra.*

Irta: *B. Aszafjev (Igorj Glebov)* akadémikus.

A mi zenénk mindenekelőtt a dalkultúrának magas fokra hevített élénkségének jegyében él.

Lendülete olyan grandiózus, hogy mi, mint a jelennek kortársai, csupán a felburjánzó hajtásait, — üdítő, zsenge zöldjét, vagy egyes zeneszerzőknek egy-egy sikeres *„beérkezését"* észlelhetjük. De egyelőre még nem sikerült senkinek sem a horizontot valójában megismernie, — azonban az irányító stilisztikai adatok, hogyha azokat különböző ismertetőjeleik szerint rendszerbe foglaljuk, — és csoportosítjuk, úgy azok már eredményeként mutatkoznak egy olyan folyamatnak, amelynek kincsesbányája egy rendkívüli muzsikalitással megáldott nép köréből kiemelkedő tehetségek kezeibe van lefektetve, s amelynek feltárására azoknak *hangja* van hivatva. Hányszor fordult elő, hogy valahol egy telep közelében fekvő vasúti állomásnál — vagy a messzi északi folyók mentén, vagy csónakon megtett vándorlásaink, vagy akármilyen más barangolásunk alkalmával hallgathattuk a könnyed népi zene pajzán és átszellemült dallamait, amelyek csak azután — jelentékeny késedelemmel — s akkor is csak „megközelítőleg", amúgy vázlatosan kerültek a komponisták fínom hálójába... Hol egy dallamocskával, hol egy ritmussal, hol egy kadenciával, vagy általában a zene mindennemű elemeivel: tény, hogy a nép vezet! Ő alkot, saját zenei nyelvezetét és stílusát improvizálva, úgy, ahogyan mindig alkotott. Az *októher* széles alapokra helyezett közösségbe hozta a tömegeket a nagy klasszikusok zenéjével és a *korszerű* zenével. Áttekinthetetlenül sok a benyomás. Az öntevékenység a hallottakat érzékelhetően felfoghatóvá objektivizálja. Természetes, hogy a bennünket környező „elbeszélő hagyományú" népzenében élnek még a régi falusi táncdalok *(ripieno)* és még az erősen szentimentális ízű „városi" románcok utóhangzásai is, — de mindenütt és mindenhol a népi zenének vívmánya: a gyengéd, üde aláfestésű *népdal,* mint a megszületendő *intonáció* fokmérője, diadalmaskodik.[1]

Itt olyan adottsággal kell rendelkeznünk, amelynek birtokában meghallhassuk azt, hogy ez mi módon megy végbe: hallani kell a népi alkotó metódust és nem csupán kiszemelni azt, ami mindenkinek személyesen tetszik! Erre kell figyelmünket gondosan összpontosítani! Mindnyájan tudjuk,

* Mindjárt a Zenei Szemle cikkanyagát illető tervezgetések első stádiumában elhatároztuk a szomszédos Szovjetunió gazdag zenei életéről rendszeresen beszámoló cikkek és tanulmányok közlését. E célból a Szovjet-Magyar Társasághoz fordultunk anyagért; kérésünkre a Társaság, illetőleg annak zenei előadója, **Szabó Ferenc** főiskolai tanár, lekötelező szívességgel gondoskodott ennek az általa kiválasztott és a szovjet zeneirodalom mai állapotára reprezentatívnak ítélt cikknek lefordításáról és rendelkezésünkre bocsátásáról; szívességükért e helyt is hálás köszönetet mondunk. Ilyenformán a cikk kiválasztásába és fordításának mikéntjébe befolyni természetesen nem állt módunkban. — A cikk magyar szövegét jóval lapzárta után kaptuk meg; ezért ez alkalommal a terjedelmes tanulmánynak csak első, bevezető részletét közölhetjük. — **Szerk.**

[1] „Intonáció" a mai szovjet zeneirodalomban **tónus, hangulat, hangszerelés** valamilyenfajta lefordíthatatlan fogalmi konglomerátumát jelenti (Szabó Ferenc szíves felvilágosítása). Körülményes körülírás helyett legjobbnak láttuk a szövegben az eredeti kifejezés változatlan megtartását. — **Szerk.**

hogy valamikor *két* ténynek a szembeállítása létezett: az egyik oldalon a *népi* zene, a másikon: a *művészi* zene. Ime itt a dal, amott meg a művészi líra, jelesül a románc! Ez annál is inkább érthető, mert vajjon melyik a komponisták közül, vagy pedig a kultúrált hallgatók közül *nem* szerette a népdalt? A kivétel ritka. De bárhonnan szemléljük a dolgot, mégis úgy mondják: ez „népművészet". A melódia kitűnő — csak művészi *foglalatra* van szüksége. Alapjában véve a dolgok menete a következő volt: az ősrégi — azaz régi divatú paraszti énekből a zeneszerzők kiválasztották a nekik tetsző témákat és azokat dolgozták fel; ez tehát azt jelenti, hogy nem *minden* népzene bizonyult „alkalmasnak", hanem csak az, ami belőle már régen eltávozott, mivel az élő népi „zenei jelen" az ő konkrét intonációjával *vulgárisan* hatott. Pontosabban: a muzsikusok többnyire csak a nekik *„tetszőt"* hallják — és nem a folyamatot, nem a népzene inkarnálódását. A nép alkotó módszerére nehezen jöttek rá s akkor tisztán *analitikai*-formai-konstruktív tekintetben.

A kivételek kivétele természetesen *Glinka!* Ő majdnem sohasem „idézett". Ő elsajátította a népi alkotásokat, mint magával született nyelvezetet. S az ő zenéje egy széles, intellektuális művészi kultúra szféráján belül a népi intonációs őserő szerves alkotó-elemévé vált. És *Borodin?* Borodin nagy zseniálitással magába tudta szívni az *eleven* népi intonációt, amelyen keresztül megértette, hogy miként keletkeznek a *népi* zene válfajai. És megkomponálta „Jaroszláv siralmát" és az *Igor herceg* híres „paraszt-kórusát". Borodin a népi „ének-beszéd" elemeiből alkotott és a jelenkor hangadó muzsikus-képzeletével *átformálta*. Nem operájának magasra való értékelése hozta-e össze barátait a művelődési körökben, azután az orosz közönséget magát — s végül *világszerte* a hallgatót? Nagyon igazságos, hogy Igor Herceget *Glinkának* ajánlotta. Glinka és Borodin — a legélesebben látó egyéniségek!

A Szovjet összes muzsikusainak öntudata csak október *után* fordult a Szovjet-Unió *népeinek* zenéje felé, nemcsak, mint összegyüjtött népi művészethez, hanem, mint a valóságnak *eleven* és állandó alkotó folyamatban megnyilatkozó hangok alakjában történt visszatükrözéséhez, mint legmagasabb értékű művészi tünethez. És ha a zeneszerző már appercipiálta ennek a művészetnek alkotó módját, úgy ő, bármennyire is eredetiek volnának egyéni tehetségének sajátosságai, még sem téved el a „csak saját hangok" szubjektív és elszigetelt világában. A népi zene tárgyilagos, mindig *aktív* folyamat, nem pedig „esztétikai primitivitások" gyüjteménye. Ezt a folyamatot élő intonáció irányítja, az emberek hangbeli, nemkülönben élőszóbeli érintkezése. Nem lehet, hogy az úgynevezett „művészi zene" — formájának legmagasabb fokú megnyilatkozásában sem — ne azonosuljon többékevésbé azzal, hogy a nép hogyan énekel, hogyan játszik s hogy milyen eszközökkel éri el a népi zene szellemi irányának kifejezésre juttatását.[2]

[2] Ennek a kissé apodiktikusan kimondott tételnek az igazságát, úgy hisszük, elég nehéz lenne, mondjuk, Palestrina, Bach vagy a késői Beethoven zeneművein demonstrálni. Véleményünk szerint ez a szabály a zenetörténeti fejlődésnek **nem valamennyi** korszakára érvényes, hanem csak a tudatosan egyszerűségre, közérthetőségre törekvő korokra (például a trubadúrművészet, 1500 körüli frottola és lauda, valamint 250 évvel később Pergolesi, Chr. Bach, Haydn korára, hogy csak a legpregnánsabbakat említsük), — szemben a következetesen **stilizáló** szándékú korszakokkal (Machaut, Ockeghem, Palestrina, Sebastian Bach, Mozart, Wagner művészetével). **Szerk.**

És természetes, hogy ennek a szellemi iránynak logikája meghatározza a népi gondolkodásmód formáját a zene összes válfajaiban. Magától értetődő, hogy a Szovjet-Unióban él és élnie kell a népi dallamok feldolgozása művészetének és annak a tudatnak, hogy az általános dalstílus megteremtéséért kifejtett igyekezet nemcsak dalszerzést jelent, hogy a legnagyobb és legmagasabb teljesítményt nyujtó könnyű műfajú népszerű dal iránti érdeklődés nem jelenti annak elponyvásodását vagy szimplifikálását, hanem ellenkezőleg, *ösztönző* eszközként szolgál a dalegyüttesek klasszikus felépítéséhez és stílusához. Elvégre a dalnak, a dal-lelkiségnek és az eldaloltnak fogalmai kényszerűen valami ábrázolhatóvá inkarnálódnak — nemcsak, mint dal, mint valami egyszerű szabatos és általánosan ismert intonáció: a *„kis forma"* foglalatában, — hanem mint a *zene tartalma,* amely tartalom szembehelyezi magát az egyéni románcszerű *stílussal,* vagy akár operai, akár tánczenei, akár a népszerűsített románcszerű zenetípus jellegét ábrázoló — a szerzők személyes jellemvonásának ilyen vagy amolyan bélyegét magán viselő — melódiával. Kíséreljük meg tisztázni azt, hogy miben rejlik a dal és az elénekelt korszerű fogalmának és érzékeltetésének alapminősége a „keskeny válfaj", vagy a „keskeny forma" (a primitív konstrukció kis formájának) meghatározásához viszonyítva és miben nyilatkozik meg a megkülönböztetés az európaközi-olaszosított s lényegében a burzsoá város által személytelenített daltól? *(Folytatjuk.)*

(Fordította: *Albach Vilmos.)*

KÜLFÖLDI FOLYÓIRATOK SZEMLÉJE

(A fontosabb cikkek kivonatai.)

THE MUSIC REVIEW. 1946. I—IV.

(Ismerteti: *Barna István.)*

A művelt világban a háború alatt sem szünetelt a zenei kutatómunka. Érdekesnél érdekesebb és értékesnél értékesebb kiadványok, könyvek, cikkek jelentek meg a zenetudomány minden tárgyköréből. Mindehhez mi nem juthattunk hozzá. Ezt a hiányt, ezt a hét-nyolcesztendős ürt igyekszünk most pótolni lapunk hasábjain. Rendszeresen kívánjuk ismertetni az összes jelentős külföldi zenei folyóiratoknak tartalmát. Külföldi kapcsolataink, — természetesen, — még nem épültek ki teljesen; néhány folyóirathoz azonban már így is hozzájutottunk. Ezek között van a cambridgei kiadású *The Music Review* teljes 1946. évi anyaga. A 280 oldalra kiterjedő hatalmas anyag huszonkét cikket, ismertetést, illetőleg tanulmányt tartalmaz; ezenfelül könyv- és hanglemezismertetéseket, hangverseny- és operakritikákat, továbbá új zeneművekről írt beszámolókat és levelezést találunk benne.

Az első cikk a holland *Balth. van der Pol*-nak angolra fordított előadása a zene és a számok közötti összefüggésről. A cikk oly nagyméretű, hogy annak tartalmát is csak oldalakon keresztül lehetne kifejteni. Elsősor-

ban hangfizikai problémákkal foglalkozik, különös tekintettel az abszolút hangmagasságra; kitér a konszonancia-disszonancia kérdésére is. Számos ábra, grafikon és matematikai képlet teszi a cikket változatosabbá.

Everett B. Helm írta e kötet második tanulmányát, címe: *Olasz vonások az angol madrigálban.* Bevezetőben rögtön rámutat arra a történelmi tényre, hogy az Erzsébet-korabeli angol kultúra elsősorban az olasz mintától függött. Ezt az állítását néhány irodalmi párhuzammal világítja meg. Feltűnő, hogy a legkevésbbé olaszos angol komponista, William *Byrd* legelső madrigálkiadványában már olasz szövegű kompozíciót találunk; Thomas *Weelkes* egyik hasonló gyüjteményében pedig két eredeti olasz szövegű madrigál van.

Az angol szövegek jórészt olasz költemények jól-rosszul sikerült fordításai. Az olasz madrigalisták Dantetól Ariostoig sorra zenésítették meg minden kiváló költőjük verseit; az angol zeneszerzők azonban sohasem írtak madrigálokat Chaucer, vagy Shakespeare verseire. Ezután az olasz madrigál rövid fejlődéstörténetét mutatja be s csak itt tér rá az angol madrigál ismertetésére. Az angol zeneszerzők csak akkor kezdenek a madrigállal foglalokzni, amikor az Olaszországban már összekeveredett a canzonettával. Ezért oly nehéz különbséget tenni angol madrigál és canzonet között. Nincs már meg az az — eleinte oly lényeges — különbség, hogy a madrigál szövege komoly, míg a canzonettáé vidám jellegű. Az angol canzonet verse nem szükségszerűen strófikus forma; akad közöttük számtalan, mely madrigálszerűen végigkomponált. Az angol madrigál abban is különbözik olasz modelljétől, hogy, bár többé-kevésbbé megtartja a szövegfestő zenei kifejezések lehetőségét, mégis elsősorban az egységes „dal-szerű dallamot" kedveli.

Az így megváltozott olasz stílus teljesen új, egyéni angol stílussá válik. Eredetiségük nem a forma, vagy a technika eredetisége: az angol madrigál attól egyéni, hogy a hanyatló olasz kisállamok polgárai helyett egy növekvő, terjedő fiatal birodalom lelkes és vidám polgárai írják. Az angol madrigálok nem oly drámaiak, mint az olasz szerzők művei. A kontrasztnak, a kettősségnek csak halvány nyomait találjuk bennük: hangulatbelileg sokkal egységesebbek. Az olaszok által annyira kedvelt kórus-recitatívok (az opera hírnökei) angol madrigálban soha nem fordulnak elő.

E. B. Helm ezután részletesen ismerteti az első angol madrigál-kiadványokat és azok hatását a műfaj további fejlődésére. Kimutatja, hogy Luca *Marenzio* milyen nagy hatással volt Thomas *Morley* madrigáljaira; s hogy Giacomo *Gastoldi* „balletto"-i mennyire befolyásolták Morley kompozíciós technikáját. Részletes zenei arcképet fest *Weelkes*-ről és *Wilbye*-ről, az angol madrigálszerzők két kimagasló egyéniségéről, s egyben bebizonyítja, hogy ezek a mesterek sem maradtak az olasz hatástól mentesek. Végső meghatározásban E. B. Helm szerint az angol madrigál „külföldi nyersanyagokból készült hazai termék", melynek frissesége mindmáig nem veszítette el hatásának egy szikráját sem. — A most ismertetett cikket különösen fiatal karvezetőinknek ajánlhatjuk; számos angol madrigál jelent meg magyar kiadásban s betanításnál, előadásnál előnyös volna, ha az énekkar pontosan tudná, hogy milyen stílus termékét énekli.

Magyarországon kisebb érdeklődésre tarthat igényt Robert *Simpson* cikke: *Bruckner és a szimfónia.* Ez az essay Bruckner műveinek strukturális

telepítését, történeti hátterét igyekszik megvilágítani, különös tekintettel az ötödik szimfóniára.

A cikk tartalma röviden a következő: Bruckner rengeteget tanult Wagnertől. Ennek eredménye többek között az is, hogy wagneri modulációkat használ. Csakhogy Wagnernél egy-egy jellegzetes moduláció, hangnemváltozás mindig a színpadi cselekmény egyenes következménye. Minthogy Bruckner nem színpadi zenét ír, kénytelen a hatalmas fokozásokba, climaxokba menekülni, hogy a hirtelen hangnemváltozások módszerét megtarthassa. Modulációi ezáltal kaleidoszkópszerűvé válnak s megszűnnek formaalkotó erővé lenni. A bruckneri forma a hatalmas fokozások adagolásától függ. Külön nehézség Bruckner műveinek élvezhetősége szempontjából, hogy taktusrendszere (ütemvonalai) általában a normálisnál négyszerte jobban aprózzák a zenei szövedék menetét. (Vagyis a cikkíró szerint minden negyedik taktus első negyede olyan hangsúlyos, mint a zenében általában minden egyes ütem első negyede.) Ezzel kapcsolatban — egyébként igen célszerű és értelmes — „húzásokat" proponál. A másik legnagyobb probléma Bruckner szimfóniáival kapcsolatban az, hogy ezeknek a műveknek két kiadása forog közkézen. Bruckner, miután megírta egyes szimfóniáit, barátai tanácsára átjavítgatta, újrahangszerelte azokat. Az így kijavított, újabb kéziratok kerültek kiadásra; csak 1930 körül fedezték fel, hogy — a VI. kivételével — Bruckner összes szimfóniáinak „eredeti" verziói is léteznek. Robert *Haas*, a szimfóniák kiadója, azt állítja, hogy ezek a régebbi variánsok sokkal szebbek és értékesebbek. Lehet; mindenesetre tény az, hogy a korábbi verziók még hosszabbak és formátlanabbak, mint az újabb (*Wöss*-féle kiadású) feldolgozások.

A tanulmány második része speciálisan az V. szimfónia szemszögéből tárgyalja ezeket a ferdeségeket; közben a szimfónia meglehetősen részletes analizisét is adja. Simpson cikke azzal az óhajjal fejeződik be, hogy kívánatos volna Bruckner műveit minél gyakrabban játszani; így azután olyan praxis alakulna ki, mely magától megoldaná mindazt a rengeteg részletproblémát, amely Bruckner művei körül felmerül.

A *„Music Review"* 1946. évfolyama első kötetében még egy cikk található; ez utóbbi, sajnos, teljesen érdektelen és hibás elgondolású. Szerzője, *H. J. Ullrich*, valószínűleg osztrák emigráns; cikkének címe: *Angol-osztrák zenei kapcsolatok az évszázadok folyamán*. A tanulmány legértékesebb pontja az a megállapítás, hogy mindeddig nem írta meg senki az önálló osztrák zenetörténetet. A tanulmány szerzője angol-osztrák zenei kapcsolatnak tartja pl. azt, hogy Bedford hercege, a későbbi francia régens (kinek udvarában működött Dunstable) burgundi hercegnőt vett feleségül. Ullrich ezek után több olyan Ausztriában készült kódexet és kiadványt sorol fel, melyekben angol szerzők művei szerepelnek. Megemlítendőnek tartja Ullrich azt is, hogy Bononcini, aki Londonban Händel vetélytársa volt, angliai tartózkodása előtt Bécsben élt. (Hogy ennek mi köze van Anglia és Ausztria zenei viszonylatához, azt talán a szerző maga sem tudná megmondani.) Max *Burckhardt* híres mondására hivatkozva („Nem számít, hogy a költő hol született: az a lényeges, hogy honnan nyerte költői benyomásait.") Gluckot is osztráknak kezeli, s ettől kezdve minden muzsikus, aki rövidebb-hosszabb ideig Ausztriában élt, Ullrich szerint osztráknak számít. Megemlíti Mozart és Haydn közismert angliai körútjait; ezzel kapcsolat-

ban előkerül Mozart egy kedves angol származású zeneszerző-növendékének, Thomas *Attwood*-nak neve. Hosszasan ismerteti a szerző a korai 19. század hírneves osztrák virtuózainak angol turnéit. (Ignaz Pleyel, Cramer, Clementi, aki természetesen Ullrich szerint „osztrák", Hummel, Czerny, stb.) Mindezek közt egyetlen *igazán zenei* kapcsolatot találunk: Beethoven ir, skót és walesi népdalfeldolgozásait. Az egész cikk nagyrészt abban merül ki, hogy szerzője részletesen felsorolja azokat az angolokat, akik Ausztriában megfordultak s azokat az „osztrák" instrumentalistákat, *(közöttük olyan osztrákokat, mint Popper Dávid!)*, kik Angliában koncertezztek. Később, az Angliában vezénylő nagy „osztrák" karmesterek között említi meg *Richter* Jánost. Ullrich szerint különben *Odnoposoff* és Erica *Morini* is osztrák. — A *„Music Review"* második füzetének első cikkírója ismét osztrák. Azonban kellemesen csalódtunk Hans F. *Redlich* tanulmányában, mely Egon *Wellesz*-el, az Angliába emigrált osztrák zeneszerzővel s legújabb, emigrációban írt műveivel foglalkozik. Az öt szakaszra osztott tanulmány első része szubjektív hangú, itt-ott kissé általánosító, önvallomásszerű bevezetés. A tanulmány második fejezete Wellesz korábbi műveinek általános jellemzését adja. Redlich szerint Wellesz utolsóelőtti alkotóperiódusát három lényeges tendencia jellemzi: a vágyódás valami Wagneren-túli, objektívebb operakoncepció után, lehetőleg rituális és hieratikus drámai tárggyal, hatalmas kórus- és táncjelenetekkel *(Alkestis, Die Bacchantin, Opferung des Gefangenen* és *Achilles auf Skyros)*; a másik tendencia a Schönberg-féle tizenkéthangú skála-elmélet bizonyos lehetőségeinek kiaknázása (anélkül, hogy dogmatikusan utánozná mesterét), abból a célból, hogy atonalitás helyett a tonalitás újabb kibővítésének lehetőségét bizonyítsa, *(op. 20, 25* és *28.* sz. *vonósnégyesek*, a *„Scherz, List und Rache"* c. zenés komédia, továbbá az *öt szonett* Elizabeth Barrett-Browning verseire, op. 52.); végül a harmadik jellemző az énekhangra írt zenében új deklamatórikus stílus keresésének problémája.

Wellesz az emigrációban természetesen elkedvetlenedett. Öntudatos művésznek, kinek komoly problémát okozott a német nyelv helyes deklamációjának kérdése, nem lehetett mindegy, hogy milyen nyelvű verseket, szövegeket zenésít meg. Az angol közönségnek mindegy volt, hogy a jövevény, a befogadott muzsikus komponál-e, vagy sem; s ha komponál: mit ír? — Hatéves hallgatás következett: Wellesz az oxfordi egyetemen tanított, de nem komponált.

S az elnémult költő egyszerre csak megtalálta elvesztett hangját. Roppant szimbólikus, hogy a konvertita Wellesz a protestáns Angliában egy konvertita költő verseiben találja meg mindazt, amit anyanyelvében elvesztett. Gerard Manley *Hopkins* versei amúgyis emlékeztetnek az „Elvesztett paradicsomra", Hölderlin és Rilke szabad ritmusaira; alliterációhasználata pedig Wagner hatalmas erejű germán nyelvezetére hasonlít. Hatévi hallgatás után Wellesz először Hopkins versét zenésíti meg: *„The Leaden Echo and the Golden Echo"* című, zene nélkül is muzsikáló, csengő-bongó gyönyörű költeményt. (Magyar fordításban suta és esetlen: Az ólom-visszhang s az arany-visszhang.) A mű zenekarának összeállítása is igen érdekes: szoprán-szóló, hegedű, B-klarinét, gordonka és zongora. Redlich jellegzetes kottapéldákkal illusztrálja a mű analizisét, melyből röviden az derül ki, hogy Wellesz ott folytatja, ahol évekkel ezelőtt abbahagyta; csakhogy

most már nem a német, hanem az angol nyelv zenei kifejezési lehetőségeivel kísérletezik. A tanulmány egy teljes fejezete ennek az egy műnek elemzésével foglalkozik. A negyedik fejezet elején Redlich megemlíti, hogy az angol nyelv zeneisége Wellesz-t két háromszólamú nőikar írására ösztönözte, „Palestrina, Lasso és Hassler homofón stílusában". Wellesz alkotókedve a revelációszerű „visszhang-vers" hatására egyre fokozódott. 1944-ben sikerült befejeznie a félbenmaradt *V. kvartettet.* (Op. 60.) Az új vonósnégyes nagyjából követi az első négy ilyenirányú mű stílusát. (Az első négy Wellesz-kvartett 1912 és 1920 között készült; opusz-számaik: 14, 20, 25 és 28.) Az V. vonósnégyes Redlich szerint legalább annyit köszönhet Beethoven utolsó, nagy kvartettjeinek, mint Schönberg hasonló kompozícióinak. Érdekes megállapítás az is, hogy a nagy dallambeli ugrások az ú. n. „Wiener Spannung"-nak egyenes folytatásai. Meggyőző hangjegypéldákkal bizonyítja, hogy a szeptim- és nónaugrások Beethoventől kezdve, Schuberten keresztül Brucknerig és Mahlerig milyen gyakoriak. (Legszebb példája talán Schubert Rosamunda-nyitányának főtémájában, a harmadik ütemben található.) A jólsikerült tanulmány ötödik, utolsó fejezete Wellesz szimfóniájával foglalkozik. (Op. 63.) A szimfónia három tételből áll; első tétele hatalmas szonátaforma, a második tétel: Scherzo, trióval és kódával, a harmadik pedig Largo. Itt megszakad az ismertetés, mert megszűnt az anyag, melyet Redlich ismertetni kívánt. (A szimfónia azóta már régen elkészült; hogy bemutatásra került-e: nem tudjuk.)

A kötet következő cikke Ann *Livermore* tanulmánya: *Granados és a tizenkilencedik század Spanyolországa.* Érdekes és kevéssé ismert adatokat sorol fel a mult század spanyol kultúrtörténetéből; majd Granados művészi fejlődésével foglalkozik. Megállapítja, hogy Granados északspanyol származású és beállítottságú, s ezért teljesen ellentétes hangulatvilága van, mint pl. Albeniznek és de Fallának. Megtudjuk e tanulmányból azt is, hogy Casals első karmesteri szereplése éppen Granados „Maria del Carmen" c. zarzuelájának bemutatásával függ össze. (1898.) Ugyancsak Casals közreműködésével mutatták be Granados g-moll kvintettjét és C-dúr trióját. Furcsa és titokzatos összefüggések derülnek ki e tanulmány során Scarlatti szonátái és Granados kisebblélegzetű kompozícióinak alkotásmódja tekintetében.

Lyndesay G. Langwill hosszú tanulmányt szentel a 17. és 18. század londoni fúvóshangszerkészítőinek. A cikk különösen azokat érdekelheti, akik e hangszerek történetével behatóan foglalkoznak.

Nagyobb érdeklődésre tarthat igényt Warren *Wirtz* cikke a tizenkéthangú rendszerben írt zenedarabok hangjegyírásai problémáiról. Igen érdekes és célszerűnek látszó megoldást ajánl. A kettős előjegyzésekkel összesen harmincöt hangnyira szaporodott „normális" lejegyzésmód helyett azt proponálja, hogy a kromatikus skálát csak a tényleg hangzó tizenkét hanggal jelöljük. A zongora fehér billentyűinek megfelelő hangokat az eddig használt írás szerint jelöli; a fekete billentyűknek megfelelőek kis, egyenlőszárú háromszögek, mégpedig mindig a leszállított hangmagasság szerint. Tehát az egyvonalas *b* violinkulcsban a harmadik vonalon írott egyenlőszárú háromszög; az egyvonalas fisz pedig a második vonalra írott egyenlőszárú háromszög, vagyis tulajdonképpen inkább „gesz", mint „fisz". A hangjegyírás egyéb szabályait (időérték, stb.) nem változtatja meg.

Krenek, Schönberg és Alban Berg műveiből vett idézetekkel világítja meg hangjegyírási rendszerének előnyeit. Ezután felsorolja mindazokat az érveket, melyek rendszere ellen és mellette szólnak. Hátrányos az, hogy kézírásban meglehetősen komplikált háromszögeket rajzolni; azok, akik nem billentyűs hangszeren játszanak, nehézkesnek találhatják az új írásmódot, továbbá, hogy az új szisztéma — amennyiben gyakorlatilag is használnák — még jobban megnehezítené a modern, „Zwölftonsystem"-ben írott darabok népszerűsödését.

A Wirtz-féle hangjegyírás-rendszer mellett a következő érvek szólnak: 1. Minthogy ebben a rendszerben a temperált kromatikus skála hangjai mindig ugyanúgy kerülnek leírásra, megszűnik a módosítójelek használata, ami a komponistának, a hangjegyek metszőjének és az előadónak egyaránt sokkal gazdaságosabb. 2. A harmincöt elméleti hang helyett csak tizenkét írott szimbólum marad: ezáltal a mai nehézkes lejegyzésmódnak $^2/_3$-része kimarad. 3. A hangjegyírás mai rendszerétől egyébként nem tér el. 4. Minthogy az új rendszerben nincsenek előjegyzések, az „atonális" zene *kottaképe is* sokkal „atonálisabbá" válik s megszűnnek a tonális asszociációk.

Wirtz maga is bevallja, hogy módszere elsősorban a szigorúan tizenkéthangú rendszerben írt zeneművek lejegyzésénél mutatkozik célszerűnek. Magunk részéről csak annyi hozzáfűznivalónk van, hogy amennyiben a „Zwölftonsystem" használata általánosan elterjedne, a hangjegyíráson valóban változtatni kell.

A „Music Review" következő száma első oldalán *Edward J. Dent*-et, a kiváló zenetudóst üdvözli hetvenedik születésnapja alkalmából. J. A *Westrup* Dent angol fordításairól emlékezik meg; Egon *Wellesz* pedig az I. S. C. M. (az új zene nemzetközi társasága) nevében ünnepli a hetvenéves Dent-et.

Philip *Radcliffe* Haydn zongoraszonátáiról értekezik. A tízoldalas tanulmány már méreteinél fogva sem tarthat igényt a teljességre. Haydn ötvennél több zongoraszonátát írt s ha csak a legnevezetesebbekről beszélünk, — mint ahogyan azt Radcliffe teszi, — akkor sem elég tíz nyomtatott oldal. A tanulmány Haydn zongorastílusának fejlődését igyekszik eléggé átfogóan ismertetni. Haydn zongoraszonátái csekély kivétellel mind háromtételesek. A menüett vagy középen, vagy pedig a Finale helyén áll. Rendkívül kedveli a variációsformákat, amelyek zongoraszonátáiban is gyakran előfordulnak. Az első szonáták Domenico Scarlatti hatását mutatják. (A melléktémák rendszerint mollban vannak.) Az 1766-ban komponált Esz-dúr szonáta már sokkal érettebb stílusú. A következő évben készült, (19. számú) D-dúr szonáta Radcliffe szerint egy elkallódott gordonkaverseny átírata lehet. Erre mutat, hogy az Adagio éneklő dallama szokatlanul mély regiszterben mozog, továbbá, hogy a szóló és tutti váltakozásának halvány nyomai is felfedezhetők benne. Érdekes párhuzamot von a negyvenéves Haydn és Ph. E. Bach zongoraszonátái között. A későbbi szonátáknak csaknem mindegyikéről ír néhány jólsikerült, találó mondatot.

Paul *Hirsch*, a híres zenei könyvtár alapítója az 1906-os salzburgi Mozart-ünnepségek emlékeiről számol be. A következő cikk szintén Mozarttal foglalkozik: Alfred *Einstein* a „Szöktetés" londoni bemutatójáról ír. A cikk tárgyilagos adatai inkább az angolokat érdekelhetik; mi, magyarok,

pedig arra legyünk büszkék, hogy Londonban csak 1821-ben került bemutatásra Mozart daljátéka, míg Pesten már 1788 elején — német nyelven ugyan, de mégis — előadták a Szöktetést.

Arthur *Hutchings* Mozart hangszereléséről ír Händel Messiás-ának újrahangszerelésével kapcsolatban; újat, érdekeset nem mond.

Thomas Attwood (1765—1838) Mozart tanítványa volt. 1785—87 között Bécsben zeneszerzést tanult tőle. *C. B. Oldman* Attwood két — mindezideig nyomtatásban meg nem jelent — menüettjét közli; ugyanekkor bemutatja a Mozart által javasolt változtatásokat. A rövid tanulmány szerzője — a birtokában levő Attwood-féle hangjegyfüzetek tartalma alapján — megállapítja egyúttal azt is, hogy Mozart milyen gondos és jó metódussal dolgozó pedagógus volt.

Knud *Jeppesen* mesteréről, Carl Nielsenről ír. Ez a nálunk alig ismert dán komponista hazája legnagyobb szellemei közé tartozik. Különböző skandináv befolyásokon kívül leginkább Brahms muzsikája volt rá a legnagyobb hatással. Jeppesen a tanítvány szeretetteljes hangján emlékezik meg Nielsen életéről és oldalakon keresztül ismerteti ennek a szűkebb hazáján kívül oly kevéssé ismert zeneszerzőnek műveit.

Kathi *Meyer Michel de Toulouze*-ról ír, aki állítólag elsőnek nyomtatott vegyesértékű, menzurális zenét, mozgatható típusú hangjegynyomórendszerrel. Valószínűleg 1488-ban jelent meg az a kiadványa, melyet a londoni Royal College of Physicians könyvtárában őriznek, a *„L'Art et instruction de bien dancer"*. Mindezidáig úgy tudtuk, hogy a velencei Petrucci nyomtatott hangjegyeket először hasonló rendszerrel, a 16. század első éveiben. A kis kötet tartalma is igen érdekes: legnagyobb része azonos azzal a híres basse danse-gyüjteménnyel, mely egykor Ausztriai Margité volt s jelenleg Brüsszelben őrzik. A 49 dallamból álló kis könyvecske legnagyobbrészt gregorián-módon (tehát ritmikus értékmegjelölés nélkül) történt dallamlejegyzéseket tartalmaz. Mindössze két oldalon találunk metrikus írásmódot. Toulouze kiadványában már fehér és fekete hangjegyek fordulnak elő; a fehérek között longá-k, brevis-ek és semibrevis-ek, a feketék között pedig longá-k és brevis-ek találhatók. A hangjegyértékeket egyébként a 15. század végének általános szokása szerint használja.

Alfred *Loewenberg* a Hamlet némajátékában Hamburgban szereplő betétzenével foglalkozik. Facsimilében közli az 1786-ban megjelent kiadvány címlapját s teljes egészében bemutatja az ismeretlen szerző által írt „Pantomime"-et.

Gerald *M. Cooper* savanyú és lesujtó cikkben foglalkozik a londoni operaprodukciókkal. Először a Covent Garden előadásairól ír. Megállapítja, hogy Sir Thomas Beecham néhány kitűnően sikerült felújításán és bemutatóján kívül (1910—20 között!) semmi érdemleges előadás nem volt. Nagyon dícséri a Glyndebourne-i ünnepi játékokat, melyeket 1933-tól kezdve rendeztek meg. Ezután a mai londoni és vidéki operaelőadásokkal foglalkozik. Cooper szerint az angol opera-élet lassan, de örvendetesen javul s ebben nagy szerepe van a *Sadler's Wells* társulatnak.

Az 1946-os évfolyam utolsó számában magyar vonatkozásban igen érdekes cikket találunk. A magyarszármazású John S. *Weissmann* húszoldalas tanulmányban méltatja *Bartók* Bélát. Harmincnyolc, Bartók műveiből vett idézettel gazdagítja érdekes fejtegetéseit. Részletesen számol be

Magyarország zenei állapotáról a mult század végén s ebből a zenei miliőből igyekszik magyarázni Bartók megjelenésének szükségességét. Ismerteti a magyar népdal legfőbb jellemvonásait és megállapítja, hogy a népdalgyüjtő Bartók a magyar népdal összes jelentős tulajdonságait igyekezett saját műveiben kamatoztatni. Bartók életművét három csoportra osztja: az elsőben a harmónikus és melódikus kifejezés lehetőségeit bővíti (a Csodálatos Mandarin-ig); a másodikban a ritmus és a „szabad" polifónia uralkodik (a Cantata Profana-ig); s végül az utolsó korszak (1936-tól) a szintézis, az összefoglalás ideje. (Zene húros- és ütőhangszerekre. Divertimento, Hegedűverseny, stb.) A cikk ezenkívül részletesen foglalkozik Bartók forma-problémáival. Végül Schönberg és Sztravinszkij Bartókra gyakorolt hatásáról beszél; ennek során kiderül, hogy Bartók mindenkitől azt vette át, amire szüksége volt, hogy a maga egyéni útján járhasson tovább. A szimpatikushangú — bár megállapításaiban nem túlzottan eredeti tanulmány utolsó bekezdése Bartókot Palestrinához hasonlítja: mindkettőben koruk különböző zenei stílusai egyesülnek, hangjuk ezáltal egyéni és univerzális egyszerre; mindketten leegyszerűsödnek az évek folyamán; s végül még abban hasonlítanak, hogy Bartók is, mint Palestrina, jelentős hatással lesz az utókorra.

Winton *Dean* cikke a Carmen belső strukturális összefüggéseit tárgyalja.

Lawrence *Haward,* a hetvenéves *E. J. Dent* összes eddig megjelent tanulmányainak, könyveinek, cikkeinek gondosan összeállított bibliográfiáját készítette el. Hihetetlenül sokoldalú, termékeny és gazdag életmű tárul fel előttünk. Eddig összesen tizenkét könyvet írt, tizennégy opera szövegét fordította angolra, (hat további operának a fordítása kéziratban van), az „Egyéb művek fordításai" között találjuk a *Psalmus Hungaricus* és a *Jézus és a kufárok* angolnyelvű átültetéseit, ötvennél több cikke jelent meg különböző emlékönyvek, lexikonok, stb. hasábjain, (közöttük a magyar *Zenei Lexikon* „Angol zene" c. cikke), megszámlálhatatlanul sok tanulmánya gazdagította a világ valamennyi jelentős zenei szaklapját, (1922-ben cikke jelent meg *Bartók*ról s egy külön cikk a *Kékszakállú herceg várá*ról).

Ha e részből következtetni lehet az egészre, azt kell megállapítani, hogy — az 1946. évfolyam tanusága szerint — a *Music Review* nem igazi értelemben vett zenei szaklap. Amolyan vegyes-felvágott, *hors d'oeuvre,* melyben a laikus közönség, az amatőr muzsikus nívójának megfelelő cikkek mellett elvétve előfordul egy-egy igazi, csak muzikológusokat érdeklő tanulmány is. Nyilván ők se nagyon válogathatnak a jó cikkekben.

Nagyon érdekesek a Music Review véleményei az újabban megjelent *zeneművekről.* Itthon, Magyarországon el sem tudjuk képzelni, hogy a külföldi zeneműkiadás milyen hatalmas méreteket öltött. Az újonnan kiadott zeneművek legnagyobb része természetesen élő szerzők legújabb alkotásaiból tevődik össze; vannak közöttük azonban új kiadások, régi mestereknek eddig kiadatlan, kéziratos műveinek publikációja, stb. A Music Review februári, első száma mindjárt érdekes kiadványokat ismertet. Alfred *Einstein* Mozart tíz leghíresebb vonósnégyesét adta ki a British Museumban levő kéziratok és régi kiadások figyelembevételével. Mozart műveinek előadását megnehezítik a szerencsétlen, tizenkilencedik században utólag beleapplikált vonásmódok, kötőjelek, s egyéb előadási jelek, melyek e század hibás, rosz-

szul értelmezett Mozart-interpretációinak eredményei. A Magyarországon leginkább ismert lipcsei Eulenburg-féle partiturák is gyakran meghamisítják Mozartot ebből a szempontból. Einstein kiadása helyesbíti mindazokat a dinamikai és agogikai bejegyzéseket, melyek másfél évszázad alatt salakként rakódtak Mozart kvartettjeire. A modern művek között megemlítjük *Vaughan Williams* alkalmi művét, a Thanksgiving for Victory-t és G. *Jacob* Oboaversenyét. Az egyik hálaadó istentiszteletre „rendelt" mű, a másik pedig a legrosszabb értelemben vett „Gebrauchsmusik". (Legalábbis az angol kritikusok így mondják.) Nagyon dícsérik az amerikai *Samuel Barber Második zenekari Essay*-ét. A mű előadási időtartama csak tíz perc, de állítólag igen szép, nemes és formás muzsika. A kritikus Barber „egészséges, de nem reakcionárius konzervativizmusáról" beszél.

Sajnos, nem áll módunkban, hogy ezekhez a zeneművekhez érdemben mi is hozzászóljunk. Nem láttuk a partiturákat, nem hallottuk e műveket előadni: nem lehet véleményünk róluk. De jogunk, sőt bizonyos értelemben kötelességünk szembeszállni N. G. *Long*-gal, aki Bartók III., IV. és V. vonósnégyesével foglalkozik abból az alkalomból, hogy kispartiturái megjelentek a londoni Boosey & Hawkes cég kiadásában. Azt írja, hogy „Bartók harmóniáit semmiféle szabály nem köti". Ez így egyszerűen nem igaz. Több kitűnő fiatal muzsikusunk foglalkozott behatóan Bartók harmóniáival (emlékezetesek pl. *Szervánszky* Endre kitűnő analizisei a *„Gyermekeknek"* c. sorozatról, a *Mikrokosmos-ról* és a *Hegedűverseny*-ről) és megállapították, hogy a bartóki harmónia éppolyan merev és kötött szabályok eredménye, mint a Rameau-féle összhangzattané; csakhogy *ezeket a szabályokat Bartók maga alkotta meg a maga számára* és műveinek alapos tanulmányozása kell e szabályok felszínrehozásához. Aztán ilyeneket ír Long úr: „...ez végeredményben forradalmi zene; és ha Schönberg volt e forradalom Rousseau-ja, Bartók Napoleon akart lenni, — pedig a nép talán egy XVIII. Lajos után vágyódik." Ezzel a mondattal nem érdemes vitába szállni. Mindenki, aki behatóan foglalkozik a mai zenével, tudja, hogy — a fenti hasonlat folytatásaképpen — a XX. század összes zeneszerzői ennek a „forradalomnak" legfeljebb enciklopédistái lehetnek. Valami forr, erjed és lassan érik ebben a mai zenei forradalomban; nincs még általános stílus: minden egyes zeneszerző a maga egyéni hangján dalol, sőt hangját legtöbbször gyakran változtatja. Bartókot, a visszahúzódó, tartózkodó, csendes zsenit igazán nem lehet azzal vádolni, hogy diktatórikus hajlamai lettek volna. A kritikusnak viszont teljesen igaza van akkor, mikor a III. vonósnégyest „kísérletnek" nevezi. Nem tetszik neki, mert „kizárólag kontrapunktikus koncepciójú mű". Nekünk mindennek ellenére is tetszik; mint ahogy *Obrecht, Palestrina* és *Bach* „kizárólag kontrapunktikus koncepciójú művei" is tetszenek... N. G. Long szerint a IV. kvartett „...már nem kizárólag kísérlet, szerzője még harcol az anyaggal, ahelyett, hogy könnyedén dolgozna vele; de ez a harc már kezd eredményeket mutatni." T. i., hogy a többi tételben csökken ez a rettenetes erejű feszültség. — Az új kiadású Bartók-kvartettek közül az V.-et dícséri leginkább. Cikkének errevonatkozó mondatát szószerint idézzük: „Míg a negyedik vonósnégyesben a mű elején van a legnagyobb feszültség, addig az ötödiknél megfordítva van; csak az egyetlen utolsó tételben tűnik fel a régi küzdelem. A mű többi tételei nemcsak könnyebbek, mint a két másik kvartett bármelyik tétele, hanem a

nyugalom új szellemét mutatják, azét a nyugalomét, melyet Bartók a hatodik vonósnégyes lenyügöző Finale-jáig nem fejlesztett ki teljes mértékben." (?)—Végül arról ír, hogy amatőr muzsikusoknak meglehetős nehézségeket okoz e vonósnégyesek lejátszása. Nem tudja, — írja Long, — hogy hová fog vezetni a zeneművészet útja, de Bartók műveinek csak akkor lesz jövőjük, ha a laikus zenészek technikai (és hozzátehetjük: értelmi) nívója eléri azt a magas fokot, melyen Bartók művei állanak.

Egy másik kötetben Lukas *Foss* „The Prairie" című, szólistákra, kórusra és zenekarra komponált világi kantátáját ismertetik. A kommentátor, — elrettentő példaképpen — a kantáta szövegéből (Carl Sandburg költeménye) idéz néhány sort. Valóban rettenetes; nem csoda, hogy erre a szövegre Foss nem tudott jó zenét írni. Dehát akkor minek írt egyáltalán? (Ehhez a kantatához azért merünk hozzászólni, mert a magyar rádióban — sajnos — már előadták.)

Edward J. Dent *Alessandro Scarlatti* Karácsonyi kantátáját adta ki. (Szoprán szóló, vonósnégyes és cembalo.) Watson *Forbes* brácsára és zongorára írta át Bach három korálelőjátékát. (Allein Gott..., Nun komm, der Heiden Heiland..., és Herr Jesu Christ... című eket.) Az átíró neve garancia a mélyhegedűszólam hangszerszerűsége szempontjából; a tárgyilagos kritikus mégis megállapítja, hogy az ilyen átiratoknak vajmi kevés gyakorlati értékük van. Korálelőjátékokat nem brácsán, hanem orgonán szeretnének hallani, — úgy látszik Londonban is.

Megemlítjük még, hogy a rengeteg angol zeneszerző újabban kiadott művei között szerepel *Walton* 1939-ben komponált *Hegedűverseny*-e, *Finzi, Rawsthorne, Berkeley* és még számos ismeretlennevű komponista ismeretlen alkotása. Magyar komponista csak fájdalmas irígységgel olvashatja a hirdetéseket: így pl. egészoldalas hirdetésben adják tudtul a zenére éhes közönségnek, hogy Bliss legújabb műveinek zongorakivonatai végre megjelentek; egészoldalas hirdetés közli Bartók műveinek angol kiadását; szerényen, kis sarokba meghúzódva adja tudtul egy vidéki hangszergyáros, hogy a háború után először van alkalma kétmanuálos cembalókat ajánlani (potom 135 guinea-ért, cca 6000 forint). Magyar vonatkozásban *Seiber* Mátyás Sonata da camera-ját hirdetik, hegedűre és gordonkára; a lemezgyárak hirdetései között találjuk *Bartók* Ötödik vonósnégyesének felvételét. Bartók műveit egyébként minden számban hirdetik. *Bach* Musikalisches Opfer-jének Hans. T. *David*-féle kiadása is elkészült Amerikában.

Barna István.

LA REVUE MUSICALE.

(Ismerteti: *Szöllősy András.*)

XXII. évf. 199. sz. 1946. április.

Georges de Saint-Foix: *Mozart hat „romantikus" hegedű-zongora szonátája. (Les Six Sonates, dites „romantiques", pour piano et violon, de Mozart.)* A tanulmány Mozartnak a Köchel jegyzék szerinti 55—60. sz. szonátáival foglalkozik. Kéziratuk ismeretlen, valószínűleg a megrendelőnél maradt, s ezért Weber Konstanza gyermekkori próbálkozásoknak hitte őket. Köchel 1768-ra tette keletkezésük idejét, a cikk írója azonban a ben-

nük mutatkozó drámaiság, a feltűnően önállóan kezelt hegedűszólam, s Mozart *Lucio Silla* c. operájával való feltűnő hasonlóság miatt keletkezésük idejét az utolsó olasz korszakra, 1773 elejére teszi. Emellett szól az is, hogy a szonáták, melyeknek szeszélyes gondolatfűzése és elrendezésbeli szabályossága szinte minden kétséget kizáróan bizonyítják Mozart szerzőségét, a két nagy olasz kortársnak. Sammartininak és Boccherininek hatását mutatják. Részletes stílustani és formatani összehasonlítás következik a hat szonáta és Boccherini, illetőleg Sammartini művei között.

Marcel Beaufils: *Zenei klasszicizmus felé. (Vers un classicisme musical.)* A cikk írója úgy találja, hogy századunk zenéje minden befejezetlensége ellenére is egy új zenei klasszicizmus felé tart. Ez a klasszicizmus azonban nem lesz olyan strukturális természetű, annyira formálisan definiálható, mint Bach, Mozart, vagy Beethoven stílusiránya, hanem elsősorban szintetikus jellegű (?) lesz, a stílust alkotó formális és szellemi erőknek a harmóniájából fog születni (?).

Jacques Chailley: *Francia zene. (Musique française.)* A tanulmány szerint a francia zene lényeges tulajdonságai Franciaország földrajzi fekvéséből következnek. A francia zene *mindig* meg tudta találni a kellő egyensúlyt a melódiában gondolkozó „horizontális" olasz és a harmóniai kifejezést előnyben részesítő „vertikális" német zene között. A mai francia zenének az a legnagyobb hibája, hogy a háború előttig a német zene túlságosan rányomta a bélyegét. Ezt a német hatást azonban nem azzal kell ellensúlyozni, hogy helyette az olaszokat utánozzák, hanem a francia zene nagy alkotásaiban való elmélyedéssel.

Yves Baudrier és Daniel-Lesur: *Újromantika felé? (Vers un nouveau Romantisme?)* (dialógus.) — A kissé interjú-jellegű tanulmányban Yves Baudrier véleményén van a hangsúly, amely szerint a mai zene ismét romantikus korszakban él, amennyiben nem helyezkedik szembe a XIX. század romantikájával és ismét individualista jellegű.

XXII. évf. 200. sz. 1946. május-augusztus.

Renée de Saussine: *A zene szerepe az „Emberi színjátékban." (De la Musique dans la „Comédie humaine.")* — A tanulmány témája Balzacnak és a zenének a viszonya. A kérdés megvilágításának egyik módja az, hogy részletesen vizsgálja a Comédie humaineben szereplő zenészeket, s Balzac véleményét a zenéről, zenei előadásról. A tanulmány második — az elsőnél lényegesen rövidebb — része irodalomesztétikai jellegű, a balzaci kompozícióban megnyilvánuló ritmussal foglalkozik.

Pierre Capdevielle: *Zenészek hódolata Verlaine előtt. (Hommage des Musiciens à Verlaine.)* — Párizsban a „Théatre Verlaine"-ben, 1946 május 11-én elmondott beszéd szövege, mely arról szól, hogy bár a zene is, a költészet is teljes művészetek, nem szorulnak egymás kiegészítésére, mégis vannak a „megzenésítéseknek" olyan szerencsés esetei, mikor a vers olvasása a zeneszerzőben már régen szunnyadó képzeteket elevenít fel, s ilyenkor születnek a „kongeniális" megzenésítések.

D. E. Inghelbrecht: *Zene, zenekedvelők és zenészek. (Musique, Mélomanes et Musiciens.)* — A tanulmány a zenészek társadalmi és művészi érvényesülési lehetőségeivel foglalkozik 1870-től napjainkig. Úgy találja,

hogy újabb időben az érvényesülési lehetőség nagyobb; a könnyebben elérhető, de viszonylag rosszabbul honorált szereplési lehetőség azonban a művészeket túlprodukcióra készteti.

Gisèle Brelet: *Zene és csend. (Musique et Silence.)* — A kissé ködösen filozófiai jellegű fejtegetés részletes elemzést ad a zene és csend lehető viszonyaira vonatkozóan. Kiterjed a csendnek zenét védő szerepére (hangversenyteremben a csend óvja meg a zenét attól, hogy a külső, banális zajok megzavarják), a külsőséges szempontokon túl azonban behatóan foglalkozik a csendnek a zenei konstrukcióban, a formaalkotásban vitt szerepével. (A zenei forma szimmetriái pl. csak azáltal válnak érzékelhetővé, hogy a dallamrészek között szünet — csend van, stb.)

Raymond Petit: *Weingartner Félix emlékének. (En mémoire de Félix Weingartner.)* — Személyes jellegű emlékezés; Weingartnernek inkább művészi, mint emberi egyéniségét rajzolja meg.

Henri Hell: *Sztravinszkij munkássága. (L'Activité d'Igor Strawinsky.)* — A rövid tájékoztató Sztravinszkijnek az utolsó években komponált műveiről és munkásságáról ad hírt, fiának, Sztravinszkij Szulimának közlései alapján. Franciaország felszabadulása óta Párizsban négy új művét játszották: a *C-dúr szimfóniát*, a *Quatre pièces à la Norvégienne* c. kompozíciót, a *Danses concertantest* és a *Scènes de ballet*-t. Ezeken kívül azonban rengeteget komponált, állandóan megrendelésektől túlterhelve. Kompozíciói igen változatosak. Jazz-zenekarra tangót írt. Paul Whiteman zenekara számára orosz szkercót, a new-yorki filharmónia számára *háromtételes szimfóniát*, melyet a cikk szerint rövidesen be is mutatnak Párizsban (azóta valószínűleg meg is történt), *két zongorára háromtételes* ellenpontos stílusú *szonátát*, bibliai szövegre, vegyeskarra és zenekarra *Bábel* címen kántátát írt, s egy zenekari darabot, a Cirkusz-polkát, melyet a Barnum-cirkusz egyik előadása inspirált. Kusszevickij Natália emlékét egy háromtételes Ódában örökítette meg (a három tétel: Eulogy, Eglogue, Epitaphe) Onnou Alfonzét, a Pro Arte vonósnégyes társaság megalapítójáét pedig egy brácsa szólóra komponált Elégiával. Ezeken kívül fiának írt leveleiben egy miséről is beszél, melynek Glóriája már készen van s egy jazz-zenekarra írt nyolcperces Concertoról (Moderato-Andante-Téma variációkkal), melynek hangszerelése hat szaxofón, öt trombita, három puzón, gitár, hárfa, zongora, nagybőgő és ütőhangszer. Nem érdektelen, hogy újra hangszerelte a Petruskát kisebb zenekarra és a Tűzmadár ballettet is, melyet Chagall díszleteivel adtak elő az Egyesült Államokban. Rengeteg filmzeneajánlatot kapott, azonban egyet sem vállalt el (a nevével hirdetett *Spectre de la Rose* c. film zenéjét nem ő írta). A komponálás mellett szüntelenül turnézik, mint karmester, Észak- és Délamerikában egyaránt.

XXII. évf. 201. sz. 1946. szeptember.

Georges Fabre: *Két zenész barátsága: Boieldieu és Cherubini. (L'Amitié de deux Musiciens: Boieldieu et Cherubini.)* — A tanulmány Boieldieu és Cherubini barátságáról számol be Rouenben történt megismerkedésüktől kezdve. A nagy dokumentációs anyagon nyugvó cikk két kiadatlan Boieldieu-levelet is közöl (egyiket facsimilében is).

Pierre de Bréville: *Emlékezések. (Quelques souvenirs.)* — A tanul-

mány írójának emlékezései leginkább D'Indy köré csoportosulnak. Tanári munkásságáról, baráti köréről közöl néhány értékes adatot, s megemlékezik Wagnerrel és Liszttel való találkozásáról.

Léon Vallas: *D'Indy melodikája. (La Mélodie de Vincent d'Indy.)* — Vallas rávilágít D'Indy kompozícióinak melódiaszegénységére és ennek okait kutatja. Rámutat arra, hogy a nagyobb lélekzetű dallamvonalak d'Indynél legtöbbször nem ösztönösek, s valamilyen utánérzés van bennük. Legszívesebben néhány hangból álló pregnáns ritmikájú témákat alkotott, s ezt követelte tanári működése alatt tanítványaitól is.

Francesco Malipiero: *Leláncolt Prométheusz. (Prométhée enchainé.)* — Malipiero az olasz zenész szemszögéből rajzol helyzetképet a háború utáni európai és amerikai zenei életről. Úgy találja, hogy sem az oroszok, sem az angolok, sem semmilyen más nemzet zeneszerzői nem találták el a kor igazi hangját. Sosztákovics a háborúról ír szimfóniákat, az embereket pedig békevágy tölti el, Casella ünnepi misét írt a béke alkalmából, az emberek békéje azonban még messze van, Pizzetti befejezte *Az arany* c. operáját, az arany azonban hiányzik az életből. Az emigráns zenészek közül is csak Sztravinszkijben nem csalódott.

Charles Lalo: *A tiszta és nem tiszta zenéről, Bach és Gounod. (Sur la musique pure et impure, Bach et Gounod.)* — Bach C-dúr preludiumának és Gounod ehhez írt Ave Mariajának viszonyát boncolgatja; részlet a szerzőnek egy sajtó alatt lévő könyvéből. (Les grandes Évasions esthétiques.)

Maurice Dauge: *Három szonett. (Trois Sonnets.)* (J. S. Bach, Haydn, Mozart.)

XXII. évf. 202. sz. 1946. október.

Paul Landormy: *Pierre Vellones.* — W. L. Landowski: *Pierre Vellones művészete.* — René Chalupt: *Pierre Vellones.* — Három tanulmány Pierre Vellones életéről, művészi és emberi egyéniségéről és művészetéről.

Mojmir Vanek: *Az Unesco és a zene. (L'Unesco et la Musique.)* — A cikk az Unesco szervezet zenei céljait ismerteti. A szervezet nemzetközileg kívánja minden nemzet zenei nevelését, művészeinek érvényesülését irányítani és elősegíteni. A többi hasonló szervezettől (S. I. M. C.) abban különbözik, hogy az Unesco az első olyan szervezet, mely negyvennégy nemzet képviselői által jóváhagyott nemzetközi megállapodás alapján létesült. Kulturális programja nagyon sokoldalú. A kölcsönös megértés és megbecsülés jegyében nagyarányú tervei vannak a zenei neveléssel kapcsolatban; el akarja érni, hogy a világ minden iskolájában tanítsanak zenét, minden nemzet előadóművészei minden államban szerepeljenek; a hanglemezfelvételeket az eddigi kereskedelmi érdekű irányítás helyett nemzetközi ellenőrzésű művészi irányítás alá akarja vonni, s lehetővé tenni azt, hogy egy-egy nemzet zeneszerzőinek műveit az egész világon megismerjék. A cél elérésének érdekében a szervezet információs irodákat, kottakölcsönző fiókokat létesít.

René Thimonnier: *A francia zene propagandájának alapelvei a megszállott Németországban. (Principes d'une Propagande mucicale française en Allemagne occupée.)* — A tanulmány szerzője, tekintettel arra, hogy Németországban a zene elsőrendű kulturális szükséglete a lakosságnak,

úgy találja, hogy a helyes zenei propaganda egyik legfontosabb és leghatásosabb eszköze a német nép ideológiai átnevelésének. Ebből az elvből kiindulva a zenei propaganda módszereiről és eszközeiről beszél.

Charles Koechlin: *Az Euripidész Alcestéjéhez írt kórusok zenéjéről. (Sur la musique des Choeurs d'Alceste d' Euripide.)* — Henri Marchand új fordítást készített az Alcestéhez. Az új fordításhoz Ch. Koechlin írt zenét. Erről a zenéről beszél a szerző néhány sorban.

Maurice Touzé: *Hangok és színek. (Les Sons et les Couleurs.)* — Akusztikai és optikai érdeklődésű tanulmány, melyben a szerző a hangok és színek viszonyán kívül a hangokkal való színezés feltételeit vizsgálja.

Henri Cabié: *A fizikus Wagner. (Wagner acousticien.)* — A tanulmány a bayreuthi Wagner-színház akusztikai felépítését vizsgálja.

Pierre Féline: *Az andaluziai Nuba. (La Nouba andalouse.)* — Részlet a sajtó alatt lévő Arabesques sur Arabesques c. marokkói mesegyüjteményből.

Guy de Lioncourt: *D'Indy melodikája. (La mélodie de Vincent D'Indy.) Válasz Léon Vallas cikkére.* — A tanulmány szerzője Léon Vallas cikkével polemizál. Ellentmondásokat mutat ki benne és megvédi D'Indyt az utánérzés vádjától.

XXII. évf. 203. sz. 1946. november-december.

Guy Bernard: *Az ifjú Schumann, kiadatlan naplók alapján. (Schumann adolescent d'après ses Journaux intimes inédits.)* — Szerző Schumann egyéniségét rajzolja meg egy 1828-ból, egy 1848-ból és egy 1850-ből származó naplótöredék alapján. Az így nyert portrét Schumann iskolatársainak és fiatalkori barátjainak Schumannra vonatkozó emlékezéseivel veti egybe.

D. E. Inghelbrecht: *Nitchevo.* — Emlékezésekkel átszőtt elmélkedés a generációs különbségekről a zenében.

Arthur Honegger: *Előszó Obuhov összhangzattanához.* — Néhányszavas bevezetés arról, hogy mindeddig az összhangzattanok és hangszereléstanok egy száz évvel ezelőtti zene szabályait hirdették. Obuhov könyve az első (?), amely a mai zenét figyelembe veszi.

Jacques Feschotte: *Bruno Walter.* — Bruno Walter rövid életrajza, melyben különösen a nagy karmesternek Franciaországgal való kapcsolatai domborodnak ki. (B. W. hetvenedik születésnapja alkalmából.)

M. Henrion: *G. Migot énekes zenéje.* — Szerző felsorolja és méltatja Migot vokális műveit, és megállapítja, hogy Migot művészetének legfőbb jellemzője a dallamosság, mely hangszeres zenéjében is elsőrendű szerepet játszik.

Jacques Lonchampt: *François Berthet.* — Hosszabb tanulmány Berthet műveiről és művészetéről.

Maurice Servais: *Az alkalmi tanár. (Le Professeur occasionnel.)* — Az alsófokú zenei nevelésről és a magánzenetanárok kérdéséről.

CONTREPOINTS (PARIS).

No. 3. Mars-avril 1946.

E véletlenül kezünkbe került folyóiratszám legértékesebb cikkét részletesen ismertetjük:

Gisèle Brelet: Béla Bartók. Musique savante et musique populaire. (Műzene és népzene kérdése Bartók műveiben.)

A komponista, aki műzenei alkotómunkájában a népzenére támaszkodik — tehát lényegében két önálló fejlődésű zenetípus egybeolvasztását végzi, — súlyos veszélynek teszi ki magát; könnyen puszta formalizmus rabjává lesz, csinált, erőltetett, személytelen zene művesévé. De bekövetkezhet az az eset is, hogy éppen ellenkezőleg a népzene szabadítja fel a bensejében forrongó, személyes erőket; ilyenkor a komponista mintegy önmagát fedezi fel a népzenében. Ez történt Bartók esetében.

A tanulmányíró — igen helyesen — különbséget tesz a népzenei inspirációk műzenei felhasználásának kétféle főtípusa között: az első, gyakoribb attitüd az úgynevezett *exotizmusé* (pl. Sztravinszkij keleti tárgyú műveiben), amely puszta nyersanyagnak, tárgyilagosan felhasználható ihletforrásnak tekinti a népzene dallamanyagát; ezt folklorisztikus zenének is nevezik. — Bartók másképp jár el: alkotómunkájának kiindulópontja már nem a konkrétan megfogalmazott népzenei dallam, hanem inkább a népzenei formálásnak abban bennerejlő szelleme. Ebben talál rá legmélyebb sajátmagára. A komponista Bartók számára a népzene nem kívülről, objektívan tekintett nyersanyag (a népzenei anyag megismerését egészen más síkon, népzenetudományi munkájában végezte el), hanem saját benső alkotó törvényszerűségeinek a felismerése. Szépen mondja az író: kevés zenefolklore-tudomány (vagyis felületes, részleges dallamismeret, mint az exotizmus esetében) folklorista-zenésszé tette volna Bartókot; míg a „sok tudomány" (a népzenébe való odaadó elmélyedés) túljuttatta Bartókot ezen a folklorista-zeneszerző fokozaton; megismertette vele a népzene konstrukciós elveiben a saját legbensőbb alkotó természetét. Bartók alkotó egyéniségében egészen sajátos és egyszeri módon egyesül az óriási tárgyi tudás a megdöbbentő erejű intuicióval. Ezért Bartók legfontosabb munkáiban csak éppen hogy ráismerünk a keleteurópai népzene hangjára, típusaira, anélkül, hogy témáikat azonosítani tudnók valóban létező népdalokkal. Legfeljebb azt mondhatjuk, hogy Bartók saját invenciója lett népzenei ihletésű (ami csak a zenetörténet legnagyobbjainak adatott meg, egy Haydnnak, Beethovennek). Érdekesen állítja szembe Bartók eljárásával az orosz komponistákét, akik szerinte egyszerűen átveszik a nemzetközi olaszos formákat és technikát és símán beléhelyezik a szószerint idézett orosz népi dallamokat (tehát körülbelül ugyanúgy járnak el, mint a magyar zenében a romantikusok; ez is mutatja, hogy a cikkíró az orosz zenéből elsősorban a 19. századi romantikusokat ismeri, a mai orosz zenét kevésbbé), míg Bartók — az inkább pedagógiai célú, kifejezetten népdalfeldolgozásnak minősített néhány művétől eltekintve — elutasítja magától a közvetlen népdalátvétel és -utánzás gondolatát. — A teljes és direkt utánzással szemben a cikkíró „szintetikus rekonstrukciónak" nevezi ezt az eljárást és e szép mondattal zárja fejezetét: „A népzenekutató tudománya itt tehát csak szolgálója a zenész alkotó fantáziájának".

Nem kevésbbé találóan jellemzi Bartók harmónia-stílusát. Kiindulásának ismert mintaképei: Strauss, Debussy és Schönberg csak eszközeiben gazdagították, de nem tudták lényegében determinálni, utánzóvá tenni. Még ahol kimondott Debussy-harmóniákat találunk is nála (alkotómunkásságának első felében), ott is ugyanazoknak a harmóniáknak egészen más a jellege, más a jelentése, mint a francia mesternél. Világosan elhatárolható Schönberg tizenkétfokú kromatikus rendszerétől is. Bartók zenéje a sokszor kromatikus külszín alatt „latens diatonizmus" szabályait mutatja és lényegét illetően egyáltalán nem mondható atonálisnak. Jellegét a magyar népdal vezérhang nélküli pentatóniája és az ugyancsak a magyar népzenében gyakori egyházi hangnemek kombinációja határozzák meg (pl. ugyanazon fokra épült dór és mixolyd, vagy azonos nevű dúr és moll egyidejű kombinációja). A vezérhang használatára alapított hagyományos kadenciarendszerben Bartók meg tudta különböztetni az időtlen esztétikai szabályszerűséget és a pusztán konvencionális, időhözkötött szkémákat. Utóbbiak kikapcsolása nem szűntette meg a tonika és domináns fokok és funkciók strukturális központi jellegét. Bartók harmóniavilága lényegét tekintve nem kevésbbé szabályos és törvényszerű, mint a 18—19. század hagyományos kadenciái. Bartók zenéjének sokat hánytorgatott atonális jellege tehát csak látszat, mert legfontosabb művei nagyon is erősen hangsúlyozott tonális centrum körüli ingaszerű mozgás alakjában vannak szerkesztve.

A formai felépítés tekintetében megállapítja a népzenei dallamok műzenei felhasználásának fő nehézségét: szerinte a népzenei dallam általában azért nem vagy csak kevéssé alkalmas műzenei feldolgozásra, kifejlesztésre, mert már önmagában lezárt, művészi kifejlését magában foglaló műalkotás. Ilyen kész témát nagyformává továbbfejleszteni veszélyes dolog; ezért is szoktak konstruktív természetű zeneszerzők (pl. Bach vagy Sztravinszkij) nagyobb műveik témájául nem komplett dallamot, hanem amazoknál jobban és szabadabban fejleszthető rövid motívumokat, tématöredékeket választani. Minden lezárt népzenei dallam továbbfejlesztése (ami a nagy formák építkezésénél elkerülhetetlen) meghamisítja az eredeti dallam struktúráját. A népi dallamok felhasználásával szerzett ismert európai zeneművek jelentős része ilyetén problematikus viszonyban áll témájával; meghamisítja és szétrombolja a témadallam eredeti szépségét, hamvasságát. Nem véletlen, hogy Bartók, aki bárki másnál érzékenyebben reagál a népzene saját autonom törvényszerűségére, egyáltalán nem szerzett „szimfóniát magyar népdalmotívumokra". Az orosz zenében nem ennyire kényes a kérdés; népzene és műzene ott közelebb állnak egymáshoz, néha szinte egybefolynak: de azért még ott is akad olyan népdalfeldolgozás (pl. Csajkovszkijnál), ahol a népi dallam „olajként úszik a nyugatos kompozíció felszínén". — Bartók műzenei feldolgozó, fejlesztő technikája Beethovenből indul ki, akinél (különösen a későbbi művekben) gyakran már a tematika expozíciója kidolgozásszerű fejlődés, fejlesztés jellegét ölti magára. Ezt a gondolatot, a témaexpozíciónak dinamikus folyamattá való fellazítását, veszi át Bartók is. A lezárt periódusokból összeálló klasszikus dalforma Bartóknak idegen; a formailag sokszor elkerülhetetlen visszatérő reprizt is mindig a szabad variáció eszközével fejleszti dinamikussá. Bartók figyelemreméltó következetességgel elkerüli a síma ABA szkémájú dacapoformát; ebben a cikk-

író a régi magyar népdalok soroló, nem-architektonikus típusának hatását látja. A témabemutatásnak jellegzetes módja (Beethovennél és Bartóknál egyaránt, utóbbinál természetesen még pregnánsabban) a témának kis motivikus magból mintegy szemünk előtt való kifejlesztése; mintha csak megleshetnénk a téma születését (erre különösen a zongorára írt Improvizációkban talál jellegzetes példákat). A klasszikus forma dinamizálásának legszebb példáját az 1926-ból való zongoraszonátában ismeri fel.

Bartha Dénes.

A folyóiratszám egyéb tartalma:

Claude Rostand: Béla Bartók. Chemins et Contrastes du Musicien. Kegyeletteljes és szimpatikusan méltató, kissé általánosságokban mozgó, tartalmában jelentéktelen cikk.

Fred. Goldbeck: La Théorique d'Igor Strawinsky, Straw. „Poétique musicale" c. nemrég megjelent zeneesztétikai könyvének erősen kritikus szellemű méltatása. E kérdésre legközelebbi számaink egyikében még visszatérünk.

Marc Pincherle: Les formes musicales au XVIII. siècle (II. folyt.). Ismert történeti adatoknak ügyes kompilációja.

(Adatok és beszámolók az amerikai zeneéletről.)

MUSICAL AMERICA.

39. évf. Külön szám: 1946 február. Vaskos kötet, tömérdek illusztrációval. Inkább magazin, mint folyóirat jellegű. Tartalmának jelentős része koncertmanagerek és művészek reklámja. Érdekes cikkek:

254—260. lap: az amerikai szimfónikus zenekarok jegyzéke, összesen 170 zenekar adataival USA, Canada, Mexiko, Brazilia, Cuba, Chile és Argentina államokból. Mindegyiknél közli a következő adatokat: a zenekar neve, címe, karmester, president vagy manager, auditorium és capacity (hangversenytermének befogadóképessége) és végül az 1945—46. évadban rendezett koncertek száma. A magyar zenészközönséget is érdeklő fontosabb zenekarok adatai (különös tekintettel az odakint működő magyar művészekre):

Boston Symphony Orchestra. Dir.: Serge Koussewitzky. Terem: Symphony Hall, 2631 személyre. Koncertek: 60 bérleti, 6 ifjúsági, 60 népszerű, 24 Esplanade (szabadtéri), 9 Berkshire. — *Chicago Symphony.* Km.: Désiré Defauw (azóta, úgy halljuk, visszatért hazájába, Belgiumba). Terem: Orchestra Hall, 2582 személyre. Koncertek: 106. — *Cincinnaty Symphony.* Km.: Eugène Goossens. Music Hall, 3460 szem. 40 bérleti, 7 népszerű, 5 ifjúsági hangverseny. — *Dallas Symphony.* Km.: Doráti Antal. Fair Park Audit. (szabadtéri ?) 4500 személyre. 12 hangverseny. — *Hollywood Bowl Symphony.* Dir.: Leopold Stokowski. Hollywood Bowl, 19.253 személyre (szabadtéri). 32 nyári hangverseny. — *New Orleans Symphony.* Dir.: Massimo Freccia. Municipal Hall, 2900 szem. 14 bérleti, 10 ifj., 1 extra hangverseny. — *Peoria Symphony* (Illinois). Dir.: J. Elmer Szepessy. Auditorium (?) 3 hangverseny. — *Philadelphia Orchestra.* Dir.: Eugen Ormándy. Terem: Academy of Music, 3000 szem.

56 rendes, 10 ifj. hangv. — *Pittsburgh Symphony*. Dir.: Fritz Reiner. Terem: Syria Mosque, 3900 szem. 40 bérleti, 8 népszerű és ifj. hangv. — *San Francisco Symphony*. Dir.: Pierre Monteux. Opéra House, 3250 szem. 28 bérleti, 4 ifj. hangv. — CANADA. *Montreal. Les Concerts Symphoniques*. Dir.: Désiré Defauw. Plateau Hall. 1500 szem. 10 hangv. — *Toronto Symphony*. Dir.: Sir Ernest Mac Millan. Massey Hall. 2800 szem. 50 hangv. — BRAZILIA. *Joinville Symphony*. Santa Catarina. Dir.: George Kaszás. — *Rio de Janeiro*. Brazilian Symphony Orchestra. Dir.: Eugen Szenkár.

A 284. laptól kezdődően beszámolók kezdődnek a new-yorki hangversenyéletről (1946. januári események; a nagyobb koncertek színhelye szinte kivétel nélkül a Carnegie Hall). *Január 31.* a Philharm. Symphony estje Széll György vezénylete alatt. Lelkes beszámoló a Bartók-Concerto előadásáról. — *Február 8.* ugyancsak lelkeshangú beszámoló jótékonycélú kamarazeneestről Szigeti, Arrau és Sztravinszki közreműködésével. *Február 5.* A Philadelphiai Orchestra zenekari estje Ormándy vezénylete alatt, szólista Jehudi Menuhin (ugyanezt a műsort ugyanezek a művészek február 1—2-án Philadelphiában játszották az ottani referens tanusága szerint). A műsor főszáma a Bartók-hegedűverseny, amelyről így ír. Először idézi egy Beethoven-kortársnak az 5. szimfóniáról nyilvánított véleményét: Úgy éreztem, mintha ajtó előtt állnék és nem tudnék bemenni, míg az ajtó mögött hatalmas események történnek". A Bartók-koncertnél is valami hasonlót érez; megérzi a hatalmas események történését, bár egyelőre inkább zavarbaejtőnek és zavarosnak találja az újdonságot. A bíráló szerint a verseny problematikusan hangzik és bizonyos fokig fárasztó és visszataszító (wearisome and repellant). Talán 10—20-szori meghallgatás jobb belátásra fogja bírni..." Említi, hogy az újdonságot Tossy Spiwakowski mutatta be először New Yorkban 3 évvel ezelőtt.

298. laptól: beszámoló a *Metropolitan-opera* előadásairól. A bírálat elég tartózkodó hangú. Magyar vonatkozások: Széll György sokszor vezényel, a bíráló megelégedésére. Sieglinde szerepében Astrid Varnay (magyar ?) elég közepes, indiszponált teljesítményt nyujtott.

302. laptól: Beszámoló az *Opera Guild* (Operabarátok) tevékenységéről. Ugyanaz a törekvés, hogy az operát közelebb igyekeznek hozni a közönséghez. Megszívlelendő eljárás: megszavaztatják a közönséget, hogy melyik operának a rádióközvetítését kéri a rádióprogramban. (Nálunk a rádió opera-közvetítései általában meglehetősen légüres térben lebegnek; a rádióműsor legkevésbbé népszerű számai közé tartoznak, nem minden ok nélkül.)

314. lap: Beszámoló *Bíró Sári* zongoraművésznő new-yorki zongoraestjéről (febr. 1.): „A világosszőke művésznő szinte már intézménynyszámba megy New Yorkban és így a február 1-én adott szólóestje olyan hallgatóságot vonzott, amely szinte mennyezetig megtöltötte a Carnegie Hall termét. Műsorát Vivaldi a-moll versenyével kezdte (csak átirat lehet, vajjon kié? Szerk.), utána kisebb Mendelssohn-számok sorozata következett (a kevésbbé elcsépeltek közül), Musszorgszki: Egy kiállítás képei, Chopin-darabok, Rachmaninoff G-dur preludium és Bartók: Régi magyar táncdalok (valószínűleg a 15 magyar parasztdalból) és végül

három Gershwin-preludium. Mme Biró legjobb teljesítményét a Mendelssohn darabokban nyujtotta; ezeket valószínűleg a komponista 137. születésnapjára való tekintettel (febr. 3.) iktatta műsorába. Mindenesetre világosan, ügyesen és egészséges ízléssel (sound taste) játszotta őket. Ezek jobban illenek tehetségéhez és technikájának korlátaihoz, mint a Chopin-darabok, amelyekre vállalkozott, vagy a Kiállítás képeinek (ennek a hosszú unalomnak!) a nagyobb darabjai, amelyeknek súlyosabb szonoritásához hiányzott a kitartása és ereje (she lacks the necessary breadth and power).

324. lap: a *Philadelphia Orchestra Concerts* sorozatában *Bartók 3. zongoraversenyének* a bemutatója (tudtunkkal ez volt egyáltalában a mű első bemutatása), február 8. és 9. Vezényelt Ormándy, szóló: Sándor György. „Ez Bartók utolsó műve, a partitúrából csak a finale utolsó 17 üteme hiányzott; ezeket a komponista barátja és társa, Serly Tibor jegyezte be pótlólag a partitúrába. Ez a mű foglalkoztatta a komponistát a halála előtti hónapokban. Bár valóban már betegség és annak következményei közepette készült, a Concerto zenéje egyáltalában nem árulja el születésének tragikus körülményeit. Texturában és hangzásban az elhalt mester legvilágosabb (the most lucid) és legközvetlenebbül ható művei egyike. Mindhárom tétel (Allegretto — Adagio religioso — Allegro) témái hálásak (gratify); kidolgozásuk melodikai és lineáris elemeiben egyaránt fölényes, mind a zenekari, mind a zongoraszóló részben. Egész különösen hálás és hatásos a lassú tétel; csendes derű (serein) és kontemplatív hangulat szülötte, a vonóskar és a zongora közti dialógus formájában. — A brilliáns előadás nagy sikert hozott. Mr. Sándor biztos és folyamatos technikájú művésznek bizonyult, aki rendelkezik a szuggesztív kifejezésközlés adományával (endowed with the power for communicative expression). Mr. Ormándy és a zenekar feladatukban a legjobb formájukat mutatták és joggal részesedtek az est sikerében. A keretező műsorban Fauré Pelléas és Mélisandejából készült szvit, Beethoven VIII. szimfóniája és Strauss „Tod und Verklärung" szerepeltek . . ."

Beszámolók a fontosabb zenei eseményekről külföldön.

Az Új Zene Társaságának nemzetközi zeneünnepélye Londonban. (1946 július.)

(Kivonat Felix Aprahamian beszámolójából. Schweizerische Musikzeitung. 1946. szept. 1. szám.)

Az Új Zene Nemzetközi Társaságának (franciául *S. I. M. C.*, németül: *I. G. N. M.*) Londonban tartott 20. zeneünnepélye, a társaságnak 1923-ban történt alapítása óta harmadszor választotta Angliát az ünnepély színhelyéül. Az ünnepély emlékezetes fog maradni, nem is annyira az öt hivatalos hangversenyen bemutatott zenei ujdonságok miatt, mint inkább az utolsó hat esztendő háborús eseményei által egymástól izolált kompo-

nisták szerencsés találkozójaként. Olyan jelentős zenészek találkoztak itt, mint Hába és Reiner Csehszlovákiából, Pijper Hollandiából, Palester és Panufnik Lengyelországból, Dallapiccola Itáliából, Messiaen, Poulenc és Barraine, valamint a tiszteletreméltó öreg Koechlin Franciaországból, a legtöbb fiatal angol komponista és még sokan mások. A két zenekari, egy kamarazenekari és két kamarazeneesten kívül kaptunk egy angol filmzene matinét, egy Purcell-estet, egy lengyel zenedélutánt és egy kirándulást Glyndebourneba Benjamin Britten új kamaraoperájának („The Rape of Lucretia") a meghallgatására.

Különösen a francia zene kiválóan szerepelt az ünnepségen. Mindjárt az első hangversenyen *Elsa Barraine* II. szimfóniája (1937) nagy sikert és óvációt hozott a szerzőnek. A mű mesterségbeli szolídsága, világos vonalvezetése és jóhangzása kedvező benyomást keltett, különösen szembeállítva a további program csalódástkeltő voltával: az amerikaivá lett német *Richard Mohaupt* „Turmpfeifer-Musik"-jával, *Elisabeth Lutyens* három zenekari preludiumával (ennek schönbergi Zwölftonsystemje inkább kisebb együttesre kívánkoznék, mint nagyzenekarra), a hollandi *Robert de Roos* zongoraversenyével (amely a francia kiadásból ismert zongoraszonáta után nagy csalódást hozott) és végül *Prokofjev* „Óda a háború végéhez" című művével, amely a szerző tehetségének sajnálatos lezüllését mutatja. Ha egy annyira rutinos komponista, mint Prokofjev, olyan hangszercsoportosításokat ír elő, mint pl. 8 hárfa, 4 zongora s más hasonló extravaganciák kombinációját, akkor legalább Sztravinszki „Les Noces"-ához hasonló hanghatásnak illenék belőle kifejlenie. Ez az óda azonban hangszínhatás tekintetében semmiben sem emelkedik a Walt Disney-filmek leggyengébb pillanatainak kolorizmusa fölé.

A kamarazeneestek elsejében *Jerzy Fitelberg* 5. vonósnégyese a komponista ismert jó kvalitásait mutatta, de *Hindemith* mesteri 5. vonósnégyesének a szomszédságában kénytelenül jelentéktelen, másodrangú produkcióvá kellett halványulnia. Hasonlóképen háttérbe szorult *Sten Broman* szolíd akadémikus munkájú quartettje. A svájci *Albert Moeschinger* „tisztességesen tetszetős" (auf anständige Weise gefällig) klarinét-zongora szonátája és *Dallapiccola* nagyon kifejező, szokatlan színű „A fogság dalai" című ciklusa egészítették ki az este programját.

A második kamarazeneesten *Messiaen* Világvége-quartettje (? Quatuor de la fin du temps) két pártra osztotta a hallgatóságot; voltak, akik teljesen élvezhetetlennek találták, mások megint legmagasabbrendű művészi kinyilatkoztatást láttak benne. A két egyenlőtlen párt véleménye (akárcsak a komponista hazájában, Párisban) máig áthidalhatatlanul szemben áll egymással. *Schönberg* „Napoleon-ódája" (parlando, zongora és vonósnégyesre) most sem hangzott jobban, mint egy év előtt az ősbemutató alkalmával; kénytelenek vagyunk Schönberg gyengébb művei közé számítani. *Krenek* 7. vonósnégyese sem hangzott a nála megszokottnál finomabban, választékosabban. Jobb benyomást keltett a másik modern cseh komponista, *Zavadil* hegedű-zongorára írt kis szvitje.

A kamarazenekari est főszáma *Webern* op. 29. kantátája volt szopránszólóra, kórusra és zenekarra, a Covent Garden-operaház új karnagyának, Karl Ranklnak vezénylete alatt. A darab nem hálás és nem tetszetős, de emberi igazságát, őszinteségét tekintve, magasrendű zene. *William*

Schuman vonószenekari szimfóniája szerzőjét a mai amerikai zeneszerzés élgárdájába utalja. Különösen feltűnt a lassú tétel ritmikai finomsága és a kevésszólamú (a finálében 2, sőt helyenként 1 szólam) szerkesztés hangsúlyozása. — *Panufnik* öt lengyel népdalában különösen a fúvóskíséret bizonyult érdekesnek, míg *Harsányi Tibor* II. Divertimentojában a hangszerelés és a technika bizonyos fényes qualitásait a darab kétségbeejtő hosszadalmassága tette semmivé.

Az ünnepséget bezáró zenekari est fénypontja *Bartók* zenekari *Concertója* volt. Előtte *Alan Rawsthorne* „Cortèges" c. művét hallottuk (gyengébb mű, ami aligha fogja hírnevét öregbíteni), aztán *Raymond Loucheur* Nocturne-ját (kecses, finom zene, de egyáltalában nem az új zenetársaság célkitűzéseihez illő) és *Roman Palester* szolid kidolgozású, brilliáns színekben tartott, de túlhosszú hegedűversenyét, amelynek szólórésze a túl súlyos hangszerelésben itt-ott egészen hallhatatlanná vált. *Palester* második vonósnégyesében (amelyet a külön lengyel matinén hallottunk) ugyanezeket a qualitásokat és gyengéket mutatta.

Végül fel kell még említenünk *Britten* Glyndebourneban előadott új operáját (The Rape of Lucretia). Az angol zene újraéledő géniusza itt megint olyan partiturával ajándékozott meg minket, amely bizonyára körüljárja majd a világot. Brittent kiváló színpadi érzéke — ezt már a „Peter Grimes" alkalmával megfigyelhettük — par excellence operakomponistává avatja.

Benjamin Britten új operája: „The Rape of Lucretia."

(Armin Schibler helyszíni tudósításából. Schweiz. Musikzeitung.)

Lucretia története közismert: a ravasz csellel hitvesi hűségében megtántorított és elcsábítottt római nő megcsalása és öngyilkossága. Furcsa operatéma és erős kontraszt a „Peter Grimes" (Britten előző nagysikerű operája) után. A Grimes színpadi realizmusa után erős stilizálás; játék a játékban: egy férfi és egy női kommentátor lépnek elő a színpad két sarkán elhelyezett fülkékből, korrajzot adnak, megmagyarázzák a cselekményt, együttérzésüknek adnak hangot és a végén részvétteljesen kommentálják Lukrécia halálát. A két kommentátor szerepének a színpadi cselekménybe való beépítése rendkívül hatásos és pompásan szolgálja Britten intencióit; sajnos, ez az egyetlen kárpótlásunk az egyébként sovány menetű és témájában sikamlós librettóért. Állandó, fel nem oldott dualizmust érzünk a keretező kommentár stilizálása és a tulajdonképpeni cselekmény lapos realizmusa között.

Britten zenéje teljesen a realisztikus színpadi hatás szolgálatában áll és még kevésbbé választható el a színpadtól, mint a Grimesben. A drámai hatás eszközei ugyanazok és — legalább is a darab első felében — ugyanazt a lélekzetvisszafojtó feszültséget is keltik, mint ott. A Grimes első felvonásából ismert pompás „tengerzené"-nek itt is megvan a pendantja: egy éjszakai tábortűz-jelenet pompás hangulati elemekkel; ebbe a hangulatba épül bele virtuóz recitatívokkal és dialógusokkal a darab prológusa, a három római tábornok beszélgetése. Virtuóz színpadi hatás volt a Grimesben egyetlen egyidejű történésnek két egymást követő jelenetre való

szétbontása, két aspektusból való bemutatása: ott először kis halászfalu utcája jelent meg az elveszett halász után kiáltozó falusiakkal, majd a következő jelenetben magát az elveszettet láttuk és messziről hallottuk az iménti kiáltásokat. Ugyanezt a hatást repetálja Britten itt a Lukréciában is: Tarquinius lovasútját Rómába először a kommentátor és a zenekar ábrázolják; a következő jelenetben Lukrécia házának csendje fogad minket, amelyet egyszerre megszakít az idegen (Tarquinius) lovas közeledésének a dobogása; a közeledő veszély érzése a kapu aggresszív megdöngetésének érzékeltetésében kulminál. Ez eszközök virtuóz felhasználása valósággal zseniális operatehetséget láttat Brittenben, — annak ellenére, hogy ezt a második operáját Angliában elég hűvösen fogadták.

A kritikának ezt a tartózkodását talán az magyarázza, hogy maga a zene nem látszik elég tartalmasnak. Bár minden részletében őszinte és igaz, mégis szembetűnően szegény harmónia és melódia, tehát a zenei megformálás konstruktív elemeinek a tekintetében. Ez különösen akkor tűnik szemünkbe, ha, mondjuk, Hindemith „Mathis der Maler"-ja mellé állítjuk, amelynek főerőssége a zene, éppannyira, mint Brittennek a színpadszerűség. A zenei szubsztancia hiánya Brittennél keservesen megbosszulja magát.

Azt vártuk volna, hogy Britten a kamarazenekarhoz való kötöttség kényszerűségeit kamatoztatni fogja (mint pl. Sztravinszki tette) és a választott 12 hangszer foglalkoztatására valamiféle új színházi kamarazenetechnikát fog alkalmazni. Erről azonban szó sincsen; így mindig arra kell gondolnuk, mennyivel szebben szólna ugyanez a zene nagyzenekaron (ekkora ütőhangszertúltengésnek, hiába, csak a nagyzenekar adja meg a megfelelő hangzási alapot). Igy a zene — minél tovább hallgatjuk — annál inkább soványnak és száraznak tűnik, különösen azért is, mivel az énekeseket mindig szélsőségesen erős kifejezésre szorítja a szerző. Meggyőződésünk, hogy Britten a jövőbeni előadásoknál kénytelen lesz a bemutató quartettvonóscsoportját teljes zenekarral helyettesíteni, különösen, ha darabja nagyobb színházban fog előadásra kerülni (a bemutató a Glyndebournei kamaraszínházban zajlott le). — Igy nagyban és egészben csak egy nagyszerű kísérlet összképét kaptuk; a libretto részleteiben való elmerülés (ami a Peter Grimes egyik erőssége), itt teljességgel hiányzik.

Ha a cselekmény megkívánja, Britten egyáltalában nem riad vissza a legexponáltabb zenei banalitás alkalmazásától sem (pl. tonika és domináns szeptimakkordok sorozatos alkalmazásától). Ha Lukrécia komornája így szól: „What a lovely morning", ezt valóban zenében mással, mint zenei közhellyel illusztrálni alig lehet. (Ebből még nem következik, hogy elvileg lehetetlen volna igazi színpadiasságnak és igazi, magánvaló zenének olyasféle kombinációja, mint amilyet például Britten kétségtelen színpadi érzékének és Hindemith Mathisbeli erényeinek valamilyenfajta egybeolvasztása jelentene, úgyis mint érdekes experimentum.) — Ami Brittenből ma még hiányzik, az a kontinentális zene iskolájának, pl. Hindemith zenéjének minden ütemében megérződő kultúrája. Nem hisszük, hogy ezzel veszélyeztetné természetes angolságát, de ugyanakkor megszerezné neki azt a szellemi horizontot, ami operáiból most még hiányzik. A tehetsége kétségtelenül megvan hozzá, hogy a jelenkor legnagyobb operaszerzői közé emelkedjék.

Sutermeister Zürichben bemutatott új operájáról (Niobe).

(Kivonat a Schweizerische Musikzeitung bírálatából.)

E harmadik operájában Sutermeister továbbhalad az eddigi két Shakespeare-operájában megkezdett úton: hogy a színpadi zenének valamiféle új típusát kialakítsa. A technikai eszközök tekintetében ugyan a Niobe legtöbb részletéhez találhatunk előzményeket az operairodalomban: így pl. a szóló, kórus és ballett egymásbafonódására Monteverdinél vagy a korai francia operában, az egyetlen nagy szólószerepre való koncentrálásban Schönberg „Erwartung" című monodrámájában; a reflektáló kórusok szerepeltetésére (különösen a két felvonás prológusaiban) Milhaud, Weill, Sztravinszki műveiben, vagy Orff és Egk oratórikus operáiban találhatunk mintákat; mégis, ha mindezt egybevesszük, még mindig nem kapjuk meg azt a komplexumot, ami Sutermeister művét hatásos és jelentékeny darabbá teszi.

Sutermeisternek Wagnerrel (akitől különben olyan nagyon különbözik) van egy közös vonása: ő is (amint Thoman Mann egyszer mondta) olyan zenész, aki még a nem-muzikális, készületlen hallgatót is rábeszéli a zenére, sőt, a zenei laikust talán méginkább, mint a felfogásában, ízlésében kötöttebb muzsikust. Sutermeister olyan színházi komponista, aki zenéjével minden impresszionálható hallgatóhoz fordul. A librettista Peter Sutermeister (a zeneszerző fivére) a zenésszel egyetértésben a mitológiai témát a lehető legegyszerűbb alapvonalakra redukálta és (némileg felesleges módon) egy szabadon hozzáfűzött második felvonással egészítette ki. Librettóját nem szabad irodalmi mértékkel mérni; dilettáns versei és mondásai éppen csak ürügyül szolgálnak a komponistának, a tehetséges rendezőnek és koreografusnak, hogy szabadjára engedje fantáziáját a mindig középpontba állított Niobe figurája körül zajló események plasztikus megformálásában. A mű főerénye az események koncentrációja a tisztán emberi cselekményre, Niobe lelki fejlődésére, valamint az egészen elementáris érzelmi szituációk plasztikus megformálása. Mitosz és pszichológia (amelyek Wagner művészetét irányítják) Sutermeistert alig érdeklik. Pszichologizáló motívumtechnikának, tematikus fejlesztésnek nála szinte nyomát sem találjuk és még ott is, ahol meghatározott zenei formát alkalmaz, mint pl. a Passacagliát, ott sem a szimfónikus, hanem a színpadi komponista lép előtérbe. Sutermeister főcélja nyilván mindig és mindenütt erős és elementáris affektusok, megindulások közvetlen, természetes, érzékien plasztikus megmintázása. Míg azonban pl. a barokk operában az affektus szinte teljesen az énekdallamban koncentrálódik, Sutermeister (kinél az énekdallam szintén első helyen áll) még más kifejező elemeket is nagy ügyességgel alkalmaz mellette. Különösen hangzási tekintetben figyelemreméltó Sutermeister fantáziájának gazdagsága és eredetisége: különböző hangcsoportok egyidejű kombinációja, orgonapontok és ostinatok alkalmazása, a hangzási staffázsok rendszere, a távolból megszólaló kiáltások és mágikus hangjelek, sötét és tompa ütőhangszerszínek és világos zenei akcentusok ellentétbe állítása, naívan egyszerű népdalszerű melodika és disszonáns akkordika egymás mellett, — mindez leghatásosabb módon sűrítve jelenik meg az új operában. Sutermeister zenei nyelve lapidáris, képszerű és plasztikus; néhol nemesen egyszerű. Raffinált és primitív egyszerre. Sutermeister ellensége a sejttető,

indirekt kifejezésnek (aminek legszebb példáit Debussy Pelléasában találjuk); kemény és közvetlenül ható zenei eszközökkel fogja meg a hallgatót. Ez általában sikerült is neki, mert az énekhang és a hangszerek aggresszív és biztos kezelése mellett rendelkezik az atmoszféra-teremtés adományával is (egyik fő eszköze ebben a hangzásmontázs).

Sutermeister Niobéja túl mutat a szűkebb értelemben vett operastíluson. Új hang, új színek és új beállítás vonják magukra figyelmünket. Művészetét nem lehet a modern zenében megszokott sablon-mértékkel mérni. A technikai eljárások alapján hajlandók lehetnénk Sutermeistert pusztán leleményes hangmérnöknek minősíteni (ihn nur als findigen Klangingenieur gelten zu lassen), ezzel azonban súlyos igazságtalanságot követnénk el zenéjének kétségtelen vitalitásával és erős kifejező törekvésével szemben. Szóló, kórus és zenekar plasztikus egységbe fogása a mozgás, színpadi kép és színes világítás valamennyi eszközével; mindez erős teátrális hatásokra képesíti, még ott is, ahol a tulajdonképpeni szubsztancia kissé sovány, mint pl. a kevésbbé sikerült második felvonásban, ahol az elegikus, rövidlélekzetű táncmotívumok ostinato-sorozata tartalmi-érzelmi vákuumhoz vezet. A kartételek felületszerű diszpozíciója (flächige Anlage), az unisonok túltengése, a polifónia és linearitás teljes háttérbe szorítása olyan fokozások javára, amelyek kizárólag hangzási és dinamikai eszközökből épülnek (tehát külsőlegesek), némi egyoldalúságra vezet, amely tisztán zenei jogos követelményeinket nem elégíti ki. Sutermeister hallatlanul erőteljes színpadi hatásokra képes, amelyeket nem egyhamar fogunk elfelejteni, de az egységes szellemű modern zenei tragédiastílus megteremtése nem adatott meg neki (másnak sem a kortársak közül). Mindenesetre a Niobét erős egyéniség és szuggesztív hangulatteremtő tehetség termékének tartjuk, melynek barokk szellemből fakadt kifejezési formái legalábbis az első felvonásban a modern operastílus jelentős eseményét láttatják velünk. (A beszámoló további része nem a művel, hanem a — a svájci operakultúrában eseményszámba menő — zürichi előadás részleteivel foglalkozik.)

A mai francia zenéről.

Beszélgetés Tony Aubinnel.

Tony Aubin, a párisi Conservatoire egyik zeneszerzés-tanára és a Radio Paris karnagya nemrégen Pesten járt; a rádiózenekar élén mai francia műveket vezényelt. Ez alkalommal kérdésünkre az alábbi rövid tájékoztatót adta a mai francia zenéről:

A mai francia zenében általában két irányzat uralkodik. Az egyik, mely mintegy húsz éve alakult ki Bartók és Sztravinszkij műveinek ösztönzése nyomán, ritmikus gazdaságra, szerkesztésbeli tökéletességre törekszik. A másik, a nagy francia hagyományokba kapcsolódik. Áttekinthető „elegáns" szerkesztés, formabeli és kifejezésbeli gazdagság jellemzik. Amint Honegger és Milhaud nemzedéke mindenáron szabadulni igyekezett a nagy impresszionista generáció hatásától, éppenúgy a mai fiatalok ettől a második generációtól szeretnének menekülni, ez az új irányt keresés azonban nem jelent visszatérést az impresszionista nyelvezethez. Érde-

kes, hogy Fauré, akinek művészete európai viszonylatban alig gyakorol hatást, Franciaországban számos követőre talál.

A zeneszerzők általában a szimfónikus formákat kultiválják. Loucheur két szimfóniát írt, Elza Barraine szintén kettőt, Rivière hármat. Ez az irányzat leginkább a Dukas-növendékek között talál követőkre, (akik közé Aubin is tartozik). Mások inkább balettzenéket komponálnak, Ibertnek két új balettje van (Diane de Poitiers és Don Quichote), Delvincourtnak és Barraudnak, a rádió igazgatójának egy-egy új balettjét mutatták be. (Lucifer és Le Diable à la Kermess). Franciaországban nagyon sok jó zeneszerző működik, a nagy impresszionista generáció tagjainak jelentőségét azonban egy sem éri el. Legjelentősebbek Florent Schmitt, Ibert, Honegger, Poulenc, Messiaen, aki keleti zenei behatásokkal próbálja megújítani a zenei nyelvezetet és ritmikát. A legfiatalabbak közül Hubeau és Lavagne tűnnek ki, mindketten a neoklasszicizmus képviselői, zenéjükre Saint Saëns, Bizet és Chabrier hatott.

Az operakomponálás úgyszólván teljesen szünetel. Az operában az utolsó siker Rabaudnak 1914-ben bemutatott operája volt (Marouf). Hasonlóan meglehetősen szegény az utóbbi évek énekes irodalma is. A zeneszerzők az énekszólamokat túlságosan hangszerszerűen kezelik. Dalkomponisták közül csak Poulenc és Beydts érdemel említést. Az énekes műfajok közül csak az oratórium virágzik, melynek biblikus vagy történeti szövege nehéz történeti időkben, háborúk alatt fokozza a zene aktualitását.

Nagy divat a filmzeneírás, a legjobb zeneszerzők kötnek filmszerződéseket (Ibert, Honegger, Auric, Thirrier), ezek azonban messze felül is múlják a filmzenék általános nívóját. A rádió nagyban elősegíti a zenekultúra terjedését és a zeneszerzők érvényesülését. Az elmúlt évben a rádió több, mint ötven bemutatót tartott.

A zenészek szociális helyzete általában kedvező. Nagyon sok fiatal zenész van állami állásban, a párizsi Conservatoirenál, vagy vidéki zenekonzervatóriumokban. Az állam általában a fiatalokat támogatja, s a nevelés, mely alaposságából és nívójából a háború alatt semmit sem vesztett, szintén a fiatalok kezében van. (A Conservatoire három zeneszerzés tanára, Aubin, Durufé és Messiaen.) A zenekari zenészeket nagyon jól fizetik, s az állami állások is jó megélhetést biztosítanak. Politikai szempontból senki sincs tilalom alatt, minden zeneszerző és előadó egyaránt működhet. *(Sz. A.)*

Aubin szimpatikus szerénységgel sajátmagáról nem beszél. Más helyütt tett nyilatkozatából pótlólag ideiktatjuk a következőket: Aubin 1930-ban megnyerte a *Prix de Rome*-ot és teljes évet töltött ez ösztöndíjjal Itáliában. Művei közül a César Franck emlékére szerzett preludiumot, Verlaine verseire szerzett vonósnégyes-muzsikát (quartettkíséretes dalok?), egy romantikus szimfóniát, „Cressida" című szimfónikus költeményét zenekarra és énekkarra, legújabb művei közül a *Dán szvitet, Jeanne d'Arc* c. szimfónikus költeményét és „Fantasztikus vadászat" című rádiójátékzenéjét tartja különösebben fontosnak. A filmzene terén is első díjat nyert működésével (vajjon nem lehetne-e a filmzenék nívóját nálunk is díjak kitűzésével emelni? E kérdést a Művészeti Tanács figyelmébe ajánljuk.) *Szerk.*

Zenei hírek a világ minden részéből.

EGYESÜLT ÁLLAMOK.

A New-Yorki Filharmónikus Zenekar Charles Münch, Bruno Walter, Leopold Sztokovszki és Széll György karmestereket hívta meg szereplésre.

Fritz Busch hegedűművészt a Metropolitan Opera hangversenymesterének szerződtették.

A Basler Nachrichten 1947. febr. 15. számának tudósítása szerint a Newyorki Filharmonikus Zenekar Sztokovszki vezényletével 1947 nyarán európai turnét tervez, — ha a *State Department* megadja hozzájárulását. Ha a terv megvalósul, 17 év óta ez lesz a New-Yorki Filharmónia első európai vendégjátéka.

Erich Hertzmann, Amerikába emigrált német zenetudós alapos tanulmányban foglalkozik Beethoven „Die Wut über den verlorenen Groschen" alcímű Rondo a Capriccio op. 129. számozású zongoradarabjának a keletkezésével. Megállapítja, hogy a mű, amelyet eddig a Beethoven halála előtti évekbe kelteztek, Beethoven bécsi éveinek legelejéről való korai kompozíció. Közismert formájában nem is teljesen Beethoven kompozíciója, hanem idegen kéz javításait mutatja. Valószínűnek tartja, hogy az eredeti kézirat (amely egy amerikai gyüjteményben van és a közeljövőben kiadásra is kerül) rögtönzés támasztékául szolgáló vázlat céljára készült.

ANGLIA.

(A londoni zeneélet adatai a British Council tájékoztatója szerint.)

Neves *vendégkarmesterek* londoni szereplései 1946. decemberében: Bruno Walter háromszor vezényelte a Filharmónikus Zenekart (főszámok: Mahler IV., Beethoven VI., Schubert C-dúr szimfóniák). — Kubelik Rafael kétszer vezényelte a B. B. C. zenekart; Mozart, Beethoven és Berlioz művei mellettt műsorán Janacek Sinfoniettája és Martinu 4. szimfóniája szerepeltek. — Kletzki Paul elsőízben szerepelt Angliában a Filh. Zenekar élén. Főszámok voltak Schubert h-moll szimf. és Brahms: Hegedűverseny (szólista: Telmányi). — Freitas Branco, a portugál nemzeti zenekar karmestere a London Symphony Orch. élén Brahms és Lalo-műveket vezényelt (a Lalo cellóverseny szólistája: Suggia portugál cellóművész). — Van Beinum, Mengelberg utóda az amsterdami Concertgebouw zenekar vezetésében, háromszor vezényelte a Filh. Zenekart. Műsorán Mozart, Berlioz és Csajkovszki (hegedűverseny Francescattival) művek mellett Britten Purcell-témára szerzett variációinak első koncertbemutatója szerepelt.

A korábban megkezdett *Delius-ünnepségek* decemberben is folytatódtak Sir Th. Beecham vezetése alatt, a Filh. Zenekar és neves szólisták közreműködésével. Az ünnepségek során Delius minden fontosabb műve sorra kerül (e hónapban többek közt *Brigg Fair* és *A village Romeo and Juliet* szerepeltek).

A Sz. Cecilia napi ünnepi zenekari hangverseny alkalmából (nov. 22.) Sir. A. Boult a következő új műveket vezényelte: *Vaughan Williams:* zongoraversenyének 2 zongorára és 2 zenekarra átírt változata, *Bliss:* Fanfare for Heroes, *Edmund Rubbra:* The Morning Watch (kórusmű).

A Jacques vonószenekar 10 éves jubileuma alkalmából Michael Tippett: „Little music" c. ez alkalomra szerzett *vonószenekari* művét mutatta be Jacques vezényletével.

A Boyd Neel zenekar sorozatos koncertjeinek műsorán Sztravinszki „Apollon Musagetes" c. műve volt a legérdekesebb szám.

A B. B. C. zenekar nov. 27-i estjén Kentner Lajos Angliában elsőnek játszotta *Bartók III. zongoraversenyét* Sir A. Boult vezénylete alatt.

A nov. 9-én tartott zenekari hangversenyen (London Intern. Orch. vez. Anatole Fistoulari) Anatole Kitain *Rachmaninoff II. zongoraversenyét* játszotta.

Nov. 24-én Ida Haendel *Hacsaturján hegedűversenyét* játszotta.

A hónap szinte minden napjára eső kamarazenei és szóló-estek sorából fontosabbak: Malkuzinszki lengyel pianista Chopin-estje, Marjorie Lawrence ária és dalestje, a Blech vonósnégyes estje modern művekkel, francia kóruszene estje Abbé Maillet vezénylete alatt.

A nápolyi San Carlo operatársulat befejezte vendégjátékát a Covent Garden színházban. Gigli szólóestékkel szerepel az Albert Hallban. — A Sadlers Wells Társulat balletszezónt kezd a Covent Gardenben. Új számuk Lord Berners „Les Sirènes" c. műve.

Dec. 1-én a London Symphony Orch. Beethoven estjén (vez. Louis Cohen) Benedetti-Michelangeli az Es-dur zongoraversenyt játszotta; ugyanő volt dec. 8-án a Liszt Es-dur zongoraverseny szólistája.

A Filh. Zenekar élén Sir Th. Beecham dec. 7-én D'Indy „Jour d'été à la Montagne" c. művét és Rawsthorne zongoraversenyét vezényelte.

A Boyd Neel Orchestra dec. 16-án Bartók Divertimentóját és Britten Simple Symphony-ját játszotta. — Sir A. Boult a BBC. zenekar élén dec. 14-én Bartók Két portréját vezényelte.

Bloch első vonósnégyesét dec. 16-án bevezető előadás kíséretében (lecture recital) játszotta a Menges-quartett.

A New English Singers társulat dec. 13-án *Orazio Vecchi* „Amfiparnasso" (1597) c. művét mutatta be.

A Sadlers Wells Társulat dec. 12-én Purcell „The fairy Queen" c. masque-játékát mutatta be a Covent Garden színházban. Ugyane társulat új produkciói közt szerepel *John Ireland* „The Vagabonds" c. balletja és egy „The Catch" c. ballet Bartók zenéjével (?) és Alan Carter koszttümjeivel.

Strauss Richárd legújabb művét, a „Metamorphoses" c. 33 vonóshangszerre írt tanulmányt Boyd Neel vezényelte a jún. 7-i londoni bemutatón.

A Jacques vonószenekar 1947. febr. 9-én bemutatta Benjamin Arthurnak Domenico Scarlatti cembalodarabjaiból írt szvitjét fuvolára és vonóskarra.

BELGIUM ÉS HOLLANDIA.

A brüsszeli Filharmónia az 1946—47. évadra a következő karmestereket hívta meg vendégszereplésre: Ansermet, Muench, Golschmann, Kletzki, de Sabata, Voght, Dobrowen, Fr. André, Igor Markevics, Rodzinski, Kubelik, Weenaels, Paul Sacher, N. Malko, A. Galliera. Meghívott szólisták: Francescatti, Ginette Neveu, Grumiaux, Maurice Gendron, Bernard Michelin, A. Borowski, Nicole Henriot, D. Lipati, Magaloff, Benedetti-Michelangeli.

Albert Roussel zenekari szvitjét nagy sikerrel adták Hollandiában.

A brüsszeli rádióban Szigeti bemutatta Prokofjeff op. 94. hegedűszonátáját.

Amszterdamban új szimfónikus zenekar alakult, az Amsterdaamsch Philharmonisch Orkest. Vezetője Karel Mengelberg zeneszerző.

Az amszterdami opera igazgatója Paul Cronheim.

A brüsszeli hangversenyszezón 1946—47. programján Sztravinszki, Hindemith és Milhaud művei mellett Bartók Divertimentójának, Hegedűversenyének és Concertójának előadása is kiemelkedő helyen szerepel.

Purcell halálának 250. évfordulója alkalmából Brüsszelben nagysikerű (négyszer megismételt) ünnepséggel hódoltak a nagy angol zeneszerző emlékének. A műsor középpontjában a Mary királyné halálára szerzett gyászzene állt, amelyet már Purcell kortársai annyira méltányoltak, hogy azt a komponista temetésén játszották. Kisebb Purcell-művek mellett előadták a *Dido és Aeneas* operát is Raymond Gerome rendezésében.

Az amszterdami Concertgebouw-zenekar angliai turnéjáról hazatérve — hír szerint — a hollandok általános irigységének tárgya, — a játékosok Angliából hozott vadonatúj kerékpárjai miatt (Hollandiában ugyanis majdnem mindenki kerékpáron közlekedik... A háború viszont alaposan megtizedelte a kerékpárokat. Ujak beszerzése pedig egyelőre nagy nehézségekbe ütközik).

Van den Borren, a kiváló belga zenetudós, most vonult nyugalomba a liègei egyetem zenetudományi tanszékéről. Ez alkalomból tisztelői gazdag tartalmú emlékkönyvet adtak ki az ősz tudós tiszteletére. Ugyancsak őt választotta meg elnökévé az újonnan megalakult belga zenetudományi társulat is, amely folyóirat kiadását is tervbevette.

FRANCIAORSZÁG.

Monte-Carlóban Evreinov „Chota Rostabili" c. balletjének előadására készülnek; a darab zenéjét Honegger, Cserepnin és Harsányi Tibor írják.

George Auric színpadi zenét írt Steve Passeur „La Traitresse" c. művéhez, és egy, a forrásban meg nem nevezett angol filmhez kísérőzenét.

A Théatre des Champs Elysées-ben Sztravinszki „A katona története" c. művét játszották a francia-svájci társaság védnöksége alatt, Ansermet vezényletével.

A háború folyamán elhalt zenészek közöttt van Robert Casadesus, a zongoraművész édesapja, André Suarès felesége, Nina Jacques Dalcroze énekesnő és Calvocoressi zenekritikus.

Bernard Michelin gordonkaművész sikeres amerikai turné után tért vissza Franciaországba. Áprilisban újabb turnéra indul.

Ernest Lévy, a bázeli származású (?) pianista és zeneszerző, Amerikában most fejezte be a Franciaországnak dedikált 10. szimfóniáját. A mű Párisban privát körben történt bemutatása alkalmával állítólag nagy érdeklődést keltett. (Basler Nachr. II. 27.)

Párisban, 72 éves korában meghalt Reynaldo Hahn, venezuelai eredetű zeneszerző, karmester és zeneíró, az első világháború előtti évek divatos komponistája (stílusban Massenet követője). Újabb időben különösen mint a montecarlói Casino zeneigazgatóját és mint a salzburgi Mozart ünnepségek egyik kiváló Mozart-karmesterét ismerték.

A francia főiskolákon az 1945—46. tanévben a következő zenetörténeti előadásokat tartották: A Sorbonneon Párisban *Paul Marie Masson* Rameauról, a strassburgi egyetemen *Yvonne Rokseth* a 16—17. századi passiókompozícióról és a cembalozene kezdeteiről, a dijoni egyetemen *Jacques Gardien* az újkori francia zenéről, a párisi Conservatoireon pedig *Norbert Dufourq* a 16—19. századi vokális zenéről, Bach vokális zenéjéről és a 19. század orosz iskolájáról tartott előadásokat.

SVÁJC.

Honegger elnyerte Zürich város zenei nagydíját.

Henri Gagnebin 20 éve igazgatója a genfi konzervatóriumnak. 1946. márc. 13-án ünnepelte 60. születésnapját.

A régi zene kultuszának szentelt baseli *Schola Cantorum Basiliensis* állandóan újabb és újabb tanszakokkal bővíti amúgyis példásan gazdag tanmenetét. Újabban a „Singunterricht in Klassen", Hausmusik, valamint Blockflöte és Generalbass tantárgyak tanítására állítottak be új, kiválóan képzett tanerőket.

A Baselben működő *Régi zene barátainak Egyesülete* állandóan gondoskodik értékes, régi muzsika stílusos előadásáról. Az utóbbi időben rendezett előadások közül különösen nagy nemzetközi visszhangot keltett Händel *Pastor fido*-jának hatszori (!) pompás előadása.

A Basler Kammerorchester 20 éves fennállásának ünneplésére rendezett hangversenyen Paul Sacher vezénylésével három új zenekari művet mutatott be, *Sztravinszki* vonószenekarra írt Concertóját, *Honegger* IV. szimfóniáját és végül a kiváló cseh komponista, *Martinu*, Toccátá-ját.

A Baseli Pauluskirche orgonistája, Eduard Müller februárban Hindemith első orgonaszonátájának előadásával vonta magára a zeneértők figyelmét.

Az Új Zene Nemzetközi Társaságának baseli szakosztálya 1947. február 9-én ünnepelte 20 éves fennállását. Ugyancsak ez alkalommal tartotta 100. studió-előadását, amelyen 4 modern zeneszerző ez alkalomra szerzett új művét mutatták be: *Krenek* hegedű-klarinét-zongorára szerzett trióját, *Dallapiccola* Hegedű-zongorára írt két tanulmányát, *Milhaud* szonettciklusát vokálquartettre (6 szonett Jean Cassou verseire) és a svájci *Conrad Beck* második vonóstrióját. A Basler Nachrichten és a Neue Zürcher Zeitung részletesen méltatják ez alkalomból a szakosztály műkö-

dését. Az említett adatok közül figyelemreméltó és a szakosztály intenzív munkájára jellemző a fennállás második évtizedében (1938—47) előadott művek statisztikája: e tíz évben összesen 72 komponista 160 művét játszották, legtöbbet Bartók, Hindemith, Krenek, Roussel, Schönberg, Sztravinszki és Webern műveit. Svájci komponisták közül Conrad Beck, Willy Burkhard, Arthur Honegger, Albert Moeschinger, Walter Müller, von Kulm és Othmar Schoeck munkássága állt az előtérben. A baseli zeneélet általában egészen világvárosi nívót mutat; az ideérkezett sajtókritikák (amelyeknek tárgyilagos szigorúságáról alkalmunk volt meggyőződni) egészen magasrendű és változatos zenei élet tükrét adják. Különösen örvendetes a kamarazene kultuszának rendkívüli elevensége.

Zürichben nem kevésbbé eleven és pezsgő zenei élet mutatja a svájci zenekultúra fogékonyságát. Egészen különösen jelentős esemény lehetett (a Neue Zürcher Zeitung beszámolója szerint) a *Collegium Musicum* 1947. febr. 14-én tartott vonószenekari hangversenye a modern muzsika specialistájának, Paul Sachernek a vezénylete alatt. A műsoron csupa modern művet találunk: *Robert Obussier* Introitusát vonóskarra (1945—46), a svájci *Willy Burkhard* Concertinóját gordonkára és vonóskarra op. 60 (1940-ből), — a kritikus nagy melegséggel dícséri mind a művet, mind a kitűnő előadást, Pierre Fournier cellószólistával együtt — és végül Bartók Divertimentóját (itt olvassuk először, hogy a mű 1939-ben Saanenben keletkezett). Erről szószerint a következőket írja: „Es ist eine Komposition, in der schärfste Gegensätze wie Kompliziertheit und Primitivität, Raffinement und Ursprünglichkeit vollkommen gebunden erscheinen. Die Formtypen sind traditionelle: Concerto grosso- und Divertimento-Elemente des frühen und späteren 18. Jahrhunderts gehen mit dem melodischen und rhytmischen Material der ungarischen Volksmusik, aber mehr noch mit der hochgesteigerten Geistigkeit Bartóks fesselnde Verbindungen ein. Das Musikantisch-Elementare, das in diesem eigenartigen Divertimento lebt, erscheint auf eine fast herrische Art gebändigt. — Wie das Collegiumsorchester unter Paul Sachers energiegeladener Führung den tänzerischen Elan der Bartókschen Rhythmen auch in den dichtgearbeiteten polyphonen Partien zur Wirkung zu bringen und der reichen Klangphantasie, die bes. dem Adagio das Gepräge gibt, Rechnung zu tragen verstand, und wie die Konzertisten — wir nennen vor allem Stefi Geyer, Else Stüssi, Ottavio Corti und Eric Guignard — untereinander und mit den Ripienisten musikalische Fühlung zu halten wussten, das darf als eine Spielleistung von ungewöhnlicher Höhe angesprochen werden. Die hinreissende Wiedergabe des von stärksten Impulsen beherrschten Werkes fand darum auch den ihr gebührenden Widerhall.

A zürichi kamarazene-évad eseményei közt említik a párisi Calvet vonósnégyes quartett-estjét febr. 20-án, amelynek műsorából különösen a Debussy és Ravel quartettek mesteri előadását emeli a bíráló. Ugyanez alkalommal felemlíti az e szezónban Zürichben járt legfontosabb quartetteket, köztük mindjárt két magyart: a Magyar vonósnégyest és a Végh-quartettet.

A február hónapban Zürichben adott *zongoraesték* közül különösen *Walter Rehberg* Schubert-estjét, *Clara Haskil* vegyes műsorú zongoraestjét (a bíráló különösen pompás Scarlatti-sorozatát emeli ki nagy melegséggel)

és a genfi zeneverseny zongorista-díjnyertesének, a bécsi *Friedrich Guldának* pompás játékát méltatják lelkes hangon.

A *Hermann Hofmann* vezetése alattt álló *Männerchor Zürich* márc. 2-i hangversenyén Marenzio, Palestrina és Bach mellett *Liszt Ferenc* zenéje jutott nyomatékosan szóhoz a férfikarra és orgonára írt c-moll misével. A bíráló részletesen ismerteti az 1848-ban keletkezett és 1867-ben átdolgozott mű keletkezését és meleg szavakkal méltatja a katholikus egyházzene reformjában való fontosságát.

A genfi zeneversenyt 1947. szeptemberében újra megrendezik.

A Luzernben 1946 júliusában tartott nemzetközi zenei hetek nagy eseménye a milánói Scala vendégjátéka volt Toscanini vezényletével. Közismert klasszikus, romantikus és impresszionista művek mellett (Beethoven, Brahms, Wagner, Rossini, Debussy, Strauss) *Dimitri Kabalevszki* 1937-ben komponált nyitánya (a „Colas Breugnon" című, Romain Rolland szövegéből komponált operához) volt a műsor egyetlen új száma. A zenekar és a dirigens teljesítményét a legnagyobb lelkesedéssel méltatják.

A Zürichben lezajlott hangversenyek dirigensei közül *Volkmar Andreae, Otto Klemperer,* a szólisták közül *Pierre Fournier* francia gordonkaművész, és *Artur Schnabel* zongoraművész teljesítményét emeli ki a Schweizerische Musikzeitung 1946. szept. számának bírálója.

A baseli Münsterben tartott egyházi hangversenyen két svájci szerző újdonságát méltatják: *Frank Martin* orgonára írt Passacagliáját és *Bernard Reichel* Öt meditációját baritonszólóra, orgonára és vonósnégyesre, Krisztus Követéséből merített szövegekre.

Interlaken nemzetközi fürdőhely 1946 nyarán az *amsterdami Concertgebouw* zenekart szerződtette sorozatos hangversenyekre Beinum vezényletével. Beinum egyéniségét különösen Beethoven interpretációjában méltatják. A kiváló zenekar élén vendégszereplő vendégkarmesterek közül *Henri Tomasi* francia karmester elragadó Debussy és Ravel dirigálását, *Dobrovennek* pedig Csajkovszki és Sztravinszki előadását emelik ki a bírálók.

Zürichben 1946 június 22-én *Heinrich Sutermeister* új operáját, a Niobét mutatták be (a szerző 3. operája). A műről írt részletes bírálatot lapunk más helyén kivonatoljuk.

Othmar Schoeck svájci zeneszerző 1946. szept. 1-én ünnepelte 60. születésnapját. A jubileum alkalmából Zürich „Penthesilea" című operájának felújításával és koncertmű-bemutatókkal, Wintherthur szintén hangverseny-bemutatókkal ünnepli a jubilánst.

Ernst Kurth zeneesztétikus 1946. augusztus 2-án 60 éves korában elhúnyt Bernben. Főműveivel: „Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Einführung in Stil ud Technik von Bachs melodischer Polyphonie" (1917), „Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan" (1920) és „Bruckner" (1925) a lélektani irányú zeneesztétizálásnak új irányát kezdeményezte.

Zürichben 1946. augusztusában volt *A. Honegger 3.* (liturgikus) szimfóniájának a bemutatója Charles Münch vezénylete alatt. E művet a Pro Helvetia Szövetség rendelte volt a komponistánál.

Az Association des Musiciens Suisses 1946. őszén Morgesban tartotta 47. ünnepélyét. Az ez alkalommal előadott új svájci művek közül a

Genfben megjelenő *Dissonances* bírálója egyedül Honegger 3. vonósnégyesét tartja megemlítésre méltónak.

A baseli Városi Színház 1946. májusában a kontinensen elsőízben mutatta be *Britten „Peter Grimes"* c. operáját.

Emil Frey, neves svájci zongoraművész és zeneszerző Zürichben 57 éves korában elhúnyt.

Wilhelm Backhaus zongoraművész, aki sok éve Luganóban él, megkapta a svájci állampolgárságot.

Zürichben a Collegium Musicum Paul Sacher vezénylete alatt bemutatta Strauss Richárd legújabb művét: a Studie für 23 Solostreicher című kompozíciót.

ITÁLIA.

A velencei zenekonzervatórium igazgatójává *Francesco Malipiero* zeneszerzőt nevezték ki.

A La Revue Musicale *Casellának* újabb művei közül ezeket említi: hárfa-szonáta, hat zongoratanulmány, három vallásos dal baritonszólóra orgonakísérettel, Concerto vonóskarra, zongorára és üstdobra, *La Rosa del Sogno* (egyfelv. ballet Paganini után), *Missa Solemnis pro pace* (a római nemzetközi ünnepségekre). — Más frissebb forrásból Casella nemrég történt elhúnytáról értesülünk.

Corriere Musicale címen, F. M. Ciceri szerkesztésében új olasz zenei lap jelenik meg.

Luigi Cortese zeneszerző önkéntes emigrációja után újra dolgozik. Új művei közt jelentős a *Prometeo* c. 3 felv. opera (szövegét Aischylos nyomán maga írta). 1945-ben megalakította a genovai Filharmonikus Társaságot. — Ugyanő olaszra fordította Debussy „Monsieur Croche Antidilettante" c. kritikagyüjteményét (megjelent Bompiano kiadásában, Milanóban).

Malipiero új szimfóniáját 1946 márciusában mutatták be Torinóban, Scherchen vezényletével. — Malipierónak a háború alatt szerzett újabb művei: *Vergilii Aeneis*, kórusra, szólókra és zenekarra (1933), *III. szimfónia* (1945), valamint két opera: *I capricci di Callot* és *Allegra brigata*. Új oratórikus műve: *Li sette peccati mortali* kórusra és zenekarra.

Guido Gasperini, a nápolyi Conservatorio di S. Pietro a Majella könyvtárigazgatója, az olasz zenetudományi kutatás és bibliográfia híres szakembere, Nápolyban elhúnyt. Az elhúnyt úttörője volt az olasz zenei könyvtárak katalogizálási munkáinak.

A milanói Scala igazgatóbizottsága a Scala igazgatására *Tullio Serafint*, a római operaház karmesterét, a legkiválóbb olasz karnagyok egyikét hívta meg.

Az 1946. szeptemberére kitűzött velencei ünnepi játékok zenei műsorát a következőképen állították össze. *Bartók:* Concerto zenekarra, *Bernstein:* Geremia szimfónia, *Britten:* Részletek a Peter Grimesből. *Dallapiccola:* I Canti di Prigionia, *Ghedini:* Concerto spirituale, *Hindemith:* Téma és variációk zongorára és vonószenekarra, *Frank Martin:* Petite Symphonie Concertante (a mai svájci zene egyik leglelkesebben méltatott, hanglemezre is felvett darabja), *Martinu:* Concerto gordonkára, *Milhaud:*

Sur la mort d'un tyran (szavalókórusra, klar. piccolo, tuba és ütőkre), *Riccardo Nielsen:* Musica vonószenekarra, *Petrassi:* Ritratto coreografico di Don Chisciotto, *Pizzetti:* Hegedűkoncert, *Schönberg:* Zongoraverseny, *Sztravinszki:* Szimfónia, *Webern:* Sinfonietta.

Alessandro Longo, a nápolyi konzervatórium volt igazgatója, Nápolyban 82 éves korában elhúnyt. Külföldön különösen Domenico Scarlatti cembalo szonátáinak és Pergolesi trioszonátáinak új kiadójaként ismerték.

Toscanini szereplése Milanóban a befutott hírek szerint olyan példátlan lelkesedést keltett, hogy hangversenyeit kénytelenek voltak hangszórókon közvetíteni a dómtéren egybegyűlt sokezerfőnyi tömeg számára.

Gino Marinuzzi, a milanói Scala volt karmestere, neves olasz dirigens, politikai merénylet áldozata lett 1945-ben.

NÉMETORSZÁG ÉS AUSZTRIA.

Hindemithet a berlini konzervatórium igazgatójává nevezték ki. Mostanában fejezte be új zongoraversenyének komponálását.

Az 1946. nyarán tartott salzburgi ünnepi játékok műsora: Don Juan Krips vez. alatt, *Figaró házassága,* Alexander Krannhals v. a., *Rózsalovag* Robert Denzler v. a. A 7 szimfónikus hangverseny karmesterei: *Ansermet, Barbirolli, Krips, Münch* és *Schuricht.* A kamarazenét a *Calvet-quartett,* a *Winterthuri quartett* és a *bécsi Philharmonia-quartett* képviselik. *Bernhard Paumgartner* négy zenekari szerenádot vezényelt.

Slezák Leó, a hírneves tenorista, 72 éves korában meghalt a bajorországi Tegernseeben.

Heinrich Kaminski, német zeneszerző, 60 éves korában elhúnyt Riedben. München mellett. Hírnevét egy Magnificat, egy Concerto grosso vonóskarra, egy operája *Jürg Jenatsch,* valamint számos orgona és zongoraműve alapozta meg.

Melos, a modern zene német folyóirata, amely 1933-ban beszűntette megjelenését, újra megindult. Kiadója Schott, szerkesztője Heinrich Strobel.

A németországi és ausztriai nácitlanítás során szilenciumra ítélt nevesebb német karmesterek: Furtwängler, Karajan, Jochum, Hegner, Karl Böhm. A Délamerikából nemrég visszatért Erich Kleiber ügye vizsgálat alatt áll. Az énekesek közül Julius Patzak esik tilalom alá, Leo Blech, aki a nácizmus elől Svédországba menekült, visszatért Berlinbe a Staatsoper élére.

Arnold Rosé, a híres hegedűművész, a róla elnevezett vonósnégyes társaság primáriusa, 83 éves korában elhúnyt Londonban, ahol utolsó éveit töltötte.

Oswald Kabasta, a nálunk is szerepelt német karmester, öngyilkosságot követett el Zell am Seeben.

Bécsben újra megalakult az Uj Zene Nemzetközi Társaságának osztálya. Legutóbbi hangversenyén a következő modern műveket adták elő: *Messiaen:* Quatuor pour la fin du temps, *Bartók:* Contrasts zongora, hegedű és klarinétre, *Milhaud:* 7. vonósnégyese, *Hindemith:* Die junge Magd (dalciklus). A Filharmónia estjén ugyancsak Messiaennak „Les offrandes oubliées" c. művét játszották.

Hermann Abendroth német karmestert megbízták a weimari Staats-

kapelle és a Liszt-múzeum igazgatásával. Ugyancsak őrá bízták a zeneművészeti főiskola karnagyképző tanszakát.

A salzburgi Mozarteum igazgatójává Johann Nepomuk David zeneszerzőt nevezték ki. Bernhard Paumgartnert pedig megbízták az egész város zenei életének organizációjával.

BUDAPEST.

Klemperer a jövő évadra 8 estére Budapestre szerződött. Szept. 7-én adja majd első hangversenyét a Szfőv. Zenekarral, Fischer Annie közreműködésével. II. hangverseny szept. 12-én, szólista H. Kapell, a nemrég Amerikában feltűnt fiatal zongoraművész. Az Operában ugyancsak szept. hó folyamán Mozart-operákat fog vezényelni (Koncert-rendezés).

Szigeti József elfogadta a Bartók-verseny meghívását mint zsüritag és október közepén érkezik Budapestre (1930-ban járt utoljára Budapesten). Egy zenekari és egy szólóestet fog adni. Többek között Bartók klarinét trióját is el fogja játszani.

Sergio Failoni, aki három hónapig Chikágóban és New-Yorkban dirigált, május és június hónapban Budapesten fog vezényelni, részben az operában, részben hangversenyeken. (Koncert-rendezés.)

Doráti Antal április végén jön Budapestre, két zenekari estet dirigál, Fischer Annie és Jehudi Menuhin szólistákkal. A II. estén Bartók Concertóját vezényli, az Operában pedig a Simone Boccanegrát tanítja be.

A Nemzetközi Bartók-verseny plakátjai Amerika, sőt Ausztrália zenei köreiben is feltűnést keltettek. Ez lesz a háború óta az első nemzetközi modern zenei verseny. Sok jelentkezőre számítanak a világ minden részéből.

Sándor György zongoraművész, a Bartók zongoraversenyek első interpretátora Amerikában, 12 évi távollét után ősszel Magyarországra jön, a Bartók-versenyen való részvételre.

A SZOVJETUNIÓ NEMZETISÉGEINEK ZENÉSZKÉPZÉSE.

(A Magyar-Szovjet Műv. Társaság közleménye.)

1932-től fogva a Csajkovszkiról elnevezett moszkvai konzervatóriumon kezdtek megalakulni a nemzetiségi osztályok és studiók: először a baskir, azután a tatár, az üzbég, turkmén, kazár, kirgiz és oszét osztály.

Az oszét studió a legnagyobb, 33 ember tanul ott: Voronika Dudarova oszét nő most fejezte be a konzervatórium mellett az aszpiranturát, mint szimfónikus karmester.

A második legnagyobb studió a tatár, 21 növendékkel. A Tatár Köztársaság is leküldte a konzervatóriumba tehetséges fiatalságát a munkások és parasztok köréből. Abaszov és Ichanov kazanyi gyárakban dolgoztak. Sarafutdinova az ipariskolából jött a konzervatóriumba. A tatár studió erői a „Jevgenyij Anyegin" opera részleteiből, a „Tündér"-ből és a „Faust"-ból rendeztek előadást és most azt tervezik, hogy előadják a „Gadia-Banu" című tatár operát.

A baskir studió a mult évben bemutatta „A szép molnárné" című

baskir operát és Puccini „Pillangó kisasszony" című operájából részleteket. Marjam Szulejmanova, Nazida Musztafina, akik nemrég még a mezőkön dolgoztak, sok más társukkal együtt fölemelkedtek a klasszikus olasz zene magasságáig.

Azok a nemzetiségek, amelyeket a diákoknak csak kisebb száma képvisel, közös csoportokat alkotnak. Ilyenek a tadzsikok, turkmének, kirgizek és jakutok.

Ebben az évben nagyobb csoport érkezett Burját-Mongóliából. Ezek nem kezdők, hanem az ottani nemzeti színház vezető énekesei. Van közöttük egy érdemes művésznő, a Legfelsőbb Tanács képviselője, — Jazükova énekesnő. Mindnyájan azért jöttek ide, hogy tökéletesítsék tudásukat. A konzervatóriumban tanul a Mongol Népköztársaság zeneszerzője, Szumla Goncsik is. Románcokat ír hazai motívumokra.

A moszkvai konzervatórium nemzetiségi osztályain 93 hallgató van. akik 13 nemzetiséget képviselnek. Az iskola tanítási programja öt évet vesz igénybe. Előadók a konzervatórium legjobb pedagógusai és a Nagy Színház karmesterei.

Az énekesek és zenészek nagy része előtt, akik még a hangjegyeket és a klaviaturát sem ismerték (csak hallás után énekeltek) új világ nyílt meg. A nemzetiségi köztársaságok énekesei, karmesterei és zeneszerzői a moszkvai konzervatóriumban töltött öt év után visszatérnek hazájukba, mint a zenekultúra hordozói és terjesztői. Ezeknek a köztársaságoknak sok városában már most is sok vezető művész a moszkvai konzervatórium nemzetiségi studióinak volt növendéke.

A moszkvai konzervatórium évről-évre folytatja kutatásait a nemzetiségek tehetségei után. Tanárai kiutaznak a nemzetiségi köztársaságokba, ahol meghallgatják az énekesek és zenészek százait és a legtehetségesebbeket Moszkvába viszik továbbképésre.

ZENEI KÖNYVEK

Ismertetések és bibliográfia.

A jegyzékben felsorolt könyvek nagyrészét egyelőre csak másodkézből, az ötletszerűen ideérkezett folyóiratszámok felsorolásaiból és méltatásából ismerjük. Ezért is nem lehetett a könyvek bibliográfiai adatainak közlésében a kívánt egységet elérnünk. Amilyen mértékben majd már nemcsak folyóiratszámok, hanem maguk a könyvek is befutnak majd hozzánk, vissza kívánunk térni a legfontosabb munkák részletes és pontos ismertetésére, tervünk szerint, lehetőleg tárgykörök szerinti csoportosításban. **Szerk.**

J. A. Westrup: British Music. (A „British Council" kiadása, 1943. Negyedik kiadás, 1945.)

J. A. Westrup a Newcastle-i kollégium zenetanára, egyébként egész Angliában ismertté tette nevét kitűnő zenei vonatkozású tanulmányokkal és a Purcell életét és művészetét tárgyaló remek könyvével.

A *British Council „British Life and Thought"* c. kiadványsorozata részére — Westrup az angol zenéről szóló összefoglaló könyvecskét írt. Az ízléses külsejű 40 oldalas kartonált füzet belső tartalma is igen figye-

lemreméltó. Westrup szerint egy ország zenéjének története nem kizárólag az illető ország zeneszerzőinek élettörténete (ezt mi is tudtuk. *Szerk.)*, az aktív zenélés, a nép muzsikáló hajlama legalább ilyen fontos tényező. Ennek a megállapításnak megfelelően, az egész könyv inkább az angol nép zenei életét tárgyalja, mintsem az angol zeneszerzők műveinek ismertetését.

Az angol szigetvilág népe rendkívül hajlamos a közös éneklésre. Már a 12. századból írott tudósítások maradtak fenn arról, hogy Wales-ben és Northumbriá-ban milyen népszerű volt a közös ének. A kórusgyakorlat természetesen sokat fejlődött az évszázadok folyamán; végeredményben ennek felismerése vezette Händelt hatalmas oratóriumainak megírásában. Westrup könyve részletesen ismerteti a legnevezetesebb angol amatőr-kórusok történetét. A zenekari játék, ha nem is annyira népszerű, mint a karének, mégis jelentős része az angol zenei életnek. Legtöbb nagyvárosnak megvan a maga amatőr zenekara. A legnépszerűbbek természetesen a rezesbandák. Egész Anglia területén több, mint ötezer ilyen amatőr fúvószenekar működik, nem beszélve arról, hogy az Üdvhadseregnek is van vagy ezer ilyen zenekara. A hivatásos zenekarok története a Tudor- és Stuart-házi királyokig nyúlik vissza. Ezek a zenekarok természetesen csak a királyi udvar részére tartottak hangversenyeket. A nyilvános koncertek a 18. század második felében kezdődtek meg rendszeresen. A mai angol koncertélet legjelentősebb tényezői az ú. n. *Promenade*-hangversenyek. Ezt a fajta zenélést Henry *Wood* propagálta és fejlesztette 1895-től. Minden nyáron, nyolc-kilenc héten keresztül naponta rendezik ezeket a hangversenyeket, melyek olcsó helyáraik következtében mindenki számára hozzáférhetőek. Újabban egyre-másra szaporodnak a jobbnál jobb vonószenekarok. (Legnevezetesebbek *Boyd Neel* és a *Jaques* vonósegyüttesek.) A kamaramuzsika Angliában nem olyan kedvelt, mint a zenekari hangverseny. Mindamellett két nevezetes intézmény igyekszik a kamarazenét népszerűsíteni. Egyik a *National Gallery* (Nemzeti képtár), másik a *Royal Exchange* (Tőzsde) épületében délelőttönként rendez hangversenyeket. Szólisták hangversenyei — eltekintve a nemzetközi nagyságok szerepléseitől — általában üres termekben zajlanak le.

Az opera — Purcell és néhány társa félbenmaradt kísérletei után — soha nem volt az angol zenei élet szerves része. A feltörő nagy- és kispolgárság, a 18. század arisztokratáit majmolva, egy ideig nagy előszeretettel kultiválta az olasz opera-staggionet. Rendkívül jellemző, hogy az első Wagner-mű, mely Londonban színrekerült (A bolygó hollandi, 1870-ben) *L'Olandese dannato* címen olasz nyelven került előadásra. — Egyetlen színpadi műfaj vált népszerűvé Angliában: az ú. n. *„light opera"*, vagyis az, amit mi klasszikus operett néven ismerünk. *(Gilbert* és *Sullivan* művei.) Rendszeres operaelőadások csak a *Sadler's Wells*-társulat előadásában hallhatók. A londoni *Covent Garden* előadásait csak nyáron rendezik meg, a leghíresebb kontinentális művészek vendégszereplésével. Hasonló körülmények között tartják meg *Glyndebourne*-ban évenként a Mozart-ünnepségeket. A ballett évről-évre népszerűbbé válik.

Az egyházi muzsika a 18. század végefelé lassanként megszünt az angol zeneélet aktív tényezője lenni.

Nagyon érdekes és tanulságos Westrup könyvének az a része, mely

az angol zeneoktatásról szól. Számos angol egyetemen nyerhető el a zenei doktorátus. Az egyetemi zeneoktatás még a középkori *quadrivium*-ok maradványa. A zenei doktorátusra pályázó jelölteknek szabad választásuk van: vagy zenei értekezést, vagy saját kompozíciót nyujthatnak be disszertáció címén. Néhány egyetemen megvan annak a lehetősége is, hogy a hallgatók részesüljenek praktikus zenei oktatásban. (Partitúraolvasás, számozott basszus játszása, stb.) Hangszerjátékot és éneket nem tanítanak az egyetemeken. Oxfordban és Cambridgeben gyakran szoktak előadni ismeretlen, vagy ritkán hallható operákat. (Westrup itt elfelejti E. J. *Dent* nevét megemlíteni, akinek pedig igen sok köszönhető az egyetemi operaelőadásokkal kapcsolatban.) A gyakorlati zeneoktatás részére számos intézet áll az érdeklődők rendelkezésére. Ezekben aztán a zene minden ága tanulható. Az angol rádió, a BBC rendszeresen tart „rádióiskolája" keretében zenei előadásokat. Ez utóbbi műfaj, (a zenéről szóló előadás) Angliában egyre népszerűbb. Nagy érdeklődés mutatkozik a híresebb zeneszerzők életét és műveiket ismertető könyvek iránt. A századforduló óta számos zenetörténetet adtak ki; ezek közül kiemelkedik a hatkötetes „*Oxford History of Music*", melynek pótkötete (VII. kötet) 1934-ben jelent meg.

Westrup, könyvecskéjének folytatásaképpen igen érdekes szemszögből próbálja az angol zenetörténetet áttekinteni. Ugyanis abból indul ki, hogy mit szoktak előadni; vagyis a máig is élő muzsikát ismerteti elsősorban. Természetesen megemlíti, ha egy-egy korszak zenéje iránt indokolatlanul nem mutatkozik kellő érdeklődés. Az ügyes kis áttekintés magábanfoglalja a teljes angol zenetörténetet az 1240-ben írt „*Nyár-kánon*"-tól egészen Benjamin *Brittenig*.

A kis füzet végén két jól összeállított listát találunk. Az egyik felsorolja mindazokat a gramofónlemezeket, melyek az angol zene iránt érdeklődők kíváncsiságát kielégíthetik, a másik pedig vázlatos bibliográfiát nyujt azoknak, akik az angol zene történetével behatóbban kívánnak foglalkozni. Westrup tanulmányát tizenegy gyönyörű fényképfelvétel élénkíti.

Barna István.

További angol zenei könyvek a The Music Review ismertetésében:

Sir Henry *Wood* érdekes kis könyvet írt arról, hogy hogyan kell vezényelni. Ha valaki, akkor Sir Henry igazán az, aki ért hozzá. Persze, kézikönyvből nem lehet megtanulni dirigálni, de tanácsai feltétlenül használára válhatnak minden fiatal, ambíciózus karmesternek. Számos életrajz és emlékezés jelent meg Angliában a legkülönbözőbb muzsikusokról. (Gerald Abraham: Rimszkij—Korzákovról, le Massena: Galli-Curciról, Wellesz: Schönbergről, Koechlin (angol fordításban): Fauréról, Alma Mahler: Gustav Mahlerről írt könyveit említjük csupán.) Végül ismerteti azt a könyvet, mely a *British Council* jóvoltából néhány példányban már Budapestre is eljutott: A. L. Bacharachnak a mai angol zenéről összeállított antológiáját. Ez a népszerűsítő kis könyvecske (a Pesten oly jól ismert Pelican-Books egyik legújabb kiadványa) már előszavában bevallja, hogy propagandisztikus céljai vannak. Meg akarja ismertetni és szerettetni a mai angol zeneszerzőgárdát az angol közönséggel. A nemrég elhúnyt Holst és

Delius munkásságának ismertetésén kívül felöleli úgyszólván az összes élő angol komponisták életét és műveit. — A kitűnő kis könyvecske tanulmányait a legkiválóbb angol esztéták írták. *B. I.*

Angol zenei könyvek.

(English books on music.)

(Egy 1945-ben kiadott könyvjegyzék — a háború kezdete óta megjelent angol zenei könyvek jegyzéke — alapján, kiegészítve a Music & Letters folyóirat könyvészeti rovatában foglalt adatokkal. A fontosabb kiadványokat igyekszünk beszerezni és azok részletes méltatására visszatérni.)

Loewenberg Alfred: Annals of Opera. Cambridge, Heffer.

Proceedings of the Musical Association. Whitehead et Miller, Leeds. (Folytatólagos kiadványsorozat.)

H. C. Coles: On Learning Music and other Essais. Oxford University Press (a következőkben csak O. U. P. jelzéssel).

W. G. Whittacker: Collected Essays. O. U. P.

J. A. Westrup: Sharps and Flats. O. U. P.

Sir Donald Tovey: Essays in Musical Analysis. O. U. P. (Több kötet.)

Sir Donald Tovey: Beethoven. O. U. P.

A. Einstein: Greatness in Music. O. U. P.

Ernest Newman: Opera Nights. Putnam.

Gerald Abraham: Chopin's Musical Style. O. U. P.

Gerald Abraham: Beethovens 2. Period Quartets. O. U. P.

Frank Howes: Full Orchestra. Secker et Warburg.

Victor Fischl ed.: Antonin Dvorák (gyüjt.). Drummond.

Martin Johnson: Art and Scientific Thought. Faber et Faber.

Curt Sachs: The Rise of Music in the Ancient World. Dent.

Gustave Reese: Music in the Middle Ages. Dent. (Eredeti kiadása New-York, W. W. Norton et Comp. 1940.) (Nagyterjedelmű, alapvető és hasznos munka. Részletes ismertetésére visszatérünk.)

Paul H. Láng: Music in Western Civilisation. Dent.

Edward Dent: Opera. Penguin Books.

Adam Care: The Orchestra in the XVIIIth Century. Heffer, Cambridge.

Sachs: History of Musical Instruments. Dent.

Stewart Deas: In Defence of Hanslick. Williams et Norgate.

S. Th. Beecham: A Mingled Chime. Hutchinson.

Dyneley Hussey: Verdi. Master Musicians series. Dent.

Rollo H. Myers: Music in the Modern World. Edward Arnold.

G. Abraham: 8 Soviet Composers. O. U. P.

Sir Edward Bairstow: The Evolution of Musical Form. O. U. P.

Sir Percy Buck: Psychology for Musicians. O. U. P.

Mosco Carner: A Study of Twentieth Century Harmony. J. Williams.

Gerald Moore: The Unashamed Accompanist. Ascherberg.

Vernon Griffiths: An Experiment in School Music Making. O. U. P.

Eric Blom: A General Index to Modern Musical Literature in the English L. Dent 1941.

Eric Blom: Music in England. Penguin Books. 1942.

Eric Blom: Some Great Composers. O. U. P. 1944.

Percy Scholes: The Oxford Companion to Music. O. U. P. 1945.

J. A. Westrup: The Meaning of Musical History. O. U. P. 1946. 32 lap.

The Bach Reader: a Life of J. S. Bach in Letters and Documents. Edited by Hans T. David and A. Mendel. Dent, London, 1946. 431 l.

John Horton: The Chamber Music of Mendelssohn. („Musical Pilgrim" series.) O. U. P. 1946. 65 l.

Norman Suckling: Fauré. („Master Musicians" series.) 229 l. Dent, London 1946.

Edward E. Lowinsky: Secret Chromatic Art in the Netherlands Motet. Németből fordítva. (Columbia University Studies in Musicology. No. 6.). Columbia Univ. Press New York. O. U. P. 1946. 191 lap.

Musical Education. Edited by Watkins Shaw. 259 l. Hinrichsen, London, 1946.

Ernest Walker: Free Thought and the Musician and Other Essays. 172 l. O. U. P. 1946.

British Music of our Time. Edited by A. L. Bacharach. 256 l. Pelican Books, Harmondsworth, 1946.

Sir Henry Hadow: Music (Home University Library). 2. kiadás. 256 l. (Zenetörténet.) O. U. P. 1946.

M. D. Calvocoressi: Mussorgsky. („Master Musicians" Series.) 116 l. Dent, London 1946.

The Edwin A. Fleisher Collection of Orchestral Music in the Free Library of Philadelphia: a Descriptive Catalogue. Vol. I. II. 1—500, 500—1055. l. Free Library, Philadelphia, 1945.

Folk Dances of South India. By H. N. Spreen, with the assistance of R. Ramani, Foreword by Marie Buck. 134 l. O. U. P. Indian Branch 1946.

Folk Songs of the Maikal Hills. By Verrier Elwin and Shamrao Hivale. 410 l. O. U. P. Indian Branch, 1944.

Francia, svájci, olasz, stb. zenei könyvek.

(Livres français, suisses, italiens de musique.)

(A Revue Musicale és a Dissonances 1946. évf. közlései alapján.)

Léon Vallas: Vincent d'Indy. La Jeunesse. Éd. Albin Michel.

Stravinsky: Poétique Musicale. „La Flute de Pan" Éd. J. B. Janin.

Bronislav Horowitz: Le Théatre d'Opéra. Éd. de Flore. 1946.

Reynaldo Hahn: Thèmes variés. Éd. J. B. Janin. 1946.

Claude Rostand: L'oeuvre de Gabriel Fauré. Éd. J. B. Janin 1946.

Adolphe Boschot: Portraits de Musiciens. Éd. Plon „Les Maitres de l'Histoire". 1946.

José Bruyr: La belle Histoire de la Musique. Éd. Corréa. 1946.

Haraszti Émile: Berlioz et la Marche Hongroise. Éd. de la Revue Musicale. 1946.

Bernard de Champigneulle: L'age classique de la Musique Francaise. Éd. Aubier. 1946.

J. G. Prodhomme: Beethoven. Éd. Corréa. 1946.

R. Aloys Mooser: Opéras, intermezzos, ballets, cantates, oratorios joués en Russie durant le XVIII. siècle: essai d'un répertoire alphabétique et chronologique. 173 l. Kundig, Genève. 1945.

Buenzod E.: Musiciens. Lausanne. Libr. Rouge.

Coppola P.: 17 ans de musique á Paris. 1922—1939. Lausanne, Libr. Rouge.

Correspondance de Debussy et Pierre Louys, 1893—1904., recueillie et annotée par H. Bourgeaud. Paris, J. Corti.

Reich W.: Bekenntnis zu Mozart. Luzern, J. Stocker.

Rosier E. W.: Souvenirs, expériences et souhaits d'un ami de la musique. Vevey, Imp. Klausfelder.

Favre G.: Boieldieu. Sa vie, son oeuvre. 2 kötet. Paris, E. Droz.

Hissarlian-Lagoutte F.: Style et technique des grands maitres du piano. Genève, Henn.

Les Musiciens Celèbres, publié sous la direction de Jean Lacroix. Genève, Editions d'Art Lucien Mazenod.

Closson Ernest: L'élément flamand dans Beethoven. 2. kiadás. Bruxelles, Ed. Universitaires.

Malipiero G. F.: L'armonioso labirinto. Da Zarlino a Padre Martini. Milano, Rosa e Ballo.

Della Corte, A.: Toscanini. Vicenza. Ed. Il Pelicano.

Della Corte e Gatti: Dizionario di Musica. 3. kiadás. Torino, Paravia.

Malipiero: A. F. Doni musico. Venezia. Ed. La Caravella.

Malipiero: Strawinski. Venezia. Ed. del Cavallino.

Reich W.: Joseph Haydn. Briefe und Lebensdokumente. Luzern. Stocker.

Reich W.: Musik in romantischer Schau. Visionen der Dichter. Basel, Amerbach Verlag.

Handschin, Jacques: Das Zeremonienwerk Kaiser Konstantins und die sangbare Dichtung. Rektoratsprogramm der Univ. Basel. Fr. Reinhardt AG. Basel 1942. (A középkori zene kiváló specialistájának zenetörténetileg fontos bizantinológiai munkája.)

von May, Hans: Die Kompositionstechnik T. L. de Victorias. (Könyvformában sokszorosított berni disszertáció.) Ed. Paul Haupt, Bern. 1943.

Jerg, Wilhelm: Hegar, ein Meister des Männerchorliedes. (Zürichi disszert.) Buchdruckerei Gutenberg, Lachen am See. 1946.

KÜLFÖLDI ZENEI FOLYÓIRATOK

THE MUSIC REVIEW (Cambridge). **1946. febr.** B. van der Pol: Music and Elementary Theory of Numbers (e cikk méltatására még visszatérünk). — E. B. Helm: Italian Traits in the English Madrigal. — R. Simpson: Bruckner and the Symphony. — **1946. máj.** H. F. Redlich: Egon Wellesz. — A. Livermore: Granados and the 19th Century in Spain. — L. G. Langwill: London Wind-Instrument Makers of the 17. and 18. Centuries. — W. Wirtz: The Problem of Notation in the Twelve-Tone Technique. — **1946. aug. sz.** Ph. Radcliffe: The Piano Sonatas of J. Haydn. — P. Hirsch: The Salzburg Mozart Festival 1906. — A. Einstein: The First Performance of Mozarts Entführung in London. — A. Hutchings: A Note on the „Additional Accompaniments". — K. Jeppesen: Carl Nielsen: a Danish Composer. — K. Meyer: Michel de Toulouze: The First Printer of Measured Music? — A. Loewenberg: Some Old Dumb Show Music in Hamlet. — G. M. Cooper: The Production of Opera in England. — J. A. Westrup: Dent as Translator. — **1946. nov. sz.** W. Dean: Carmen: An Attempt at a True Evaluation. — J. S. Weissmann: Béla Bartók. An Estimate. — L. Haward: E. J. Dent.

MUSIC & LETTERS (London). **1946. júl.** R. P. Hewett: The Concert. — R. Capell: Between Dune and Desert. — N. Suckling: „La Clarté francaise" in Orchestration. — A. Carse: The Prince Regents Band. — D. W. Mac Ardle: A Check—List of Beethoven's Chamber Music. III. — J. P. Harthan: Stendhal and Mozart. — **1946. okt. sz.** Fox Strangways: When Music Sounds. — H. F. Redlich: Monteverdi's Religious Music. — A. H. King: The Musical Side of Norman Douglas. — H. Ullrich: M. Th. Paradis and Mozart. — W. Mellers: The Clavecin Works of Fr. Couperin.

LA REVUE MUSICALE. 199—203. sz. (lásd fentebb a Külföldi Folyóiratok Szemléje rovatban, 29. lap).

THE MUSICAL QUARTERLY (New York). **1946. júl. sz.** W. Irvine: G. B. Shaw's Musical Criticism. — P. R. Kirby: Weber's Operas in London. — E. Carter: Walter Piston. — A. Loft: The comic servant in Mozart's Operas. — Ph. A. Duey: Vocal Art in Antiquity. — F. Raguenet: A Comparison between the French and Italian Music. — Fr. Rogers: Jenny Lind.

JOURNAL OF RENAISSANCE AND BAROQUE MUSIC. (Cambridge, Mass. USA). **1946. márc.** A. T. Davison: A New Music Periodical. — O. Kinkeldey: Musical Scholarship and the University. — Ch. v. d. Borren: La Contribution Italienne au „Thesaurus Musicus" de 1564. — A. Einstein: The Greghesca and the Giustiniana of the 16. Cent. — A. Carapetyan: The Concept of the „Imitazione della Natura" in the 16. Cent. — W. Apel: The Photographic Collection of Music at the Isham Library, Harvard University. — Fr. Sternfeld: Renaissance News. — (másodkézből ismertetve).

RIVISTA MUSICALE ITALIANA (Milano). **1946. ápr., jun.** — M. Mila: La Melurgia Bizantina. — R. A. Mooser: Violinistes-Compositeurs Italiens en Russie au 18. Siècle. — G. de St. Foix: Autour de Paisiello.

CORRIERE MUSICALE (Milano). **Anno I. no. 1. (1946. jan., febr.).** E. J. Dent: L'autonomia musicale Inglese. — E. Lockspeiser: William Walton. — B. Schore: La Viola, strumento riscoperto. — G. Scuderi: Mezzo secolo di esperimenti. — **No. 2. márc.** Pick—Mangiagalli: Weber, critico di Beethoven. — J. Herbag: Il melodrama in Inghilterra. — W. Mellers: La musica inglese d'epoca Tudor. — L. La Pegna: Eric Satie. — T. Celli: Chiacchierata con Honegger. — N. Benois: La Scala e la scenografia contemporanea. (és még egy sorozat kisebb cikk a Scala újjáépítéséről és jelentőségéről.) (Másodkézből.)

DISSONANCES. Revue Musicale Indépendante (Genève). Rédacteur: R. Aloys Mooser. (A cikkek javarészét a szerkesztő írja.) **1946. 1—2. sz.** La situation de nos jeunes chefs d'orchestre. — Les „Jeunesses Musicales" (beszámoló az „Ifjúsági zenekedvelők Egyesületé"-ről, amely francia és belga földön nagy sikerrel működik az ifjúság zenei nevelése érdekében; külön kommentált hangversenyeket és operaelőadásokat rendez nagy látogatottság mellett. Brüsszelben ugyane célra nemzetközi ifjúsági zeneegyesület alapítását tervezik.) — Le siège de Leningrad (Sosztakovics szimfóniájáról). — **3—4. sz.** Le Concerto pour Orchestre, de Béla Bartók (lelkes beszámoló az Orchestre Romand előadásában elhangzott műről). — Le problème des programmes de concerts (panasz a hangversenyműsorok tervszerűtlen, ötletszerű összeállításáról). — **5—6. sz.** Symphonie Concertante, de Frank Martin (a kiváló svájci komponista jelentékeny művének részletes méltatása). — „Peter Grimes", opéra de B. Britten (tartózkodó kritika, sok fenntartással). — **7—8. sz.** „Der Cornet", de Frank Martin (Martin, Rilke verseire szerzett zenekari dalsorozatának méltatása). — L'Ascension, d'Olivier Messiaen (M. zenei miszticizmusának éles kritikája) — Métamorphoses symphoniques de thèmes de C. M. von Weber, de Paul Hindemith. — La 47-e Fête des Musiciens suisses. — **9—10. sz.** La saison 1946—47 en Suisse.

REVUE MUSICALE DE FRANCE (Paris). **Nro. 3. 1946. ápr.** Messiaen ou le surréel en musique (Gengenbach). — La reprise de Fortunio (Messager 1907-ben komponált operájának felújításáról). — Le Chemin de la Croix d'Emile Damais (Paul Claudel szövegére szerzett oratórium ismertetése). — L'Orgue est-il Pape ou simple Citoyen (G. Lambert). — Panorama Musical de la France (a francia vidéki városok zeneélete). — Les Ballets Jooss. Radio-Compositions Moscovites (a moszkvai rádió ifjúsági adásairól). — Discographie. Revue de la Presse Musicale. — **Nro. 7. 1947. jan.** Souvenirs sur Manuel de Falla. — Maurice Ravel (Jourdan-Morhange). — Don Juan. Reprise à l'Opéra de Paris. — Le Mois de l'Unesco (Kubelik, Casadesus, Ch. Münch, La Pléiade, J. Katchen, Z. Francescatti hangversenyei). La Musique à l'Étranger (beszámoló az angol zeneéletről). Fantasia de W. Disney (D. legújabb zenés filmjéről, amely igen eredeti — bár a bíráló szerint néha kissé túl naív — rajzfilmmel kommentálja Beethoven Pastoraléját. Dukas Varázsinasát, Musszorgszki „Egy éj a Kopasz hegyen" c. darabját és más kisebb darabokat. A filmet mindenesetre érdeklődéssel várjuk).

A Magyar Zeneművészek Szabadszervezetének beszámolója és hírei.

Folyóiratunknak ebben a rovatában a Zeneművészek Szabad Szervezetének életéről, terveinkről kívánunk majd beszámolni. Most azonban — hogy először fordulunk e helyen az olvasóhoz, — visszatekintünk az elmult két évre is, sőt azzal is foglalkoznunk kell, mit is jelent tulajdonképpen ez a két szó: „szervezeti élet". — Nem hibáztatjuk a muzsikusokat: az előállott helyzet szükségszerű következménye volt az, hogy hosszú ideig, szakszervezetünk tagjai közül oly sokan, hibásan értelmezték ezt a két szót. — Ha más szervezetekre, olyan intézményekre gondolunk, amelyek már a háború előtt is működtek, úgy világos előttünk, hogy azoknak tagjai a felszabadulás utáni hónapokban könnyen meg tudták különböztetni, hogy szervezetük működésében mi az, ami csak az átmeneti nehéz viszonyokkal függ össze és voltak tapasztalataik arról, hogy mi szervezetük működésének lényege. — A mi szakszervezetünk csak a felszabadulás után alakult meg. A kezdeti idők elsősorban azt a feladatot rótták ránk, hogy az elemi életszükségleteket biztosítsuk a muzsikusok részére: lakást, élelmiszert, tüzelőt, stb. Az első kép, amely szervezetünkről tagjainkban kialakult a Vas-csomagok kiosztásával, lekvárméréssel, pótjegyekkel és 10 dekás cukros-zacskókkal függött össze. *Természetes tehát, hogy sokaknak elkerülte figyelmét a lényeg, hogy itt az egyes muzsikusok magárautaltságának, elhagyatottságának, gyengeségének megszűntetéséről: a zeneművészek erőinek egyesítéséről van szó.* Voltak, akik sokáig azt hitték, hogy itt valami jótékonysági segély-egylet alakult és gyakran hallottuk, amint mérlegelték: érdemes-e bizonyos összegű tagdíjat befizetni, elég ajándékcsomagot kapnak-e ennek ellenében, elég nagy százalékkal olcsóbbak-e a drogériacikkek, stb. — Ma már változott a helyzet. *Egyre többen tudják, hogy szervezetünk működésének értéke nem mérhető le konzervdobozokkal: sokkalta nagyobb jelentőségű az, hogy bárhol, bárkivel tárgyaljon egy-egy tagunk, maga mögött érezheti már a szakszervezeti szolidaritás erejét és tekintélyét.* — A jól működő szakszervezet értéke — végső fokon — már tettek regisztrálásával sem érzékeltethető. Talán egy példával világíthatjuk meg legjobban ezt a kijelentésünket: Nem annak a városnak van jó rendőrsége, ahol naponta fognak el bűnözőket, hanem annak, ahol a rendőrség ereje olyan közismert, tekintélye olyan nagy, hogy bűntény egyáltalán nem is történik. — Mi még távol állunk attól, hogy ez a hasonlat teljes mértékben ránk vonatkozhassék. Nekünk még sok tennivalónk van. Javítani kell helyzetünkön, változtatnunk kell környezetünkön, de — talán elsősorban — saját magunkon is! — Milyen öröm, mekkora eredmény lesz például az, ha majd arról számolhatunk be, hogy minden zenetanár teljes mértékben számíthat kollégái szolidarítására! Milyen jó lesz, ha az egyes zenetanárok szorult helyzete nem fogja azt jelenteni, hogy ki vannak szolgáltatva az egyes munkaadók önkényének, mert tudni fogják, hogy a meg nem felelő feltételeket a velük szolidáris kollégák közül egy sem fogja elfogadni. — Messze vagyunk még attól, hogy ezt teljesen elérjük, de napról-napra haladhatunk! Napról-napra javíthatunk magunkon és szervezeti életünk keretében tagtársainkon is.

Az eddig elért eredményeket most úgy próbáljuk regisztrálni, hogy azok szervezeti életünk valódi karakterét mutassák:

Három tagozatunk közül talán legtöbbet a *Zeneszerző-tagozat* tagjainak tudtunk nyujtani. A szerzői jogdíjak igazságosabb elosztása sokat javított helyzetükön. Szervezetünk hangversenyei lehetőséget nyujtottak új műveik bemutatására és a hangversenyélet bizonyos mértékig szintén átvette példamutatásunkat. Fáradozásunk eredményeképpen távoli országokból érkeznek hozzánk levelek, hogy zeneünnepélyeikre küldjünk magyar anyagot és az itt járt külföldi muzsikusok ugyancsak szervezetünk útján ismerték meg magyar kollégáikat és műveiket. Amikor pl. Kabalevszkij, a híres szovjet zeneszerző járt nálunk és oly meghitt hangulatban találkoztak zongoránk mellett eddig egymástól oly távol élő muzsikusok, — *valóban éreztük szervezeti életünk kulturális jelentőségét.*

Az *előadó-művészek* szempontjából úgy hisszük, jelentős szervezetünk hangversenyterme: a fiatalok itt anyagi kockázat nélkül bemutatkozhatnak, nevesebb művészeink pedig különlegesebb műsorral léphetnek a közönség elé. Sok nehézséggel kellett megküzdenie önzetlen tagjaink egy kis csoportjának, amíg ez a terem használhatóvá vált. Romok, takarítás, később a hézagos tető problémájával kellett küzködnünk és kevés volt az ülőhelyünk. Ma már ott tartunk, hogy zongoránkat megfelelőbb hangszerre cserélhettük ki és azzal foglalkozhatunk, hogy termünket tavaszra csinosabbá, meghitt hangulatát teljessé tegyük. — Előadóink szempontjából jelentősek a kollektív szerződések is, amelyeket egyrészt a Hangversenyrendezők Szabad Szervezetével, másrészt a rádióval kötöttünk. Ez utóbbi által sikerült előadóművészeink oly régóta sérelmezett, igazságtalan helyzetén javítani, — mégis egyes muzsikusaink nincsenek megelégedve az elért eredménnyel. Elfelejtik ezek az előadók, hogy még nem távolodtunk el eléggé a háborútól, a rádió előfizetőinek száma a réginek egyharmada és így valóban igen korlátoltak az anyagi lehetőségek. „Igazságos" honoráriumok megállapítása még nem volt lehetséges. A szerződés megkötésénél az élvonalbeli muzsikusok hoztak áldozatot kollégáikért: az ő honoráriumuk csak kis mértékben emelkedett, de ezáltal lehetővé vált, hogy a nagy többség a régebbi minimális honorárium háromszorosát kaphassa.

Ha szervezeti életről beszélünk, *zeneoktatói tagozatunkat* példaképpen állíthatjuk többi muzsikusaink elé. A zenepedagógusok láthatók leggyakrabban szervezetünkben. Már a legelső idők óta rendszeres összejöveteleket tartottak. Megismerik egymást, egymás törekvéseit, problémáit, keresik a zenepedagógia új útjait és tanulnak egymástól. *Gát József* folytatólagos zongoramethodikai előadásai immár 1¾ éve nagy látogatottságnak örvendenek és jelentősen viszik előbbre a haladó zongorapedagógia ügyét. — *Czövek Erna* kezdeményezésére a pedagógusok megszervezték kerületi munkaközösségeiket. Négy ilyen közösség működik jelenleg: 1. VI. és XIV. ker. 2. V. ker. 3. IV., VIII. és IX. ker. 4. Buda. — Az egyes csoportokat Sch. Biró Kató, Pongrácz Erzsébet és Herz Adrianne szervezték meg. Több csoport még alakulóban van. Baráti összejövetelek ezek és jellemzésül felemlítjük egyik-másik délután programját: VI. ker. febr. 22. *Kadosa Pál* előadása: „Bevezetés a formatanba". — VIII. ker. febr. 10. *Brodszky Ferenc:* „Elmult századok zongorapedagógiája". — Máskor Goitein György, Sch. Biró Kata, F. Kassai Mária, Veszprémi Lili mutatta

be növendékeinek teljesítményét. Az ilyen bemutatásokat mindíg részletes megbeszélés követte. — Czövek Erna a *„Zongora-ABC"* methodikájáról tartott sorozatos előadásokat szervezetünkben és az érdeklődésre való tekintettel ezt a kéthónapos tanfolyamot a közeljövőben megismétli. — Azok részére, akik csoportos *zenei előkészítő* (hangszernélküli zenetanítás) vezetését kívánják elvállalni, egyidejűleg három helyen (Pesten és Budán) folynak tanfolyamaink Gát József, Gordon Mimi és Szervánszky Jenőné vezetésével. — A szervezetünkben legutóbb elhangzott előadások közül *Molnár Imre dr., Ránki György* és *Járdányi Pál dr.* előadását említjük meg.

Az elmondottakon felül vannak még tények, amelyek bizakodásunk alapját képezik. Van már olyan tagunk, aki bejött hozzánk és utólag felülfizette tagdíját, mert váratlan keresethez jutott. Van olyan is, aki eljött a „Magánzenetanárok Adóközösségéhez" és kérte, hogy magasabb osztályba sorolják, mert már többet keres. — Kialakulóban van a zeneművészek között az összetartozás érzése és a hatóságok, kultúréletünk minden fóruma lassankint egyre jobban elismeri a muzsikusok szolidarításának erejét.

Fenyő Imre.

ZENEI SZEMLE — MUSIC REVIEW

(Quarterly)

Editors: Dénes Bartha (Bpest, II., Ady Endre-u. 30) and Bence Szabolcsi.

This Review is a continuation of the series of the *Zenei Szemle* (1917—29, edited by Szabolcsi) and the *Magyar Zenei Szemle* (1941—44, ed. by Bartha). It aims at spreading musical knowledge and appreciation in wider circles and at establishing amicable relations with similar Reviews abroad. — A regular report of Hungarian musical events under this heading is planned and will be published in the next issue. Contents of this volume:

Z. Kodály: Bartók the man. A character study (read in the Hungarian Artist's Union). The typification of Kretschmer and Jung is here applied to the personality of Bartók. Kodály considers that most of the characteristics of the „schizothym" type are applicable to Bartók's personality; this statement is supported by personal experiences of the author who was an intimate friend of the late composer.

A. Molnár: Personal documents for a future Bartók biography. — First-hand accounts of biographical interest of the extremely reserved and laconic manners of Bartók, of his intimate friendship with Kodály, of his musical opinions during his early years. Of French music Debussy, and of English music Vaughan Williams and Lord Berners were his favourites.

J. Gát: Colour in piano-playing. The results of the latest experimental research on this subject are reproduced here, the conclusion being, that for isolated piano-tone a changing of the so called „objective"

colour is possible only by being parallel with dynamical changes, while „subjective" colour of musical figures (not of single tones) mainly depends on agogical moments.

G. Vönöczky produces historical, evolutional and psychological evidence for his assertion that the usual succession of theoretical material, viz. Harmony first and then Counterpoint, should be reversed when taught.

Assafiew: Music and Culture in Soviet-Russia (First part, to be continued). The author deals here with the criteria of a simple, popular musical style whose observance by the foremost composers of the Soviets accounts for their outstanding popularity in Russia.

Review of Periodicals. Hungarian Periodicals: Magyar Kórus, Énekszó, Magyar Dal, etc. — Foreign periodicals: The Music Review, Music & Letters, The Musical Quarterly, La Revue Musicale, Revue Musicale de France, Contrepoints, Dissonances, Rivista Musicale Italiana, Corriere Musicale etc.

Accounts of the London Festival of the IGNM; of the new opera of B. Britten „The Rape of Lucretia", of the opera of Sutermeister „Niobe".

An Interview with Tony Aubin on modern French music.

Musical News of the USA, Great Britain, Belgium, Netherlands, France, Switzerland, Italy, Germany, Austria, Sovjet-Russia etc.

Musical Literature (Books and Notes).

Gramophone Recordings.

Informations of the Hungarian Artist's Union.

ZENEI SZEMLE — REVUE MUSICALE

(Revue trimestrielle)

Rédacteurs: *Dénes Bartha* (Budapest, II., Ady Endre-u. 30.) *et Bence Szabolcsi.* — Nro. 1. (Janvier-Mars 1947.)

Cette revue parait en suite des séries de l'ancienne *Zenei Szemle* (1917—29, réd. B. Szabolcsi) et de la *Magyar Zenei Szemle* (1941—44, réd. D. Bartha). Elle est l'organe officiel du *Syndicat des Musiciens Hongrois.* Elle vise à ramasser sur ses pages la production d'élite de la littérature musicale Hongroise (qui de son côté, avec des musicologues de renom Européen veut bien égaler la production de nos génies créateurs tels que Bartók, Kodály et de nos virtuoses Hubay, Vecsey, Telmányi, Szigeti, Kentner, Dohnányi, Annie Fischer, des célèbres quatuors Léner, Róth, Végh, etc.) et d'établir des relations amicales avec des institutions et revues analogues de l'Étranger. — A côté des extraits du contenu donné ci-dessous, un service régulier d'information sur la vie musicale en Hongrie sera donné en langue française à partin du numéro prochain qui paraitra en Juin 1947 et qui contiendra un résumé de la vie musicale à Budapest durant la saison 1946—47. — *Contenu du numéro présent:*

Zoltán Kodály: Bartók l'homme (conférence, donnée pour le Syndicat des Musiciens Hongrois). Une étude de caractéristique systématisée en utilisant la typologie de Kretschmer et Jung. L'auteur trouve que tous les traits essentiels, du caractère dit schizothym peuvent être démontrés dans la personnalité de Bartók que Kodály — pendant des dizaines d'années son ami intime — connaissait mieux que personne.

A. Molnár: Rencontres avec Bartók (Souvenirs personnels d'un contemporain). Des détails d'intérêt biographique et musical concernant entre autres le caractère intransigeant, austère et rigoureux de Bartók, l'évolution de son gout musical (c'était Kodály qui attira vers 1905 son attention sur Debussy qui fut bientôt son idéal artistique).

J. Gát: Les possibilités de coloris au jeu du piano. Basant sur les plus récentes recherches à ce sujet, l'auteur nous apprend le résultat, qu'en vue du son isolé l'impression „objective" de coloris pianistique définitivement dépend de la dynamique, tandisque l'impression „„subjective" de coloris (qu'on sait résulter des figures musicales complexes) jamais ne parait qu'associée aux phénomènes de l'agogique musicale.

G. Vönöczky propose l'inversion de la succession traditionnelle de l'harmonie et du contrepoint dans notre enseignement académique, s'appuyant sur les données de l'évolution et de la psychologie musicales qui témoignent du primat absolu du contrepoint.

B. Assafiew: La musique chez les Soviets. (1. partie.) L'auteur s'occupe des indices du style populaire en général dont l'observance a rendu possible aux compositeurs sowiétiques d'adresser leur compositions non pas à un public restreint d'amateurs spécialisés (comme en d'autres pays), mais à des masses enthousiastes de la plus large envergure.

Revue des Périodiques, Périodiques Hongrois: Magyar Kórus, Énekszó, Magyar Dal, etc. — Périodiques de l'étranger: La Revue Musicale, Revue Musicale de France, Contrepoints, Dissonances, The Music Review, Music & Letters, The Musical Quarterly, Rivista Musicale Italiana, Corriere Musicale, etc.

Comptes rendus du Concert-Festival de la SIMC à Londres; de l'opéra de B. Britten „The Rape of Lucretia" à Glyndebourne et de Sutermeister „Niobe" à Zürich.

Tony Aubin parle de la musique française d'aujourd'hui.

Littérature musicale (livres de musique).

Discographie.

Informations du Syndicat des Musiciens Hongrois.

ZENEI SZEMLE — VIERTELJAHRSSCHRIFT FÜR MUSIK

Redaktion: *Dénes Bartha* (Budapest, II., Ady Endre-u. 30.) und *Bence Szabolcsi.*

Als Fortsetzung der bekannten (in gleichem Format erschienenen) Vorläufer dieser Musikzeitschrift: der *Zenei Szemle* (1917—29. Red. Szabolcsi) und der *Magyar Zenei Szemle* (1941—44. Red. Bartha) wird hier die Mission und Aufgabe dieser neu ins Leben gerufenen Vierteljahrsschrift folgend begründet: Die Entwicklung und das Niveau des allgemeinen Musikverständnisses (und hiedurch des Musikkonsums in Konzert und Oper) ist in Ungarn hinter der rapiden Entwicklung der Komponistenschaft (Bartók, Kodály, Veress, Lajtha, Kadosa) und des international anerkannten Virtuosentums (Hubay, Vecsey, Szigeti, Dohnányi, Kentner, Annie Fischer, Ormándy, Reiner, das Léner, Roth und Végh Quartett) betrüblich zurückgeblieben. Es ist nun eine dringliche Aufgabe des ungarischen Musikschrifttums und der modernen musikalischen Pädagogie, diese Arbeit der planmässigen Publikumserziehung, d. h. der Anleitung zum Musikhören mit möglichster Energie aufzunehmen. Der Inhalt dieser Revue steht vor allem im Dienst dieser nationalen Aufgabe, sodann aber auch im Dienst der internationalen Beziehungen des rege und betriebsam angehenden ungarischen Musiklebens. Zu diesem Zweck wird ausser den untenstehenden Auszügen ab nächster Nummer (Juni 1947) regelmässig ein Bericht über die wichtigsten Ereignisse des ungarischen Musiklebens an dieser Stelle gegeben, demnächst in Form eines zusammenfassenden Berichts über die Saison 1946—47. — Inhalt dieses Heftes (I. Quartal 1947).

Zoltán Kodály: Vom Menschen Bartók (eine charakterologische Studie). Vortrag, gehalten in der Ungarischen Tonkünstlergewerkschaft. Ein Charakterbild aus der Feder des intimsten Freunds und grössten ungarischen Zeitgenossen Bartóks, gezeichnet unter Zuhilfenahme der bekannten charakterologischen Typologie von Kretschmer und Jung. Die wesentlichsten Charakterzüge des schizothymen Typus, wie fragil, zart, differenziert, sensitiv, streng, hart; fanatisch, pedantisch, ausdauernd, systematisch, unruhig, skrupulös, linkisch, aristokratisch, verschlossen, rigid; Idealist, Reformator, Revolutionär, Sonderling; eigenwillig, misstrauisch, menschenscheu, usw. sind fast ohne Ausnahme auf Bartóks Persönlichkeit anwendbar und sind zumeist auch in Wirklichkeit (in gutem oder schlechtem Sinne) auf ihn angewendet worden.

Anton Molnár: Beiträge zur Bartók-Biographie. Erlebnisberichte erster Hand von der verschlossenen, kurz angebundenen Art Bartóks, von seinem Freundes-Verhältnis zu Kodály, von seiner aufrichtigen Verehrung für Debussy, seiner im Grunde apolitischen Einstellung und seinem unbeugsam-harten Charakter.

Joseph Gát: Die koloristischen Möglichkeiten des Klavieranschlags. Die Ergebnisse der neuesten Untersuchungen über dies Thema (Lange

1935, Hart-Fuller-Lusby 1934, Gosh 1935, Meyer und Buchmann 1931, Trendelenburg 1936 usw.) werden hier zusammengefasst, mit dem Ergebnis, dass beim isolierten Einzelton (abgesehen von Geräuschmoment der Mechanik) eine „objektive" Farbenwirkung nur zusammen und parallel mit dynamischen Abstufungen zu erreichen ist, während die „subjektive" Farbenvorstellung ausserdem auch von agogischen Momenten weitgehend abhängig erscheint.

Géza Vönöczky: Zur Frage der Reihenfolge von Harmonielehre und Kontrapunkt im Musikunterricht. Anstelle der traditionellen Reihenfolge (Harmonie-Kontrapunkt) wird hier auf Grund entwicklungsgeschichtlicher und psychologisch-pädagogischer Erwägungen für eine Umkehrung der Reihenfolge (als Kontrapunkt-Harmonie) nachdrücklich eingetreten.

B. Assafiew: Musikkultur in der Sowjetunion. Der hier mitgeteilte erste Abschnitt dieser grösseren Studie befasst sich im Allgemeinen mit den Kriterien des einfachen, der Volksmusik abgelauschten Liedstils, dessen Beobachtung und Veredelung den Komponisten der Sowjetunion die beispiellos breite gesellschaftliche Grundlage für ihre Schöpfungen bereitzustellen und zu sichern vermochte.

Zeitschriftenschau. Ungarische (Magyar Kórus, Énekszó, Magyar Dal usw.) und ausländische Musikzeitschriften.

Berichte über die Festlichkeiten der IGNM in London; über Brittens neue Oper „The Rape of Lucretia" (Glyndebourne) und über Sutermeisters „Niobe" (Zürich).

Ein Gespräch mit Tony Aubin über das französische Musikschaffen.

Musikliteratur (Musikbücher. Besprechungen und Bibliographie).

Schallplatten.

Mitteilungen der Ungarischen Tonkünstler-Gewerkschaft.

Engedélyezés ügyszáma 1125/1946. T. M. és 2660/1947. T. M.

Felelős kiadó: **Kertész Gyula.**

2068047 — „Élet" Irod. és Nyomda Rt. Bpest, XI., Bartók B.-út 15. — Igazgató: Laiszky Jenő.