Mo. 418

ZENEI SZEMLE

I. 94.

BUDAPEST
1947. — II.

ZENEI SZEMLE

ÚJ FOLYAM. 1947. II. sz.

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.

A II. szám tartalma:

Szelényi István: Bartók stíluskorszakai ... 69
Temesváry János: A praeklasszikus olasz hegedűkoncert születése ... 73
Hernádi Lajos: Az anticipáció. Adalékok a gyakorlás lélektanához ... 78
Major Ervin: Erkel Ferenc műveinek jegyzéke. Bibliográfiai kísérlet ... 94
Ecsedi Ferenc: Az elektromos hangszerekről ... 98
Külföldi folyóiratok cikkszemléje (kivonatok): The Music Review. — Music & Letters. — The Musical Quarterly. — Modern Music. — La Revue Musicale. (ism. P. M.) ... 101
Kodály Zoltán hangversenyei Európában és Amerikában ... 110
Beszámolók a fontosabb zenei eseményekről. Hírek. Anglia. Franciaország. Svájc. Ausztria. Csehszlovákia. Szovjetunió ... 112
Rutz, Hans: Jelentés Bécs zenei életéről ... 119
A Magyar Zeneművészek Szabadszervezetének közgyülése ... 120
Emlékezés Balabán Imrére (Molnár Antal) ... 122
A hároméves terv zenei vonatkozásai (Székely Endre) ... 123
English Summary. — Opera and Concerts at Budapest from Oct. 1946-to June 1947. A survey ... 126
Résumé Français. — Chroniques de la vie Musicale à Budapest. La saison 1946—47. 128
Deutscher Auszug. — Das Ungarische Musikleben in der Saison 1946—47. — Ein chronologischer Bericht ... 130

Elnézést kérünk t. olvasóinktól, amiért a magyar folyóiratoknak és a hanglemezeknek már a multkoriban kiszedett szemléjét anyagtorlódás miatt megint más számra kellett félretennünk.

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

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

Előfizetéseket a Magyar Kórus 4898. sz. postai csekkszámlájára kérünk.

R12 Ma. 4184
MAJOR ERVIN GYŰJTEMÉNYE
MTA ZENETUDOMÁNYI INTÉZET
R 72

Bartók stíluskorszakai.

Irta: *Szelényi István.*

Az alkotóművész teljes munkásságának stíluskorszakokra osztásánál először is meg kell állapítani egyéni stílusjegyeit. Ezeket megkapjuk, ha műveiből kivonjuk a kortársai és elődei művészetének kimutatható hatásait s a megmaradó egyéni sajátosságokat az ismétlődő jegyek elhagyásával törzstényezőkre bontjuk. Ezután pedig fel kell kutatni azokat az általános esztétikai áramlatokat, vagy egyéni irányelveket, amelyek a művek egy-egy csoportjában döntő módon befolyásolták az alkotót egyéni stílustényezői összeválogatásánál és egybefoglalásánál.

Bartóknál mindkét szempont módosításra szorul. Kortársai és elődei művészetét tudomásul vette, mint ahogy a mérnök tudomásul veszi a mások által felfedezett statikai törvényszerűségeket. Semmi se pergett le hatástalanul és nyomtalanul lelkéről. Az emberi gondolatokat, érzéseket, indulatokat épúgy számításba vette, mint a természeti tüneményeket. Ismert mindent és érdeklődéssel szerzett tudomást mindenről, ami nem volt banális. Könnyű feladat és olcsó dicsőség volna egy-két kifejezésmódot felfedezni nála, ami másoknál is előfordul, mert a probléma a levegőben volt s mindenki igyekezett hozzáférkőzni a megoldáshoz. Mindemellett a legkevésbbé sem beszélhetünk „hatásokról" őnála.

Ép így állt Bartók korának esztétikai áramlataival szemben. Örült, ha értékes mondanivalót talált más műveiben, de nem tűrte a modorosságig menő ismétlődéseket. Ezért volt gyanus számára már eleve minden „izmus", mint a sablón-megoldások melegágya. Joggal vetette az őszinteség hiányát a szemére annak, aki idegen stílusban akarta kifejezni magát, mert hiszen ő saját magával szemben is a legszigorúbb követelményeket állította fel: nincs megállás, nincs pihenés, nincs ismétlés, csak előre, egyre feljebb és feljebb! Ezért vet fel minden Bartók-mű új és új problémát, melyek mindegyikének külön sajátos megoldása van s ezért mondott csődöt minden „izmus"-rendszerezés a bartóki mű területén s ezért volt sikertelen minden eddigi stíluskorszak-osztályozás.

A bartóki összmű nem tűr formalisztikus elskatulyázást. Magában véve, alkotójától külön tekintve is élőlény. Lélegzik: lélegzete egy rendkívül érzékeny poétalélek kitárulkozása és összecsukódása. Vannak Bartók életében korszakok, melyekben lelkét mint egy napraforgóvirág tányérját fordítja a külvilág felé s vannak korszakok, melyekben lelke bezárul, feldolgozza a

MAJOR ERVIN
KÖNYVTÁRA

fény- és árnyék-emlékeket, új világot teremt magában és ezt robbantja kifelé. Impresszív és expresszív korszakoknak nevezhetnénk a szavak származástani jelentésében, ha nem tapadna mindkét szóhoz könnyen félreértést okozó mellékzönge. Endotérikus és ezotérikus világképek ezek: egyszer lelkét látjuk, melyben az egész világ bennetükrözik, máskor pedig az ő általa felépített új világot, ahol minden az ő kezenyomát mutatja és minden hűs forrás, patak, tó az ő törékeny alakját tükrözi vissza.

Melyek voltak azok a fényforrások, melyek felé a kitárulkozó bartóki lélek fordult? Az első, ami elvakítja az ifjú iskolázatlan szemét, a felszínes csillogás, külsőséges ragyogás. A milleniumi és az azt követő évek virtuskodó nacionalizmusa pillanatra magával ragadja őt is. Ilyen huszáros gesztus pl. mikor az „Őszi szellő" c. magyar dalában a b-d-f-asz dominánsszept felső három szólamát a-cisz-e (helyesebb orthographiával: heszesz-cisz-e) váltóakkorddal vezeti be, melyhez az énekszólam c-t intonál! Európaibb hang már, mikor magyar moll hangnemű főtémából brahms-i scherzót épít. A magyar nép lelki beállítottságát ebben a korszakában Bartók legjobban a zongorára és zenekarra írt *Rapszódia* lassú részében közelíti meg, ahol a magyaros ritmus-osztinátók szilárdan állják a viharzó futamok és tömött akkordmenetek ostromát. Ebben a műben már van belső együttérzés, ugyanaz a bilincsek közé szorított, lefojtott, magatehetetlen keserűség és fájdalom borítja el az alkotó művész lelkét, mint népéét. A külső benyomások itt már belső élménnyé izzottak át.

Mindez azonban csak rivaldafény s mesterséges hő. Igazi meleget a díszmagyarok kirakatba kitett hazafiassága nem áraszt. Nem találja meg ezt a csillogó koncertzene egyre többet és többet ráigérő versengésében sem. Úgy érzi, hogy ezen az árverésen a kátyúba jutott emberi lélek csődtömege kerül dobra s minél többet ígérnek érte, annál kevesebbre becsülik valójában. Elfordul a hazug társadalmi élettől s ott keresi az emberi lélek melegét, ahol pénz-, hatalom-, dicsőségvágy még nem ölte ki az emberiességet, ahol az életet adó Föld közelsége épségben megőrizte az egyszerű, nemes ősi érzéseket, életmódot, szokásokat, beszédet, éneket s egyéb művészeti csirákat. Visszamegy a falu emberéhez s keresi az egészséges gyökérzetet, mely az ezerféle társadalmi nyavalyában szenvedő hajtásaitól megszabadítva új életet képes magából sarjasztani. A népdal, a népművészet, a néplélek Bartók számára az a talaj, melynek érintéséből később is mindig új és új erőt nyer. Az énekre és zongorára írt népdalokban még csak áhítattal csodálja a megtalált kincset, alig mer hozzányúlni, de már a „Gyermekeknek" két sorozatában apostolként hirdeti: íme, itt az egyetlen út, melyen járni érdemes, az egyetlen igazság, mely szegényre, gazdagra, művelt tudósra, paraszti lélekre egyaránt érvényes, az egyetlen élet, mely az Emberhez méltó.

Így tolja el magától Bartók a romantika legutolsó maradványait is. Újonnan felfedezett varázsvesszejével kutató körútra indul a természet őserdejében, meglesi a dolgok saját hangját, kihallgatja, amint egymásnak elbeszélik titkaikat s így egy ősi jelbeszéd maradványaira jön rá, a történelemelőtti idők eszperantójára, amelynek segítségével egymást soha nem látott, más nyelvet beszélő vadidegenek is közölhetik egymással örömüket, bánatukat, mámoros önfeledtségüket, vagy mélységes gyászukat. (3 burleszk, 2 elégia, 4 siratóének, 7 vázlat, stb. zongorára. 2 portré, 2 kép zenekarra, stb.).

De az emberi lélek titkos rejtekei felett is a Természet az úr. Hiába fékeztük meg az indulatokat és zárjuk le hétpecsétes lakattal ellátott ajtók mögé, előbb-utóbb felpattan az ajtó és áldozatot követel. Jaj a megismerőnek! És mégis: ellenállhatatlan mágnesként vonzza a titok a Kékszakállú Juditját és vonzza az olyan magános lelkeket, mint Bartók, ki érzi végzetes vesztét és mégis végigjárja kálváriájának vándor-állomásait. Ennek a Természetnek megvan a maga rendje: a „Fából faragott királyfi" előjátékában C-dúr hármashangzat jelképezi, mint Haydn „Teremtés"-ében a káoszból előállott világosságot. Még az egyéni fájdalmakat, a lelki különhasadásokat ábrázoló disszonanciák is beolvadnak és harmónikus felsőhangokként színezik az alapakkordot: lázas hangok, melyek kellenek a nagy, szent Harmóniában. S a varázslatoktól felbolygatott Természet lecsillapodva ismét a C-dúr rendjében nyugszik meg a darab fináléjában. De ennek a rendnek nem ura sem a fából faragott királyfi, sem a mese-királyfi, de az élő, húsból és vérből való és világokat a földre álmodó poéta-királyfi sem. Tündérek ajándékozzák meg s tündérek zárják el előle az utat, ha nekik úgy tetszik. Az ember tehetetlen velük szemben. Érdekes, hogy Bartókot, aki végeredményben mindig érezte saját erejét és pillanatokig sem ingott meg a Jó és Igaz szükségszerű diadalomrajutása iránti hitében, egyedül ebben a korszakban ihleti meg az elmúlás kissé dekadensízű poézise (Ady-dalok). Megénekli az őszi köd kavargását, az őszi napfény szívfájdítóan csalóka ragyogását; a nyár harsogó fényözönét közönségesnek érzi; mások élhetnek, történhetnek, akarhatnak, őt az ágy hívogatja: „s én meghalok".

Íme Bartók lelkén sorjában keresztülviharzott kora társadalmi felfogása, a népi életformák felelevenítésének gondolata, a természeti erők közé való visszahelyezkedés kísérlete s most a harmadik endotérikus korszak végén olyan a lelke, mint a kiégett csipkebokor, melyet Istene elhagyott. Lassan, nagyon lassan talál csak rá kincseinek egy-egy darabjára. de ami ezt a hármas tűzpróbát kiállotta, az már igazán a legnemesebb fémből való. Még üszkös és izzó zsarátnokokból építkezik az „Etüdök"-ben, az „Improvizációk"-ban és az első hegedűszonátában. De a második hegedűszonátának már minden hangja féltő gonddal van kicsiszolva. Most nem vár a külvilágtól semmit, mert lelkének tárházából ő ajándékozza meg a külvilágot egyre tökéletesebb kincsekkel. Kiismerte lelkét s mesterien játszik rajta, mint művész a hangszerén. Cyclopsként hegyeket görget egymásra erejének játékos kedvtelésében. Sorra felépíti a lerombolt várakat s a világ, mit lelkéből elénkvetít, a megalkuvás nélküli, szilárdjellemű emberek világa, kik ibseni fanatizmussal követik az igazságot. Ennyiben és csakis ennyiben, a zenei törvények magaszabta rendjének tántoríthatatlan követésében nevezhető klasszikusnak a következő stíluskorszak. A kontrapunktikus szerkesztésmód felfedezésében Bartóknak nem volt szüksége Sztravinszkiéhez hasonló pálfordulásra. Eddig is a demokratikus mellérendelés és a szólamok szólásszabadságának elvén nyugodott a zenéje. Még ott is, ahol látszólag csupán aláfestő akkordokkal harmónizált, a harmóniák kontrapunktikus ellenmenete alkotja szerkesztésmódjának tengelyét.

Az első ilyen tökéletes „klasszikus" Bartók-mű a táncszvit, amely minden mai embert egyformán rögtön megragad. Talán éppen a mű sokrétűségében rejlik annak magyarázata, hogy ez hozta meg Bartóknak a döntő sikert. Igazi közösségi zene: mindenki megtalálhatja benne a számára élve-

zetet jelentő mozzanatot. A zeneileg iskolázatlan laikusok a legegyszerűbb intervallumokból álló népi jellegű témákat, a műveltség teljén állók a szerkesztésmód pompás kombinációit (réz-fugátó); a költőibb lelkek a ritornell lágy fínomságait, a zaklatottabb idegzetűek a gyors tétel vad rohanását, a hangulatokra fogékony kedélyűek a szordinós rész színgazdagságát, az életnek örülni tudók a tánc magafeledkeztető orgiasztikus sodrát. A modern zeneirodalomban nincs még egy mű, amely ennyire kielégítene mindenkit, a társadalom bármely rétegéből származzék, s a műveltség bármely fokán álljon is az illető. Magának Bartóknak is csak még *egy* műve appellál ennyire széles rétegekre: a sokkal későbbi Divertimento vonós-zenekarra.

Van valami zenetörténelmi párhuzamosság abban a tényben, hogy miként a régi időkben, úgy a bartóki összmű keretén belül is a szvit-forma megelőzi a szonátaformát. Csak most, mikor már nem rövid gyöngyhalászatra merül alá lelke tengerének ismeretlen mélységeibe, hanem lelki egyensúlyában megtalálta azt az euklidesi pontot, melyen lábát megvetve ki tudja forgatni sarkaiból a világot, nyúl a széles építkezésű formákhoz. Szinte halljuk, amint a zene nyelvén szuggerálja hallgatójának, a Ma Emberének: ne hagyd szétforgácsolni magadat, benned is megvan minden szükséges anyag, csak ne engedd jobbra-balra rángigálni magad a nagyváros hajszájától, a kusza gazdasági elrendezéstől, tarts ki magad mellett s építsd, egyre építsd az új világot. S megindul a *konstruktiv művek sorozata*, melyek a mai ember lelkének darabjaiból építik fel a Holnap emberének lelki világát. Ezek: a zongoraszonáta, a 2 zongoraverseny s legfőképen a III. és IV. vonósnégyes.

Ilyen hatalmas munkára, egy új világ felépítésére még a leggigászibb munkabírású egyén se vállalkozhat. Érzi erejének és földi tartózkodása idejének véges voltát. Mit csinál tehát Bartók? Megépíti az új világ kicsinyített mását, tökéletes modelljét a „Mikrokozmosz" c. zongoradarabsorozatban. A legkisebb cseppben is bennerejlik az egész nagyvilág s az egész nagy világ csak egy kis csepp a világok tengerében. Ezek a miniatűrök nem játékszerek kicsiny vagy felnőtt gyerekek számára, hanem pontos utasítások s egyben végrendelet a jövő generáció számára. Még vannak további adalékjaink s irányító útmutatóink az elvégzendő munka számára: az V. és VI. vonósnégyes, a pompás „Zene húros hangszerekre" s végül az Amerikában keletkezett művek, köztük egy, sajnos, már befejezetlenül maradt utolsó mű.

Végeredményben nagyjából egy befogadóelemző korszakot és egy kivetítőépítő korszakot láthatunk Bartók összmunkásságában. Ezek ellentétes irányvonal mellett szimmetrikus felépítésű tárgykört mutatnak fel a következőképen:

Felszínes világkép,	Új világkép,
régi társadalom.	közösségi társadalom.
Népművészet,	Modern művészet,
régi életforma,	mai életforma,
Ősi érzés,	Mai érzés,
világ.	világ.

A praeklasszikus olasz hegedűkoncert születése.

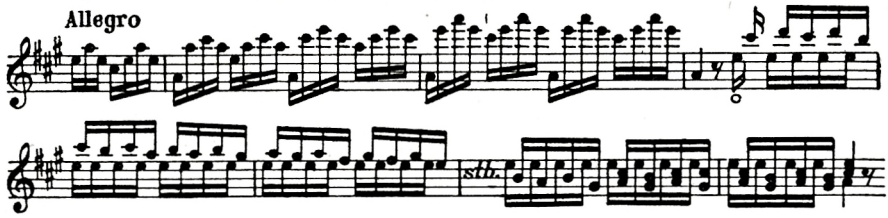
Irta: *Temesváry János.*

A XVI. század második felében a tiroli és felső olasz mesterek zseniális találmánya: *a hegedű*, kiszorítja a fojtott hangú, csak kis helyiségekben érvényesülő violákat. Messzevivő, fényes és mégis lágy hangja sikerrel versenyezhet az akkori magas fokon álló koloratúrénekkel, a kor ízlésétől már megkövetelt árnyékoló képessége vezető szerepre juttatja a zenekarokban és az otthoni társas muzsikálásban, ahol a kontrapunktikus, komplikált feldolgozású darabok helyett az addig lenézett dallamos, *kísért* melódia lesz divatos. Csodálatosan gyorsan fejlődik a hangszerjátszás technikája, már egyes magánhangszer megszólaltatása is lehetséges; önálló, pusztán hegedűre elgondolt irodalom kezdődik (pl. Merula cremonai dómkarnagy „Sonate concertate"-ja). Megkülönböztetésül az énekhangra írt, úgynevezett kántátéktól a hangszerre írt darabokat „Szonáta"-nak nevezték. Nagyobb énekesművek, sőt operák bevezetése, közjátékai, többtételes partiták (suitek) első tétele szintén sinfonia vagy sonata elnevezésű. A több magánhangszerre írt, váltakozva: súlyos, patetikus karakterű lassú és fugatószerűen kialakuló gyors tételekből álló „Kamaraszonáta" nemsokára két ízlés irányába fordul. Az egyik, a német léleknek megfelelően inkább elmélyedő. Többszólamú fugaszerű képleteket, imitációs építkezést kedvel pl. a lübecki Thomas *Baltzer* (1630), a mainzi *Walther*, a salzburgi *Biber*, sőt némely olasz mester is, pl. *Marini* 2 hegedűre írt, végig kettősfogású 4 szólamú műve 1617-ben. (Ennek a műfajnak betetőzése lesz a Bach-féle szoloszonáta.) A másik, az olasz ízlés inkább külsőséges, a hallgatóságnak imponáló, csillogó futamok, a látszatra is nehéz virtuozitás az eszménye. A *közönség* lesz a mecénás, őt kell kiszolgálni, ízléséhez alkalmazkodni. Banister hegedűs már 1672-ben nyilvános, belépődíjas koncertet ad Londonban. Uccellini 1649-ben az első kadenciát írja; ettől fogva *a virtuozitás* fontos tényező.

1600 körül a velencei hangszeres zenélés döntő jellegű újítója, Gabrieli Giovanni csodálatos hatásokat ér el több énekkar, vagy zenekar és énekkar egymásnak való felelgetésével, *versengésével*, az ú. n. koncertálással, sőt a „Canzoni da Sonare"-jában hangszeres csoportokat állít szembe egymással. Ez a hatásos mód gyorsan népszerű lesz. Új idea születik: *egyes* hangszernek elválása a zenekartól. Mint minden változás, ez sem fűződik egy ember nevéhez, sok egymástól független szerző teszi kompozíciós elvvé. Ez már egészen más, mint a Gabrieli-féle concertálás, amely egyenrangú tömegeket állít egyenrangúan egymással szembe. A hangszín és dinamikai különbség jut vezető szerephez. A hallgatóság még a súlyos vonósegyüttes hatása alatt áll, mikor *egy* játékos egyénien színezett „Solo"-ja szólal meg, eleinte persze még rendszertelenül, inkább csak véletlenképen.

Stradella már 1670-ben szembeállít egy kis solo-együttest a zenekarral, a concertinót a grossóval. *Scarlatti* Alessandro a modern nápolyi irány megteremtője, az operáit bevezető, ú. n. *„Koncertsinfoniák"*-ban hosszabb virtuóz hegedűszólókat ír. Pl. „Berenice" 1701-ben és „Mitridate" 1707-ben bemutatott operáinak egy-egy áriaritornellje vonótechnikai szempontból is

olyan nehéz volt, hogy Geminiani szerint Corelli nem győzte játéktechnikával. Hegedű Solo Scarlatti „Mitridate"-jából:



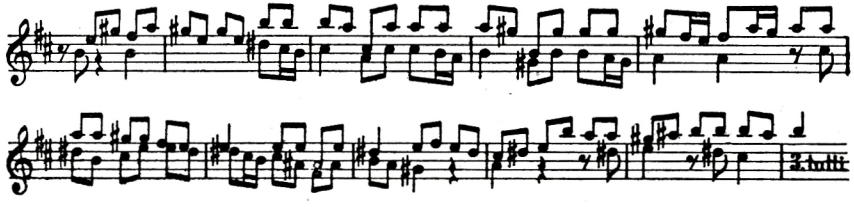
Instrumentális, templomi zenében kevésbbé illett a virtuóz elemek kihangsúlyozása; zsúfolt zenekari tutti után a legegyszerűbb hegedűszóló is szuverén módon dominált; a szándékolt kontraszthatás nem maradhatott el. De az *operában* veszélyes riválisa volt a primadonna vagy primo uomo torkának technikailag és dinamikailag elképesztő képessége; s így a színház fellendíti a hegedű virtuozitást.

A kor törekvéseit legjobban Corelli valósította meg 1682-ben előadott műveiben: concerto grossoit, a régi és új eredmények összefoglalásával felépített *forma,* az izzó szenvedéllyel elmélyített *tartalom,* a monumentális *befejezettség* a műfaj típusává és fogalmává tették. (Híres tanítványai: Geminiani, Somis, Locatelli, sőt a tőle független zenei lét Vivaldi, Veracini, Tartini opusai sem tudják magukat hatása alól kivonni.)

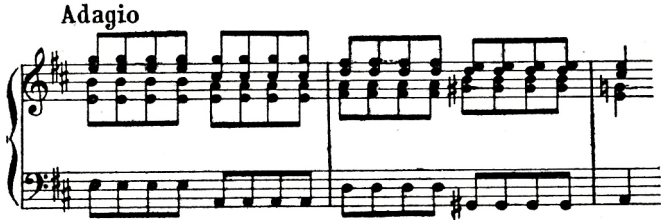
Már Corelli műveiben is előfordulnak egyes részletek, ahol az első hegedű önállóan előlép; a második hegedű alig vesz részt a melodikus történésben, kíséretté süllyed, sőt a harmadik solo-hangszer, a gordonka is csak harmóniai támaszponttá válik (jellegzetes példát találunk erre a XII. Concertoban, F-dúr).

Két mester viszi innen tovább a fejlődést: Albinoni és Torelli. *Albinoni,* a híres termékeny operaszerző műveit gazdag velencei nemesek, életvidám zenekedvelők számára írja. 1707-ben megjelent 12 „Concerti a cinque"-jének tématikája: könnyen érthető, dallamos, mozgékony melódia; építkezése: élesen elhatárolt rövid, de egymással összefüggő zenei történés. A szerény tizenhatodokból álló solo epizód inkább még csak *hangzási* momentum, amit a súlyos tutti valósággal agyonnyom (pl. VI. Concerto, 1. solo).

Torelli, az egyházi férfiú inkább templomok számára alkot. Tématikája: bensőséges, mély, erőteljes; építkezése: igazi barokkmódon ívelt, monumentális lezártságot, egységet mutat. 1709-ben megjelent 12 Concertojából 6 már igazi Solokoncert, nem koncertsinfonia. A Solo kivételes helyzetű, önálló szólamvezetésű, a tuttival egyenrangú, formaelemalkotó. Megelégszik ugyan a szokásos átvezető „akkordikus" figurációk szerepével (hangsúlyos hangjaival látszólagos polifoniát alkotva), de már magasabb virtuóz igény is jelentkezik nála, pl. néhány kétszólamú solohely (valószínűleg német: Biber, Schop, stb. hatás alatt). Torelli 3. tétel 2. Solo.

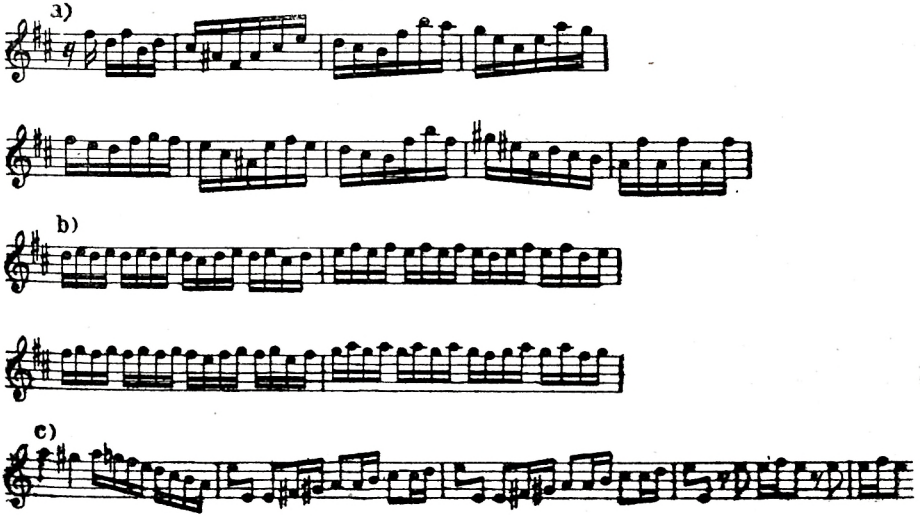


Mindketten a szokásos 4 tételes építkezés helyett 3 tételes formát választanak az ú. n. olasz ouverture mintájára: gyors-lassú-gyors. Néha egy további gyors és egy lassú tétel beiktatásával 5 tételes lesz, de akkor a Solo az egyik lassú tételben nem lép elő; szokásos szabad dalolása helyett az első ripieni hegedűk veszik át a melódia vezetését; az egész tétel csak néhány egyenletes mozgású, átvezető akkordból áll; főszerepe, hogy a gyors tételeket ritmikus és melódikus nyugalommal válassza el egymástól. (Már Corellinél vannak ilyen csodálatos hatású, nyugodt akkord egymásutánok.) Albinoni 3. Koncertjéből:



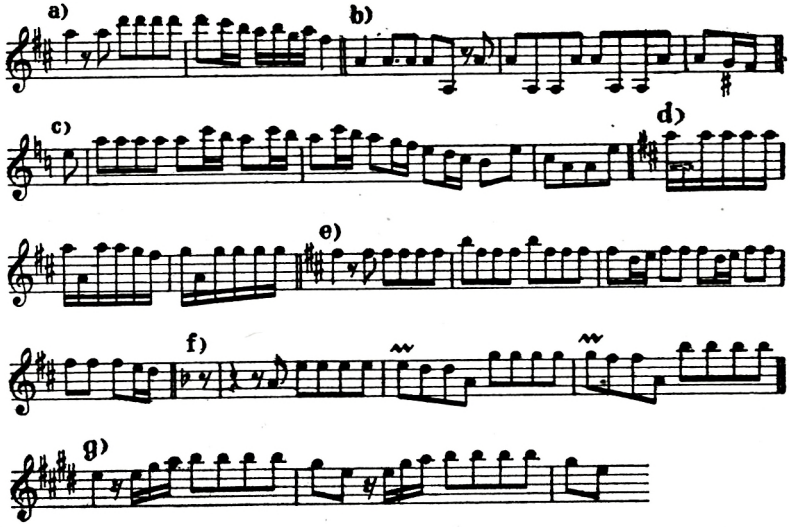
A Solo-hangszer kezelése még esetről-esetre ingadozik, előtérbe állása véletlentől függőnek látszik, sokszor nincs is rá szükség, csak hangszínbeli modor, még gyakrabban praktikus kényszerűség (az akkoriban szokásos tömegprodukciókban a közreműködő dilettánsok technikai tudása nem volt elegendő precíz összjátékhoz, főleg a nehezebb helyeken). Torelli írja előszavában: „szükséges, hogy ezt a részt *egy* hegedűs adja elő, hogy a nagyobb zűrzavar elkerülhető legyen". A szükségből erény lett. A nehezebb helyeket a legjobb hegedűs szólóban játszotta; később szándékosan komponáltak ilyen részleteket, ahol a játékos különleges tudását bemutathatta.

Az igazi, mai értelemben vett versenymű megteremtése *Vivaldi* nevéhez fűződik. 1712-ben megjelent „Estro armonico"-ja korszakalkotó. Solo és Tutti élesen elkülönül, a forma felépítésében különleges funkciókat kap; az építkezést új fordulatok, metrikus eltolások, modifikációk teszik élettelijessé. Az új, merész, szenvedélyes hang a hegedűtechnika számára is új fejlődési lehetőségeket nyit. Tizenhatodokban írt figurák melódikus (*a. példa* az op. 3. IX. concerto 3. tételéből, 2. tutti), vagy szequenciaszerű továbbszövése (*b. példa* I. conc. 1. tétel, 2. solo), vagy nyolcadokkal váltakozva való alkalmazása (*c. példa,* VIII. conc. 1. tétel, 1. tutti):

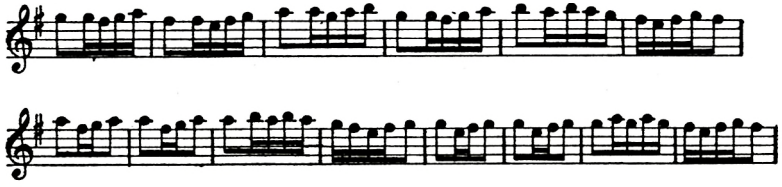


mindezek együtt adják azt az „izgalmas", „szenvedélyes" elemet, ami a XVIII. század elején Olaszországban megforduló idegeneket annyira meghódítja. Sokszor egész tételen keresztül végigvonul a kedvelt „siciliano" vagy a francia ouverture pontozott mozgása. Polyphon szerkezete közel áll a bachi szellemhez, érthető, hogy Bach az „Estro"-ból 5 koncertet átír cembalora, orgonára, sőt a 12.-et „h"-mollból „a"-ba transponálva 4 cembalora és zenekarra.

Bizonyos ünnepélyes, majdnem száraznak mondható hang vonul végig e műveken, amitől Vivaldi zenei nyelvezete bizonyos személyfölötti jelleget kap. A téma híjával van az éneklő karakternek, gyakran *hangismétlő motivumok, túlnyomóan kis hangközökből álló skálaszerű melodika jellemzik,* a drámai unisonoknál gyakori az ugrásszerű hanglépés. A hangzási okokból felbontott hármashangzatú, akkordikus melódika lappangó polyphon képződményeivel különleges hanghatású. (*a.* I. conc. 1. tétel, 1. tutti. — *b.* V. conc. 1. tétel, 1. tutti. — *c.* VI. conc. 1. tétel, 1. tutti. — *d.* IX. conc. 3. tétel, 1. solo. — *e.* X. conc. 1. tétel, 1. tutti. — *f.* XI. conc. 4. tétel, 1. solo. — *g.* XII. conc. 1. tétel, 1. tutti.)



Az első tételben túlnyomóan gyujtó, szenvedélyes a hangulat, a zárótételben friss és humorteljes, gyakran táncszerű (*a.* IV. conc. 3. tétel, 1 tutti; *b.* IX. conc. 3. tétel, 1. tutti).



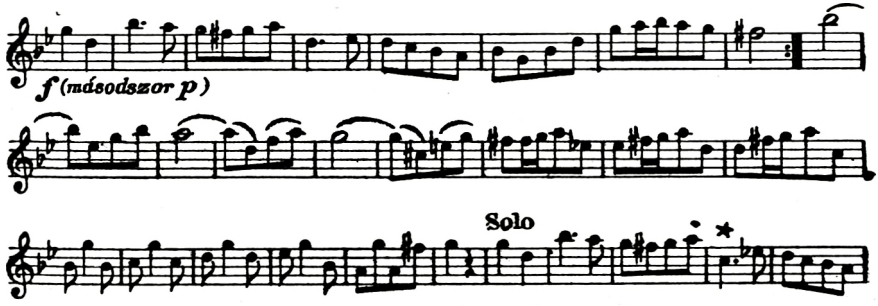
A középső, lassú részben fönséges, magasztos pathos vonul végig, és valósággal kivirul az akkor szokásos rögtönzött díszítmények, futamok használatában. A Solo felszabadul a zenekar bilincseitől az alapvetően új,

Vivaldi-féle formaépítkezés következtében. A kezdő Allegro-tétel következetesen 5 Tutti és 4 Solo részre oszlik. A kezdő ritornell hármas tagozottságú: súlyos zenekari kezdés után, ebből vett, vagy új motívumok, többnyire szequenciaszerűen haladnak tovább a *domináns* hangnemben, azután az első rész megismétlődik a tonikában, amit egy epilógus zár le. Így pl. a 2. koncert (g-moll) felépítési sémája:

1. tutti	1. Solo	2. tutti	2. Solo	3. tutti	3. Solo	4. tutti	4. Solo	5. tutti
ABC	átv.	BC	átv. + B	ABC	átv.	B	AB'B'	Kadenz
T	T	T	°D	°D	°D	T	T	T
A			B			A		

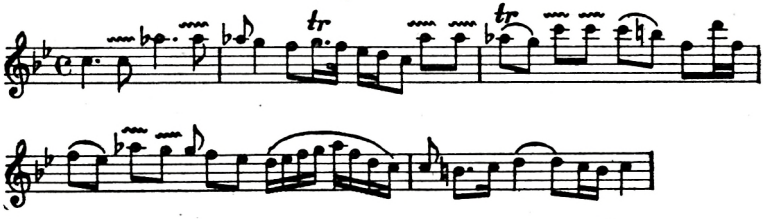
(Azzal, hogy a jellegzetes középrész után az *alaphangnemben* ú. n. Repriset hoz, Vivaldi a klasszikus szonátaforma egyik megteremtője.) — Betoldások, egyes részek ismétlése, rövidítése, variálása következtében nem merevedik sablonná a forma. Az első tuttit elragadó ritmika, takarékos formázás és a kifejezés pontossága jellemzi. A most belépő „Solo" széles elbeszélő jellegű, hegedűszerű figuratív passage-játékot hoz. A tematikus Tutti a súlypont, a Solo, úgy tonalitás, mint melodika tekintetében improvizált jellegű. (Későbbi műveit is jellemzi ez a felépítés; csak *hangszerelési* változás, hogy a 2. brácsa elhagyásával, a mai 2. hegedű-brácsa-csello képviseli a tuttit.)

1715-ben újabb 12 koncertje jelenik meg „Stravaganza" címmel, valószínűleg a bennök előforduló szokatlan tematika és futamok gyakori használatára célozva. A századvégi kritikusoknak nem tetszenek e művek. Burney pl. 1770-ben így ír: „csak olyan játékosok részesítik előnyben, kiknek egyetlen érdeme a gyors játék", egy másik kritika szerint: „az új koncert csak azt fogja meg, aki a szépséget nagytömegű, gyors hangok egymásutánjában látja". Ma kedvezőbb a véleményünk róluk, akárcsak annakidején Bachnak. Kettőt ezekből is átír combalóra. A 6. (g-moll) koncert a legjellemzőbb. Először jelenik meg nála a valódi, éneklő melódia, a szenvedélyt elégikus pathos váltja föl; a ritornell középrészében a mozgalmas ütemelőző egy melodikus súlyos rész előtt az eljövendő új kor hírnöke. Nagyszabású Tutti után, lágy, panaszos hangú Solo jön, mely (motivikus rokonsága dacára) az eredeti hősies témát elégikus hangon veszi át. Op. 4. VI. Konc. 1. tétel.



A ritmikai elem eleven váltakozása, synkopák gyakori fellépése, az „új" ízlés felé mutat, a „fenségesen lépdelő" mozdulatokat „táncos-graciózus" váltja föl. Ez az ú. n. „lombardiai" ízlés annyira népszerű lesz, hogy Quantz szerint (1724) „a közönség semmit sem akar hallani, ami nem ehhez hasonló".

Végül még *Alberti* munkásságát említem fel. 1713-ban megjelent 10 koncertjének tuttija Vivaldihoz hasonlóan nyomatékos, zárt; Soloja azonban a szokásos *akkordikus* figuráció mellett, már tisztán *melodikusan* elképzelt gondolat. Echo hatások, a Tutti-Solo közvetlen egymásutánja jellemzik. Az első Ripienik hangját a Solohegedű virtuóz figurával kíséri, majd váratlanul éneklő melódiába jutva, fokozza a feszültséget, amit a következő Reprise old fel, a hallgatót a kezdés hangulatába helyezve. Opus 2.-je mutatja, milyen gyorsan kifejlődött az új stílus. Alberti op. 2. VIII. Sonáta (1721.).



Az emphatikus barokk nyelvet felváltja az új, éneklő, szubjektív jellegű kifejezésmód, rövid, zárt tematika, az építményben tiszta, zárt határok. Más lesz a hangszeres hangzás is. Trillák, glissandók, kifejező szünetek, frazirozási ívek, sőt *vibrátó* jelek nagy gonddal elhelyezett pontos feltüntetése a kottaképben, a szenvedélyes affekt helyett *érzelmes* kifejezésmód, gyöngéd érzelmek világa. Most már szabad az út Sammartini, Tartini, Ph. E. Bach és a Mannheimiak munkássága előtt.

Az anticipáció.*

— Adalékok a gyakorlás lélektanához. —

Irta: *Hernádi Lajos.*

Bármely cselekvésünk megakadás nélküli, folyamatos kivitele csakis az *anticipáció* lélektani tüneménye folytán lehetséges. Az anticipáció fogalmát a muzsikus az összhangzattanból ismeri, ahol az egy vagy több hangnak az előlegezését, még az előző harmónia funkciójának érvénybenlétekor való belépését jelenti. A lélektani értelemben vett anticipálást agyunknak az a képessége teszi lehetővé, amelynél fogva valamely elvégzendő mozdulatot, kimondandó szót *előre* el tudunk képzelni.

* Hernádi Lajos, a Zeneművészeti Főiskola r. tanára, „A zongorázás" címmel készülő nagyobb zongorapedagógiai munkájából volt oly szíves ezt az érdekes fejezetet — akadémiai székfoglaló előadásának bővített változatát — közlésre átengedni. Szerk.

E jelenségnek még az élet legegyszerűbb ténykedéseinél is nagy szerepe van. Hogy fontossága ellenére aránylag kevés figyelemben részesült eddig, annak nyilván az a magyarázata, hogy a mindennapos élettel való összefüggéseiben (például a beszédnél, járásnál, öltözködésnél, stb.) ez a folyamat annyira automatizálódott, annyira öntudatlanná vált bennünk, hogy nem is gondolunk rá, létezését magátólértetődőnek vesszük. Meglepő azonban, milyen kevéssé mutattak rá az anticipálás döntő fontosságára olyan területeken, amelyek nem tartoznak a mindennapos, gépiessé vált cselekvésekhez, például a zongorázásban. Már pedig *az anticipálás kielégítő vagy elégtelen voltán múlik, vajjon folyamatosan, vagy akadozva zongorázik-e valaki.* Amennyiben hézagos, rossz anticipálás ellenére sem akad meg, úgy ez akkora szellemi erőfeszítésébe kerül, hogy játéka nem lehet felszabadult, hanem csak szorongással, gátlásokkal teli.

Az utóbbi idők szakirodalmában találunk ugyan utalásokat arra nézve, hogy előre el kell képzelnünk azt, amit játszani akarunk. De mindez utalások megegyeznek abban, hogy csupán rámutatnak a szükségességére, de nem vizsgálják, hogyan is történik ez az előre-képzelés a gyakorlatban, milyenek a részletproblémái. Pedig vannak ilyen problémák, nem is könnyűek, és sikeres megoldásuk, ismétlem, igen fontos.

A nehézség abban áll, hogy mialatt zongorázunk, *egyidejűleg,* egymással párhuzamosan két folyamat megy végbe (vagy kellene, hogy végbemenjen!) bennünk. Egyrészt a *ténylegesen* játszott, megszólaló hangnak, frázisnak a hallgató által is érzékelhető kivitele, — másrészt és ugyanakkor a *soron következő* hangnak, vagy frázisnak a külvilág által nem érzékelhető, csupán bennünk, agyunkban végbemenő anticipálása, előzetes elképzelése. Az ilyen anticipálás még aránylag könnyű addig, amíg valamely darab első hangjának, vagy hangjainak elképzeléséről van csupán szó, még a játék megkezdése *előtt.* De egyszerre komoly problémává lesz, amint a zene áramlása megindult s ezeknek az anticipált, aránylag halvány képzeteknek a ténylegesen megszólaló hangok, a valóban kivitelezett mozgások nyomasztó konkurrenciájával kell megküzdeniök. Jól értsük meg: itt nemcsak arról van szó, hogy *egyugyanazon* hang előlegezett képzete sokkal halványabb, „fantomszerűbb" magánál a zengő, „hús-vérből való" hangnál! Nem: itt arról van szó hogy ezek az anticipált képzetek nemcsak halványabbak, de állandóan *más* hangok képzetei, mint amelyeket kezünk éppen játszik. Még a dominánst játszuk, de már a következő tonikára kell gondolnunk. Még a Les Adieux szonáta lassú tételének utolsó hangjait játszuk, de már az utána következő Vivacissimo hirtelen kitörő ujjongását — s egyben e *költői* mozzanat létrejövéséhez elengedhetetlen *mesterségbeli* tényezőket (tempo, hangvétel s az ezekkel összefüggő erő- és izomérzetek, az első pár hang ujjrendje, stb.) kell anticipálnunk anélkül, hogy ezzel a lassú tétel nosztalgiás hangulatát megzavarnók, — anélkül, hogy a hallgató ebből az anticipálásból a legcsekélyebbet is észrevenné. Szellemi energiánkat *koncentrálnunk* kell az éppen játszottakra — s ugyanakkor *meg kell osztanunk* azokat a játszott s a játszandó hangok között! Ez az állandó kettősség, ez a divergencia természetesen nehéz és fárasztó, sőt keresztülvihetetlen, ha nem tudjuk a módját, hogyan kell hozzáfogni valamely darab megtanulásához úgy, hogy mire tempóban játszuk, az anticipálás valami egészen magátólértetődő (akárcsak járás, vagy

beszéd közben), — *tehát* a játék folyamatos, biztos, a megakadás lehetőségét kizáró, felszabadult lehessen.

Az itt elmondottak után érthető a játszott hangoknak a csupán elképzeltekkel szemben való megsemmisítő fölénye, olyannyira, hogy a legtöbb zongorázónál anticipálás vagy egyáltalán nem, vagy csak igen hézagosan jön létre.

Az anticipáció s a játék egymáshoz való viszonyában három főtípust különböztetünk meg:

1. Az esetek túlnyomó részében a játszó feje *éppen csak hogy ott tart,* ahol a keze; agya „lélekszakadva" lohol a keze mellett, amely gépies mozgások sorát végzi minimális szellemi kontroll alatt. Ez az „éppen-csak-hogy-ott-tartás" eredményezi azt a jól ismert görcsös szorítását a kéznek, karnak, sőt állkapocsnak, arcizmoknak, amely szorítás nem egyéb, mint egy pszichés görcsnek a fizikumra való kivetülése. (A játszószervek merevségének másik „kézenfekvő" oka persze a rossz technikai alap. Ennek tárgyalása azonban nem tartozik ide.)

2. Elég gyakori az az eset is, amidőn a játszó feje *elmarad* a keze mögött. Az ilyen zongorázó hatalmából teljesen kisiklott játékának irányítása. Úgy játszik, amint a keze viszi, a jobb-rosszabb gépies ismétlések beidegzései alapján. Elég a legkisebb zavaró körülmény s nemcsak hogy megakad, de egyáltalán nem tudja folytatni, újra *elölről* kell kezdenie „produkcióját". Mert az egész darabból csupán egyetlen fix pontja van: a kezdete. Bárhol akadjon is meg, nem tud magának számot adni arról, mi is következik, mert a darab nincs a fejében, csak az ujjaiban. A hallás szerepe itt nem belső, központilag irányító, hibát *megelőző,* hanem csakis külső, perifériikus, a hibát *utólag* konstatáló lehet.

3. Végül a legritkább eset az, amelyben a fej, az agy *előtte* jár a kéznek; más szóval a kéz csak azt játsza, amit az agy diktál neki, — a test csak azt produkálja, ami a szellem kontrollja alatt áll.

Azt hiszem, nem lehet vitás, hogy a leírt háromféle eset közül számunkra csupán a harmadik fajta jöhet számításba. A 2. pont alatti mindenképen elvetendő s az 1. pont alatti sem sokkal jobb.

Az a kérdés már most, hogyan térjen át az eddig helytelenül zongorázó a tanulás célravezetőbb módjára? A felelet igen egyszerű. Mindenekelőtt szokjék hozzá, hogy — külön kézzel és igen lassú tempóban bár, de *egyetlen hangot se üssön le anélkül, hogy előzetesen el ne képzelte légyen azt.*

Minden ilyen anticipált hangképzetnek a következő, egymással szorosan összefüggő négy tényezőből kell állnia:

a) a hang *magassága; b)* a hang *erőssége; c)* a hang *időtartama; d)* a hang *ujjrendje.*

Az elképzelés műveletének szokatlansága folytán eleinte talán különkülön kell a játszandó hangnak itt felsorolt egyes tulajdonságait elképzelnünk s azután az így elképzelt részlet-tulajdonságokat mintegy integráló művelettel egyesítenünk. Később, nagyobb gyakorlottság mellett *egyetlen szellemi* aktus lesz e rész-tulajdonságok együttes elképzelése. Aminthogy az *a)—d)* alatti felsorolás is csak absztrakció, elvonás eredménye, hiszen a valóságban e négy tényező sohasem különíthető el egymástól. Minden zenei

hangnak *egyszerre* van magassága, erőssége, időtartama — és megszólaltatása sem történhet valamelyik ujjunk nélkül.

Hangsúlyozni szeretném, hogy az *egyes* hangoknak itt tárgyalt anticipálása korántsem fog a zenélés atomokra bomlásához vezetni, hanem egyelőre csak *gyakorlat,* tréning, az agy szoktatása egy merőben új tevékenységhez. E tevékenység azonban alapfeltétele annak a felszabadítandó zongorázásnak, amelyet célul tűztünk magunk elé. És természetes, hogy az ilyen mélyreható átalakítást nem kezdhetjük mindjárt nagyobb egységek, motívumok elképzelésével. Mindazoknak, akik a zongorázással szembeni magatartásukat meg akarják változtatni, számolniok kell azzal, hogy még az *egyes* hang elképzelése is nehézségekbe fog eleinte ütközni. Hiszen nem kevesebbről van itt szó, minthogy egész zenei világképét gyökeréig revideálnia kell annak, akinek eddig a zongorán előállított hangokról csak látási-tapintási, nem pedig hallási elképzelése volt!

Több különféle beállítottságú zongorázóval végeztem a következő kísérletet: Megkértem őket, hunyják be a szemüket s figyeljék meg, milyen gondolattársítások keletkeznek bennük arra a szóra, amelyet majd hallani fognak. Rövid szünet után azt mondtam: *cisz.* A kísérleti személyek egy része — azok, akik főleg látási-mozgási képzetek alapján zongoráztak — arról számolt be, hogy amint e szót kiejtettem, először is megjelent előttük a cisz kotta*képe,* továbbá, ezzel csaknem egyidejűleg, érezni vélték valamelyik (rendszerint a 2.) ujjuk hegyében azt a jellegzetes *tapintási,* illetve nyomásérzetet, amelyet a fehér billentyűk közül kiemelkedő s amazoknál keskenyebb fekete billentyű leütésekor szoktak érezni. Egyesek még kiegészítették ezt a képet a billentyű fekete színének és pontosabb helyzetének („két fekete közül a baloldali") megadásával is. Csak egész halványan, mintegy *kísérő tünetként* jelentkezett némelyikükben az említett látási és tapintási elemeken kívül a cisz *hang*-mivolta is! — Ezzel szemben azok, akik belső hallás és elképzelés alapján zongoráztak, ha abszolút hallásuk volt: megcsendülni vélték, vagy mintegy hangtalanul énekelték a cisz-t (nők az egy- vagy kétvonalas, férfiak — egy kivételével — a kis cisz-re gondoltak). A relatív hallásúak egyike a Mondschein-szonáta, vagy a Chopin Fantaisie-Impromptu *hangnemére,* másika Mozart A-dúr szonátájának, vagy Liszt A-dúr koncertjének kezdő dallamhangjára, mint a *tercállású tonikahármas felső hangjára* gondolt.

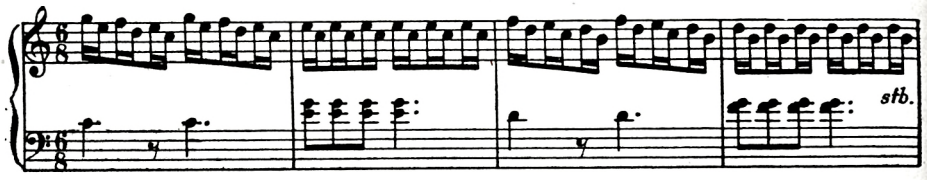
Látnivaló, hogy ez az egyszerű kísérlet is igen érdekes tanulsággal szolgált: azzal ugyanis, hogy egy zenei hangnak a puszta neve mennyire mást és mást jelent a különféle típusú zongorázók számára, milyen eltérő lélektani folyamatokat indít meg bennük. S most képzeljük el: ha már a zene legkisebb, molekuláris eleme, az egyes hang ilyen eltéréseket mutat az egyes zongorázók képzeletvilágában, milyen nagy különbség lehet akkor magukról a művekről alkotott képek között!

Legelső teendőnk legyen tehát, hogy e sokféle típust valamiképpen közös nevezőre hozzuk azzal, hogy bármelyik fajta elképzelés is jellemző az illető egyénre, szoktassuk hozzá, hogy — mint már említettem — egy hangot se üssön le a zongorán előzetes elképzelés nélkül. Ezt az anticipálást természetesen mindenki először a maga addigi módján fogja végrehajtani. Míg azután az elképzelésre-szoktatás révén egyrészt, módszeresen folyta-

tott hallásfejlesztő gyakorlatokon át másrészt, kifejlődik majd mindannyiukban az addig csak szunnyadó belső hallás képessége.

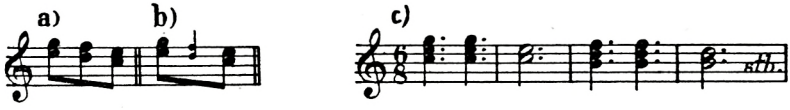
Most pedig áttérhetünk az anticipálás gyakorlati kivitelének leírására. Több példát fogok idézni, különböző stílusú és nehézségű etüdökből és darabokból. Egyrészt azért, hogy így a kérdést több oldalról világítsam meg, — másrészt pedig azért, hogy különböző fokon lévő zongorázók egyaránt találhassanak e példák között olyant, amelyik az ő esetükre legjobban illik. Félreértések elkerülése céljából megjegyzem, hogy valahányszor az itt következő fejtegetések során *tanulásról* lesz szó, azon mindig *kotta nélkül* való megtanulás, memorizálás értendő.

Elsőnek álljon itt a következő kis Czerny-etüd (a Kálmán—Molnár—Senn zongoraiskola II. kötetének 18. sz. darabja):



Mivel a két kéz külön-külön megtanulandó szólamának egyesítését a II. fejezet tárgyalja, itt egyelőre csak kezenkint foglalkozhatunk az anticipáció mikéntjével. Nézzük először a jobb kezet.

Első teendő, hogy a növendék, önállóan, vagy a tanár segítségével, a legkisebb részletbe menően tájékozódjék az etüd motivikus, harmóniai és formai felépítése felől. E tájékozódásnál fontos elv a hangoknak nagyobb egységekbe való foglalása, a jelenségeknek minél egyszerűbb alakra való redukálása, a lényeg megláttatása. Így rá kell vezetnünk a növendéket arra, hogy az első hat hangból álló motivum egyszerűbben az *a)*, még egyszerűbben a *b)* alatti alakban fogható fel; — vagyis a $\frac{f}{d}$ terc átmenő lévén, az egész motívum nem egyéb, mint az alaphelyzetű C-dúr hármashangzat felbontása. Így nézve a tanulandó szöveget, annak a következő áttekinthető képét kell kapnunk:



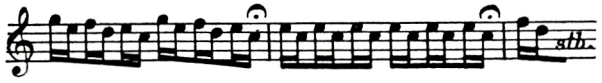
Mielőtt magának az etüdnek a megtanulásához fogna, ezt a leegyszerűsített alakot kell a növendéknek kifogástalanul tudnia (és pedig nemcsak C-dúrban!). Mert egyrészt ez az a váz, amelynek szilárdságától az egésznek a biztonsága is függ, másrészt pedig sokkal könnyebb és gazdaságosabb így a tanulás. Ugyanis aránylag kisszámú megtanult hang, illetve akkord alapján később szinte ugyanazzal a szellemi munkával sok hangot, — a váz alapján magát az etüdöt tudja majd játszani. Míg fordítva, ha nem a nagyobb összefüggésből indul ki, akkor nem látja a fáktól az erdőt és kérdés, eljut-e egyáltalán olyan világos és maradandó képzetekhez, formai áttekintéshez sok gyakorlás után is, mint így már kezdetben.

Amikor a növendék idáig érkezett, akkor körülbelül ott tart, mint amikor valaki egy idegennyelvű szöveg, vagy vers megtanulása előtt annak

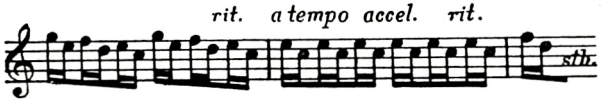
tartalmát már ismeri annyira, hogy más szavakkal is el tudja azt mondani (transzponálás!). Következő teendője már most: *minden egyes szó* jelentésével tisztába jönni, úgy, hogy mire tényleg hozzáfog a vers *megtanulásához,* addigra ne maradjon a szövegben egyetlen sötét, tisztázatlan pont sem számára. Tehát olvassa és képzelje el *zongorázás nélkül* az első néhány hangot, — annyit, amennyit jól megérteni és megjegyezni képes (mondjuk, gyengébb növendéket tételezve fel, az első 6 hangot). Ezt az olvasva-elképzelést nagy figyelemmel ismételje annyiszor, amíg jól meg nem jegyezte magának e hangokat úgy, hogy aztán *kottábanézés nélkül,* lassan, hibátlanul el tudja játszani. A megjegyzés részint *ösztönös,* részint *értelmi* belső hallás alapján történjék.[1] Az ösztönös belső hallás szerepe abban áll, hogy a növendék ezt a kis figurát *dallam*-mivoltában meg tudja ragadni és lapról leénekelni a neki megfelelő hangmagasságban. Tehát egyelőre *ne gondoljon billentyűkre és ujjakra,* hanem *zenét,* egymással szervesen összefüggő, énekszerű dallam-lépéseket kell hallania. Az értelmi hallásnak pedig az a szerepe, hogy ezt az ösztönösen, naivul felfogott és leénekelt kis dallamrészletet a hangnem s a mondat nagyobb összefüggésébe beillessze. Vagyis most már ne csak, mint elszigetelt C-dúr akkordfelbontást (= különálló szó, „beszédrész"), hanem, mint *tonikai* hármashangzatot (= a többivel összefüggő szó. „mondatrész") értse és tanulja meg.

Fontos volt ezzel az elemző munkával kissé részletesebben foglalkoznunk, mielőtt az anticipáció kivitelére rátérnénk. Mert a tanulandó zene, vagy szöveg ily nagyfokú megértése nélkül nem jöhet létre könnyű és biztos anticipálás. Hiszen csak azt tudhatom elképzelni, amivel teljesen tisztában vagyok!

A játszandó hangok előre való elképzelése az előbb ismertetett vázlat alapján meglehetősen könnyű volna, ha a szóbanforgó etüdöt ilyenformán lehetne játszani (ahogyan, sajnos, gyakran játsszák is):



vagyis, ha mindazokon a helyeken, ahol a mozgás jellege, iránya, vagy a harmónia megváltozik, a játszó tetszés szerinti időre megállhatna gondolkozni, vajjon mi is következik? — Másik, ritkábban tapasztalható, de nem kevésbbé rossz „megoldás" a következő:

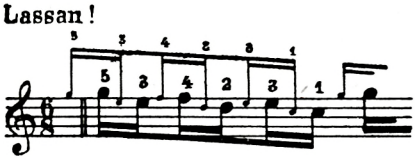


Meg kell jegyeznem, hogy e két példa „idealizált" formában, tiszta állapotban mutatja be a szokásos hibákat; a valóságban akadozás és tempóingadozás majd mindig együtt járnak. Bármint álljon is a dolog, tény, hogy e hibák közös oka: halvány, hézagos képzetsor és elégtelen, vagy semmilyen anticipálás.

Tegyük fel ezek után, hogy az *egyes* hang előzetes elképzelése

[1] Ehhez a belső hallással való elképzeléshez szorosan hozzátartozik a lapról éneklés, amit az auditiv tanításról s a solfège-ről szóló írások (magyar nyelven Kovács, Varró, Kálmán, Popper — illetve Kodály és Molnár Antal munkái) részletesen tárgyalnak.

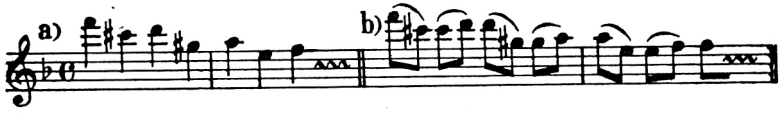
(l. fentebb) már nem ütközik nehézségbe. Ez esetben az egyetlen kielégítő megoldás a következő: minthogy megakadni és lassítani nem szabad, tehát válasszunk kezdetben olyan lassú tempót, amelyben a *két szomszédos hang között lefolyó idő elegendő ahhoz, hogy agyunk a mindenkori soron következő hangot annak magassági, erősségi, időtartami és ujjrendi* (mozgási) *képzetével együtt kompletten és nyugodtan anticipálni tudja.* Tehát mintegy így:



Ez az a megoldás, amelyik — bármennyire túlzottnak, a zenét atómjaira bontónak tünjék is az első pillanatban, mégis, minden biztonság, folyamatosság, sőt felszabadultság legvégső oka és elengedhetetlen feltétele. Félre ne értessem: nem azt akarom ezzel állítani, mintha minden fokon, minden etüdöt vagy darabot így kellene tanulni ahhoz, hogy biztosan menjen. De állítom, hogy a *legreménytelenebbnek látszó akadozás és bizonytalanság is megszűnik,* ha valaki így fog hozzá egy darab megtanulásához. És az is bizonyos, hogy azok a tehetséges egyének, akik eddig sohasem gyakoroltak így és mégis biztosan zongoráznak: azok vagy amúgyis képesek az ilyen anticipálásra (anélkül, hogy tudatában volnának), vagy ha nem, esetleg csak részben, akkor kiderül, hogy addigi biztonságuk *relatív* volt csupán és gyakorlásuk ilyenirányú kimélyítésekor jönnek rá, mi az *igazi* biztonság.[2]

Az átlag-növendéknek pedig már csak azért is rá kell térnie az anticipálás itt leírt módjára, mivel ez nemcsak játékának biztonságát és színvonalát fogja közvetlenül is emelni, hanem mert van egy közvetett, az előbbinél nem kisebb jelentősége is. És pedig az, hogy — mint láttuk — az anticipálás *feltételezi* a belső hallási-mozgási elképzelés jelenlétét. S ugyancsak feltételez egy bizonyos fokú elméleti tudást is. Ha e feltételek bármelyike hiányzik, a megkísérelt lassú, anticipált játék már néhány taktus után kíméletlenül leleplezi, hol van a baj. Úgy, hogy a játék bizonytalanságának problémáját így is fogalmazhatjuk: Valaki nem tud megakadás nélkül zongorázni, *mert* fogyatékosan anticipál. Ámde, ha tovább vizsgáljuk, kiderül, hogy anticipálni sem tud, *mert* hiányos a belső hallása s az elméleti tudása, (illetve nem az utóbbi alapján tanul). Ez a megállapítás azért fontos, mert

[2] Hogy még az ilyen hangonkint való anticipálást sem lehet „zeneietlen"-nek minősíteni, az kitűnik az alábbi példából: gondoljuk, hogy az a) alatti dallamot (a d-moll hármashangzat váltóhangos felbontását) kellene hangonkint anticipálnunk:



Ha már most az egyes hangokat **nemcsak elképzelésben,** de a zongorán is anticipáljuk, akkor a b) alatti alakot nyerjük. Ezt pedig Beethoven írta (op. 31. d-moll szonáta, I. tétel) és nem lehet azt állítani, hogy zeneietlen volna . . . Hasonló jellegű még pl. Schubert „Auf dem Wasser zu singen" c. dala, Chopin gisz-moll prelüdje, Clementi-Tausig „Gradus"-ának 14. száma és még több más.

megkönnyíti a pedagógus számára, hogy valamely hibás játékról diagnózist állítson fel s a hibák javítását is mindjárt a helyes irányban kezdje meg. Szinte azt mondhatnám, hogy az ilyen anticipációs próba amolyan szellemi Röntgen-lámpa, amelyik átvilágít a hibás játékon és felfedi annak rejtett bajait a hozzáértő tanár előtt. (S ne feledjük: az anticipáció — akárcsak a Röntgen-sugár — gyógyít is, nemcsak diagnosztizál!)

Csak természetes, hogy a hangoknak egyenkint való előre-képzelése, különösen eleinte, annyira igénybeveszi a játszó minden szellemi erejét, hogy hamarosan kifárad. Épp ezért nem is lehet soká egyvégtében csinálni, s főként: nem lehet hosszabb részeket, vagy éppen egész etüdöket, darabokat kezdetben így gyakorolni. Ennek a problémának a megoldásával egy későbbi fejezet foglalkozik majd.

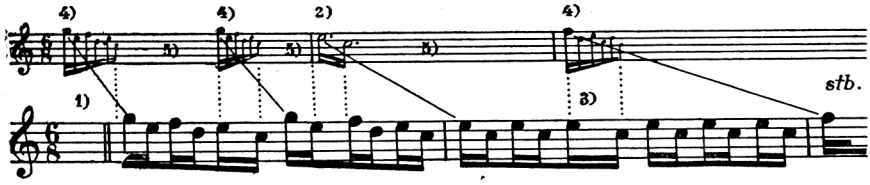
Ha a növendék a leírt módon, megfelelő részekre osztva és részenkint kb. 8—10-szer ismételve intenzív figyelemmel végiggyakorolta a szóbanforgó kis etüdöt, akkor *nyugodtan tegye aznap félre.* Másnap az első néhány eljátszás még ugyanolyan lassan és minden hangra kiterjedő figyelemmel történjék, mivel az agynak s az idegpályáknak is szükségük van „bemelegítésre", nemcsak a kéznek. Egyszerre azonban, úgy a harmadik-negyedik ismétlésnél a játszónak olyasféle érzése támad, mintha a tudat küszöbe előtt „jelenésükre" várakozó hangok már nem várnának olyan türelmesen a „végszóra", mint az előző napon, — mintha nem akarnák megvárni, amíg az agy „egyénenkint" szólítja őket, hanem mintha a később következők maguk előtt tolnák a sorban előállókat, szinte tolakodnának az ujjak alá. S ami a legbámulatosabb: a rend mégsem bomlik fel, a hangok tökéletes rendben és fennakadás nélkül követik egymást, éppen csak *könnyebben és gyorsabban,* mint az első gyakorlási napon. Mert agyunknak az a sajátsága van, hogy tanulás közben igyekszik egymással rokon, vagy szorosabban összetartozó elemekből *nagyobb egységeket,* alakzatokat, csoportokat alkotni, amely tevékenységét a leírt előzetes beható elemzés, az összefüggések tisztázása nagyon megkönnyíti (sőt sok esetben, bonyolultabb daraboknál, alig is lehetséges másképp eredményes tanulás). Már most, e nagyobb egységeknek, csoportoknak a tanulás szempontjából az a fontos tulajdonságuk van, hogy elég, ha agyunk a csoportkezdő egy-két hangot „hívja" s a többi már automatikusan jön egymás után, mert még a gyakorlás első fázisában a jobban összetartozó elemek szorosabban társultak (aszszociálódtak) egymással, éppen összetartozásuknál fogva. De ne feledjük: ha az első napi gyakorlás során minden egyes hangot gondosan anticipáltunk, egyénenkint elvonultattuk azokat figyelmünknek a tudatmező gyujtópontját élesen megvilágító reflekorfényében, akkor a másnap-, vagy harmadnapra összeálló csoportok rendezett, jól ápolt, egyenletesen csengő hangokból fognak állni, anélkül, hogy mindegyiküket külön kellene indítania agyunknak! Míg ha a gyakorlás első fokán felületesen jártunk el, akkor később, ha keletkeznek is nagyobb egységek, csoportok: a kezdő hang hívására csak ápolatlan, kiegyenlítetlen hangok fognak felsorakozni, — amolyan gyülevész társaság, amelynél bizony még az is elő szokott fordulni, hogy egy-egy tagja felmondja az engedelmességet, és nem jön, amikor hívják. Vagy csak otthon való játszáskor jön s az órán, vagy a hangversenyen nem...

A leírt módon gyakorolva néhány nap alatt elérkezik a növendék odáig, hogy e kis Czerny-etüd jobb kezének kifogástalan eljátszása nem-

csak hogy könnyen és megbízhatóan fog neki menni, hanem az egyes eljátszáshoz szükséges szellemi tevékenység alig lesz valamivel több, mint a lényegére lemeztelenített, néhány akkordból álló váz eljátszásáé volt. Mert, mint mondottuk, elég egy-egy csoportkezdő hangra gondolnia, hogy keze a csoport többi hangját már magától játssza. S az alatt, amíg a kéz önműködően végzi feladatát, az agy mentesül az *éppen játszott* hangok *tudatos* indításának kötelezettsége alól s így már *a következő csoport kezdő hangját* (hangjait) *anticipálhatja*. Ily módon jön aztán létre az a töretlen, hézagtalan folyamatosság, amely a játék fölényes biztonságát eredményezi; magasabb fokon és remekművek előadásánál pedig a szellem szabadabb szárnyalását, átélt és költői előadást tesz lehetővé.

Az elmondottakból az is következik, hogy ilyen gyakorlás mellett nem szükséges a tempó gyorsulását erőltetni; bekövetkezik az magától, és pedig abban a mértékben, amint a játszó egyre nagyobb és nagyobb csoportokat képes *egyetlen* szellemi aktussal indítani. S ha megszokja, hogy az agy intésére hallgasson és gyakorlása folyamán sohasem fog olyan erőltetett tempót venni, amelyben *egyelőre* még nem tud kielégítően anticipálni, akkor minden darabja el kell, hogy jusson, egészséges, szerves fejlődés során odáig, hogy a szükséges tempóban is *épp oly nyugodtan* tudja azt játszani, mint ahogy kezdetben egész lassan játszotta volt. Ez a nyugodtság az, ami a kiváló művészek játékának mesterségbeli részére annyira jellemző, hogy a leggyorsabb tempók sem hatnak úgy játékukban, mintha „lihegve", minden képességük megfeszítése árán győznék csak a gyorsaságnak azt a fokát. Mert *olyan nagy egységekben* tudnak gondolkozni, csoportjaik szükség esetén oly sok hangból állnak s e *hangok mindegyikét* a darab tanulásának kezdetén, lassú tempóban oly tökéletesen anticipálták, hogy még gyors játszáskor is az egyes csoportkezdő, külön-külön tudatos indítást igénylő hangok *időben elég távol esnek* egymástól ahhoz, hogy az agy nyugodtan tudja azokat útjukra bocsátani.

Hátra van annak a megállapítása, hogy mivel gyorsabb játék esetén az anticipálás már nem hangonkint, hanem csoportonkint történik, tehát ilyenkor a játszandó hangok előre vetített képzetei már nem olyan egyenletesen fognak elhelyezkedni a megszólaló hangok között, mint ahogyan azt a 6. hangjegypélda mutatja, hanem valahogy így:



(A két vonalrendszert összekötő függőleges vonalak egyidejűséget jelentenek; a ferde vonalak pedig az egymásnak megfelelő anticipált és valóságos hangokat kötik össze.)

Megjegyzések:

1. Az első ütem még a játék kezdete előtt anticipálandó.

2. A második ütemet akkor célszerű anticipálni, amidőn az első ütem ismétlődő hatos csoportját másodszor is elindítottuk, „elvetettük a gondját".

3. A harmadik ütemnek az elsőéhez hasonló figuráját nyugodtan el-

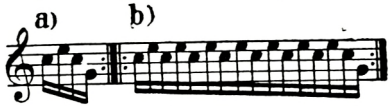
képzelhetjük a könnyű második taktus hatszor ismétlődő e''-c'' lépései között már a harmadiknál.

4. Ez a szokatlan jelölésmód az anticipált csoportkezdő hangok kiemelkedő jellegét s a csoport többi hangjának a tudat mélysége felé való elmosódását, mintegy „ködbeveszését" akarja szemléltetni. E jelenség természetes következménye a tempó gyorsításának, mivel az agy csak lassú játéknál tud minden hangot külön indítani; gyorsabb játéknál, mint látható, *kénytelen* csoportokat alkotni, amelyeknek kezdő, vagy kiemelkedő, jellegzetes hangja nagyobb fényerővel exponált, a többi pedig halványabb lesz. S hogy ennek a természeténél fogva egyenlőtlen képzetsornak a zongorán mégis egyenlő hangok feleljenek meg: *ezért is* szükséges előzőleg lassan gyakorolni — hangonkint tudatosan indítva — s ehhez a lassú gyakorláshoz később is vissza-visszatérni!

5. Láthatjuk, hogy az anticipált képzetsor aránylag nagy hézagokat mutat. Azonban az agy e hézagok alatt sem maradhat tétlen: ilyenkor fordul figyelmünk a ténylegesen játszott hangok felé, hogy ez utóbbiakat jó csoport-indítás után magukra hagyva, amint szükséges, ismét visszatérjen a következendők anticipálásához. Az agy tevékenysége ezek szerint állandóan ide-oda hullámzó, megoszlik a játszandó s az éppen játszott hangok között.

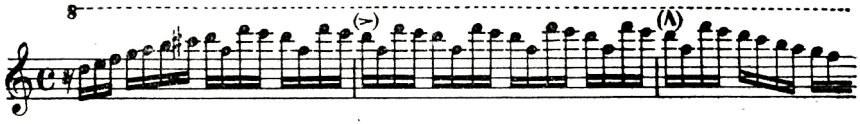
A bal kéz szólamának megtanulása az elmondottak után már nem igényel újabb magyarázatot. Viszont fel kell hívnom a figyelmet arra, hogy az első taktus két c'-je nem csupán abban különbözik egymástól, hogy egyikük negyedértékű, rákövetkező nyolcad szünettel, másikuk pedig pontozott negyed. E csekély zenei eltérésen kívül tanulás-lélektani szempontból sokkal lényegesebb különbség köztük a következő: az első c' után *még egyszer ugyanaz* a hang következik (vagyis e második c' anticipálása az elsőnek elképzelése után nem kíván *újabb* szellemi tevékenységet), míg a második c' képzete már az utána következő *megváltozó* hangok (az $\frac{g'}{e'}$ terc) anticipálásával terhelt.

Ennek az egyszerű helynek ilyen beható elemzése is talán túlzottnak fog tűnni egyesek szemében. Ezért rá kell mutatnom arra, hogy a *két egyforma hang után beálló változás* újabb fontos megállapítások kiinduló pontjául szolgál. Mert ha csak egész könnyű formában is, de ugyanazt a jelenséget mutatja, amelyik nehezebb darabokban komoly gondokat szokott okozni a játszónak. Itt lélektani síkon ugyanazzal a jelenséggel van dolgunk, mint amelyet a fizikában *tehetetlenségi mozzanat*-nak (Trägheitsmoment) neveznek s amely úgy foglalható szavakba, hogy valamely mozgásban levő test *nem tudja mozgásának irányát külső erő behatása nélkül megváltoztatni.*

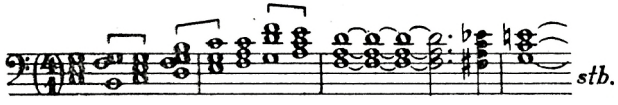


Az *a)* alatti négyhangú figurát minden nehézség nélkül ismételhetjük akárhányszor. De próbáljuk csak meg úgy átalakítani, ahogyan *b)* alatt látható: a c''—e'' lépést hétszer ismételve. Körülbelül az ötödik c—e-től kezdve érezni fogjuk, mennyi figyelmet (= külső erőt) igényel a hetedik egyforma tag után hirtelen beálló változás anticipálása, ha el akarjuk kerülni a megakadást, vagy a lassítást.

Minél többször ismétlődik valamely mozgás, annál több figyelmet kíván annak hirtelen megváltoztatása. Ami tehát a fentebb idézett kis Czerny-etüdben még könnyű, mert *csak kétszer* ismétlődik az, ami után a mozgás megváltozik, addig az egyforma tag többszöri ismétlődése esetén már jóval nehezebb a feladat. A számtalan gyakorlati példa közül elég, ha két közismertet idézek. Az egyik Czerny: A kézügyesség iskolája 1. számának 9.—11. üteme:

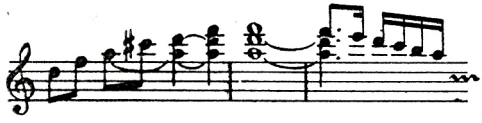


A legtöbb növendék a hétszer ismétlődő csoport helyett többet, vagy kevesebbet játszik, mert elveszti a fonalat, nem tudja, hányadiknál tart. A megoldás — mint mindenütt — itt is a megfelelő anticipálásban, a változásra jóelőre való felkészülésben és helyes csoportalkotásban rejlik. Ne hétszeres ismétlésre gondoljunk itt, hanem igazodjunk a taktusok első, leghangsúlyosabb csoportjai után, így nem fogunk tévedni. A zárójelben lévő kétféle hangsúly-jel nem valóságos marcato-t, hanem az illető hangoknak kijáró külön adag figyelmet jelent. Ezért áll erősebb hangsúly-jel a legutoljára ismétlődő csoport kezdő hangja felett, mintegy jelezni akarván, hogy „most!". Ha a növendékkel érzékeltetjük az etüd formai felépítésének „nagyritmusát" (több taktus nagyobb egységbe foglalását), így:



(a ⌐¬ jelek a harmóniailag szorosabban összetartozó taktuspárokat jelzik.)

akkor ezen belül a kritikus helyről a következő leegyszerűsített, könnyen anticipálható képe lesz:



A másik példa (Cramer—Bülow 10. sz. etüd) azt az esetet akarja szemléltetni, amidőn a tagok ismétlése nem egy helyben, hanem továbbhaladó szekvenciában történik. Már az is elég nehéz, amikor a 13.—14. ütemek négy szekvencia-tagja után a két kéz hirtelen szerepet cserél és úgy folytatja a szekvenciát, újabb négy tagon keresztül. De a nehézség — nem a szokott technikai, hanem szellemi értelemben — akkor éri el a tetőfokát, akkor a legnagyobb a megakadás, vagy legalább zökkenés veszélye, amikor az ezután következő 17.—20. ütemekben, újabb szekvencia során nem kevesebb, mint tizenhatszor ismétlődik egy másik négyhangú alakzat. A tizenhatodik szekvencia-tag után *nem megakadni:* tűzpróbája annak, milyen intelligensen gyakorol valaki. A megoldás, mint az előbbi példában is, egyrészt a leegyszerűsített nagyritmusos lényeglátásban, — másrészt és főleg, a megváltozó mozgásnak szinte az egész

huszadik taktust (négy utolsó szekvencia-tag) kitöltő anticipálásában keresendő.

Itt kell szólnunk még arról a jelenségről is, amelyet először *R. Semon* írt le (Die Mneme, 1920[5], 145. l.) a következő példával illusztrálva:

Goethe „Über allen Gipfeln . . ." kezdetű verse kétféle fogalmazásban létezik. Az első fogalmazás eleje így szól:

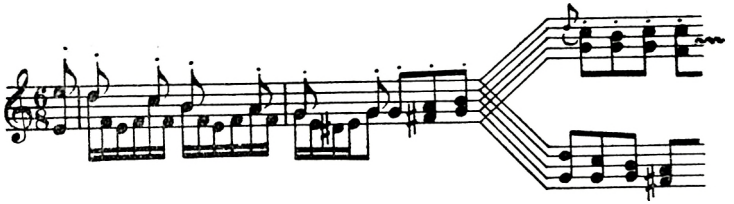
Über allen Gipfeln
Ist Ruh,
In allen *Wäldern*
Hörest du
Keinen Hauch stb.

A költemény második, végleges fogalmazása pedig így kezdődik:

Über allen Gipfeln
Ist Ruh,
In allen *Wipfeln*
Spürest du
Kaum einen Hauch stb.

Már most tegyük fel, hogy valaki először a korábbi fogalmazást ismeri és tanulja meg, később pedig a másik, eltérő alakot is. Ez esetben, valahányszor csak el akarja mondani a verset, azon a helyen, hogy „In allen W . . . ." kisebb-nagyobb küzdelem megy benne végbe azért, hogy melyik folytatást válassza a kettő közül. Képletesen szólva, ha A-val először B_1-et asszociáltam, később pedig B_2-et, akkor B_1 és B_2 minden előadás alkalmával versenyre kelnek egymással és zavart támasztanak, hacsak nem gondoskodtunk arról, hogy már tanulásunk elején a kétféle alakot *tisztán különválasszuk* magunkban és előadáskor kellő időben anticipáljuk a megfelelő folytatást.

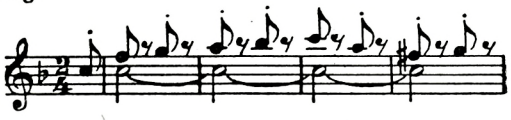
A zongorázásban gyakran fordul elő ilyen ú. n. *alternatív asszociáció*. Még pedig nem annyira valamely darab kétféle fogalmazása folytán, hanem sokkal inkább egy és ugyanazon a darabon belül a mondat-periodizálás, vagy az expozíció és a visszatérés különbségei következtében. Ilyen példák tömegesen fordulnak elő az irodalomban; álljon itt egy a sok közül:



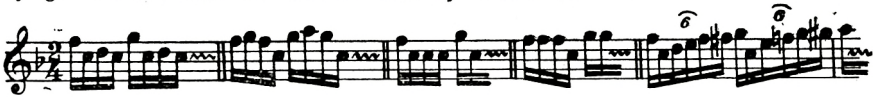
Ugyanennek a résznek a bal keze, minthogy kevésbbé dallamos és jellegzetes a jobbnál, még alkalmasabb zavar és bizonytalanság keltésére, tehát ránézve még fontosabb, hogy a kétféle folytatás eltéréseit jókor tisztázzuk.

Következő példánk egy, az elsőnél nehezebb Czerny-etüd, a Kézügyesség iskolájának 14. darabja (technikailag hasonló jellegű, mint az előbb idézett Fonódal). Ha a növendék figyelmét felhívtuk arra, vagy magától rájön, hogy az első négy ütemben a nyolcas 32-ed csoportok

2.—8. hangjai csupán a c'' váltóhangos körülírásai, akkor e négy ütem így jegyezhető meg:

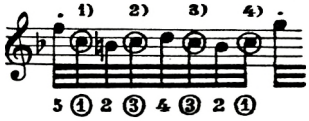


Ez idáig olyan egyszerű, hogy feleslegesnek látszik rá több szót vesztegetnünk. Ámde gondoljuk meg, hogy ilyen világos zenei képhez kétféleképen juthatunk el: vagy a technikai nehézségeken még *innen* maradva, a fenti leegyszerűsítés révén; vagy pedig e nehézségeket megoldva, azokon *túl* jutva („Jenseits"), ha az etüdöt majd zeneileg és technikailag egyaránt olyan fölényesen győzzük, hogy csupán a dallam továhaladását emeljük ki csillogóbb billentéssel, — a többi hét harmincketted egyenletes pergését pedig (megtartva a fenti váz gyors tempóját) egyszerűen behelyettesítjük a váz nyugvó c''-je helyébe. A „behelyettesítés" azt jelenti, hogy a játszó végül annyira felette kell álljon tudásban ennek az etüdnek, hogy számára majdnem mindegy legyen, vajjon a c''-t tartja-e négy taktuson keresztül, vagy pedig az előírt figurációt játssza. Már most legyünk tisztában azzal, hogy e kétféle „egyszerűség" között hosszú út fekszik, amelyet büntetlenül egy növendék sem kerülhet meg. Tévedés volna bárkinek is azt hinnie, hogy azért, mert az etüd tanulásának már a legelején könnyen áttekinthető képet tudott magának alkotni annak zenei lényegéről, *tehát* a tényleges szöveget szintén tudja s magát az etüdöt alig kell már gyakorolnia. Nem, a zenei lényeg tisztán látása még egyáltalán nem jelenti a darab *tudását!* Már csak azért sem, mert a fenti kis vázlatot sokféleképen variálhatjuk más-más zenei és technikai elv szerint, csupa különböző etüdhöz jutván így, amelyeknek zenei lényege azonos lesz az idézett Czerny-etüdével:



A szóbanforgó etüdöt tehát — tanulás-lélektani szempontból — úgy tekinthetjük, mint egyetlen speciális esetét ugyanazon zenei lényeg sokféle variálási lehetőségének. Nekünk pedig *ezt* a speciális esetet kell megtanulnunk, amihez nem elég, ha csak a vázlatát tudjuk jól, hanem azt a kettős ékesítés-szerű figurát, amelynek kedvéért az etüd íródott, *azt is* meg kell tanulnunk, még pedig *hangonkint anticipálva* a tanulás elején.[3] Mert

[3] Hogy miért kell még az ilyen egyszerű képletet is kezdetben hangonkint anticipálni? Ime: a csoport nyolc hangja közül magasságra nézve négy egyforma, de a beidegzendő **mozgások** szempontjából mind a négy c'' különböző!



Az első c'' **hüvelykkel** játszandó, utána fölétett 2. ujj következik.
2. **3. ujjal,** a 4. felé irányuló mozgással.
3. Szintén **3. ujjal,** de most a 2. ujj következik.
4. **Hüvelyk,** utána következő kvint- (szext-, szeptim- stb.) lépéssel.

bármily egyszerű is zeneileg a c''-nek ez a váltóhangos körülírása, bármennyire is „készen van" vele értelmünk pillanatok alatt: *a megértés még nem tudás.* Kiindulnunk a megértésből, a végsőkig leegyszerűsített látásból kell, hogy átfogó, világos képünk legyen a tanulandó műről, mielőtt még belemerülnénk a részleteibe. A *tudás* azonban más. A jelen példa esetében akkor beszélhetünk csak tudásról, ha magát az etüdöt, amint azt szerzője megírta, egyenletesen és megakadás nélkül győzzük. Ennek a tudásnak azonban egyelőre számos akadály áll az útjában, amelyeket legyőzni éppen a helyes gyakorlás feladata. Csak néhány ilyen akadályt említek, a legjellegzetesebbeket:

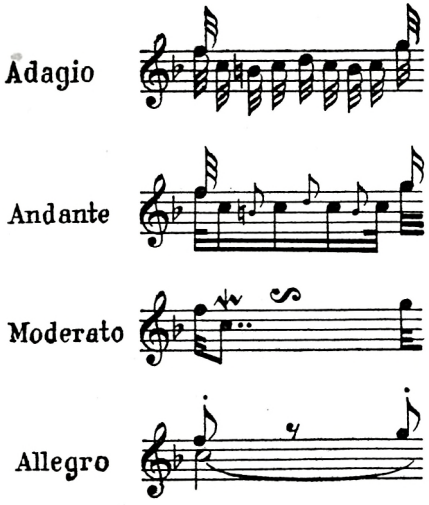
Mindenekelőtt megakadási lehetőséget rejt magában a 4. ütemből az 5.-be való átmenet a 13. l.-on említett tehetetlenségi mozzanatnál fogva. Ugyanis az első négy taktusban ugyanaz a *nyolchangú* alakzat ismétlődik, a csoportkezdő hangok kis eltéréseitől eltekintve, változatlanul, nyolcszor egymásután. A játszó tehát megszokja, hogy csak minden nyolcadik hang előtt kell egy kis figyelemtöbbletet fordítania a megváltozó hangok anticipálására. Hogy úgy mondjam, figyelemmunkájába *ritmust,* szabályos ismétlődést visz az a tény, hogy egyforma időközökben, minden nyolcadik hangra kell egy kicsit külön is gondolnia. Ez a nyolcszoros ismétlődés folytán kialakult, megszokott figyelem-*ritmus* hirtelen megváltozik az 5. taktus elején. Nem elég, hogy az addig nyolchangú alakzat most négyhangúra csökken, de ezenfelül az is újabb nehézséget jelent, hogy míg az addigi nyolcas csoportok „egy helyben topogtak" a c'', mint fix pont körül, addig az új négyhangú figura állandóan változtatja is a helyét. Vagyis a tehetetlenségi momentum ellen egyszerre kettős küzdelmet kell folytatnia a játszónak, ha nem akar megakadni. Ehhez járul még, hogy az ötödik taktustól kezdve a bal kéz szerepe is megváltozik, a 6. ütem ugrásával súlyosbítva (ez utóbbi helyről a II. fejezetben lesz majd bővebben szó).

Hasonló értelemben végigmehetünk az egész etüdön és könnyen rájöhetünk, milyen természetűek azok a szellemi nehézségek (a tisztán mechanikai nehézségekről itt nem beszélünk), amely szellemi nehézségeket le kell győznie mindenkinek, aki az innenső partról, a zenei váznak *még* problémanélküli egyszerűségétől a tulsó partra, a *már* problémanélküli végső egyszerűséghez el akar jutni. Nem szándékom, hogy az egész kérdésről túl sötét képet fessek, hogy ennek az aránylag könnyű etüdnek ilyetén leírásával azt a benyomást keltsem az addig gyanútlanul zongorázókban, mintha minden lépésünknél, minden leütött hangnál ismeretlen veszélyek leselkednének rájuk. Hanem szükségesnek éreztem e helyütt is leszögezni, hogy a gyakorlás komolyan veendő szellemi művelet, amelyet tervszerűen, a darabok különféle nehézségeinek tisztánlátásával és a hibák megelőzésével kell — és *csakis így érdemes végezni,* mert cserébe búsásan kárpótol a befektetett szellemi energiatöbbletért: belülről jövő, gátlásnélküli muzsikálással, felszabadult zongorázással.

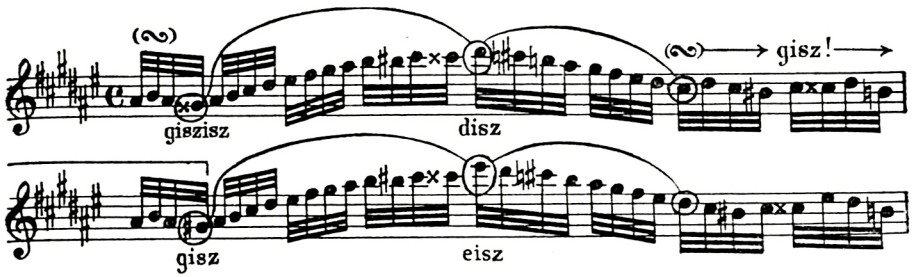
Először tehát *minden* hangot anticipáljunk, megfelelő lassú tempóban, amint azt az előbbi kis etüdnél részletesen leírtam (6. példa). A folyton ismétlődő, zeneileg rendkívül egyszerű *c-h-c-d-c-h-c* csoporton belül is szükséges eleinte minden egyes hangot anticipálnunk (l. a 4. jegyzetet!). *Nem is zenei, hanem technikai okokból.* Mert láttuk, hogy néhánynapi gyakorlás után, amikor a hangok már nagyobb egységekké álltak össze, csakis

akkor vonulnak fel egyenletes, rendezett sorban a csoportkezdő hang indítására a csoport többi hangjai, ha előzőleg, a gyakorlás legkezdetén egyénenkint anticipáltuk valamennyit. Már pedig a fenti figura *egyenletes játszása éppen a célja* ennek az etüdnek; ezért íródott és ezért is kell tanulni. (A benne szereplő dallamos és harmónikus elem csak „ürügy", zenei megjelenésforma, amely az etüdöt az ujjgyakorlattól megkülönbözteti.) Célját tévesztett dolog tehát beérni ennek s a többi etüdnek úgynevezett „muzsikális" (értsd: elnagyolt) megtanulásával. Igenis, ne átalljuk figyelmünket eleinte a zeneileg szimpla csoport *minden egyes* hangjára irányítani, — igenis, törekedjünk ezt s a többi etüdöt kifogástalanul megoldani. Az így nyert technikának majd hasznát vesszük olyan műveknél, amelyeket valóban zenei okokból tanulunk. S még egy szempontról ne feledkezzünk meg. Mindenképpen célszerű, hogy az ebben a fejezetben ismertetett, sokak számára szokatlan és nehéz szellemi műveleteket először zeneileg egyszerűbb és esztétikai, meg előadási szempontból kisigényű műveken sajátítsuk el és gyakoroljuk be. Hogy azután a remekművek tanulásához már egy bizonyos fejlett tanulási technikával és annak a száz apró fogásnak ismeretében kezdhessünk, amelyeket mindenki csakis a saját gyakorlásán keresztül, tapasztalati úton sajátíthat el.

A szóbanforgó etüd hangjainak különféle anticipálásában nagyjából a következő fázisokat különböztetjük meg (az etüd tudásának foka szerint):



A nagyobb távra beállított anticipálásnak érdekes példáját figyelhetjük meg Chopin Fisz-dúr Impromptu-jének 32-edeinél. Az első két, föl-le ívelő futam zeneileg csaknem azonos, mindössze néhány hangnyi eltérés van közöttük. De tudjuk a fentebbiekből, hogy éppen a kis eltérések tisztázása és anticipálása mennyire fontos, mert az ilyenek sokkal nehezebben jegyezhetők meg — éppen hasonlóságuknál fogva — és több zavart okoznak, mint az egymástól jellegzetesen különböző, össze nem téveszthető részek (ez az ú. n. Ranschburg-féle homogén-gátlás jelensége). Az első és a második futam eltérései a következők:



Az eltérések anticipálása gyors játéknál a következőképpen folyik le agyunkban, — feltéve, hogy először itt is megtörtént lassú tempóban a hangonkint való elképzelés s így jutottunk el a nagyobb egységek alkotásához:

Az első futamkezdő csoport giszisz'-jének rögtön megütése után épp úgy ki kell váltania a disz''' tetőpont képzetét, — a közben símán felfutó Fisz-dúr skálán mintegy átnyúlva épp oly szorosan kell e két hangnak egymással asszociálódnia, mint ahogy a második futamkezdő csoport gisz'-je is egyértelműen kell, hogy kiváltsa az eisz''' tetőpont képzetét. Az első futam disz''' -jének elérése után anticipáljuk a lefutó skála végpontját, a cisz''-t a rajta játszandó kettős ékesítéssel (Doppelschlag) együtt. Ez utóbbi viszont rögtön emlékeztessen arra, hogy a másodszor nekiinduló passage kezdő csoportja — az elsőtől eltérően — giszisz' helyett gisz' váltóhanggal játszandó. E gisz'-hez kapcsolódik, mint az előbb láttuk, a háromvonalas eisz, ehhez pedig a disz''-szel kezdődő csoport képzete stb. Mindez csak leírva látszik ilyen bonyolultnak; jól anticipált, lassú kezdeti gyakorlás után szinte maguktól alakulnak ki az agynak azok a villanásszerű kis impulzusai, amelyek az idézett ütemek sikerülését, folyamatosságát gyors tempóban is biztosítják.

* * *

Eddigi fejtegetéseink az anticipációt még csupán az *egymásutániság* szempontjából vizsgálták, de figyelmen kívül hagyták a zongorázásban oly fontos *egyidejűségnek*, több hang egyszerre való megszólaltatásának, — mindenekelőtt pedig a jobb és a bal kéz együttműködésének szempontját. Szükségszerűen kellett ez utóbbit mostanáig mellőznünk, mert az eddig elmondottak nélkül nem lett volna érthető s a gyakorlatban keresztülvihető. Egy másik fejezet feladata lesz, hogy az egy dimenzióban mozgó jelenségek vizsgálatát több dimenzióra, — az egyszólamú dallam után a kísért dallamra s a többszólamúságra is kiterjessze.

A szerkesztő megjegyzése.

E helyen Szabolcsi Bencének „A klasszikus dallam" című cikkét szándékoztunk közölni. E cikk közlése, sajnos, erősen túllépte volna e szám előírt terjedelmét. Ezért az alapvető cikket következő számunk élén fogjuk közölni. *B. D.*

Erkel Ferenc műveinek jegyzéke.

Bibliográfiai kísérlet.

Irta: *dr. Major Ervin.**

Négy esztendővel ezelőtt egy Erkel-monografián dolgoztam, a nagy magyar zeneszerző halálának 50. évfordulója alkalmából. A külső, súlyos körülmények nem tették lehetővé munkám befejezését s kutatásaimnak csupán egyetlen részlete láthatott napvilágot a Nemzeti Zenede 1942—43-i évkönyvében.[1] Budapest ostroma során kéziratainak, jegyzeteimnek, sajnos, éppen az idevonatkozó anyagát nem tudtam kellőképen átmenteni. Igy most tulajdonképen újból hozzá kellett látnom az Erkel-kutatásokhoz.

Már idézett dolgozatomban is hangsúlyoztam, hogy mennyire nélkülözhetetlen az Erkel-kutatásoknál egy alapvető, kronológikus-tematikus szerzemény-jegyzék. Ennek elkészítése azonban (elsősorban a nemzeti múzeumi Erkel-kéziratok[2] hozzáférhetetlensége miatt) már 1943-ban is leküzdhetetlen nehézségekbe ütközött, de nem valósítható még ma sem meg. Igy — a kutatási viszonyok jobbrafordultáig — meg kell elégednünk az itt következő (mindenesetre teljességre nem számítható) kronológikus jegyzékkel. Ez a felsorolás, úgy hiszem, meg fogja könnyíteni a megírandó tematikus-katalógus összeállítását, egyúttal pedig Erkel Ferenc életrajzát kívánja több, eddig figyelemre nem méltatott adalékkal teljesebbé tenni.

Az évszámmal meg nem határozható 3, múzeumi kéziratot e jegyzék végén közlöm. A felsorolást kiegészítő függelék részben a Nemzeti Színház könyvtárának Erkel-nevéhez fűződő 7 kéziratáról tesz említést, részben pedig Erkel kompozíciós terveit érinti. Csillaggal jelöltem meg mindazokat az Erkel-műveket, melyeknek hollétéről nincsenek adataim.

*1. **Litánia, zenekari kísérettel** (a pozsonyi, 1822—25-i tanulóévekből). Említi Székely József[3] *Erkel Ferencz* c. életrajzi-vázlatában, Pesti Napló, 1888

* Örömünkre szolgál, hogy a régi Zenei Szemle 1926—28-ban működött egyik első szervező-szerkesztőjének, a magyar zenetörténeti kutatás érdemes munkásának ezt a dolgozatát — hosszabb kényszerű hallgatás után — most elsőnek közölhetjük. — **Szerk.**

[1] **Erkel Ferenc „Kemény Simon" operája.**

[2] Erkel Ferenc zenei hagyatéka (13 kézirata, levelezése, valamint Berlioz „Rákóczi"-jának kézirata) 1904-ben került a Magyar Nemzeti Múzeumba, v. ö. a Vasárnapi Ujság 1904 okt. 23-i számával.

[3] Iró, pestmegyei főlevéltárnok (1825—1895). Erkel Ferenc barátja volt, v. ö. Ábrányi Kornél: **Erkel Ferenc élete és működése.** Bpest, 1895 180. l.

márc. 22. (reggeli kiadás), idevonatkozóan l. még a Vasárnapi Ujság 1888 dec. 16-i számában megjelent cikkét, Erkel 50 esztendős jubileuma alkalmából. A litánia kézirata nem ismeretes.

*2. **Magyar ábránd** (vagy ábrándok?) Kozma Ferenc *Brassai Sámuel, mint aesthetikus és műkritikus* c. tanulmányában (Bpest, 1900 35. l.) olvashatjuk, hogy „Erkel Ferencet Brassai vezette be a magyar zeneköltészet dicsőségesen megfutott pályájára s első magyar ábrándjának zongorán történt bemutatására ő vitte fel Kolozsvárról a fővárosi vigadó fényes közönsége elé, hol az ifjú zeneköltő lelkesítő buzdítást nyert a tovább működésre". Concha Győző *Brassai Sámuel emlékezete* c. akadémiai felolvasásában (Bpest, 1904 25. l.) ezt az adatot megerősíti: „a zeneköltői tüzet Erkelben Brassai élesztette először, ő bírta rá első magyar ábrándja bemutatására". Ez az epizód kétségtelenül a kolozsvári évekből való. Az ma még nem állapítható meg pontosan, hogy mikor került el Erkel Kolozsvárra s mennyi időt töltött ott. Székely József id. cikke szerint „17—18 éves volt Erkel, hogy gróf Csáky (Kálmán) meghívta volt Erdélybe" (tehát 1827—28 körül érkezhetett meg Kolozsvárra). Ábrányi Kornél szerint (id. műve, 15. l.) hat évet töltött ott: nyilván 1834-ig, mert ez év május 4-én — gróf Stainleinékhez való utaztában (Ipolyság melletti Szemerédre?) — a pesti zenei közönségnek mutatkozik be, a Nemzeti Kaszinóban rendezett hangversenye révén, v. ö. a Honművész 1834 május 8-i számával. Lakatos István *Brassai Sámuel és a muzsika* c. dolgozatában (Kolozsvár, 1942 6. l.) — minden közelebbi adat nélkül — 1835—37-re teszi a kolozsvári éveket, viszont ugyane mű 21. lapján arról olvashatunk, hogy „már 1834-ben a kolozsvári Zene-Conservatórium jegyzőkönyveiben szó van Erkély (sic!) Ferenc leveléről, melyben kéri a társaság közreműködését adandó hangversenyén": ez a levél talán Erkel kolozsvári búcsúhangversenyére vonatkozhatott. Egyébként is bizonyításra szorul még az a gyakran olvasható állítás is, hogy Erkel karmesterként működött a kolozsvári színháznál: Ferenczi Zoltán *A kolozsvári színészet és színház története* c. nagy monografiájában (1897) Erkel nevét — az 1830-as évekből — egyáltalán fel sem említi. Ábrányi K. id. művében (17. l.) Erkelnek a kolozsvári évek folyamán írt magyar zongora-ábrándjait említi: ezek „változatok eredeti magyar dallamok felett, melyeket akkor még nem tett közzé, de nyilvános hangversenyekben bemutatott s ez irányban nagy mértékben magára vonta a közfigyelmet"... Erkel magyar ábrándjairól közelebbi adataink nincsenek.

3. **Alpenunschuld. Gedicht von J: N: Vogl. Musik von F: Erkel.** (Másolat — a végén ceruzával bejegyzett 1836-os [?] évszámmal — e sorok írójának gyüjteményében.) Erkel, mint ismeretes, 1836-tól 1837-ig a Pesti Városi (német) Színház másodkarmestere volt, v. ö. Kádár Jolán: *A pesti és budai német színészet története 1812—1847*. Bpest, 1923 230. l. E dalt nyilván valamelyik német színmű keretében adhatták elő. (Voglra vonatkozóan l. Pukánszky Béla *A magyarországi német irodalom története* c. művét, Bpest, 1926.)

4. **DUO BRILLANT en forme de Fantaisie sur des airs hongrois CONCERTANT POUR PIANO ET VIOLON DÉDIÉ à Madame la Baronne FERY D'ORCZY née Comtesse de Pejacsevich... PAR F: Erkel, et H: Vieuxtemps. Mayence et Anvers, B. Schott.** Évszámnélküli kiadvány. (Lemez: 5289.) E mű — a címlap tanusága szerint — Erkelnek és Henri Vieuxtemps-nak együttes szerzeménye. Vieuxtemps-nak, a kiváló francia hegedűsnek a nevével 1837 febr. 14-e és márc. 20-a között 10 pesti hangverseny műsorán találkozunk: a Duo Brillant a febr. 26-i (második) hangverseny keretében került bemutatásra. A Honművész 1837 márc. 2-i száma kizárólag Erkel szerzeményének tartja e magyar fantáziát, melyet ezalkalommal — zongora mellett (Erkel F.) — „orchestrum" is kísért. Szerepelt e mű Vieuxtemps márc. 9-i és 19-i pesti hangversenyeinek mű-

sorain is: utóbbi két alkalommal a zenekari kíséretről a Honművész már nem tett említést. Vieuxtemps 1843 telén ismét Pesten járt, második (jan. 27-i) hangversenyének műsorán a Duo Brillant „Mezei bokréta" címen jelenik meg, ezúttal Vieuxtemps és Erkel együttes szerzeményeként, v. ö. Regélő Pesti Divatlap 1843 febr. 2-i számával, l. még a Der Ungar 1843 jan. 31-i számát is. A Duo Brillant megjelenését jelzi *C. F. Whistling's Handbuch der musikalischen Literatur.* II. k. Leipzig, 1844 22. l. Vieuxtemps nyilván csak a hegedűszólamot írhatta át virtuózabbá, maga a kompozíció — mint ezt a Honművész is állítja — Erkeltől ered: így indokolatlanul említi e szerzeményt Prahács Margit *Magyar témák a külföldi zenében* c. bibliografiájában (Bpest, 1943 57. l.). A kompozíció kéziratáról nincsenek adataink: valószínűleg Vieuxtemps juttatta el Mainzba. A Schott-kiadvány 1—1 példánya a Zeneművészeti Főiskola és a Nemzeti Zenede könyvtáraiban, valamint e sorok írójának gyüjteményében. Kereszty István *Erkel Ferencről* c. cikkében (A Zene, 1943 216. l.) azt írja, hogy „1879 óta mohón" érdeklődött „az utóbbi évekig" Erkelnek Ábrányi-említette „fiatalkori" hegedűzongora-ábrándja iránt. Ez a mondat ma elég különösen hangzik, hiszen Kereszty munkatársa volt az 1910-i Erkel Ferenc Emlékkönyvnek: itt a Duo Brillant 2 részletét láthatjuk facsimilében (25. és 127. l), Isoz Kálmán pedig *Erkel és a szimfónikus zene* c. dolgozatában említést tesz e mű második kiadásáról is (126. l.). — Az itt előforduló magyar dallamok közül — jegyzeteim szétszóródása, elpusztulása következtében — e sorok írásakor csupán az 1. sz. „Theme hongrois" eredetét tisztázhattam: ez Csermák Antal György szerzeménye s megtalálható Mohaupt Ágoston *4 Magyar Tántzok... Forte-Pianora alkalmaztatva* c. füzetében (Pest, Lichtl Károly évszámnélküli kiadvány, [1823 ?], No. 4.) és Malovetzky János és Dömény Sándor *Utmutatás a' klavír, vagy fortepiánó helyes játszására* c. művében, Pest, Miller Károly [1825 ?], 77. l.

5. **Albumblatt** (nyilván zongorára, eredeti kézirat a Magyar Nemzeti Múzeum zenei gyüjteményében, 1839 márc. 19-i dátummal, Ms. Mus. 259., v. ö. Lavotta Rezső *Kéziratos hangjegyek* c. katalógusával, Bpest, 1940 44. l.).

*6. **„Phantasia klavirra az erdélyi Rákóczy dal themájára,** szerzé és játszá (Menter József müncheni gordonkaművésznek 1839 márc. 31-én, a Magyar [Nemzeti] Színházban rendezett hangversenyén) igen jelesen Erkel úr, hangászkarmester", v. ö. a Honművész 1839 ápr. 7-i számával. (Erkel 1837 végén lett a Magyar Színház karmestere.) E mű nyomtatásban nem jelent meg s kézirata sem ismeretes.

7. **Begleitungs-Stimmen zu den Csel Variationen.** (A vonóshangszerekre és zongorára írt mű eredeti kéziratos partiturájá a M. N. Múzeum zenei osztálya őrzi, v. ö. Lavotta R. id. katalógusával, 44. l.) Ez a kompozíció Menter József 1839 ápr. 5-i pesti búcsúhangversenyén került előadásra, a műsor 4. számaként: „változatok Bartay Endre „csel" című eredeti operájából a' magyar toborzó themájára, violoncello és zongorára, szerkezve 's előadva Menter József 's Erkel Ferencz (fortepiano) urak által igen jelesen 's zajos tapsok köztt ismételve", v. ö. a Honművész 1839 ápr. 11-i számával. Meg kell jegyeznem, hogy Erkel Ferenc természetesen jól ismerte Bartay operáját, hiszen ő vezényelte a „Csel" 1839 ápr. 29-i bemutató előadását. Székely József id. életrajzi vázlatának kéziratában[4] nem ír ugyan Erkel e variációiról (egyébként sem tér ki Erkel kéziratos műveire), de hangsúlyozza, hogy a „Csel" toborzója Erkelnek „rendkívülileg megtetszék, könyv nélkül eljátsza ma is" (1888-ban?). Menter József — valószínűleg ugyanúgy, mint Vieuxtemps — csak a saját szólamát revideálhatta.

8/a. **EMLÉKÜL LISZT FERENCZRE RÁKÓCZY INDULÓJA Zongorára alkalmazva Erkel Ferencz Nemzeti Színház' első karmestere által.** Wagner

[4] Gyüjteményemben.

Josef sajátja Pesten. Évszámnélküli kiadvány. (Liszt arcképével.) E mű megjelenését jelzi a Honművész 1840 febr. 2-i száma. Erkel Rákóczi-feldolgozása Liszt játékának hatása alatt készült: „Az alkalmazó törekvék — írja a Honművész — azt olly modorban, miként Liszt ur játszá, minél közelítőbbleg közölni, 's mint tapasztaltuk, L. urnak egy két sajátságait leróva, mellyeket E. ur hihetőleg készakarva nem utánzott, nagyobb részint sikerülve is közli. Kedves emlékül vehetik ezt L. ur tisztelői." (Liszt a Rákóczit elsőízben 1839 dec. 29-én játszotta Pesten: a Honművész 1840 jan. 2-i száma szerint „phantasia-alakba öltöztetve".) Erkel Ferencet a Rákóczi-induló történetéhez sokszoros szálak fűzik (különösen Berliozzal való kapcsolata révén); az idevonatkozó részletek ismertetése azonban inkább a Rákóczi-induló történetének lapjaira (vagy a megírandó Erkel-életrajz fejezetei közé) tartozik. Itt csupán azt kell még felemlítenünk, hogy a Rákóczi-átirat — azonos címlappal, de új (gondosabban metszett) lemezekkel — rövidesen még két kiadást ért meg, 1860-ban pedig — Lisztre való hivatkozás elhagyásával — negyedszer is megjelent (ezúttal már a Rózsavölgyi-cégnél).

8/b. **RÁKÓCZY INDULÓJA könnyű módszerben ZONGORÁRA és BÁTORI MÁRIA Indulója Erkel Ferenctől.** Pesten, Rózsavölgyi és társa sajátja. Évszámnélküli kiadvány. (Lemez: R. & C. No. 290. [1858-ban jelent meg?]) A címlap rajzából következtetve valószínűnek látszik, hogy ez a füzet újabb lenyomatként készült a Wagner-cég szabadságharc-előtti lemezeinek felhasználásával. (A 8/a-nál jóval egyszerűbb feldolgozása az indulónak.[5]

9. **Bátori Mária.** Opera 2 felvonásban. (Szövegét írta — Dugonics András hasonlócímű 1795-i drámájának hatása alatt — Egressy Béni.[6]) Bemutatta a Nemzeti Színház 1840 aug. 8-án (v. ö. a Honművész 1840 aug. 13-i számának bírálatával). Az 1840 márc.—július folyamán készült eredeti partitúrát a M. N. Múzeum zenei osztálya őrzi (Ms. Mus. 3.), itt azonban hiányzik a nyitány: ennek (úgy látszik, eredeti) kézirata — az 1941-i Erdélyi Zene- és Színművészeti Kiállítás katalógusa szerint (Kolozsvár, 18. l.) — Ruzitska Béla kolozsvári egyet. tanár gyüjteményébe került. (A nyitány másolt szólamait és vezérkönyvét a Nemzeti Zenede ktára őrzi, 9275. sz.) A Bátori Mária zongorakivonata nem jelent meg; csupán az 1. felvonás Marcia ongarese-je (INDULÓ BÁTORI MÁRIA eredeti operából ZONGORÁRA Erkel Ferenctől. Wágner Józsefnél Pesten)[7] és a nyitány (zongorára, két- és négykézre) látott napvilágot, az utóbbi a Rózsavölgyi-cégnél, 1860-ban.[8]

*10. (A pesti Der Ungar c. lap 1842 ápr. 16-i száma jelzi, hogy mellékletként adja Erkel Ferenc „Ungarisches Nationallied"-jét, Eötvös József költeményére. Erkel e dalát — sajnos — máig sem sikerült megtalálnom. Vajjon Eötvösnek melyik verséről van itt szó? *Eötvös József összes munkái* 18. kötete [*Költemények és színművek*. Bpest, 1903] a jegyzetekben seholsem említi Erkel nevét.)

11. **Szózat** (Vörösmarty költeményére). Előadásra került a Nemzeti Színházban 1843 május 30-án. Erkel, aki tagja volt a Szózat-pályázat bíráló-választmányának, nyilván közvetlenül az 1843 május 10-i eredmény-kihirdetés után

[5] Erkel 1861-ben harmadszor is fel akarta dolgozni a Rákóczi-indulót, v. ö. a Zenészeti Lapok 1861 márc. 13-i számával.

[6] V. ö. Isoz Kálmán: **Egressy Béni első dalműszövegkönyvéről.** Bpest, 1911. (Kny. a Zeneközlönyből.)

[7] Lásd a 8/b. alatt jelzett kiadványban is! A Zenei Lexikon Erkel-cikkében azt olvashatjuk, hogy az 1857-i Erzsébet operába átvette a Bátori Mária indulóját. Ez tévedés: az Erzsébet-opera indulója az 1852-i Marche HONGROISES pour PIANOFORTE c. Erkel-szerzeménnyel azonos! (V. ö. jegyzékünk 20. számával.)

[8] A négykezes zongorakivonatot Iharosy Antal készítette.

fogott hozzá a Szózat megzenésítéséhez: a N. Színházban Egressy Béni újabb (harmadik!) megzenésítésével együtt mutatták be. A Regélő Pesti Divatlap kritikusa (Ember Pál) igen szigorúan bírálta meg a „dícséretes szorgalmú" Erkel Ferenc e dalát: „hamis pathos"-t, „erőltetett tüz"-et, „magyartalan német szellem"-et veti a szerző szemére (l. e lap 1843 jún. 4-i számát). Erkel Szózata az 1847-i L. F. Witt-féle *Pester Album* 10. számaként jelent meg (Zerffi [Hirsch] Gusztáv német fordításának mellékelésével; kéziratát ugyancsak 1847-es évszámmal!) a M. N. Múzeum zenei osztálya őrzi (Ms. Mus. 2.).

12. **Hunyadi László.** Opera 4 felvonásban. (Szövegét — Tóth Lőrinc hasonlócímű drámája nyomán — Egressy Béni írta.) Bemutatta a Nemzeti Színház 1844 jan. 27-én.[9] Az 1842—43-ban készült kéziratos partitúrát a M. N. Múzeum zenei osztálya őrzi (Ms. Mus. 4.). Az opera nyitánya 1845 nyarán készült el (v. ö. a Der Ungar 1845 aug. 14-i számával) s az okt. 29-i Hunyadi-előadás alkalmával mutatták be. Szövegnélküli zongorakivonata — Fáy Istvánnak ajánlva — 1846 júniusában jelent meg, Treichlinger J. kiadásában (v. ö. a Budapesti Híradó 1846 jún. 18-i számával. A 4. felvonás közismert Hattyúdalát Erkel — Brassai Sámuelnek ajánlva külön is kiadatta (évszámnélküli kiadv., Pest, Wagner J., utóbb [1858-ban?] e füzet — az első kiadás lemezeinek felhasználásával — a Rózsavölgyi-cégnél is megjelent). A 2. felvonás nagy áriáját — mint ismeretes — De la Grange Anna részére írta 1850 júniusában (megjelent — valószínűleg még ugyanabban az évben — a Treichlinger-cég kiadásában: MAGYAR ARIA De la Grange Asszonynak írta: ERKEL FERENCZ. Énekelve DE LA GRANGE asszony, ERKEL FERENCZ „HUNYADI LÁSZLÓ" című operájában. Lemezszám: J. T. 185.). A teljes (énekes) zongorakivonatot Kern Aurél rendezte sajtó alá 1896-ban (Rózsavölgyi és társa kiadása), v. ö. Kath. Egyh. Zeneközlöny, 1896 júl. számával.[10] *(Folytatjuk.)*

Az elektromos hangszerekről.

Irta: *Ecsedi Ferenc.*

A legtöbb zeneművész azért idegenkedik az elektromos hangszerektől, mert halvány sejtelme sincs azok lényegéről, lehetőségeiről, megoldásra váró problémáiról és igazi jelentőségéről. Erről kísérlek meg az alábbiakban rövid ismertetést nyujtani:

Minden elektromos hangszer *négy* nagyobb alkatrészből tevődik össze, úgymint: hangforrás(ok)ból, erősítőberendezés(ek)ből, hangszóró(k)ból és zenei játszóasztal(ok)ból, azaz a tulajdonképeni vezérlőszervből. Vegyük sorra ezeket. Minden elektromos hangforrás nyugvó állapotban levő elektromosságot kényszerít rezgő mozgásra, de a különféle találmányok más és más eljárás alapján végzik ezt. Van, amelyik

[9] Félix Clement & Pierre Larousse **Dictionnaire des opéras** c. művének A. Pougin-féle kiadásában (Paris [1898] 634. l.) Erkel Hunyadija — tévesen — egy bécsi (1856-i) előadás dátumával szerepel (Egressy nevét e mű Egrethre torzitotta).

[10] Az Erkel-operák egyes részleteinek (valamint a Himnusznak) nem Erkeltől eredő feldolgozásait e jegyzék során mellőznöm kell ugyan, de legalább Liszt Ferenc nevét emeljük ki ez alkalommal: Liszt Hunyadi-nyitány-átirata (1846) — úgy látszik — elveszett, a Hattyúdal és az induló feldolgozásainak kéziratát a weimari Liszt-Múzeum őrizte. V. ö. Major Ervin: **Liszt Ferenc és a magyar zenetörténet.** Bpest, 1940.

két, a hallhatósági határon felüli magas rezgés különbözeti hangját szólaltatja meg, van, amelyik közvetlenül egy, a zenei hangterjedelmen belüli rezgést állít elő, van olyan, amely mechanikai rezgést — pl. valamely hangszer húrjának rezgését — tapogat le és alakít át elektromos rezgéssé, hogy később hanggá alakítsa azt vissza, van olyan, amely fényingadozást alakít át fotocellával hanggá (magyar találmány: Tarján Ferenc fizikatanáré), van, amely filmre nem fényképezi, hanem rajzolja a hangot, van, amely nem folytonos, hanem ú. n. csillapodó, vagy leszakadó rezgéseket állít elő, é. í. t. Bármely eljárás szerint történjék is azonban a rezgéskeltés, az elektromosság rezgése mérhetetlenül finomabb az anyagiasabb testek (húr, membrán, sípok levegője, emberi hangszalag, stb.) rezgésénél és ennek következményeképen maga az előállított hanganyag zenei szempontokból is *mint minőség, lényegesen értékesebb!*

Ahhoz, hogy az így előállított elektromos rezgéseket érzékelésünk számára hallhatóvá tegyük, elsősorban nagyteljesítményű erősítésre, másodsorban elektromos rezgésből levegő-, azaz hangrezgésekké való átalakításra van szükségünk. Az erősítési technika mai fejlettségi fokán ezen a téren nincsen semmi különösebb nehézség, sőt az erősítés folyamata alatt módunkban áll a hangnak nem csak az erősségét állandóan szabályozni, hanem színezetét, hangsúlyozását, sőt szüneteltetését is anélkül, hogy e célból meg kellene szűntetnünk a hangforrás működtetését. Különösen a hangszínezet változtatásának lehetősége bír zenei szempontból különös jelentőséggel, mivel a magas felhangok elhagyása, vagy hozzákeverése, továbbá a mély hangok erősítésének kiemelése, vagy csökkentése révén az erősítőben tetszés szerinti új hangszíneket állíthatunk elő, vagy megkísérelhetjük bármely ismert nem elektromos hangszer hangszínezetének utánzását, lemásolását is, ami egyébként kevésbbé művészi célkitűzés, inkább csak érdekesség.

A hangszórók vannak hivatva hanggá visszaalakítani a felerősített elektromos rezgéseket. Tisztán anyagiak kérdése ezen a téren is bevezetni a mozgóképszínházakban már jól bevált többcsatornás *wide range* berendezések alkalmazását, melyek a zene számára szélesebb hangterjedelmet biztosítanak. De van ezenfelül még egyéb lehetőség is: a hang harmadik dimenziójának, azaz mélységének, térszerűségének érzékeltetése. Ha az előadás helyiségében hangszóró-sorokat helyezek el és célszerűen váltakoztatva működtetem az egyes hangszórókat, akkor a hangot nem egy pontról sugározom szét, hanem akár körülsétáltathatom a teremben a közönség feje felett, sőt beállíthatok érzékelhetően hangsíkokat, esetleg egyes szólamokat külön hangsíkokban interpretálhatok, azok érzékelhetően keresztezhetik is egymást, ha úgy akarom, stb. Képzeljük el, milyen hatást válthat ki ilyen előadásban például egy Bach-fuga tématorlódása, vagy akár valamely hangszeres versenymű hatásos beállítása. Pedig a mult zeneszerzői tudatosan még alig-alig alkalmaztak térhatásokat, inkább csak színpadi zenében fordulnak elő az irodalomban ilyen törekvések (különösen Wagnernél), de csírájában arra vallanak a középkori templomok kettős kórusai is, a váltakozó énekmodor, stb.

Leglényegesebb szerve azonban az elektromos hangszereknek a zenei játszóasztal megoldása, mely esetenként más és más, sőt legtöbbjén egyedül feltalálója képes játszani. Ez ismét onnan ered, hogy a zenészek

nem rendelkeznek elegendő műszaki ismerettel ahhoz, hogy ezen a téren feltalálókká válhassanak, míg az eddigi feltalálók (műszerész, sőt amatőrtől a legkiválóbb mérnökökig) zenei téren egytől-egyig legfeljebb csak zenebarátok, vagy műkedvelők voltak és művészetükön, tökéletesebb hangszereik dacára rajta van a zenei dilettantizmus minden ismertetőjele. Ez egyben fő oka az elektromos hangszerek népszerűtlenségének is. A multban ez nem volt így. A hangszerek kezdetlegessége idejében művészi zenét tisztán és kizárólag énekhangokra írtak, később pedig a zeneszerzők írták elő újabb és újabb követelményeiket a hangszerkészítőknek. Ma a műszaki rohamfejlődés oly messzire túlszárnyalta és maga mögött hagyta a zeneművészet fejlődését, hogy a zeneszerzők még felismerni is alig képesek — még kevésbbé kiaknázni — a műszaki szakemberek által zenei irányítás nélkül feltalált és használatra felkínált lehetőségeket. Ezért az elektromos hangszerek tökéletesítésének és elterjedésének még ma is egyetlen megnyugtató megoldásra váró pontja a jelenlegieknél tökéletesebb elektromos *zenei játszóasztal* feltalálása. Ugyanis eddig vagy valamely nem-elektromos hangszer játszóasztalát — pl. a zongora billentyűzetét — utánozták, de annak kifejezésbeli gazdagsága nélkül (mint pl. a billentés révén elérhető színárnyalatok!), vagy olyan új megoldást próbáltak bevezetni, ami inkább kapcsolótábla, mint hangszer volt.

Kétségtelenül még ma is fennállanak ezen a téren igen súlyos, de azért mégsem leküzdhetetlen nehézségek. Ahhoz, hogy a hangszer zeneileg hasznavehetővé váljék, nem elegendő egyszerűen vezérelni a hangszínezetet és hangerősséget. A hangszer tulajdonképen a művész testének a meghosszabbítása, vagy kinagyítása; hangjában benne kell foglaltatnia a művész lélekzetvételének és szívverésének is, különben géphangot ad és nem zenei hangot. Csakhogy míg egy hegedűs pl. néhány ujjával képes a megszólaló hang felett előre annyira úrrá lenni, hogy abba mindezt a kifejezésbeli gazdagságot bele tudja vinni, addig elektromos hangszeren külön szabályozó alkatrész vezérli a megszólaló hang magasságát, ismét másik a hangerősséget, legalább három-négy a hangszínezetet, ismét más a hang szüneteltetését, hangsúlyozását, hangerősségét, stb., tehát egyetlen szólam esetén 8—10 forgatógomb, vagy pedál, kopula, emeltyű kezelésére van szükség ahhoz, hogy csak annyira uralkodhassunk a megszólaló hang felett, mint egy hegedűs, holott ennél többre is megvan adva a lehetőség (pl. hangszórók kapcsolása révén a harmadik dimenzió érzékeltetése, stb.), csak ki kellene tudnunk aknázni. Ezért tiszta képtelenség azonnal többszólamú elektromos hangszerekkel kísérletezni, míg nem alakult ki egy olyan egyszólamú megoldás, ami a gyakorlatban már zeneileg is valamennyire polgárjogot szerzett, sőt bevált. De jelen esetben nem is áll fenn semmi ok a többszólamúság különös hajhászására, amint azt egyesek elemi követelményként hangoztatják. Hiszen ha már van egy jó egyszólamú hangszerem, abból készíthetek többet is és — mint azt minden zenekar ékesenszólóan bizonyítja — több egyszólamú hangszerrel sokkal nagyobb polifónia és poliritmika érhető el, mint egy többszólamúval. Ha azonban valaki mégis feltalálná a legtökéletesebb négyszólamú elektromos kürtöt, aligha tudna találni hozzá olyan muzsikust, aki azon a zenekari irodalom négyszólamú kürtállásait egymaga képes lenne intonálni; még ha mind a tíz lábujját is

segítségül vehetné, akkor sem, mert ehhez a feladathoz nem csak négy kürthang, hanem négy játékos is kell.

A cél tehát: megfelelő *egyszólamú elektromos hangszert* létrehozni. A nehézség: olyan játszóasztalt konstruálni, mely — bár magában foglalja az összes szabályozási lehetőségeket — mégsem kapcsolótábla, hanem hangszer. Állítom, hogy zenészek segítsége nélkül erre a feladatra műszaki szakemberek sohasem lesznek képesek. Ugyanekkor állítom azt is, hogy mindaddig, míg a zenészek meg nem szerzik a legelemibb műszaki ismereteket, szintén nem lesznek erre képesek. Kívánatosnak tartok tehát a cél érdekében egészséges együttműködést műszaki és zenei szakemberek között, mely hivatva lehet leküzdeni a még fennálló nehézségeket. Ezenkívül kívánatosnak tartom a zenei oktatás reformját olyan irányban, hogy a következő zenésznemzedék már ne nélkülözze a minden mikrofonszerepléskor is alig nélkülözhető legelemibb műszaki alapismereteket, továbbá ugyanez okból kifolyólag a jelenlegi zenésznemzedék számára utánképzési lehetőség megteremtését. A lehetőségek beláthatatlanok; befejezésül csak egyet említek. Egy ötletes új zenei játszóasztal-megoldás magával vonhatja például egész hangjegyírásunk továbbfejlesztését és egyszerűsítését is, ha esetleg róla megfelelő új hangszertabulatura lenne mintázható. Tudom, hogy ez e nélkül is be fog következni, hiszen nem lehet örökké tizenkét hangot harmincötféleképen írni és megnevezni, de így talán meggyorsulna ez a folyamat is, hiszen a fejlődés egyik láncszeme mindig magával vonja a másikat is. Ha azonban a zenészek az újabb és egyre meglepőbb műszaki vívmányok előtt a jövőben is struccmódra homokba dugják fejüket, akkor a fejlődés lassú, zökkenős marad.

KÜLFÖLDI FOLYÓIRATOK SZEMLÉJE

(A fontosabb cikkek rövid kivonatai.)

THE MUSIC REVIEW. 1947. Február.

A lap szerkesztője, *G. Sharp* a bevezető cikket legújabb londoni vendégszereplése alkalmából *Bruno Walternek* szenteli. Könnyű megállapítani, — írja — azokat a jellegzetes vonásokat, amelyek a nagy karmester vezénylését megkülönböztetik. Az érzelmi kifejezés egyensúlyozottsága, a romantikus mesterművek dinamikus súlypontjainak tévedhetetlen felfedése, a vonósok meleg tónusa, az egész előadás feszültsége és koncentrációja a legteljesebben meggyőznek a mű interpretálásának feltétlen helyességéről. — Thomas Mann levél formájában üdvözölte a „The

A szerk. megjegyzése. A magyar zeneirodalom legfontosabb feladatai közé tartozik Bartók életrajzának méltó megírása és ezzel kapcsolatban a kimerítő Bartók-bibliográfia (a Bartókra és műveire vonatkozó írásművek) összeállítása. E cél érdekében kívánjuk folyóiratszemlénkben mindig külön felhívni a figyelmet a Bartókkal foglalkozó kül- és belföldi cikkekre, tanulmányokra. Egyúttal felkérjük k. olvasóinkat, hogy akinek netán kezébe vagy tudomására jutna olyan, az utóbbi évekből származó Bartók-cikk, vagy tanulmány, amelyet e hasábokon még nem regisztráltunk, segítsen munkánkban a vonatkozó cikk beküldésével, vagy ha ez nem lehetséges, pontos címének és megjelenési helyének a közlésével.

Musical Quarterly" októberi számában Bruno Waltert 70. születésnapja alkalmából. Sharp azokra a sorokra utal, amelyekben Th. Mann kiemeli Walter legnagyobb értékét. Hogy nem elégedett meg a természetadta zenei tehetséggel, hanem elejétől fogva vágyódott a nagyobb egyetemességek, a gondolat, a szellem, az emberi tökéletesedés után, amit egy szóval ezzel az „elavult" fogalommal fejezhetnénk ki: a *kultúra* után. Ez választja el az igazi művészt az átlagtól. Nem kell félni attól a szintén elavult felfogástól, hogy igazi művész csak nagy egyéniség lehet. A zene ennek az egyéniségnek a megnyilatkozása, mégpedig mind az alkotó, mind a tolmácsoló egyéniségének. Akadémiai tanfolyamok, dirigálási kézikönyvek még nem teremtenek karmestereket. Hangversenyek látogatása talán hozzásegít annak a felismeréséhez, hogyan n e m szabad dirigálni!

Cherniavsky D.: The Pursuit of Unity. A természetben érvényesülő nagy elv: egység a sokféleségben, a zenében a legszorosabb kapcsolatban áll az esztetika követelményeivel. A zenemű minden eleme, kezdve a legkisebb motívumtól az egészig, ennek az elvnek a szolgálatában áll. A legnagyobb feladat egy mű különböző tételeinek egységét biztosítani. Hogy ez a törekvés milyen módon nyilatkozott meg a történelem folyamán, hogyan oldották meg ezt a problémát a különféle stílusok, erre ad a kis tanulmány útbaigazítást. Ma már nehéz elképzelni, hogy Chopin zongoraversenyének tételei közé más számokat játszott s hogy Párizsban, Berlioz vezényletével, egy Beethoven-szimfónia tételei közé kürt- és ének-számokat iktattak.

Mary Dann: Mysticism and Music. A művészet a miszticizmus mibenlétére vonatkozó kísérleteknek legalkalmasabb területe. A zene, mint a legelvontabb művészet, az első helyen áll a misztikus lelkiség kifejezésében. A cikk szerzőjének érdekes kísérlete, a mai nagy racionalizáló törekvésnek a zene lélektanában való megnyilatkozása. Ugyanis, konkrét példákkal, a zene elemeinek, főkép a harmóniának és ritmusnak sajátságaival akarja felfedni a nagy misztikus stílusok, mint Beethoven op. 131. quartettjének, C. Franck, Szkrjábin, Sibelius miszticizmusának titkát.

Donald W. Mac Ardle: Beethoven's Quartet in B flat, op. 130. A mű részletes formai analízise, végén a hat tétel pontosan szemléltető formai szkémájával.

Michael Mc Mullin: The symbolic Analysis of Music. Esztétikai tanulmány, amely szorosan kapcsolódva Arnold Schering, „Das Symbol in der Musik" c. könyvéhez, kevés eredetiséggel kutatja a zene és a zenénkívüli eszmék kapcsolatait. Tudvalevő, hogy Schering Bach zenéjének boncolgatásából indult ki, annak a kimutatásából, hogy bizonyos képzetek milyen zene írására ihlették a nagy barokk mestert. Így jut arra a következtetésre, hogy a zenének értelme van, hogy a zene több, mint hangok sorozata s hatásának titka éppen az értelmében rejlik. Ez nem azt jelenti, hogy a zene tisztán intellektuális eszmék kifejezése, hanem, hogy a tapasztalati valóságban gyökerezik. A szimbolikus analízisnek tehát az a célja, hogy felfedje előttünk mindazt, amit a zene tartalmaz. Ez éppen olyan, mint a festő eljárása, aki felfedi előttünk a dolgok olyan aszpektusát, amit, annak ellenére, hogy orrunk előtt van, nélküle mégsem lát-

nánk. Régi igazság, hogy zenét csak zenei terminológiával lehet szavakra fordítani, de ez éppen nem teszi fölöslegessé olyan képek használatát, amelyek megkönnyítik tartalmának felfogását. Tiszta vagy absztrakt zene annyit ér, mint a tiszta költészet, amelyben a szavaknak semmi értelme nincs. Ha a zene nem tartalmaz valamiféle ideát, vagy tisztán fizikai, vagy teljesen értelmetlen, ami mindkettő ellentmond a művészet fogalmának. Élvezhetünk zenét tisztán érzéki-érzelmi hatásában minden analízis nélkül is. De ha tudjuk, hogy mi a rációja ennek az élvezetnek, ezzel máris megkettőzzük magát az élvezetet is, nem szólva arról, hogy megértésünk sokkal magasabb színvonalra emelkedik. A romantikus gondolkodás, az egyéni szubjektív vonások túlhajtása, a zenei hatásterület nagy részét figyelmen kívül hagyta s háttérbe szorította az objektív szimbolumokban való gondolkodás képességét. Schering könyve a cikkíró szerint az első lépés az egyensúly helyreállítására, a tudatos analízis felé, amely megnyitja a zenei értelmezésben a tisztánlátás útját.

W. H. Mellers.: The organ masses of François Couperin. A nagy Couperin (le Grand) eddig kevéssé ismert vallásos művészetét tárgyalja egy nemrég megjelent Couperin-gyüjtemény alkalmából. Couperin az ebben foglalt két orgona-miséjével a barokk orgonastílus nagy úttörőinek, Cabezonnak, Titelouzenak, Gibbonsnak, Frescobaldinak és Sweelincknek a nyomában jár, de ugyanekkor meglátszik stílusán Lully színházi zenéjének hatása. A melódia hajlékonysága és a harmonikus szimmetria között olyan finom a megegyezés, ami már Bachra emlékeztet és sokkal érettebb Purcell stílusánál. A kollekció legnagyobb terjedelmű darabjaiban, két offertóriumában rögtön szembetűnik Lully operanyitányainak a hatása. De Couperin az új formaproblémák megoldásában továbbjut, azzal, hogy az olasz hangszeres zene vívmányait is magáévá teszi. Ezek az olasz hangszeres idiómák, a hazai hagyományok és a művész egyénisége alkotják azt a sajátos szintézist, amely Couperin vallásos műveiben már teljes mértékben érvényesül.

MUSIC & LETTERS. 1947. Január.

Kenneth Avery: William Walton. A neves élő angol komponista művészi eszményeinek, műveinek ismertetése.

Frank Walter: Hugo Wolf's Diary, Vienna 1875—76. A 15 éves Wolf szüleihez intézett három ismert levelében többször idéz bécsi naplójából, egyúttal kis kótafüzetéből, amelyet 1940-ben sikerült a bécsi Nemzeti Könyvtárnak megszerezni. A cikk írója ezt a kis naplót ismerteti amelynek főérdekessége az akkori bécsi zeneélet eseményeinek feljegyzése, különösen a fiatal Wolf nagy élményének Wagner Richarddal való személyes megismerkedésének, a Tannhäuser és a Lohengrin búcsúelőadásának leírása.

Hugh M. Miller: John Bull's Organ Works. John Bullt általában az Erzsébet-korszak Liszt Ferencének tartják. Kétségtelen, hogy e kor virginalművészeinek és virtuóz komponistáinak sorában Bull vezető szerepet játszott. Nemcsak ragyogó előadó volt, hanem a királyné kedvenc zene-

szerzője is, aki éppen virginálra írt alkotásaiban tudta legjobban érvényesíteni e hangszer lényegét és a rajta lehetséges finom hanghatásokat már jól ismerő és kiaknázó csillogó technikáját. Tudjuk, hogy Bull életének nagy részében mint orgonista működött, utoljára 1617-től, az antwerpeni katedrálisban, 1628-ban bekövetkezett haláláig. Tehát annak ellenére, hogy életében mint orgonista töltött be előkelő zenei pozíciókat, működésének éppen ezt a részét ismerjük legkevésbbé: orgonaműveinek jelentős része mind a mai napig kiadatlan. A British Múzeum őrzi a kéziratokat, amelynek alapján szerző kimutatja Bull orgonastílusának jellegzetes vonásait.

Gerald Abraham: The Genesis of „The bartered Bride". Smetana operájának, „Az elcserélt menyasszony"-nak keletkezését ismerteti.

John W. Klein: Bizet and Wagner. Bizet volt az első francia mester, aki Wagner jelentőségét felismeri anélkül, hogy utánozta volna. Az embertől visszahúzódott, de a művész integritását a legnagyobb tiszteletben tartotta. A két komponista között több volt a kapcsolat, mint általában hiszik. Mind a kettőnek sikerült, bár egészen különböző eszközökkel és utakon, megalkotni az igazi, erővel teljes zenedrámát, amely nemcsak opera, hanem valóban drámai mű.

John Bourke: Frederick the Great as music-lover and musician. A cikk Nagy Frigyest, a nagy zenekedvelőt hozza közelebb az olvasóhoz. Meggyőzően mutatja ki, hogy zeneszeretete nem fejedelmi póz volt, hanem benső lelki szükségletből fakadt és éppen azért mástól is megkívánta, hogy örüljön annak, aminek ő örül. Mint fuvolaművész, korának legkitűnőbb amateur-játékosai közé tartozik. Mint komponista, nem írt különösebben eredeti műveket, de vannak közöttük olyanok, amelyek szépségben és nemes kifejezésben felveszik a versenyt a hivatásos muzsikusok műveivel.

MUSIC & LETTERS. 1947. Április.

Robert Kahn: Memories of Brahms. Brahms halálának 50. évfordulója alkalmából beszámoló a cikkíró személyes élményeiről.

Kenneth Simpson: School Certificate Music. Tanulságos eszmefuttatás az angol köznevelésben (itt nevezetesen a Secondary Schools fokozatában) rendszeresített zenei tananyag és a kötelező vizsgakérdések összeállításáról.

Diana Mc Veagh: Contest or Co-operation? Vajjon mi a koncert lényege, az ellentét-e vagy az együttműködés? Erre a kérdésre felel a cikk igen tanulságos történeti szemléltetéssel, amely a koncertforma kifejlődését, klasszikus, romantikus és modern stílusát ismerteti.

Philip Gordon: The Morley-Shakespeare Myth. Pontos történeti adatokkal mutatja ki, hogy az a „mithosz", hogy a nagy, Shakespeare-korabeli angol zeneszerző, Shakespeare színműveihez írt volna zenei betéteket, nem állja meg a helyét; csak annyi közük volt egymáshoz, hogy Morley egy dalához, „It was a lover and his lass", használt fel Shakespeare-szöveget. De az már nem bizonyítható, hogy ezt Shakespeare kérésére vagy tudtával tette volna.

Martha Kingdon Ward: Mozart and the Clarinet. Sokan szeretik és játsszák Mozart népszerű klarinét-quintettjét, de kevesen tudják, hogy mennyit köszönhet a klarinét Mozartnak. Alkalmasint Londonban ismerte meg az akkor még szokatlan hangszert 1764. évi ott-tartózkodása alkalmából. Salzburgban még nem használtak klarinétot s azért megértjük a fiatal Mozart keservét, amely ebben a felkiáltásban tört ki, hallva Mannheimban az akkor legmodernebb zenekar játékát: „Ó, ha nekem egy klarinétom volna!" A cikk írója sorra veszi Mozart összes kompozícióit, amelyekben klarinét szerepel. Részletes analízisük sok eddig kevéssé ismert műre és körülményre hívja fel a figyelmet, ami különösen a klarinétosok számára teszi a cikket nagy értékűvé. Cikke végén közli az idevonatkozó művek pontos jegyzékét.

A. V. Butcher: Walt Whitman and the english Composer.

Max Kenyon: Modern metres.

THE MUSICAL QUARTERLY. 1946. Január.

Otto Gombosi: Béla Bartók. — Amerikában élő hazánkfia hosszabb tanulmányt szentel nagy honfitársa emlékének. Bartók, 1945 szeptember 26-án, 66 éves korában halt meg. Makacs, titokzatos betegség sorvasztotta már évek óta. Fizikai nyomorúság, pénzzavarok, lelki-szellemi aggályok vitték az önkéntes számkivetésbe: Bartók a magyar szellemben rejlő egyetemes értékek élő szimboluma, gyökértelen lett.

De ez a tragikus összeütközés nem látszik meg művein. Akárcsak Mozart, nem az életből, hanem önmagából meríti az ihletet. De míg Mozart egy már kész nyelvet idomít át a maga használatára, Bartók az örök kereső, kutató, eddig soha nem hallott hangzatok alkotója, aki a történelem egyik legnagyobb zenereformátora lesz. Híre nem egyenlő nagyságával. Csak a hozzáértők tudták, hogy kicsoda. Mikor ezelőtt öt évvel megjelent a Coolidge Auditorium of the Library of Congress színpadán, az egész hallgatóság felemelkedett. De a közfelfogás Bartók nevét népzenei feldolgozásokkal köti össze s helyét a zene birodalmában meglehetősen periferikus, exotikus területen látja. Pedig Bartók mint népdalfeldolgozó is elsősorban teremtő munkát végzett. Ez nála nem kézműves mesterség, — amely abból áll, hogy a melódiához hozzáfűzik a jelen harmonikus nyelvezetét — hanem saját anyanyelvének a birtokbavétele. A népzenével való hosszú és beható foglalkozása egy új harmonikus nyelvezetnek megteremtésére ihleti, amely túlhaladja a népzenében rejlő lehetőségeket, viszont saját melodikáját teljesen átitatják a népzene stíluselemei. Ebből a kettős ihletésből jött létre Bartók nyelvezete, amely egyéni volt s ugyanakkor alapjaiban kollektív és romantikátlan. — Mi volt a század elején a fiatal magyar komponista helyzete? A nagy elődök a nyugati hagyományokban gyökereztek, magyarságuk gyenge volt és gyökértelen. A tanítók a német romantikus zene képviselői. A tanítvány választhatott a Brahms-tradíciók, a mérsékelten modern irányzat vagy a pseudomagyar stílus között. Bartók jól látta e lehetőségek felszínességét, de nagy kisértés volt számára kifejezést adni az akkor országszerte uralkodó liberális nemzeti szellemnek. Liszt stílusa ihleti első nagyobbszabású alkotását, a Kossuth-szimfóniát (1903). Ehhez az alkotó korszakhoz tartozik

I. zenekari szvitje és zongora-zenekari rapszódiája. Még egyik sem igazi Bartók-mű, de már itt-ott új ritmusok, friss színek, meglepő harmonikus kombinációk tűnnek fel bennök. Ennek a korszaknak közvetlenül nem volt folytatása, más, új elindulásra adtak ösztönzést részint az igazi magyar népzene megismerése, részint a kor nagy radikális modernjei, Strauss és Debussy. A német mester merész harmóniái és hangszerelése, Debussy színessége és formaszabadsága rögtön megragadják a minden új értékre szomjas fiatal Bartók képzeletét. De ugyanígy felszívja magába Schönberg és Stravinsky, a praeklasszikus olasz cembalo-mesterek, Beethoven és Bach ihletéseit is. De a legmélyebb kapcsolat mégiscsak a népzenéhez köti. Ez a kapcsolat kettős: a tudós és az alkotó kapcsolata. Az előbbi a nagy gyüjtő, csoportosító, átfordító 40 éves munkája, amelynek számos nagyfontosságú népzenei tanulmány az eredménye. Fájdalom, ez a munkája torzó maradt. Szlovák melódiák régen tervezett kiadása elmaradt; román, török, szerb, bolgár dallamgyüjteménye ugyancsak kiadatlan. A nagy magyar népzenei kiadvány, Bartók Magyarországon töltött utolsó tíz évének nagy munkája, a jövőben kerül csak ki sajtó alól. Az alkotóművész kapcsolata a népzenével soha nem csökkenő bensőséget mutat. Bartók zsenialitása fedi fel ezen keresztül a keleteurópai zene eddig ismeretlen problémáit, a hagyományos nyugati harmonikus koncepció elégtelenségét, a tonalitás egészen új, kiterjesztett lehetőségeit, a népzene ritmikus és metrikus gazdagságának formaihlető erejét. Nehéz ezt a bartóki zenét részletezni. A dionyzoszi, orgiasztikus, „tempo giusto" táncstílus vagy a sóvárgás és magány hangja, Bartók lassú tételeinek csodálatos finomságú hangvíziói a két ellentét, amely némely művében tudatos formaellentétben is érvényesül. (Két kép, Két portrait, Hegedűrapszódiák stb.) Utolsó alkotó periódusában a kifejezés mindig tömörebb, mindig egyszerűbb, mindig klasszikusabb, de egy pillanatra sem ingadozó. Ismeri az útját, amin haladni kell s ettől nem téríti el sem siker, sem elismerés vágya. Magányos lélek, akit nem lehetett könnyen megközelíteni. Jelleme a becsületesség és tisztesség példaképe, olyan, mint a kristály, kemény és tiszta, amelyet benső tűz világít át anélkül, hogy ez a tűz a felszínt érintené. Ítélkezése nem ismeri a megalkuvást: morális, értelmi és művészi tisztességében teljesen megközelíthetetlen. A legellentétesebb tulajdonságok egyesültek benne: törékenység és energia, naivitás és kritikus értelem, szerénység és önbizalom, jeges távoltartás és igazi humanitás, szőrszálhasogató pontosság és nagylelkűség, szüzies tisztaság és elementáris szenzualitás, hideg, kutató objektivitás és teremtő tűz. A mi Janus-arcú századunk egy óriását vesztette el benne, aki ennek a századnak a legjobb oldalát mutatta.

Robert Manson Myers: Mrs Delany: an eighteenth century Handelian.

Bertrand H. Bronson: Folksong and the modes.

Doris Silbert: Francesca Caccini, called la Cecchina.

Hans Nathan: The Tyroles Family Rainer.

Walter E. Buszin: Luther on music.

J. S. Prodhomme: Berlioz, Musset and Thomas de Quincy.

Lloyd Hibberd: On „instrumental style' in early melody.

Editorial (szerk. közlemény): Paul Henry Lang, a lap szerkesztője ugyancsak hosszabb cikkben emlékezik meg *Bartókról*. A tapasztalat azt mutatja, hogy a háború és gyermeke, a forradalom, nem kívülről jövő katasztrófa, hanem saját bensőnkben végbemenő tragédia, amit egyéniségünk mértékével mérünk. Alakok, helyzetek, életek küzdenek a nagy esemény színpadán a sors kérlelhetetlensége ellen. Így lett Bartók is a modern civilizáció áldozata. Erős lélek gyenge testben, átható szemekkel, eleven gesztusokkal, pontos szavakkal, mindig éber és bátor egyéniség. Elképzelhetjük-e őt jó egészséggel, mint nemzete büszkeségét, aki nyugodtan békében alkotja műveit, tanulmányozza a népdalokat s akinek nem kell energiáját a napi létküzdelemre pazarolni? Nem ez volt a sorsa. Helyzete, születése, jelleme, az események másra jelölték ki. Betegsége nyugalmat és vigyázatot igényelt, megfelelő éghajlatot és környezetet, pénzt s mindazt, amit a béke megadhatott volna. — Sokan nem veszik figyelembe, hogy Bartók az összehasonlító zenetudomány egyik legnagyobb tudósa volt s olyan zenei folklore-kutató, akinek valósággal példátlan volt a tudása. Talán Rameaut lehetne hozzáhasonlítani, akiben ugyancsak teremtő erő és tudományos készség egyesült, de míg Rameaunál a két tehetség összeütközött és kiábrándult ember lett az alkotóból, addig Bartóknál egyik ihlette a másikat. Századunk fordulóján a világ magyar zenénket csak „magyar táncokból", rapszódiákból és csárdajelenetekből ismerte. Lisztnek a cigányzenéről írt monografiája irodalmi téren is szentesítette ennek a zenei stílusnak a lényegét. De Bartók tudós kutatásainak célja egyedül az igazság felderítése volt. Rögtön látta annak az állításnak a hamisságát, amely a cigány ábrándokat a népzenével azonosította. Nem törődött a nemzeti érzékenységgel, mert az ő hazafisága, ha képrombolónak is látszott, de a legjobb értelemben volt az. Ez a hazafiság erős volt és őszinte, maga mögött hagyta az álmokat s látta a hiszékenység, a hízelgés, az öncsalás veszélyeit. Bartók jellemének legmélyebb lényege volt ez a veleszületett igazságérzet, a felismert tények feltétlen tisztelete. Az értelem a magasabb szférában már morális jelentőségű, az értelem legmagasabb színvonalán már egyenlő a legnagyobb nemességgel, tárgyilagossággal és jósággal. Ilyen nemes szellem Bartók, az igazság, a szenvedélytelen megértés, a legmagasabb értelemben vett liberalizmus embere. Egyetemes tudósérdeklődése, ami román, szlovák, szerb stb. népdalok egyforma gonddal való gyüjtésére indítja, sokaknak nem tetszett. A román népdalok kiadásáért hazafiatlansággal vádolják. S mikor kitört a háború, önként otthagyta hazáját, otthonát, pozícióját, hogy hű maradhasson meggyőződéséhez. Sokat dolgozott. Ott látjuk őt a Columbia-egyetemen, ahol egy népdalgyüjteményt a középkori szerzetes alázatával analizál és rekonstruál, metszetszerű írásával teleróva a lapokat. S mikor állapota követelte, hogy északi területre távozzék, onnan küldte új műveit, koncertjeit. De a betegség győzött, mert a világ, ami kegyes a napi konjunktúra művészeihez, nem érti meg a megalkuvásnélküli erkölcsi és művészi integritás hitvallóit. Bartók is hozzátartozik Mozart, Schubert, Chopin, Bizet sorába, de Bartókért a mi korunk felelős s nem ment fel a felelősség alól a közönség hagyományos közönyössége, amelynek nem szentek és filozófusok, hanem látványos cirkuszok kellenek. A sors akarata, hogy a szellem nagyjai elvesszenek, mert különböznek az átlag halandók-

tól. Bartóknak is ez volt a sorsa, de az antik művészet márvány torzóihoz hasonlóan, ha élete meg is tört, keménysége és harmóniája győz majd a végzet felett.

MODERN MUSIC. Winter. 1946. Vol. XXIII. No. 1.

Moore Douglas: Homage to Béla Bartók. A kulturális élet nagy válsága hozta magával, hogy a jelenkor zenéjének három olyan nagy alakja jött át Amerikába, mint Sztravinszki, Schönberg és Bartók. Bartók volt legkevésbbé felvértezett az amerikai életszínpad számára. Sztravinszki régen elszakadt orosz hazájától, száműzetése jól elrendezett élet forrása lett. Schönberg és Bartók vezető pozíciókból, karrierjük magaslatáról kerültek a közelmultban Amerikába. Sztravinszkit már korábbi balettjei révén jól ismerték itt, mint komponistát. Ismert ügyességével rájött arra, hogy jobban boldogul, mint tudós előadó, majd mint vezénylő és zongorista gyümölcsözteti zeneszerzői hírnevét. Schönberg, a filozófus tanítómester, itt is hamar megtalálta a tőle tanulnivágyók nagy tömegét, úgyhogy folytathatta bécsi életét. Bartók nem volt olyan híres Amerikában, mint Schönberg és nem volt olyan népszerű komponista, mint Sztravinszki. Arisztokratikus, visszahúzódó egyénisége éppen nem volt alkalmas az amerikai verseny felvételére. Beteg is volt, sokat izgatták az otthonából érkező hírek. S mégis Amerikában írt művei, hegedűversenye és szóló hegedűszonátája, zenekari Concertoja, egy be nem fejezett celloszonátája csúcspontjai elmélyült, kiérett művészetének. Bár ez a zene nem érte el Sztravinszki sikereit, a közönség a legnagyobb elismeréssel fogadta és a hozzáértők tisztában vannak azzal, hogy Bartók a mai kor egyik legnagyobb muzsikusa. Fontos volna korábbi műveit, operáit is előadni Amerikában, ami népszerűségét nagyon előmozditaná. — (A kis eszmefuttatást Dolbin Bartókról rajzolt vázlata ékesíti.)

JOIE, FRIBOURG. No. 3.

Robert—E. Dunand: Béla Bartók. A svájci író külön cikkben emlékezik meg Bartók művészetéről. 1935—40 körül éri el egyéni stílusának teljes kiérlelését, a formai tisztaságot és koncentrációt, utólérhetetlen ritmikus vitalitását. A melódia nem önmagában, csak mint a zenei folyamat egy részfunkciója szerepel. Ebből a periódusból a cikk írója kiemeli a két zongorára és ütőhangszerekre írt szonátát, mint amelyikben a legjellegzetesebben nyilatkoznak meg a bartóki stílus vonásai. A legnagyobb intellektuális összetartó erő és drámai lirizmus nyilatkozik meg benne, egy ember kiáltása a mélységekből, aki nem találja a keresett megoldást. Azt mondják, hogy a dobok a szonáta motorikus erejének növelését szolgálják. A cikkíró szerint Bartóknak inkább az a törekvése, hogy a zongora lihegő ritmusát lerontsa, hogy mintegy megállítsa az idő folyását. De hiába! A küzdelem végén az ütők a vesztesek, s tompa mormolássá szürkülnek. Ha ezt a hipotézist elfogadjuk, lényeges különbséget látunk Stravinszki és Bartók között. Előbbinél a ritmus vezérszerepet visz, míg utóbbi fellázad könyörtelen terjeszkedése ellen és megpróbálja leküzdeni. A szonáta vége nem nyujt sem spirituális befejezést, sem valami határozott állí-

tást. A mi korunk szelleme ez. Bach és Beethoven végső győzelme a mű befejezésében, a moderneknél határozatlanná válik. — Bartók nagy érdeme, hogy a magyar népzene által és vele, a jelenkori hangszeres zene legmagasabb csúcsaira jutott. Neki köszönhetjük, hogy az európai zene köre az orosz, spanyol, cseh, stb. nemzeti iskolák után magyar színekkel gazdagodott. Így a zenei súlypont, amely sokáig német, olasz és francia területen volt, most áttolódott azokra a népekre, kiknek zenei lehetősége frissebb, gazdagabb a már kimerült Nyugaténál.

LA REVUE MUSICALE. 1947. Január.

E. Marchand: Pélerinage Schumannien. Quelques détails sur la vie d'Eugénie Schumann. Schumann Robert legfiatalabb lánya, Eugénie 1914-ben, 20 évi angliai tartózkodása után, Svájcba költözött. Itt is, mint Angliában, zeneiskolát alapított, mégpedig Bernben, ahol 1938-ban halt meg. Gondosan gyüjtötte az apjára vonatkozó adatokat, a családtól, főkép édesanyjától, Schumann Klárától származó közléseket s úgy érezte, hogy 80 éves korában megírhatja róla szép könyvét (Robert Schumann. Traduit de l'allemand par L. Segrice). Fő célja bizonyítani, hogy apját a megfeszített alkotómunka, ennek ellenállhatatlan kényszere tette beteggé. Így igazítja helyre egyes Schumann-életrajzírók tévedését, amely szerint a mester egész életét beárnyékolta volna egy beteg idegzet gyógyíthatatlansága. Eugénie a legidősebb Schumann-lánnyal, az ugyancsak Svájcban élt Máriával együtt nyugszik a kis gsteigi temetőben, közel ahhoz a kedves svájci lakhoz, ahol éltek s amelyben ma is kegyelettel őrzik berendezésüket és egyéb Schumann-reliquiákat. A cikkhez Eugénie egypár kiadatlan levele kapcsolódik, amelyet a cikk írójához intézett.

G. Michel: André Jolivet, essai sur un système esthétique musicale. A kiváló modern francia komponista műveinek analízise alapján, a tanulmány írója egy új esztétikai szemléletet mutat be, ami filozófiai vonatkozásaiban egészen neoromantikusnak mondható. A zene és a mindenség kozmikus rendszerének szoros kapcsolata, az akarat nagy szerepe az alkotó tevékenységben, a zene mint a világ lényegének inkarnációja, mindezek az eszmék Schopenhauert idézik, ami egészen furcsán hat a franciák szájában. Ettől eltekintve, Jolivet reprezentáns műveinek részletes, kótapéldákkal illusztrált magyarázata igen érdekes. (Jolivet vonósnégyesét legelőször az új magyar vonósnégyes mutatta be 1936-ban Budapesten.)

H. Collet: Manuel de Falla. A nagy spanyol mester halála alkalmából pár adat az életéből.

THE MUSICAL QUARTERLY. 1946. Október.

Mann Thomas: To Bruno Walter on His Seventieth Birthday. — *Schofield,* Bertram: A Newly Discovered 15th-Century Manuscript of the English Chapel Royal-Part I. — *Hernried* Robert: Discoveries in Vienna: Unpublished Letters by Weber and Liszt. — *Boyden* David: Ariosti's lessons for Viola d'Amore. — *Mursell,* James L.: Psychology and the Problem of the Scale. — *Grout,* Jay Donald: German Baroque Opera. — *Tangeman* Robert: Mozart's Seventeen Epistle Sonatas.

Kodály Zoltán hangversenyei Európában és Amerikában.

(Beszámoló.)

A magyar kultúra és a magyar zene propagandájának az elmúlt évadban magyar szempontból kétségtelenül egyik legfontosabb, legkiemelkedőbb zenei eseménye Kodály Zoltán európai és amerikai hangversenykörútja volt, amelynek során a magyar mester az ó- és az új világnak nem kevesebb, mint 16 nagyvárosában vezényelte saját műveit, mindenütt a közönség és a zenésztársadalom legnagyobb lelkesedése közepette.

Kodály utazásának részleteiről a napilapok és a sajtó annakidején részletesen és sokszor színesen tudósítottak; itt most — mintegy az utókor nyilvántartó krónikája számára — dióhéjba összefoglaljuk az utazásnak zenei szempontból legjelentősebb eseményeit, állomásait.

Kodály feleségével együtt 1946 okóber 28-án indult el útjára. Útjuk első állomása London volt, ahol a B. B. C. kitűnő zenekarának élén két alkalommal (és a visszautazás alkalmával, 4 hónappal később, megint két újabb alkalommal) vezényelte saját műveit, olyan sikerrel, hogy a műsor egyik számát (a legutóbb keletkezett *Missa brevis* című kompozíciót) mindjárt viaszlemezre is vették; ugyanezt a művet egyébként utóbb Párisban még egyszer lemezre vették. A hangversenyek egyikét úgy rendezték, hogy Kodály saját művét, *William Walton* (a modern angol komponistanemzedék egyik legkitűnőbb) szintén saját művét. *Sir Adrian Boult* kiváló angol karmester pedig Mozart és Elgar műveit vezényelte.

Londonból az Egyesült Államokba, New Yorkba vezetett az útja, a Zeneszerzők és Zeneírók Washingtonba hirdetett kongresszusára, amelyre Magyarországról Kodály kapott meghívást. A hajó késése miatt a kongresszust lekésték; e veszteségért azonban bőségesen kárpótolta őket az a szivélyesség, amellyel az Egyesült Államokban mindenütt fogadták őket; nem egy helyen a régóta meghirdetett bérleti hangversenyek műsorát forgatták fel azért, hogy Kodály saját műveit a legnagyobb zenekarok élén, minél nagyobb közönség előtt vezényelhesse. Már a partraszálláskor jólesően tapasztalhatta hírnevének hatékonyságát. Tudjuk, hogy Európából New Yorkba érkezéskor a partraszállás súlyos és terhes formalitásokhoz van kötve. Ilyen hosszadalmas huzavonának néztek elébe Kodályék is, amikor a new-yorki rádió fogadásukra kiküldött tisztviselője felismerte Kodályt és soronkívül odavezette az útlevelek láttamozását intéző tiszthez. Ez kezdetben — mint rendesen — igen gőgösen és elutasítóan viselkedett. Majd az útleveleket nézegetve, megkérdezi Kodályt, nem rokona-e a híres zeneszerzőnek. Kodály igent bólint. Erre amaz, még mindig elég barátságtalanul, tovább kérdez, mégis hogyan s miképpen rokona? Kodály végre kibökte, hogy ő maga az. Erre az addig zárkózott és határozottan barátságtalan tiszt egészen megható zavarba jött, pirulva kért bocsánatot és tiszteletadása jeléül a tőle kitelhető legnagyobb kedvezménnyel kedveskedett Kodályéknak: azzal, hogy kéthónapos tartózkodási engedélyüket saját felelősségére mindjárt egy évre meghosszabbította...

Itt New Yorkban kezdődött aztán az a diadalmenetnek is beillő hangversenysorozat, amelynek során az Egyesült Államok majd valamennyi

fontosabb zenekarának élén vezényelte saját műveit, leggyakrabban a *Páva-variációkat* és a zenekari *Concertot,* régebbi művei közül leginkább a *Háry szvitet* és a *Galántai Táncokat.* Sok helyen bevezető-előadást, úgynevezett talk-ot is tartott a magyar zenéről. Résztvettek az ünneplésben más karmesterek és muzsikusok is; mindjárt az érkezése utáni napokon Rodzinsky amerikai karmester a Carnegie Hallban (New York legnagyobb hangversenyterme) négy estén egymásután játszotta a Háry szvitet, a *League of Composers* pedig kamarazenehangversennyel kedveskedett neki. Kodály maga a New Yorki Filharmónikus Zenekar élén a Concertot és a Páva variációkat vezényelte.

Washingtonban azzal lepték meg, hogy Schäffer nevű karmester már előre betanította a Missa brevist s így azt mindjárt érkezése után előadhatták. Az amerikai körút soron következő állomásait csak éppen felsoroljuk: *Pittsburgh* (Reiner Ferenc zenekarával, itt a Galántai táncoknak volt különösen nagy sikere). Philadelphia Orchestra (Stokowski zenekarával), Washington, Dallas, Detroit, Chikago Symphony Orchestra (az utóbbi két városban a Páva-variációknak volt egészen rendkívüli sikere), Cleveland.

Amerikából hazajövet — mint már fent említettük — Londonban újabb két hangversenyt kellett Kodálynak vezényelnie. Onnan a kontinensre áthajózva, először Párisban vezényelt; a kint tartózkodó *Végh-quartett* pedig különböző kamarazeneműveinek pompás előadásával kedveskedett a magyar mesternek. Genfben Ansermet-vel együtt az *Orchestre de la Suisse Romande* (a legkitűnőbb svájci zenekar) élén a Páva variációkat és a Concertot vezényelte. Ugyenezek a művek szerepeltek aztán a soron következő zenekari hangversenyek műsorán is, Zürichben és Luganoban (az eddig a magyar zenéről angol, francia és német nyelven tartott előadások után most még olasz nyelven is beszélt Kodály e témáról).

Néhány napi budapesti pihenés után májusban a régóta esedékes oroszországi meghívás teljesítésére került sor. Kodály volt kiváló tanítványának, Szabó Ferenc főiskolai zeneszerzéstanárnak a kíséretében utazott a Szovjetunióba, ahol Leningrádban és Moszkvában a legnagyobb zenekarok élén, élményszerűen megkapó, a legnagyobb luxussal berendezett koncerttermekben vezényelte műveit. A lelkes közönségnek itt legjobban a táncos ritmusú művek: a Háry-szvit és a Galántai táncok tetszettek. A Háry-szvitből Leningrádban két tételt (az Intermezzot és a Finalet) azonnal meg kellett ismételni. Kodályt itt is mindenütt a legnagyobb tiszteletadás vette körül; egy Moszkvában tiszteletére rendezett fogadás alkalmával teljes két óra hosszat kellett a négyes sorokban hozzájáruló tisztelők sorával kezetfognia...

Ezek a puszta adatok. Jóleső érzés, hogy nemzetünk mostani példátlan anyagi és morális elesettsége közepette mégis van legalább a magyar kultúrának Kodály személyében olyan szószólója, akit, mint a magyar szellem, a magyar lélek igazi nagykövetét a mai világ két ellentétes pólusán mindenütt egyforma, osztatlan szeretettel és tisztelettel vesznek körül.

B. D.

Beszámolók a fontosabb zenei eseményekről és hírekről.

ANGLIA.

The Music Review beszámolója a londoni B. B. C. 1947 nov. 27-i koncertjéről.

Kentner Lajos és a B. B. C. szimfónikus zenekar Sir Adrian Boult vezényletével először adta elő *Bartók Béla III. zongoraversenyét* (Albert Hall). Ebben a műben a koncertet jellemző több sajátság hiányzik. Ahelyett, hogy a szóló és a zenekar egymással versenyeznének, inkább kiegészítik egymást. Virtuóz szempontból tartózkodóbb, mint a két első zongoraversenyben. A középső tétel rövid átmenetén kívül nincs hatásos kadenciája. De a hagyományos három tételt lényegében egészen mozarti tisztaságban megtartja. A mű jelentőségét növeli a koncertformának az expresszív területen való kiszélesítése. Így a második tételben a szóló és a zenekar funkciója háttérbeszorul azért, hogy az egész tonális apparátus transzcendens kifejezést öltsön. (?) Az első tételben a témák két csoportja áll egymással szemben. Az első csoport gyönyörű, arányos vonalaival bár magyar elemekkel van átszőve, egészen egyéni: magyar elemeiben a verbunkos zenére emlékeztet. Ez a sajátos íz fűszerezi a gazdagon díszített második témacsoportot is. A középső tételt a vonósok misztikus hangzatai vezetik be, majd a zongora belépésével korálszerű rész következik a C-dur és lyd hangnem keverésében. A tétel középső része elragadó „kis éjjeli zene". Bartók kutató elméje, amely az atavisztikus, ösztönszerű és kifinomult ideál között fennálló tragikus dualizmus megoldását keresi, mintha végre szintézishez jutott volna. A nagy küzdelem, amelyet utolsó éveiben folytatott ezért, még erősebbé tette vágyódását az egyensúly elérésére. Úgy látta, hogy a vallási doktrinák az idők folyamán nem tudták már kielégíteni az ember lelki szükségleteit, így a természetben találja meg az Istent, a pantheizmusban a lélek békéjét. A korál visszatér a zenekarban, a zongora kánonszerű díszítésekkel nyúl bele és a befejezésnél teljesen a béke, a megnyugvás hangulata jut uralomra. — Az utolsó tétel törés nélkül folyik le, hasonlóan Beethoven utolsó műveinek rondóihoz. Feltűnik az egyes részek felépítésének rendkívül világos arányossága. A hangszerelés tévedhetetlen művészetében mindig erőteljes, de nem súlyos. Kentner a szólórészt gavalléros könnyedséggel játszotta, Boult nagy pontossággal vezényelt.

Ugyancsak ebben a számban olvashatjuk *Bartók utolsó zenekari Concertójának* érdekes kritikáját. Ez a koncert, a kritikus szerint, Bartók legutolsó stílusának vonásait: a ritmikus szabálytalanságot, a polytonális összeütközéseket, szabad, polifónikus kombinációkat igyekszik népszerűsíteni. A hagyományos szimfóniaforma szigorúságát a szélesen, szabadon kezelt színekkel játssza ki. A bevezetést egy négyszólamúvá emelkedő motívumra építi fel, tehát komolyan szimfónikusan indul. De ezután csak az 5. tétel rondoszerű finálója veti fel a szimfónikus eszmét. A 3. tétel tele van későromantikus, rapszódikus, sőt cigányos elemekkel, hárfával, fafúvókkal, ami Bartók első, Liszt utáni stílusát jellemezte. Az „Interrupted Intermezzo" pompás 5/8-os ritmusa (IV. tétel) az utolsó vonós-

négyesek középső tételeire emlékeztet — in modo bulgarese —, valamint Bartók korábbi magyar népzenei korszakára. A „Finale" kontrapunktikus ötletekkel és erőteljes ritmusokkal emelkedik nagy magaslatra, de végül mégis csak visszaesik egy csüggedt gesztusba. A hangszerelés szövevényessége, a szólófuvolák szeszélyes kadenciái, a hárfák új, ötletes megszólaltatása nem tudják felejtetni a mű sajátosan megalkuvó jellegét, ahol Dohnányi-féle romantika ütközik össze Bartók utolsó vonósnégyeseinek poliritmikus kombinációival. Látszik, hogy Bartók itt a népszerűbb, közérthetőbb stílussal próbálkozik, legnagyobb muzsikus-honfitársa, Kodály mintájára, s ehhez a törekvéshez még hozzáadja az amerikai hallgatóság szükségletét, akiknek számára ezt a művét írta. De éppen ez a mű mutatja meg, hogy Bartók akkor igazán Bartók, ha hű marad önmagához. Az ő szigorú és meg nem értett stílusa, a poliritmikus formák és heterofon harmóniák összeütközése — ami olyan jellemzően nyilatkozik meg a 2. és a 6. vonósnégyes között — nem tűr népszerűsítést. Magába olvaszthatja a népzene melódiáit és ritmusait, a cigányzene rögtönzött elemeit, de nem a modern szimfónia jól beigazított városiasságát. Bartók Concertója valóban Amerika szülötte, különös példa arra, hogy a politika milyen változásokat hozott létre az európai zenében. Első előadása 1944-ben Newyorkban volt, Koussewitzky vezényletével, és a bostoni szimfónikus zenekar közreműködésével.

A londoni filmharmonikus zenekar az idei évad első felében egypár valóban magasszínvonalú hangversenyt adott *de Sabata, Bruno Walter* és *van Beinum* vezényletével. Sabata sikere különösen nagy volt a német klasszikusok, Beethoven, Brahms tolmácsolásában, mert megmutatta, hogy értelmezésükhöz más utak is vannak, mint amilyent eddig a német karmesterek és angol utánzóik követtek. Sabata éppen ellentéte Walternek. Előbbi a dinamikus koncentráció, utóbbi a lirizmus, az éneklő vonóstónus nagy mestere. Beinum, az amszterdami Concertgebouw zenekar vezetője, Berlioz tolmácsolásában volt utólérhetetlen. A „Times" írja április 21-ről: *Honegger „Jeanne d'Arc"* c. oratóriumát mutatta be a londoni Rádió ének- és zenekara. P. Claudel szövegét erre az alkalomra D. Arundell fordította angolra. A mű rádióelőadása igen hatásosnak bizonyult. A libretto egyes fejezetei: a roueni piactéren a Jeannet gyalázó tömegjelenet, megpróbáltatásának és bíráinak groteszk jelenete, a királyi koronázás nagy ünnepiessége, Jeanne halálának átszellemült jelenete a legváltozatosabb zenei képekre adnak alkalmat.

A Boris Godunovot ugyancsak a londoni Rádióban adták elő februárban. Az előadást Stanford Robinson vezényelte.

Az angol zeneélet fontosabb eseményei a British Council havi tájékoztatója szerint. 1947 március.

Az edinburghi skót zenekar Walter Süsskind vezényletével előadta *Kodály* „Galántai táncok" c. művét. A hó hangversenyműsorain szerepeltek *Bartók* szólóhegedű-szonátája és *Bartók* hegedűconcertje (Max Rostal és a liverpooli filh. zenekar előadásában, vezényelt Malcolm Sargent), *Milhaud:* Les Songes, *Poulenc:* Aubade et Sextett, (Leighton Lucas Orchestra), *Honegger:* Symphonie for Strings (Boyd Neel Orch.), *Hindemith:* Sonata for Piano and Trumpet (Franz Reizenstein és George Eskdal), *Medtner:* Fairy Tale in E minor, *Khatchaturian:* Toccata (Moiseiwitsch),

Tcherepnine: Le jeu de nativité (a Hirsch-quartett szólistákkal vez. a szerző).

Az áprilisi tájékoztató adatai: *Frazzi:* Preludio magico (London Philh. Orch. vez. de Sabata), *Leo Weiner:* Two Nocturnes (L. Kentner), *Bartók—Serly:* Mikrokosmos (London Symphony Orch. vez. Ch. Hambourg), *Bartók:* Music for Strings, Percussion and Celesta (Boyd Neel Orch. cond. by Reginald Goodall), *Hindemith:* Symphonie in E-Flat (Vienna Symphony Orch. vez. A. Boult), *Prokofieff:* Piano-Sonata No 3. in A — minor (Colin Horsley), *Milhaud:* Double Piano Concerto (Henri Piette and Janine Reding), *Bartók:* 6. Quartett (Cambridgeben, előadta a Gertler Quartett Brüsszelből).

Opera és balett. A Sadler's Wells Balett Társulat a Covent Garden színházban felújította *Smetana* operáját „Az elcserélt menyasszony"-t — Leonide *Massine,* mint vendég szerepelt Falla „A háromszögletű kalap" és Rossini „La boutique fantasque" c. balettjében. — Egy új balettet mutattak be ugyanitt. Zenéje *Massenet* „Le Cid" c. operájából, koreografus Celia Franca, díszletező Honor Frost.

A „Manchester Guardian" írja ápr. 11-én: A Hallé Orchestra, Jorda Enrique vezényletével előadta *Kodály* „Háry János" szvitjét. — Koppenhágában március 21-én hangzott fel a „Psalmus Hungaricus". A zenekart Tango Egisto vezényelte. Közreműködött Thyge Thygsen. — Ipswichben március 8-án a városi kórus előadta Kodály: Ének Szt. István királyhoz című vegyeskarát.

Edinburghban a zenei és drámai nemzetközi ünnepségek augusztus 24. és szeptember 13. között lesznek. Többek között előadják Verdi „Macbeth" és Mozart „Figaro" c. operáját. A Sadler's Wells Balett, a Mengs és Calvet vonósnégyes, a Bécsi Philharmonia, a Colonne-zenekar, a Hallé- és a Skót-zenekar, a liverpooli filharmonikus zenekar is leszerződtek. Karmesterek és szólisták: Bruno Walter, Paul Paray, Artur Schnabel, William Primrose, Lotte Lehmann stb. Részletes információkat ad: The Festival Office Music Hall, Georg Street, Edinburgh 2.

Benjamin Britten „Angol operatársulat" címen egy kis operaegyüttest szervezett 12 énekes és 12 hangszerjátékos szerződtetésével. — Legújabb operájának szövegét Maupassant „Madame Husson rózsafája" című kis történetéből vette.

Az angol **Boosey & Hawkes** zeneműkiadó kiadja B. Britten angol komponista összes műveit, továbbá Vaughan Williams, Edward Elgar, Alan Bush, John Ireland munkáit és főleg a nagy nemzetközi zeneköltők, mint Bartók Béla, Kodály Zoltán, Serge Prokofieff, Serge Rachmaninoff és Anton v. Webern zeneműveit.

A Covent Garden Opera Trust megtagadta a bécsi állami opera társulatnak a salzburgi nyári szereplése után tervezett londoni vendégszereplését.

Novello felemelte 25%-kal kiadványainak árát.

Az **„International Society for Contemporary Music"** az idén *Kopenhágában* tartja hangversenyeit. The Musical Times híradása szerint (1947 április) a kamarazene-estékre elfogadták *Kósa György* két hegedűre és egy violára írt trióját.

FRANCIAORSZÁG.

Zenei események:

A franciáknál a tánc, a balett mindig elsőrangú fontosságú a zenei életben. Így a „Revue musicale" első helyen közli a párizsi operai balett vizsgájáról szóló tudósítást. Ezeken a vizsgákon dől el a francia balett sorsa, itt tűnnek fel az új tánctehetségek, akikre most, a háború után, különösen nagy szükség van. Tudvalevő, hogy az operai balett évek óta válságos helyzettel küzd. Serge Lifar távozása egy csomó fiatal tehetség kiválását vonta maga után, akik mind külföldön próbáltak elhelyezkedni. A balettkarnak ez az elszegényedése mind adminisztratív, mind művészi szempontból nagy gondokat okozott. Így természetes, hogy az idei vizsga különös érdeklődést keltett. Vajjon a legmagasabb osztály növendékei között lesz-e utánpótlás igazi tehetségekben? Az eredmény megnyugtató. Egy csomó tehetség között is kitűnt *Madeleine Lafon*, kétségtelenül a jövő csillaga. Technikája olyan tökéletes, hogy mindent meg tud csinálni. Nemcsak a virtuóz, hanem az expresszív szerepekre is rátermett. Muzikalitása ugyancsak kifogástalan. Nagy stílusa van, hajlékony és éneklő, amely az egész testet a tánc szolgálatába állítja. Hivatott arra, hogy a tisztán formális, mechanikus stílus helyébe újra igazi táncművészetet hozzon a színpadra. — A férfinövendékek ugyancsak kellemes meglepetéssel szolgáltak. Hosszú éveken át gyengeségükkel és kevés számukkal tűntek fel, most egyszerre egész csoportjuk akadt, akik mind kitűnő stílust és jó iskolát mutattak. Legtöbbet ígérő *M. Renault. Serge Golovinet* már Monte Carloból ismerjük. Nemes és tiszta stílusa méltóvá teszi arra, hogy kedvéért a „Rózsa lelkét" felújítsák. Nagy probléma a koreográfia kérdése. Itt óriási a visszaesés Gyagilew orosz balettjének párizsi vendégszereplése óta. A franciáknak önerejükből kell egy olyan koreografikus iskolát teremteni, amely nyomába léphet az orosz példának.

Bizarr ötlet tűnik szembe a *Champs-Élysées* balett műsorán. *Jean Cocteau „Le jeune homme et la mort"* c. balettjét Bach „Passacaglia" zenéjére táncolták. A kritikus megállapítja, hogy Bach stílusa a legkisebb támpontot sem nyujtja a táncos figurák és helyzetek számára. Ennek a stílusnak a vonalszépsége és kifejező ereje teljesen elsikkad a balettszínpadon. Cocteau morbid stílusa semmit sem nyert ezzel a zenével.

Egészen más a helyzet *Sztravinszki „Jeu de cartes"* balettjében, amelyben a rutinos szerző a legkitűnőbb alkalmat nyujtja pontos és szolid koreografiára. A leegyszerűsített és lineáris zene egyszerű finom mozdulatokat, inkább fehér és fekete tónust kíván. *Janine Charat* koreografiája nagyszerűen eltalálja ezt a szellemet s így teljes lévén az együttműködés a színpad és a zene között, mindkettő egyformán leköti a hallgatót.

Jacques Ibert „Amours de Jupiter" c. balettje hasonló harmóniát mutat a partitura és a táncos gesztusok között. Különben éppen az ellentéte Sztravinszki zenéjének. Csupa plasztika és szín. A melódia énekel, a ritmus él, a hangszerelés nagyon változatos, tehát alkalmat ad a koreografusnak arra, hogy ihletének minden forrását kihasználja.

Párisban az ankarai konzervatórium professzorának, *Ahmed Adnah Saygun*-nak *„Yunus Emre"* c. oratóriumát mutatták be a Salle Pleyel-ban. Saygun, Bartók török népzenei kutatásaiból merített ihletet, midőn hazája

népzenéjét beolvasztja műveibe. Az oratórium szövegét Yunus Emre, török költő művéből merítette, aki a 13. században élt. A költő gondolatai az életről, halálról, Istenről és az emberi sorsról ihletik a zeneszerzőt. A népzenei hatás ellenére, stílusa éppen nem exotikus, inkább a gregorián dallamokra emlékeztet, hiszen ezek a dallamok is keleti-népi elemekből táplálkoztak, úgy ahogy Ázsiában, őshazájukban megszülettek. — A művet maga a szerző — a párizsi Schola cantorum hajdani növendéke — vezényelte.

A párizsi hangversenyévad műsorán feltűnik *Berlioz* „L'enfance du Christ" és *C. Franck* „Les béatitudes" oratóriumainak felújítása.

SVÁJC.

A **„Neue Züricher Zeitung"** beszámolói:

Svájcban minden kerületnek, minden városnak sajátos élete és kultúrája van. Ebből következik a svájci zeneélet szinte áttekinthetetlen sokfélesége, ami bizonyos hátrányokkal jár. Ugyanis az idegenforgalom miatt a legtöbb hangversenyt nyáron rendezik, így könnyen megesik, hogy az egyes előadások, műsorok időben keresztezik egymást, egymással konkurrálnak. A zürichi színházi hetek, a luzerni nemzetközi zenei ünnepélyek már hagyományosak és népszerűek a közönség előtt. Most, amikor Svájcon kívül is megindulnak az ilyenfajta, már hagyományokkal biró ünnepi hetek rendezései, a referens még fontosabbnak tartja a svájci zeneélet nagyobb összefogását.

Schaffhausenben nemzetközi Bach-zeneünnepélyeket rendeznek június 4—8-ig. A műsoron szerepel: egy kantáta-est, egy zenekari hangverseny, a világi kantata „Mer hahn ne neue Oberkeet" szabadtéri, dramatizált előadása. Egy matinén Gurlitt professzor beszél Bach kamarazenéjéről. Az előadásokat a H-moll mise zárja le W. Reinhardt vezényletével.

A „Basler Nachrichten" beszámolóiban feltűnik *Basel* nagy előszeretete a régi zene iránt. Idevonatkozó hangversenyei nagy történeti kultúráról tanuskodnak. Ezeken a műsorokon olyan értékes művek szerepeltek, mint *Purcell, Vivaldi, Buxtehude* triószonátái, *Loeillet* két fuvolára és cembalóra írt szonátája, egy *Biber*-hegedűszonáta, *Vitali* Ciaconnája. — Egy zenekari estén a párizsi „Ars rediviva" társaság vendégszerepelt. Pompás előadásban mutatták be *Händel, Hasse, Couperin, Vivaldi, Telemann, Bach, D'Andrieu* kiadatlan műveit. Énekkari hangversenyen *Purcell* a capella műve hangzott el „Lord how long wilt Thou angry?" és két szoprán szólamra írt „Elégiája", amelyet Mary királynő halálára írt. *Händel*től a gyönyörű 8. Anthem volt műsoron „O come, let us sing unto the Lord". — De a modern zene is szóhoz jut Baselben. Nagy genfi sikere után a Végh-quartett Baselbe is ellátogatott és Bartók V. vonósnégyesével különösen nagy tetszést aratott. Egy héten belül két nagyszabású Bartók művet adtak Baselben, a Hegedűkoncertet és a zenekari Concertót.

La Tribune de Genève beszámolóiból:

A *genfi* „Société de chant sacré" Samuel Baud-Bovy vezényletével előadta *Stravinsky* „*Perséphone*" c. oratóriumát. A művet Stravinsky még 1934-ben, Ida Rubinstein számára írta. Ez a körülmény olyan formai

megoldásra kényszerítette, ami nem volt összhangban a muzsikus benső meggyőződésével: partiturájáť nem énekes, hanem deklamáló főszerephez kellett idomítania olymódon, hogy a szavakat a zene követelményeinek alávetett hangzó matériának tekintette. Az antik téma, André Gide feldolgozásában, akárcsak az „Oedipus rex"-ben, újra a modern zenei klaszszicizmus problémája elé állítja Sztravinszkit, Perséphone stílusa is azt a teljes leegyszerűsödést és megtisztulást mutatja, mint az Oedipus rex. Csak hogy míg az utóbbi ezt a feladatot férfias erőtől duzzadó formában oldja meg, Persephone zenéje gyöngéd és nőies. A tonalitás nagyszerű frissesége, a kórusok kristálytiszta stílusa, amelyet egy teljesen a lényegre leszorított zenekar kísér, rögtön szembetűnik. Sztravinszki itt eltalálta a hangnak azt az előkelőségét és a nagyságnak a méltóságát, amit a téma megkövetel. A nimfák köréből elrabolt Perséphone, a pokol, az árnyak birodalma, az újjászületett Perséphone, akinek győzelme egy kórus mozdulatlan fényében sugárzik, egész különös hatást váltanak ki Sztravinszki zenei interpretálásában. — A szép estét Liszt 13. zsoltárának előadása zárta le.

A leghozzáértőbb közönségnek szólt az a genfi hangverseny, amelyet a „Harmonie nautique" zenekar rendezett M. Arthur *Prévost* vezényletével. J. B. *Lully* trombitákra, dobokra és hautbois-ra írt áriái hangzottak fel, idézve a napkirály dicső századát. Ebből a ragyogóan tiszta muzsikából még ma is lehet tanulni. Claude *Gervaise* a 16. századvég nagy muzsikusának híres „Danses Royales" táncsorozatából adtak még elő darabokat (Bransles, Pavanes és Gaillardes) Prévost zenekari átiratában.

AUSZTRIA.

A németekkel ellentétben, — akik meglehetősen lebecsülik a külföldi zenét — az osztrákok különös képessége más népek zenéjének megértése és befogadása Bécset földrajzi helyzete, népének szerencsés faji kereszteződése mindig is a legalkalmasabbá tette arra, hogy a külföldi zenei áramlatok központja legyen. Már a felszabadulás után megkezdődik Bécs zenei renaissancea, amely azóta csak még jobban felvirágzott. Az Universal és a Döblinger-Hermansky cég rendezi a koncerteket. Különösen az előbbi hangversenyein szerepel sok külföldi. Amerikai, angol, román, magyar, svájci, francia nevek tűnnek fel, az új komponisták: Bliss, Britten, Gershwin, Copeland, Barber, Schoeck, Poulenc, Honegger már jól ismertek a bécsiek előtt. A hazai új stílust Schönberg iskolája, A. Berg, A. von Webern, H. G. Apostel, Spitzmüller képviselik. A bécsi Filharmónia engedett szigorú klasszikus hagyományaiból, amikor Gershwint, Copelandot tűzi műsorára. A bécsi szimfonikusok ötletes zenei ciklusokat rendeztek ilyen címekkel: szerelem és gyűlölet a zenében, háború és béke a zenében stb. A bécsi kis fiúénekesek (Wiener Sängerknaben) sem vesztettek népszerűségükből. — Az állami opera, amelynek a „Theater an der Wien" adott ideiglenesen otthont, *Klemperer* vendégszereplése alkalmából a régi dicsőségében melegedett, Mozart Don Juanjának előadása valóban tökéletes volt.

Az 1947 június 16—30-ra tervezett **bécsi nemzetközi zeneünnepélyek** műsorából a következő fontosabb eseményeket emeljük ki: *Jún. 16.:* Kórus-

zenekari hangverseny Honegger műveivel a komponista vezénylete alatt (Sinfonie liturgique és Jeanne d'Arc au Bûcher). — *Jún. 17.:* Elisabeth Höngen: Schubert-dalest. — Schneiderhan—Aeschbacher: Beethoven szonáták hegedűre és zongorára. — *Jún. 19.:* Mai zene zenekarra és részben kórusra. Ghedini, W. Walton (brácsakoncert, szólista Lukács Pál), és Petrassi (Coro di morti) művei a komponisták vezénylete alatt. — *Jún. 20.: A Budapesti Fővárosi Zenekar hangversenye Somogyi László* vez. a. (Bach—Weiner: Toccata, Bartók: Zene húros, ütőhangszerekre, Debussy: Faun délutánja, Beethoven VII). — *Jún. 21.* A Wiener Symphoniker zenekari estje Hindemith műveiből, a szerző vez. a. (többek közt zongoraverseny 1946, Symphonia serena 1946). — *Jún. 22.: A Bp. Szfővárosi Zenekar II. estje Fricsay Ferenc* vez. a. (Smetana: Moldava, *Kodály:* Concerto, *Viski:* Hegedűverseny, szólista *Zathureczky).* — *Jún. 24.:* Hindemith művei kamarazenekarra a szerző vez. a.: Trauermusik violára és vonósokra, Balettszvit „Nobilissima visione", „Die 4 Temperamente" Téma variációkkal zongorára és vonósokra, „Herodiade" kamarazenekarra. — *Jún. 25.:* Sztravinszki: L'Histoire du soldat" szcenikus előadásban. Vez. H. Swarowski. Rendező: O. F. Schuh. — *Jún. 26.:* A Wiener Symphoniker estje, vez. Karl Böhm. Mozart és Richard Strauss-művek. — *Jún. 27.:* Adrian Aeschbacher zongoraestje (Svájc). Beethoven-szonáták. — *Jún. 29.:* Olivier Messiaen (Paris) orgona-matinéja saját műveiből. *Jún. 29.* este: Mai osztrák zene kamarazenekarra Franz Litschauer és Anton Heiller vez. a. Paul Angerer: Musik für Streichinstr. — Karl Schiske: Konzert für Streichorch. — A. Heiller: Toccata für 2 Klav. — Armin Kaufmann: Musik für Horn und Streichorch. — Theodor Berger: Rondino giocoso. — *Jún. 30.:* A Wiener Symphoniker zenekari estje, vez. Otto Klemperer. — Új művek. Brahms g-moll zong. quartett zenekari feldolgozása (Schönberg). Korngold: Hegedűverseny. Sztravinszki: C-dúr szimfónia. 1945.

CSEHSZLOVÁKIA.

Májusban nemzetközi zenei ünnepséget rendeztek Prágában. Az ünnepség műsorán a cseh Filharmónia mellett kamarazenekar és cseh operák szerepeltek. Dirigensek: Talich, Rafael Kubelik, Charles Muench és Ansermet. Előadták Hába „Matka" című negyedhang-operáját, Honegger „Nicolas de Flue" című új oratóriumát. Az ünnepségek lezárásaként zeneszerzők és zenekritikusok nemzetközi kongresszusát rendezték.

SZOVJETUNIÓ.

Prokofieff a háború alatt monstre-operát írt Tolsztoj „Háború és béke" c. regényéből. A terjedelmes művet Leningrádban mutatták be, két estén át tartó előadásban. Az 1812. évi nemzeti háború dicsőséges korszaka különös érdeklődést és szimpátiát ébreszt a mai orosz nemzedékben.

Az Izvesztija írja: A Lenin-renddel kitüntetett tadzsiki opera és balettegyüttes új vígoperát mutatott be „Neveszta menyasszony" címen, amelynek szerzői A. C. Lenszki zeneszerző és Mirza Tursun tadzsiki költő. Az opera költői módon ábrázolja a tadzsiki szovjet falu új életét és a nő új helyzetét a szovjet társadalomban.

Jelentés Bécs zenei életéről. (1947 május.)

Bécsnek a háború utáni második zene-évadja vége felé jár. Ezen a télen is sok nehézség állt a zeneélet útjában: hideg, vagy alig fűtött termek, az éjszakai közlekedés bizonytalansága, utazási nehézségek. Mindennek dacára legtöbb esetben meg lehetett tartani a hirdetett hangversenyeket.

Az Állami Operaház, főépületének elpusztulta után a *Theater an der Wien* épületében, a körúti Volksoper-ban és néhány esetben a Hofburg vigadó-termében talált hajlékra és előadói lehetőségre. Sikerült a reportoár fontos darabjait újra műsorba állítani és különösen énekes szempontból magas színvonalra emelni. A legkiemelkedőbb előadások *Don Giovanni, Così fan tutte, Entführung, Figaro házassága, Otello, Traviata, Rigoletto, Salome, Rózsalovag Walkür* és *Tannhäuser* előadásai voltak. Énekeseink közül Ljuba Welitsch, Elisabeth Schwarzkopf, Annie és Hilde Konetzni (szopránok), Elisabeth Höngen, Elena Nicolaidi (altisták), Anton Dermota, Max Lorenz, Julius Patzak (tenor), Paul Schöffler, Hanz Hotter, Herbert Alsen (basszus és bariton) állottak az élvonalban; soraikat gyakran Magyarországról, Romániából, Itáliából, Angliából és Svájcból jött vendég-énekesek egészítették ki. A rendezői gárdából *O. F. Schuh* munkája (Hoffmann meséi, Don Giovanni, Traviata és más operákban) bizonyult a legkiemelkedőbb teljesítménynek. A színpadi képek alkotása terén *Robert Kautsky* végzett figyelemreméltó munkát. A vezető karmester kérdésére sajnos, mindeddig nem sikerült teljesen kielégítő megoldást találni.

A bécsi hangversenyzenekarok között máig a Filharmónia áll az élen, ebben az évadban 8 bérleti hangversennyel, amelyek színvonala és műsora, sajnos, nem bizonyult teljesen kielégítőnek. Erősen érzik az állandó vezető-karmester-egyéniség hiánya. *Knappertsbusch* egyelőre vendégként tért vissza az együttes élére, általános öröm közepette. Ugyancsak megjelentek a Filharmónia élén a „visszatért" művészek közül *Clemens Krauss* és *dr. Karl Böhm.*

A Filharmónián kívül a legfontosabb zenekari estéket a *Gesellschaft der Musikfreunde* és a *Wiener Konzerthausgesellschaft rendezték,* a *Wiener Symphoniker* és az erősen fejlődő *Tonkünstler-Orchester* zenekarával. A szimfónikusok tulajdonképen Bécs élvonalbeli hangversenyzenekarát alkotják, miután a Filharmónikusok (akárcsak Budapesten) elsősorban az Állami Opera célját szolgálják és csak ritkán vállalkoznak hangversenyezésre. Természetesen a szimfónikusoknál is a karmester-kérdés áll az előtérben. E téren a Konzerthausgesellschaft vezetősége elsőrangú (Bécsben részben még alig ismert) vendég-karmesterek szerződtetésével oldotta meg a kérdést. A legkiemelkedőbb nevek: *Carlo Zecchi* és *Fernando Previtali* azonnal kedvenceivé lettek a bécsi közönségnek. Hasonlóképen igen nagy sikere volt *Bern. Molinari* vezénylésének.

Mindkét rendezővállalat nagy helyet juttatott programmjában a modern zenének. A Musikfreunde sorozata „Pro Arte" ciklusában a régi zenétől *Alban Berg* és *Schönberg* művészetéig vezetett. A fontosabb bemutatók: Bartók III. zongoraverseny, Hindemith: Es-dúr szimfónia, Ravel: Zongoraverseny, J. N. David: III. Szimfóniája voltak.

Idegen szólisták és quartettek különösen a *Konzerthausgesellschaft*

rendezésében látogatták Bécset. A párisi *Pascal-kvartett* három estéjén klasszikus és romantikus kamarazenét játszott, míg az *Amszterdami Vonósnégyes* Sosztakovics op. 59. sz. művét és Hindemith kiemelkedő utolsó kvartettjét mutatta be. Továbbá vendégünk volt a londoni Aeolian-quartett is. A bécsi együttesek közül a *Schneiderhan vonósnégyes*, valamint a *Filharmónia* és a *Barylli-quartett* megint *működnek*. Sajnos, itt is az a helyzet: mennél magasabb a játék kvalitása, annál idegenebbül állnak a modern zenével szemben.

A Bécsben szerepelt szólisták közül különösebben az idegenből jött nevesebb művészeket emeljük ki. Régi ismerősök, mint *Backhaus*, *Menuhin* és mások mellett új nevekkel is megismerkedtünk. Ilyenek voltak *Moura Lympany* angol zongoraművésznő, *Paul Baumgartner* svájci és *Jan Gorbaty* lengyel pianista, karmesterek közül *Somogyi László* magyar és *dr. Vaclav Smetacek* és *Rafael Kubelik* cseh művészek, *Farnadi Edit* magyar zongoraművésznő és *Lukács Pál* magyar brácsaművész.

Már az eddigiek alapján is megállapítható: Bécs, mint zeneváros megtartotta régi vonzóerejét. Valamennyi itt hangversenyező neves külföldi művész megegyezik abbeli véleményében, hogy a bécsi közönség hangulata és ítélete most is változatlanul döntő fontosságú számukra.

Hans Rutz (Bécs).

A Magyar Zeneművészek Szabadszervezetének közgyűlése.

(Kivonat a máj. 18-án tartott közgyűlés jegyzőkönyvéből.)

Molnár Antal ü. v. alelnök megnyitja a közgyűlést. A Szakszervezeti Tanács részéről *Nemes Dezső* titkár üdvözli a megjelenteket, visszapillantást téve a küzdelmes multra és hitet téve afelől, hogy rövidesen az ország népének és vele a művészeknek életszínvonala emelkedni fog. — *Gergely János* napirend előtt beszámol a párisi magyar zeneművészek csoportjának eredményes munkájáról. — *Molnár Antal* ü. v. alelnök beszámolóját Kodály Zoltán elnök munkásságának méltatásával kezdi és távollétében is köszönetet mond neki a Szervezet érdekében kifejtett odaadó munkájáért. Megemlékezik az elmúlt év alatt elért fejlődésről, a Szabadszervezet anyagi és erkölcsi helyzetének lényeges javulásáról, az épület javíttatásáról, a tagok szeretet-csomagokkal való ismételt megsegítéséről, stb. Hangversenyeink és a pedagógus-tagozat előadássorozatai iránt is jelentősen fokozódott az érdeklődés. Be kell számolnia egy súlyos veszteségről is, épp a közgyűlés napján vesztettük el Balabán Imrét, Szervezetünk nagylelkű pártfogóját. (Emlékét külön cikkben méltatjuk.) A Szabad Szervezet erkölcsi súlyának fokozásához nagy mértékben hozzájárultak a hangversenyrendezőkkel és a Rádióval kötött kollektív szerződések; az illetékes hatóságoknál sikerült kiharcolnunk, hogy zenei intézkedések és kinevezések előtt véleményünket kikérjék és meghallgassanak. Végül bejelenti, hogy erős elfoglaltsága miatt felmentését kéri ügyvezető alelnöki tisztségétől és kéri eddigi helyettesének, dr. Enyedi Györgynek ügyvezető főtitkárrá való megválasztását. (A közgyűlés lelkesen megtapsolja Molnár Antalt.)

Székely Endre gazdasági beszámolója elején köszönetet mond Molnár Antalnak nagy áldozatkészséggel végzett eredményes és értékes munkájáért, úgyszintén Kadosa Pál önzetlen és lelkiismeretes fáradozásaiért. Utal a kifüggesztett zárszámadásra, megállapítja a lényeges haladást, de azt is kénytelen felemlíteni, hogy 1300 tagunk között csak 800 fizet rendszeresen tagdíjat; itt tehát még sok munka vár a Szervezet adminisztrációjára, hogy a tagok összetartozási érzését fokozza. Megemlíti a tagjainkra előnyös kollektív szerződéseket, a Zeneszerzők Szövetkezetének jelentősen megnövekedett jogdíj-juttatását, valamint az adóközösség szociálisan megszervezett intézményét. A multra gondolva jogosult optimizmussal tekint a várható fejlődés elébe. — *Molnár Antal* kérdésére a közgyűlés résztvevői egyhangúlag megszavazzák a távozó vezetőség felmentését. — *Dr. Csató Gyula* ügyész felolvassa az alapszabályok szükségessé vált módosításának szövegét. A módosításokhoz hozzászól *Kelen Hugó*, aki helytelennek tartja, hogy a Választmány ülései titkosak és azt kívánja, hogy a választmányi ülések tárgyalásairól a Szervezet tagjai tájékoztatást kapjanak. — *Molnár Antal* megindokolja, hogy miért kell a választmányi ülés részleteit diszkréten kezelni, de javaslatot tesz, hogy a választmányi ülések tárgyáról és eredményéről a tagságot értesítsék. A közgyűlés e javaslatot elfogadja. — *Nemes Dezső* helyesli az alapszabálymódosításokat, azzal a kiegészítő javaslattal, hogy a kizárási eljárásnál az eljárás alá vont tagnak a meghallgattatás joga biztosíttassék. Indítványozza ezenkívül a főtitkár hatáskörének kibővítését, amint ez a magyar szakszervezeti mozgalomban szokásos. Helyesnek tartaná, ha a Szervezet a közgyűlések között időnként taggyűléseket tartana. — A *közgyűlés* az alapszabálymódosításokat az utólagos változtatásokkal együtt egyhangúlag elfogadja.

Ezután megejtik az új vezetőség és választmány választását. A szavazatok leadása és megszámlálása után *dr. Enyedi György* bejelenti, hogy az elnökségre, illetve vezetőségre leadott 91 szavazócédula közül 82 a hivatalos lista mellett szól, 9 attól eltérő. Az egyes tagozatok választmányára leadott szavazatok a következőképen oszlanak meg. Zeneszerző-zeneíró tagozat: 19 hivatalos szavazat, 8 eltérő. Pedagógus tagozat: 27 hivatalos, 6 eltérő. Előadó tagozat: 27 hivatalos, 4 eltérő. Ezek szerint tehát mindenütt a hivatalos lista nyert megválasztást. A megválasztott tisztikar nevében megköszöni a tagság bizalmát. — Végül elhangzanak az indítványok: *Scári F. Oszkár* munkaközösség megalakítását javasolja hangjegy-kiadás megszervezése céljából. A közgyűlés az indítványt a Választmány elé utalja. — *Róna Frigyes* a nagy művész-importtal szembenálló hiányos és csekély művész-exportról, valamint a fiatal karmesterek hiányos foglalkoztatásáról beszél. Mindkét indítványt a Választmány elé utalják. *Ecsedi Ferenc* szintén a fiatal karmesterek nehézségeit teszi szóvá. *Majorossy Aladár* és *Ránky György* hozzászólása után *Harmat Artúr* korelnök közli a megválasztott új tisztikar névsorát:

Elnök: *Kodály Zoltán*. Alelnökök: *Harmat Artúr, dr. Tóth Aladár, Zathureczky Ede*. Főtitkár: *dr. Enyedi György*. Titkár: *Szögyény Béla*. Vezetőségi tagok: *Bárdos Lajos, dr. Járdányi Pál, Kadosa Pál* és *Székely Endre*. Jegyző: *dr. Szőllősy András*. Pénztáros: *Veszprémi Alice*.

Zeneszerzői és zeneírói tagozat. Elnök: Molnár Antal. Titkár: Fantóné Kassai Mária. Választmány: Jemnitz Sándor, Major Ervin, Péterfi

István, Szelényi István, Szabó Ferenc, Veress Sándor, Viski János. Póttag: Ránky György. Számvizsgáló: Kardos István.

Előadói tagozat: Elnök: Böszörményi Nagy Béla. Titkár Sándor Frigyes. Választmány: Hernádi Lajos, Kósa György, Lukács Miklós, dr. Palló Imre, Rékai Miklós, Tátrai Vilmos, Mihály András. Póttag: Gergely Ferenc. Számvizsgáló: Wertheimer Ilona.

Zenepedagógus tagozat. Elnök: dr. Bartha Dénes. Titkár: Czövek Erna. Választmány: Antal István, Gát József, Horusitzky Zoltán, Irsai Vera, Kertész Gyula, Szávainé Demény Magda, Szervánszky Endre. Póttag: Perényi László. Számvizsgáló: Gordon Mimi.

Harmat Artúr alelnök a közgyűlést bezárja.

Balabán Imre 1890—1947.

Emlékezés.

Roger Martin du Gard tolla volna méltó a föladatra, hogy lefesse a Balabán-család előtörését és térfoglalását. Az apa kezdetben még zsákhordó és alkalmi biztosítás-kötő, majd — mint hatalmas méretű self made man — az Első Magyar Általános Biztosító Társaság vezérigazgatója és a családi dinasztia megalapítója. Neve és vagyona: fogalom. Fiai már „második nemzedék": szabadon választhatnak versenyistálló, muzsika és reális pálya között. Imre — aki egyébként apja bámulatos szervezetét és páratlan munkabírását, munkaszenvedélyét örökölte — a középiskola után zeneszerzést végez, imádja Debussyt, kitűnően megtanul zongorázni, ügyesen komponál, franciás ízléssel, majd Ausztriában karmesteri állást vállal. Ott aztán bebizonyosodik, hogy a zenei pályán több türelemre, megalkuvásra és lemondásra kell berendezkedni, mint amennyit Imre nagyarányú tevékenységet követelő idegzete el tudott viselni. Nem azért szakít a művészi pályával, mintha gyors anyagi sikerek vonzanák; hanem olyan működési területre volt szüksége, amelyen hatalmas tervezőképessége, állandóan forrponton hevülő tettereje kellő anyagot találhatott. Imre számára a zenei pályán csak csendes és lassú karrier nyílhatott volna. Ezt látta be szerencsére korán, amikor belépett apja intézetébe, ahol hamarosan a legelső vezetők egyike, később vezérigazgató lett. Legszédületesebb munkálkodása közben is mindig forróan magához ölelve tartotta ifjúkori szerelmét, a muzsikát. Nem lehetett olyan fontos hivatalos elfoglaltsága, hogy egy-egy párizsi, milánói, müncheni, salzburgi, bécsi zenei esemény alkalmával — akkor még nem volt Rádió! — a helyszínén ne teremjen. Állandóan szorgosan figyelte a muzsika további fejlődését, pillanatra sem maradt le a fejlődés mögött s mindig a legelsők egyike volt, akik Bartók, Hindemith vagy Honegger egy-egy új mesterművére figyelmeztették a hivatásos zenészeket. Ez az érdeklődés nem volt akadémikus, hanem a lehető legelevenebb: mindent az élő zenén, annak megvalósításán át élvezett és értékelt. Kontaktusa a muzsika technikai elemeivel mindvégig éppoly élénk maradt, mint a biztosítási eljárások technikájával. S ha szellemeskedni akarnánk, azt mondhatnók: ez *biztosította* be őt egész életére az egyoldalúság és elszürkülés ellen. Balabán Imrét zeneimádata őrizte meg fiatalnak, lelkesnek, frissnek, sohasem lankadónak.

Kacsóh Pongrác halála után Balabán Imre vette át az Új Magyar Zeneegyesület (UMZE) vezetését. Méltóbb kezekbe ez az intézményünk, mely az új muzsika nemzetközi szervezetének magyar szekciója, keresve sem kerülhetett volna. Az 1945-ös újjáépítés alkalmával Szabad Szervezetünk keretében az UMZE is új életre kelt, Balabán jóvoltából, akinek legsúlyosabb hivatali gondjai között is mindig jutott ideje és ereje, hogy a szükséges intézkedéseket e zenei intézménnyel összefüggésben megtegye. Még csak nemrégiben élvezhettük az egyik UMZE-hangversenyen finom zongorázását, szakszerű és nemes veretű szavakba foglalt megjegyzéseit. Legrosszabbkor távozott körünkből; éppen most lett volna körültekintő, nagyarányú személyiségére a legnagyobb szükség, amikor a külföldi testvérszervezetekkel megindulóban van a művész- és kompozíció-csere oly fontos akciója. Kiváló zenészt, derék férfiút, pótolhatatlan barátot vesztettünk benne. *Molnár Antal.*

A hároméves terv zenei vonatkozásai.*

Az a hároméves terv, amelyet Gerő Ernő kezdeményezésére a mi nemzetünk életének tervszerűsítésére készítettek, egy központi feladatot tűzött ki: A magyar társadalom életszínvonalát három év alatt fokozatosan a háború előtti életszínvonal fölé emelni, vagyis a mainak több mint kétszeresére. Ez tehát azt jelenti, hogy mindenki több mint kétszerannyi kenyérhez, ruhához, egyéb szükségleti cikkhez juthat, mint ma. Az életszínvonal puszta emelkedése már önmagában is kihat a művészetekre, mert növeli a kulturális igényeket. Aki a puszta létfenntartás igényeinek kielégítésén túljutott, az kulturális igényekkel jelentkezik: először jobb öltözködés, jobb lakásviszonyok felé törekszik, azután több gondtalan szabad ideje lévén, több energiát és pénzt szán sajátmaga szellemi fejlesztésére. Így a hároméves terv gazdasági szektora közvetve hat a művészetekre. *Ez a hatás, bár közvetett, mégis elsőrangú, mert a legtermészetesebb: az a legegészségesebb és a leghatásosabb fejlesztése a művészeteknek, a legnagyszerűbb fejlődése a nemzeti kultúrának, amelyik a tömegek kulturális igényének növekedéséből önként fakad. Egyre nagyobb tömegek lépnek fel a kultúra igénylésével és ezek kielégítése egyre nagyobb mértékben veszi igénybe a művészeteket.*

Van azonban a hároméves tervnek közvetlen kulturális szektora is, amelynek célja, hogy a kulturális igények kielégítését is tervszerűvé tegyük és a tömegek szellemi fejlesztésében lehetőleg gyorsan és racionálisan pótoljuk az elmúlt idők mulasztásait.

1. A terv kulturális szektora.

„A magyar demokrácia feladata nem csak a háború következtében elpusztult s megsérült kulturális javak helyreállítása, hanem a magyar nép szellemi életének újjáépítése is... Biztosítani a magyar nép szellemi fel-

* **A szerk. megjegyzése.** Az aktuális zenepolitikai tárgyú cikkeket általában lapunk élére szánjuk. Oda való lenne ez az igen aktuális tanulmány is. Kéziratát, sajnos, annyira utolsó pillanatban kaptuk kézhez, hogy csak itt tudtuk elhelyezni.

emelkedését, amelynek eredményeképen az ország kulturális színvonala a háború előttit messze felül fogja haladni.

A kulturális átépítés magában foglalja a köznevelés, tudomány és művészet fejlődésének anyagi megalapozását, új demokratikus kulturális intézmények létesítését, társadalmi erőforrások mozgósítását, a szövetkezeti mozgalom kifejlesztését a kulturális életben és a tervgazdálkodás elveinek alkalmazását a kultúra egész terén . . ."

A kulturális terv ezekkel az elvi kijelentésekkel kezdődik. Mi van e mögött az elvi álláspont mögött?

A terv elsősorban a nevelésügy kérdését kívánja megoldani. Az általános iskolák létrehozása csökkenti az analfabétizmus és félanalfabétizmus nagy százalékszámát. Ha a terv csak annyit nyujtana a művészetnek, hogy a tömegek iskolai nevelését lényegesen megjavítja, már evvel is sokat pótolna: minden muzsikus ismeri az iskolai énekoktatás fontosságát az új közönség felnevelésében. De a terv ennél sokkal többet nyujt. *Ortutay Gyula* május 17-i előadásában kijelentette, hogy a szabadművelődés, amely eddig a kultusztárca költségvetésében 4%-kal szerepelt, a legközelebbi költségvetésben 18%-kal fog szerepelni. Ennek az adatnak rendkívüli jelentőségét akkor értjük meg legjobban, ha összehasonlítjuk az 1946/47. évi kultusz-költségvetést a Kommunista Párt által kidolgozott hároméves terv költségvetésével. (Az adatok csak kerek összeget tartalmaznak.)

1946/47.	évi	költségvetés	együttesen	259	millió forint
1947/48.	„	„	„	436	„ „
1948/49.	„	„	„	550	„ „
1949/50.	„	„	„	688	„ „

vagyis 1950-re csaknem megháromszorozódik a kulturális építésre fordítható összeg. Ha ehhez hozzátesszük, hogy a művészeti terv egyik alapvető gondolata állami kezdeményezéssel Művészeti Alapot létesíteni és ennek jövedelmét az export-import megszervezésével, magántőke bevonásával, művészeti szövetkezetek létesítésével gyarapítani, akkor kibontakoznak a hároméves terv hatalmas művészeti perspektívái.

A szabadművelődésre fordítandó összegek jelentős része a „*keskenyfilmjátszó mozgalmat, vándor- és népkönyvtárakat, szabad színjátszókat, kultúrházak létesítését*" részesíti anyagi támogatásban. „*Propagálják a különböző (zenei, irodalmi, stb.) szövetkezeteket*". (Közönségszervezet.) Anyagilag támogatják a munkásság és parasztság kulturális szervezeteit (Dalosszövetség, zeneegyesületek, Munkás Kultúrszövetség, Szabadszínjátszók Szövetsége, stb.). A megalakuló énekkarok és zenekarok, népi ének-, tánc- és játékegyüttesek, a keskenyfilmfelvételek, zeneiskolák és zenetanfolyamok mindmegannyi értékes munkaalkalom muzsikusaink számára.

A terv művészeti ága 11 milliót irányoz elő 20 kultúrház építésére. *(Vidéki hangverseny- és operatermek.)* 1 milliót 48/49-es emlékünnepek rendezésére *(zenei pályázatok, versenyek)*, több mint 4 milliót művészeti létesítmények helyreállítására *(Vigadó!)*, 16 milliót a filmgyártás fejlesztésére *(Filmgyári zenekarok, zeneszerzők foglalkoztatása)*. Célul tűzte ki a művészeti oktatás kifejlesztését és a művészeti főiskolák tanárai számára az első évre művészeti pótdíj bevezetését, a harmadikra pedig az „*egyetemi tanárinak megfelelő fizetést*".

2. A zenei terv.

A zenei terv elkészítése természetesen még nem fejeződött be, de már látjuk, hogy az adott anyagi keretek között *külön* a zene vonalán, mire számíthatunk. Az első év terve már csaknem teljesnek mondható. A terv első évének főbb pontjai:

1. A magánzeneoktatás reformja, amelyről új rendelet jelenik meg. Létrehozza a társuláson alapuló zeneiskolát a kerületi és körzeti munkaközösségek segítségével.

2. A Zeneakadémia növendékeinek „Bartók Béla" népi kollégiumát kívánja létrehozni megfelelő berendezéssel.

3. A Zeneakadémia és Nemzeti Zenede (Zenei Gimnázium) művész tanárainak művészeti pótdíjat kíván adni.

4. A Munkás Kultúrszövetség zeneiskolájának évi 150 ezer forint állami szubvenciót kíván adni, hogy az többszáz hallgató tanítására alkalmassá váljék.

5. Zeneművészek és zenepedagógusok részére öregségi és betegségi biztosítást kíván nyujtani rendkívül kedvezményes feltételekkel, kollektív biztosítás útján.

6. A vidéki városok részére staggione operatársulatot kíván létesíteni, az első évben nagyrészt az Operaház státuszának felhasználásával, később pedig egyre nagyobb társulattal.

7. Kótakiadói és beszerzői Munkaközösség létesítésével biztosítani kívánja a kótaellátást és kiadást.

8. Az összes iskolák számára beszerzendő rádiókészülék útján Budapestről kíván hetenként rádió-zeneoktatást közvetíteni az ország összes iskolájába.

Ezekhez, mint főbb pontokhoz, egy sor kisebb költséget jelentő, de éppily fontos kérdés is kapcsolódik (ösztöndíjak, könyvtárfejlesztés, énektanár képzés, stb.).

3. A megvalósítás feltételei.

A szép tervek azonban nem valósíthatók meg a művészek, a muzsikusok, a pedagógusok aktív közreműködése nélkül. A terv megvalósulásának nemcsak gazdasági téren vannak (politikai) feltételei, hanem művészeti téren is. Az első feltétel, hogy szűnjék meg minden huzavona és teljes lendülettel induljon meg az előkészítés munkája. A második, hogy ilyen hatalmas tervet megvalósítani csak társadalmi mozgósítással lehet. Nem várható siker attól, ha a minisztérium tisztviselői fognak csak a tervvel foglalkozni. Az ő feladatuk részben a megfelelő, pontosabb számítások elvégzése, részben pedig az anyagi és szellemi erők mozgósítása. A terv csak úgy valósulhat meg, ha annak munkájában maga a zenésztársadalom is résztvesz szervezetei, vállalatai, egyesületei útján.

A hároméves tervvel hazánk a felemelkedés útjára lép. Elindulunk azon az úton, amely új, boldog Magyarországot épít, olyan népi demokráciát, amelyben a művészet többé nem csak egy kisszámú művelt réteg privilégiuma, hanem amelyben egyre nagyobb tömegek, maga a magyar nép válik a művészet felhasználójává. Ez a haza a művészek igazi hazája lesz, amelyben mindenki számára van munka és megbecsülés.

Székely Endre.

ZENEI SZEMLE — QUARTERLY MUSIC REVIEW
Editors: *Dénes Bartha* (Bpest II. Ady Endre-u. 30) and *Bence Szabolcsi.*

English Summary:

I. Szelényi: Periods in style of Bartók's music. In place of the usual periodising in expressionist and impressionist periods, the author proposes here a new classifying in so called exoteric and endoteric periods.

J. Temesváry: The beginnings of the Italian Violin Concerto in the preclassic period (about 1700). The author gives a detailed account of the most outstanding features of the violin concerto compositions of Corelli, Albinoni, Torelli, Alberti and especially of Vivaldi, seen from a violinists standpoint.

L. Hernády: Anticipation in piano playing (psychological observations in piano exercise). „Anticipation" means the fact that movement and conception are simultaneous (in regard to the following parts of the composition played). This procedure is here analysed on practical examples of pedagogy, the whole being a chapter of a planned work on piano teaching and playing.

E. Major: The Works of Francis Erkel. Chronological list.

F. Ecsedi: On Electro-acoustical instruments. He finds it astonishing that — in spite of the considerable „colour effects" of these instruments (such as the martinophon, trautonium etc.) they have not been in great demand! The essential problem of these instruments is the construction of a playing apparatus whose handling is not too difficult for the average musician. With this end in view, in place of the types hitherto constructed (which were of the accordion or piano type, with a very complicated mechanism and only to be handled by their constructors) he proposes the construction of mainly melodic instruments similar to the wind instruments used in orchestras.

Review of Periodicals.

Reports and News of the world's musical life (from periodicals and newspapers).

The general assembly of the Hungarian Artists Union.

In memoriam Imre Balabán (A. Molnár).

OPERA AND CONCERTS AT BUDAPEST.

A survey of the Principal Musical Events from Oct. 1946 to June 1947.

October 1946. Piano recital Annie Fischer (especially the Sonata in B-minor by Liszt being a most notable event). — Suite for Orchestra from the Oratorio „St. Alexius" by Louis Bárdos (first performance). — The Bach—Mozart series of concerts, given by the Municipal Orchestra begun in this month, under the direction of L. Somogyi, J. Ferencsik, Fr. Sándor and L. Bárdos; a most important and successful series of great instructive value.

November. First performance in Budapest of the „Sonata for 2 pianos and percussion instruments" by Bartók, played by Paul Kadosa and Stephen Antal in a concert of the Hungarian Artist's Association. —

„Moldavian Rhapsody" by Francis Szabó, first perf. by the Mun. Orch. under W. Komor.

December. Compositions for orch. and chamber music by Sir Arthur Bliss, played under the direction of the composer, with the concourse of the brilliant soloist Béla Böszörményi Nagy. — Piano solo recital B. Böszörményi Nagy (of his programme notably the Goldberg Variations by Bach and the Sonata by Bartók were the most impressive pianistic features of the season). — Stephen Antal played Beethoven Sonatas in a matinée. — Revival of „Pétrouchka" at the Opera. — Hungarian prize-winners in the Music Competitions at Geneva and Paris: namely Hedy Schneider, Gabrielle Lengyel and Elise Cserfalvi played as soloists in a concert given by the Mun. Orch. — Trio-recital Fischer—Zathureczky—Kerpely.

January 1947. The Russian Alexandrov- Ensemble presented Ukrainian folk-dances and songs with choruses at the Municipal Theatre. — Suite for Orchestra, by Andrew Szervánszky, first perf. by the Mun. Orch. under John Ferencsik.

February. Recital Arnold Eidus (violin, U. S. A.). — Béla Böszörményi Nagy and Paul Lukács played Sonatas for piano and viola by Bloch, Hindemith and Brahms. — Several successful orchestral concerts under the direction of the excellent Roumanian conductor Constantin Silvestri.

March. Further concerts conducted by C. Silvestri. — Jubilee-concert of the „Vándor"-choir under Andrew Székely. — Remarkable orchestral concerts by the Mun. Orch. and the Opera Orchestra under the direction of John Ferencsik and Andrew Kóródi.

April. Sonata for 2 pianos by Paul Kadosa, first perf. on the wireless. — Concerto for Violin and Orch. by John Viski, first perf. by the Mun. Orch. under Francis Fricsay, with the concourse of the brilliant soloist Ede Zathureczky. — Concerto for Orchestra, by Bartók; first public performance in Budapest by the Philharmonic Orchestra under the direction of Charles Garaguly (Stockholm); considered as the most important first performance of the season. — Brahms: Ein deutsches Requiem. A very impressive performance by the Municipal Choir under Eugene Ádám. — A. Jemnitz: „Divertimento" Ballet. First presented at the Opera House. — „Der Ring des Nibelungen" by Wagner, notably well-studied revival at the Opera under the direction of Nicholas Lukács.

Mai. Chamber-music recitals of the Léner quartet (works by Beethoven, Mozart and Schubert). — Violin recital Jehudi Menuhin with Hephzibah Menuhin (piano) and with the Mun. Orch. under L. Somogyi. — Violin recital Ricardo Odnoposoff. — The Italian conductor Sergio Failoni conducted several operas at the Opera House of which Otello and Falstaff were the most important ones. — The unfinished opera „The fair at Sorotchinzi" by Moussorgski, first perf. in Hungary at the State Theatre Szeged under the direction of L. Váradi. Notable performances of Tannhäuser and Entführung (dir. Viktor Vaszy) at Szeged. — The Choir of the College of Debrecen gave a notable concert in Budapest. — „Don Pasquale" by Donizetti, a fresh and vivid performance at the Comic Opera under the direction of Béla Endre.

June. Two Concerts of the Budapest Mun. Orch. at Vienna under L. Somogyi and Fr. Fricsay, with works of Bach—Weiner, Beethoven, Debussy, Smetana, Bartók, Kodály and Viski on the programme.

Andrew Szervánszky.

ZENEI SZEMLE – REVUE MUSICALE TRIMESTRIELLLE

Rédacteurs: *Dénes Bartha* (Budapest II. Ady Endre-u. 30)
et *Bence Szabolcsi.*

Résumé français:

St. Szelényi: La classification des oeuvres de Bartók. Au lieu de la classification en vogue des époques créatrices de Bartók selon des périodes d'impressionisme et d'expressionisme, l'auteur propose ici une nouvelle classification en des périodes de caractère endotérique et esotérique qui vient d'être démontré avec des exemples de sa production.

J. Temesváry: Les débuts du Concerto de Violon en Italie au commencement du 18-e siècle. Dans ce discours d'inauguration de professeur à l'Académie de Musique l'auteur donne une caractéristique musicale des oeuvres de Corelli, Albonini, Torelli et spécialement de Vivaldi du point de vue violonistique.

L. Hernádi: L'anticipation dans le jeu du piano. Un autre discours d'inauguration dans lequel l'auteur nous donne une description détaillée de la procédure psychologique de l' „anticipation", désignant ainsi l'imagination simultanée des phases musicales qui suivent immédiatement à laquelle qui est jouée au moment même.

E. Major: Catalogue chronologique des oeuvres musicales de François Erkel. Essai bibliographique.

Fr. Ecsedi: La question des instruments electro-acoustiques. Il nous parait étrange qu'en vue des vertus incontestables de ces instruments ultra-modernes, la pratique musicale se tienne tellement réservée envers eux. La cause de cette réserve pourrait être découverte en l'absence d'un mécanisme de jeu, praticable et facile à apprendre au musicien moven. A ce but, il propose — au lieu des instruments harmoniques construits jusqu'ici (dont le maniement semble toujours compliqué) — la construction de nouveaux types purement monodiques à l'application plus facile.

Revue des Périodiques.

Chroniques et Notes de la Vie Musicale à l'Étranger.

L'assemblée générale de l'Association des Musiciens Hongrois.

In memoriam Imre Balabán (A. Molnár).

CHRONIQUES DE LA VIE MUSICALE À BUDAPEST: La saison 1946—47.

Octobre 1946. Recital de piano *Annie Fischer* (en spécial, la *Sonate en Si mineur* de Liszt étant une production extrêmement suggestive). — Première audition d'une *Suite pour Orchestre* de l'Oratorio „St. Alexius" de *Louis Bárdos.* — Commencement d'une série de concerts

d'orchestre présentant des oeuvres de Bach et de Mozart sous la direction de *L. Somogyi, J. Ferencsik, Fr. Sándor et L. Bárdos;* en somme, une entreprise des plus importantes du point de vue de pédagogie musicale.

N o v e m b r e. Première audition à Budapest de la *Sonate pour 2 pianos et percussion* de Bartók par *Paul Kadosa et I. Antal,* dans un concert de *l'Association des Musiciens Hongrois.* — Ie. audition de la „Rhapsodie Moldavienne" de *Fr. Szabó* par L'Orch. Municipal sous la direction de *W. Komor.*

D é c e m b r e. Oeuvres pour orch. et musique de chambre de *Sir Arthur Bliss,* sous la direction de l'auteur. Solo: *Béla Böszörményi Nagy.* — Recitals de piano importantes: *Béla Böszörményi Nagy* (de son programme les *Variations Goldberg de Bach* et la *Sonate de Bartók* étaient les productions les plus impressionnantes) et *Étienne Antal* (matinée avec des Sonates de Beethoven). — *Choeurs d'Ouvriers* dans le Théatre Municipal. — Une reprise de *Pétrouchka de Strawinski* à l'Opéra. — Les lauréats des Concours Musicaux à Genève et à Paris: *Hedy Schneider, Gabrielle Lengyel et Elise Cserfalvi* jouent comme solistes dans le concert de l'Orch. Mun. — Trio-recital *Fischer—Zathureczky—Kerpely.*

J a n v i e r 1 9 4 7. Présentation de musique et danse populaires de l'Ukraine par l'Ensemble Russe *Alexandrow.* — Ie. audition d'une *Suite pour Orch. d'André Szervánszky* sous la direction de *J. Ferencsik.*

F é v r i e r. Récital *Arnold Eidus* (violon). — Sonates pour piano et viola de *Bloch, Hindemith et Brahms* dans le concert de *Béla Böszörményi Nagy* et *Paul Lukács.* — L'excellent chef d'orchestre roumain, *Constantin Silvestri* dirige plusieurs fois l'Orchestre de l'Opéra et l'Orch. Municipal.

M a r s. Concert jubilaire (à propos du 10e anniversaire) du *Choeur Vándor* sous la direction *d'André Székely.* — Productions remarquables des chefs d'orchestre *Jean Ferencsik* et *André Kóródi* à l'opéra et avec l'Orch. Mun.

A v r i l. Ie. audition de la *Sonate pour 2 pianos de Paul Kadosa* dans la Radio. — Ie. audition du nouveau *Concert pour Violon de Jean Viski,* joué par l'Orch. Mun. sous la dir. de *Fr. Fricsay.* Solo: *Ede Zathureczky.* — Première audition en concert (à Budapest) du *Concerto pour Orchestre de Bartók* par l'Orchestre Philharmonique sous la direction de *Charles Garaguly* (Stockholm). Un evènement musical de premier ordre. — Production impressionnante du *Ein Deutsches Requiem* de *Brahms* par le *Choeur Municipal* sous la dir. *d'Eugène Ádám* — Première représentation d'un ballet „Divertimento" *d'Alexandre Jemnitz* à l'opéra. — Reprise de qualité remarquable de la *Tetralogie de Wagner à l'Opéra* sous la direction de *Nicolas Lukács.*

M a i. Plusieurs recitals du *Quatuor Léner* avec des oeuvres de Beethoven, Mozart et Schubert (avec le concours de *Paul Lukács* et *Annie Fischer).* — Concerts du violiniste *Jehudi Menuhin* avec piano *(Hepzibah Menuhin)* et orchestre *(L. Somogyi).* — Recital *Ricardo Odnoposoff* (violon). — Le chef d'orchestre Italien *Sergio Failoni* conduit des reprises remarquables d'Otello et Falstaff à l'Opéra. — Première présentation de l'opéra inachevé „La foire à Sorotchinzi" de Moussorgski au Théatre National à Szeged sous la dir. de *L. Várady.* Présentations remarquables de *Tannhäuser* et *Entführung* à Szeged sous la direction de Victor Vaszy.

— Le Choeur du celèbre *Collège de Debrecen* donne un concert à Budapest sous la dir. de *Imre Csenki.* — Une reprise très réussie de *Don Pasquale* de Donizetti a eu lieu à l'Opéra Comique sous la dir. de *Béla Endre.*

J u i n. Recital de chant *Set Svanholm.* — Deux concerts de *l'Orchestre Municipal de Budapest,* donnés à Vienne sous la direction de *L. Somogyi* et *Fr. Fricsay,* avec des oeuvres de Bach—Weiner, Beethoven, Debussy, Smetana, Bartók, Kodály et Viski. *André Szervánszky.*

ZENEI SZEMLE — VIERTELJAHRSCHRIFT FÜR MUSIK

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

I n h a l t :

Stefan Szelényi: Stilperioden in Bartóks Schaffen. Anstelle der bisher üblichen, hier als billig und oberflächlich abgelehnten Periodisierung nach „Ismen" (Impressionismus, Expressionismus) wird hier eine gesetzmässige Folge von aufnehmenden und ausstrahlenden, von endoterischen und esoterischen Perioden in Bartóks Schaffen angenommen und mit bezeichnenden Beispielen beleuchtet.

Johann Temesváry: Die Geburt des praeklassischen ital. Violinkonzerts. Eine bündige stilgeschichtliche Charakterisierung der bahnbrechenden Meister des italienischen Concerto grosso und des Solokonzerts um 1700: der Corelli, Albinoni, Torelli, und Alberti nebst eingehender Würdigung des bedeutendsten Meisters dieser Zeit, Antonio Vivaldi, unter besonderer Berücksichtigung des violinistischen Details.

Ludwig Hernádi: Die Antizipation im Klavierspiel (Beiträge zur Psychologie des Übens). — Als bedeutendes Kapitel eines in der Arbeit befindlichen grösseren klavierpädagogischen Werkes wird hier eine genaue, mit reichlichen Beispielen illustrierte Untersuchung des vom Verf. „Antizipation" genannten Spielvorganges geboten (gemeint ist das im voraus Vorstellen der kommenden Spielbewegungen).

E. Major: Chronologisches Verzeichnis der Werke Franz Erkels. Ein bibliographischer Versuch.

Franz Ecsedi: Zur Frage der elektroakustischen Instrumente. Verf. findet es erstaunlich, dass angesichts der unzweifelhaft grossen Vorzüge solcher durch die moderne Elektroakustik dargebotener Möglichkeiten und Instrumente, das praktische Musikleben bisher so wenig Notiz von ihnen zu nehmen gewillt war. Der Grund dieser Zurückhaltung wird im Mangel an einer auch für den Durchschnittsmusiker leicht zu bewältigenden Spiel-Apparatur erkannt. Um diesem Misstand abzuhelfen, wird hier für eine Beschränkung auf nur-melodisch eingestellte elektrische Instrumente (anstelle der bisher üblichen akkordischen) eingetreten.

Zeitschriftenschau. Ungarische und ausländische Musikzeitschriften.

Nachrichten aus aller Welt (Musikberichte aus Zeitschriften und Zeitungen). *Die Generalversammlung der Ungar. Tonkünstlergewerkschaft.*

In memoriam Imre Balabán (A. Molnár).

Die Musik im dreijährigen Wiederaufbauplan Ungarns (A. Székely).

DAS UNGARISCHE MUSIKLEBEN DER SAISON 1946—1947.
(Eine Chronik der prominentesten Ereignisse.)

Oktober 1946. Klavierabend *Annie Fischer* (u. a. H-moll Sonate von Liszt als eine Produktion von ausnehmender Suggestivität). — Uraufführung einer Orch. Suite aus dem Oratorium „Der hl. Alexius" von *Ludwig Bárdos*. — Beginn der Bach—Mozart Konzertserie des *Hauptst. Orchesters* unter der Leitung von *László Somogyi, Johann Ferencsik, Fr. Sándor, L. Bárdos;* eine der wichtigsten publikumserzieherischen Veranstaltungen der Saison.

November. Budapester Erstaufführung der *Sonate für 2 Klaviere und Schlaginstr.* von *Bartók* durch *Paul Kadosa* und *Stefan Antal* in der Veranstaltung der Ung. Tonkünstlergewerkschaft. — Uraufführung der *Moldauischen Rhapsodie von Franz Szabó* durch das Hauptst. Orch. unter W. Komor.

Dezember. Orchester- und Kammerkonzert mit Werken von *Sir Arthur Bliss* unter der Leitung des Komponisten, Solist *Béla Böszörményi Nagy*. — Hervorragende pianistische Leistungen des Monats: Klavierabend *B. Böszörményi Nagy* (u. a. Bach Goldberg-Variationen und Bartók: Sonate), und Beethoven-Matinée von *Stefan Antal*. — Konzert der Arbeiterchöre im Städt. Theater. — Reprise von *Petruschka* (Strawinski) im Opernhause. — Die Preisträger der Musikwettbewerbe in Genf und Paris: *Hedy Schneider, Gabrielle Lengyel und Elise Cserfalvi* als Solisten im Konzert des Hauptst. Orchesters. — Trioabend *Fischer—Zathureczky —Kerpely*.

Januar 1947. Gastspiel des *Alexandrow-Ensembles* (ukrainische Volkstänze und -Gesänge, Chöre). — Erstaufführung der *Orchestersuite* von *Andreas Szervánszky* unter *Johann Ferencsik*.

Februar. Gastspiel des amerikanischen Violinkünstlers *Arnold Eidus*. — Sonatenabend *Böszörményi Nagy* (Klavier) und *Paul Lukács* (Viola) mit Werken von Bloch, Hindemith und Brahms. — Gastspiel des rumänischen Dirigenten Constantin Silvestri.

März. Fortgesetzte Gastspiele des rumänischen Dirigenten *C. Silvestri*. — Jubiläumskonzert des *Vándor—Chors* unter *Andreas Székely*. Namhafte Dirigentenleistungen von *Johann Ferencsik* und *Andreas Koródi* im Opernhause und mit dem Hauptst. Orchester.

April. Uraufführung einer *Sonate für 2 Klaviere von Paul Kadosa* im Rundfunk. — Uraufführung des Violinkonzerts von *Johann Viski* durch das Hauptst. Orch. unter *Franz Fricsay*. Solo: *Ede Zathureczky* (eine ausserordentlich eindrucksvolle Produktion). — Erste konzertmässige Aufführung des *Concerto für Orch. von Bartók* durch das *Philharm. Orch.* unter der Leitung des ungar. Dirigenten *Karl Garaguly* (Stockholm). Ein besonders stark beachtetes Ereignis. — Sehr eindrucksvolle Aufführung des „Deutschen Requiem" von *Brahms* durch den *Hauptst. Chor* unter *Eugen Ádám*. — Uraufführung eines „Divertimento" betitelten Ballets von *Alexander Jemnitz* im Opernhause. — Beachtete Reprise mehrerer Abende der *Nibelungen-Tetralogie von Wagner* im Opernhause unter *Nikolaus Lukács*.

M a i. Mehrere Gastspiele des *Léner-Quartetts* (3 Beethoven Abende, je ein Mozart-bezw. Schubert-Abend mit *Paul Lukács* und *Annie Fischer).* — Gastspiel des Violinkünstlers *Jehudi Menuhin* mit Klavier *(Hephzibah Menuhin)* und Orchester *(L. Somogyi).* — Gastspiel *Ricardo Odnoposoff.* — *Sergio Failoni* als Gastdirigent im Opernhause (Otello, Falstaff usw.). — Erstaufführung der unvollendeten Oper „Der Jahrmarkt zu Sorotschinsk" von *Mussorgski* im Staatstheather Szeged unter *L. Várady.* Bemerkenswerte Aufführungen von *Tannhäuser* und *Entführung* in Szeged unter *Viktor Vaszy.* — Budapester Konzert des *Ref. Kollegiumschors von Debrecen* unter der Leitung von *Imre Csenki* (Werke von Viadana, Lassus, Gastoldi, Kodály, Bartók, Cocosiu und Kopossow). — Beachtete Reprise von *Don Pasquale* von Donizetti in der Kammeroper (Komische Oper) unter *Béla Endre.*

J u n i. Soloabend *Set Svanholm.* — Zwei Gastkonzerte des *Budapester Hauptst. Orchesters* im Rahmen des Intern. Musikfestes Wien unter *L. Somogyi* und *Fr. Fricsay,* mit Werken von Bach—Weiner, Beethoven, Debussy, Smetana, Bartók, Kodály und Viski.

Andreas Szervánszky.

Most jelent meg a MAGYAR KÓRUS-nál:

OROSZ NÉPDALOK (Raics István) 45 népdal és többszólamú kórus és zongorakíséretes dallam.

Rendelési száma: 4360. *Ára 34 forint.*

Budapest, XII., Kiss J. altábornagy-útja 55. — Telefon: 161-727.

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

Felelős kiadó: **Kertész Gyula.**

2073947 — „Élet" Irod. és Nyomda Rt. Bpest, XI., Bartók B.-út 15. — Igazgató: Laiszky Jenő.