

fejezetre osztva, a főiskolai tanulmányait végző Bartók-levelektől a zeneszerző életének utolsó évében írottáig, a Bartók-irodalom alapos ismeretével készült gazdag jegyzetanyag világosítja fel az olvasót a levelek közlésének körülményeiről, a bennük szereplő személyekről, a címzettekéről. Kiegészítésül Bartók zenei művei sorozatának fel a kelékezés sorrendjében. A tudományos igények teljes kielégítésével összeállított általános (hely, név, cím, mű, tárgy) mutató könnyíti meg a kötet anyagában való gyors tájékozódást. Mindehhez hozzájárulnak a Bartók-irodalomban alig ismert vagy ismeretlen képek.

Demény János ezzel az értékes kötettel újabb, s az eddiginél szélesebb körben népszerűsíti Bartók Béla életét, munkásságát, mely humánusát. A kötet messzemenő gondossággal összeállított mutatói, jegyzetei nemcsak Demény János tudományos munkásságának eddigi értékeit csillogtatják meg, hanem minden bizonnyal serkentőleg fogynak hatni Bartók Béla amerikai éveivel kapcsolatos levél- és sajtóanyag összegyűjtésére, s általában a bartóki életmű további tanulmányozására.

Az új kötet előszavát Michael Tippett angol zeneszerző és pedagógus írta, a fordítás Balaban Péter és Farkas István munkája. A Corvina Kiadó finom papíron, izléses kötésben, stílusos fedőlappal — egyszerűen: Bartók emlékéhez méltóan jelentette meg az angol nyelvű levélkötetet.

BENKŐ ANDRÁS

VIOREL COSMA: MUZICIENI ROMÂNÎ

Editura Muzicală, 1970

1965-ig, amíg meg nem jelent Vio-rel Cosma: Compozitori și muzicologi români (Román zeneszerzők és muzikológusok) c. kislexikona a román zene-kultúra egyetlen lexikográfiája vagy enciklopédiája szakmunkáival sem rendelkezett. Tovább folytatva és elmélyítve az ilyen irányú törekvéseket, neves zeneszakértőnk nemrég a Zenei Kiadó gondozásában újra kiadatta az 1965-ben megjelent kötetét. Bár lát-szatra ez a munka csak előbbi művé-nek II. kiadása, valójában a Muziciens-i români (Román zeneszerzők) lexikona

lemző, többet tett minden avantgardista program célkitűzésénél is: már itt egye-síteni tudta a harci vágyat a harc valóságával. Már a *Két portré* idején örökre elkötelezte magát a népdallal vállalt közösség mellett. Alkotásai esztétikai-etikai értékeknek biztosítéka végig a népdal szeretetéből fakadó életcél, amely saját né-pével és együtt minden népek életével-eszményeivel való emberi-művészi azono-sulását jelentette.

A groteszk-transzcendens dialektikájának bartóki jelentkezése szinte prog-ramszerűen követi az általánosításnak azt az útját, amelyet Hegel *A lényeg ta-nában* így elemez: „Míg a mozgásban, a vágyban és effélékben az ellentmondás e meghatározások egyszerűségébe burkolódik a képzelet számára, ezzel szemben a viszonymeghatározásokban közvetlenül mutatkozik az ellentmondás ... A szel-lemes reflexió az ellentmondás felfogásában és kimondásában van ... A gondol-kodó ész azonban a különbözőnek eltompult különbségét, a képzelet pusztá sok-féleségét úgy szölván a lényeges különbséggé, az ellentété élezi ki”.⁵⁾ Ennek az útnak a kezdetét Bartóknál a *Két portré* (1907—1908) jelöli, kései szakaszát pe-dig az ebből az időből származó metaforikus-szimbolikus zenei motívumok újra-elrendezése. Így a *Magyar képek* öt zenekari darabját 1931-ben a húsz évvel azelőtt íródott művek tételei közül válogatja ki. Ott még a struktúra nem élezi az ideális és a torz különbségeit ellentétkékké; itt viszont már igen. Persze ez nem jelenti, hogy Bartók korábban ne ismerte volna a kifejezetten groteszk-transzcendens zenei struktúráit. Újfalussy József hívja fel a figyelmet arra, hogy ennek a két évtizeddel későbbi szelekciónak a logikája megegyezik *A fából fa-ragott királyfi* (1914—1916) szerkezetével.⁶⁾

A *Két portré*ban ez a juxtaponálás, ha nem is egy csapásra, de már szük-ségszerűen jelentkezik: az ideális nem áll meg önmagánál, és valóságkeresésében a torzság metamorfózisától sem riad vissza (még akkor sem, ha a téma annyira egyéni-lirai érzelmeket elevenít is fel, mint Bartók vonzalma Geyer Stefi heged-űművészről íránt). Ismeretes, hogy az első portrét (az ideálisat) előbb külön írja meg abban a hegedűversenyben (1907), amelyet a művésznek ajánl, és csak később jelenik meg a *Két portré* (Ideális és Torz) végleges formájában. Amikor pedig 1953-ban Geyer Stefit megkérdezik, kit ábrázolt a torz kép, azt válaszolta, hogy szemben a fiatal lány eszményi arcképével, itt Bartók a művészn-öt elevenítette meg.⁷⁾ Úgy hisszük, hogy itt Bartók a személyes érzéseken túl a huszadik századi művész életérzésének kétértékűségére is ráérezett: a szépség, boldogság óhajátása közben egy elidegenedett valóság ellenkezéssel teli átélésé-nek érzelmi antinómiáira. Talán sehol sem fogalmazódik meg Bartóknál ennyire élesen az expresszionista program, mint itt. Ez a műve, amelyben az ellenkezés egysége akartan nincs jelen, amely antinómiává feszíti az érzelmeket és egyben a groteszk-transzcendens dialektika első fiataalkori zenei megfogalmazása, válasz-tásra, érzelmi döntésre kötelez: vagy-vagy. Vagy hódolat az ideális csalóka il-lúziójának, vagy a torz kimondása ... A döntést a tételek sorrendje hordozza: nem lehet megállni az elsőnél.

A későbbiek során ez az avantgardra jellemző merev radikalizmus a jár-ható út megtalálásával a jogos szintézisé, az antinómiák legitím megoldásával szelidül. Már néhány évre a *Két portré* után is: *A fából faragott királyfi*ban.

Ebben a balettenben, amelyről jogosan írja Lukács György, hogy „első ma-gyarországi példája annak, hogy a magyar komoly művészet komolyan felvetette az elidegenedés problémáját,”⁸⁾ az ideális és torz dialektikája már a maga bel-ső szerveztségében van jelen a Bartókra annyira jellemző *húdszerkezetben*:⁹⁾

ideális
torz torz
ideális ideális

Itt a sorrend valóban egyezik az újraalkotott *Magyar képek* struktúrájával, de ezúttal a tematikus szerveztség a művet ellentéteiben feszülő egységgé alakít-ja: 1. a délceg királyfi sikeresen kiállja a próbakat a királykisasszony szívéért, aki viszont rá sem hederít; 2. a tündér megbünteti a hiú királykisasszonyt az-által, hogy a bábuba teszi szerelmessé: a királykisasszony átveszi a bábú gro-teszk mozgását, saját lényegét elveszíti; 3. a magányos királyfit a természet be-fogadja (ez talán a legelőreutatóbb tétel Bartók későbbi alkotó korszakaira: sejteti már a másfél évtizeddel későbbi *Cantata profanából* a szarvassá válás szimbólumának jelentéstartalmát is); 4. a széthulló bábú és a bűnbánó király-kisasszony visszatérnek; 5. ezúttal a királykisasszonyt teszi próbára a tündér, és bátorsága jutalma: visszanyeri a királyfi szerelmét. Ime az elidegenedés és rá-találás dialektikája, ahogyan a népmesék szürreális világát Bartók feszülő ellen-tétek egységévé ötvözi a modern groteszk zenei motívikájában.

Majdnem két évtizeddel később a logikai sorrend ugyanaz a *Magyar ké-pek*ben (1931): 1. Este a székelyeknél (ideális); 2. Medvetánc (groteszk); 3. Me-lódia (ideális); 4. Kicsit ázottan (groteszk); 5. Urógi kanásztánc (ideális). De ek-or már a groteszk-transzcendens szimbólum és metafora rendszer kompozíciós

szempontból is tovább foglalkoztatja Bartókot. Legjellemzőbb kései példa erre, az utolsó vonós négyesek mellett a *Cantata profana* (1930).

A *Cantata profana*-ban a groteszk-transzcendens lényegcseréje abban a sajátos szintézisben fogant, amely csak Bartók zenéjére jellemző. Ebben a művében a két világháború közti európai sors egész tragikumát belesűrítette: az elidegenedett ember, a démonikus hatalmak folytogatásában vergődő ember tehetetlen átváltozásait. Itt a népmesék szintézise már nem hozza a megbocsátó viszályváltozást, itt a groteszk nemcsak a kor életérzésének diagnózisa, hanem a *memento* új minőségét hordozó leleplező mozzanat: a valóság megváltoztatásának reális szükségletét dinamizáló mozzanat. Mert a jövő helyén itt nem romantikus álom áll, mint a nemzeti iskola egy emberöltővel ezelőtti alkotásaiban, és a perspektíva helyére nem kerül kihűlt tekintetű, elfulladt sikolyú városiakok sóvárgása, mint a kortárs expresszionizmusban. A *Cantata profana*-ban a közösség erejének, a népi szolidaritás érzésének a tudatában még a démonikus erők is kecsesekké szelődülnek és a szarvas motívum avatottan hordozza a román kolinádák világának megnyugtató csendességét, a mioritikus tér és egy leszálló transzcendencia találkozását — ahogyan Blaga fogalmazná. Valóban, itt a zenei démonikus¹⁰⁾ nem a kierkegaardit szorongás világát idézi, hanem sokkal inkább egy „pándemonikus”¹¹⁾ hangulatot varázsol elénk, amelyben a bűnhődés és büntetés fájdalomja a természetbe vetett hit segítségével a *máslét* olyan sóvárgásélményt hordozza, amely tragikumában teljesebb minden avantgard élmény csonka katarziséjánál, és amely perspektívájában az ovidiusi metamorfózisok üdeségét, fogalmazásában kategórikus szókimondását idézi: Le kell számolni az eddigi léttel, annak már nem szabad többé visszatérnie. A választás keménysége már Judit előtt is teljesen világos a *Kékszakállúban*, de itt a tragikus pátozus talán még mélyebb értelmű, azáltal, hogy az apa ideális alakja kénytelen tudatosítani groteszk sorsú fiairól azt, amit Judit saját sorsáról tud: választottak, sorsuk eldőlt, nincs visszaút, és a kiút csak előre lehetséges; a perspektíva keresésében. Mert az elidegenedésből nem lehet büntetlenül egy még érintetlennek vélt régebbi múlt valóságába visszakiávozni: ez csak behódolást jelentene a leszerpelt mának, hiszen a múlttal együtt ezt a mát is újra kellene élni. A perspektíva az elidegenedésből: az igazi magára találás, az igazi humánumba való eljutás. Ezt a perspektívát Bartók a múlt és a jelen, a romantikus gondolkodású múlt és a mindennel szakítani akaró-akarnok jelen tézisén és antitézisében túl a tagadás tagadásában valósítja meg.

Az ideális — torz — ideális szintézise a *Cantata profana*-ban valóban az ellenkezéssből fakadó egység szimbólumává emelkedik. Több rétv egység, szimbolikus metafora, amelyre ráillik T. Vianu meghatározása: „a szimbolikus metafora magasabb művészi értéket hordoz minden más metafora típusnál ... szintén a hasonlóságon alapszik. Egyik tényező világos, körülhatárolt, a másik homályos, végtelen ... Ez okból nem zárt kép, perspektívája határtalan.”¹²⁾ A „Volt egy öreg apó” népmeseci keretet idéző első rész visszatérése itt a hídformát hármas tagolásúra, úgynevezett Bar-formára¹³⁾ kerekíti le, amelyet a szöveg elrendezése így követ:

I. rész:

Volt egy öreg apó
Volt néki, volt néki
Kilenc szép szál fia

Karcsú szarvasokká váltak
Erdő sűrűjében

II. rész:

Az ő édesapjuk
Várással nem győzte
Fogta a puskáját
Elindult keresni

„A mi szájunk többé
Nem iszik pohárból
Csak hűvös forrásból”

III. rész:

Volt egy öreg apó
Volt néki, volt néki
Kilenc szép szál fia

A szájuk többé
Nem iszik pohárból
Csak tiszta forrásból.

A tulajdonképpeni változás ugyan az első rész végén megy végbe, mégis a lényegcseréje, a „pángroteszk” lét problematikája a középső részben alakul ki az apa és a szarvasokká változott fiúk konfliktusában: a három tenor szóló (groteszk — fiúk) és a két bariton szóló (apa — ideális) alternatíváiban, amelyek a lekerekített hármas tagozódásból újra kiemelik a hidszerkezetet, amelyben ezúttal a groteszk kulminál:

torz

KERET

ideális ideális

KERET

torz

torz

Megvan tehát a szintézis a népmeseci hangulat idézésében (keret), megvan a torz kérlelhetetlen hangsúlya is az ideállal szemben, és végül megvan a visszavonhatatlanság tragikuma is a szarvas-lét motívumában; ennek így kellett történnie! A mű meghallgatásakor egyszerűen érezzük ennek a hármas koordinátarendszernek

teljesen új munka. Az adatok kiválasztásának szempontja teljesen újszerű, a lexikográfia legújabb elveinek felel meg. Hozzászámítva ehhez még azt, hogy a kötetben új és rendszerezett rovatokat találunk, és hogy a muzikológusok száma több mint a kétszeresére emelkedett (csaknem 500-ra a 200-zal szemben), könnyen felmérhetjük a II. kiadás többletét az I. kiadáshoz viszonyítva.

A mű nagy jelentőségét az is kiemeli, hogy vizsgálódó, alapos kutatómunka, amely az esetek 90 százalékában dokumentumokból, az információs elsődleges forrásokból indul ki.

A rengeteg adat elrendezése, rendszerbe foglalása szigorú logikát követelt. U. Cosma tagadhatatlan érdeme az, hogy világosan megfogalmazta és bemutatta a lényeges élettrajzi adatokat (a zeneszerző vagy muzikológus születési éve, helye, halálának dátuma, tanulmányai és funkciói), úgy szintén az alkotás egész katalógusát.

A román zenetörténet eme első lexikonját a modern zenelexikográfia alapelvei szerint állította össze a szerző. Mi több, állíthatjuk, hogy ez a mű nagymérvűségénél fogva felsőfokú felülmúlja az egyetemes lexikográfiát. Ebben a tekintetben két nagyjelentőségű dologra szeretnék utalni, és pedig:

Először a szerző az illető zeneszerző vagy muzikológus élettrajzi adatait és alkotási katalógusát életének és munkásságának gazdag lemez- és filmjegyzékével egészíti ki. Ez lehetővé teszi, hogy az illető zeneszerző alkotásának minden oldalát megismerjük. Másodszor a Román zeneszerzők lexikona azáltal válik teljeseértékű művé, hogy a klasszikus zeneművek szerzői mellett a könnyűzene és a könnyűzene művelőit is feltünteti. Ez olyan jelenség, amelyre a nyugati lexikonokban nem találkozhatunk.

Igy a könnyűzene műfaját nyomon követhetjük megjelenésétől napjainkig. A lexikonban mintegy 50 zeneszerző szerepel, mind olyanok, akik teljes egészében vagy részben ennek a műfajnak szentelték alkotó munkájukat. Megtaláljuk itt Iosif Ivanovici és George Ochiabli múlt századi zeneszerzők nevét, akiket 1880-ban, illetve 1888-ban külföldön is elismertek. Iosif Ivanovici A Duna hullámai (valcer) és Elena (mazurka) c. művét külföldön is játszó. Megismerkedhetünk a lexikonból a XX. század második és harmadik évtizedében ismertté vált könnyűzeneszerzőkkel (Alexandru Leon, Ionel Fernic, Vespasian Vasilescu, Gerd Willnow) és a mintegy 30–35 ma is élő könnyűzene-komponistával. E műfaj nagyméretű térhódítása és a komponált művek fokozott igényessége, a

belőlük áradó gazdag zeneérzelmi tartalom kedvezett annak, hogy e műfaj művelői is bekeülnének a lexikonba.

A lexikon anyaga hat évszázadot ölel fel. A kötetben helyet kapnak mindazok a zeneszerzők, akik hazánkban éltek és alkottak és többé-kevésbé hozzájárultak a román zenekultúra felvirágoztatásához. Úgyhogy a román, magyar, német, cseh, lengyel, olasz és más származású zeneszerzőkről lényeges adatokat tudhatunk meg, amelyek elősegíthetik a jövő kutatásokat.

A lexikonban több mint 20 magyar származású zeneszerző szerepel. Két muzikológus (Benkő András és Lakatos István), két zenekritikus (Erdély Izolda, Pintér Lajos) és két folklorkutató (Jagamas János, Szegő Júlia) nevével ismerkedhetünk meg a XX. század mintegy 15 zeneszerzője mellett. A kóruszene, kamarazene, és szimfonikus zene, sőt a könnyűzene is (Kálmán András és Kardos István) gazdagon képviselteti magát olyan ismert zeneszerzőkkel, mint Tróznér József, Chliff Miklós, Kozma Géza (a XX. század első évtizedének szülöttei), Jordán Gábor, Márkos Albert (második évtized), Birtalan József, Zoltán Aladár, Kozma Mályás (harmadik évtized) és Terényi Ede, Szabó Csaba, Fátyol Tibor, Csiki Boldizsár (negyedik évtized).

Ezek a magyar származású zeneszerzők nagy elismerésnek örvendenek itthon és külföldön egyaránt. Ezt a lexikonban az életrajzi adatok után felsorolt bibliográfiai jegyzetek is igazolják. Példaként említhetjük Lakatos István muzikológust, akinek a neve 1945-től hat külföldi lexikonban és enciklopédiában szerepel.

A lényeg természetesen abban van, hogy megírásuk, *Viorel Cosma* munkájának rendkívüli jelentősége van a jelenkori román zenei életben. Egy mindenki számára hozzáférhető teljes értékű mű áll a rendelkezésünkre.

Bár *Viorel Cosma* munkája még csak a lexikális zencirodalom útjának a kezdetét jelzi, mindenki számára reális szolgálatot tesz, aki rövid idő alatt a hazai zenekultúra minél teljesebb adattárával óhajt megismerkedni. Ezzel kapcsolatban hadt idézzük a szerző szavait:

„Abban a korban, amikor az idő minden tevékenység számára döntő tényező, egy lexikon, amely tömörséggel, pontossággal és minél teljesebben tárja elénk az információk gazdag, de lényeges gyűjteményét, kétségkívül nyereséget jelent mindazok számára, akik mélyebben meg akarják ismerni a zenei jelenséget.”

Befejezésül állíthatjuk, hogy a lexikon alapos munka és tekintélyt szerző román zenei életnek.

GABRIELA RĂDĂCINEANU
zenetanár

sajátos többértékűségéből fakadó élmény erősségét. Mert Bartók valóban nem rejtegeti és nem szépítgeti a torzait, amint a romantika tette (és amivel talán töblé-kevésbé jogosan T. W. Adorno I. Sztavinszkij zenéjét bírálja). De nem is sokkoltat vele, mint A. Schönberg, akinek ars poeticájára egészében ráillik az, amit Adorno állít róla: a félelemre való felkészítés.¹⁴⁾ Bartók alkotó-ellenkezőségét Illyés Gyula fogalmazta meg művészi pontossággal:

*Im, a vég, mely előre visz.
Im, a példa, hogy ki szépen kimondja
a rettenetet, azzal jel is oldja.*

Ezért nem csonka katarzis Bartók művészetének érzelmi eredője. Nem tépi szét antinómiáira a megtisztulás-élmény félelem- és félelemelkedés-érzését, hanem egy „úgytetsző visszatérésben a régihez” (Hegel) olyan művekkel ajándékoz meg, mint a *Concerto*, a *Hegedű szőlőszonáta*, a *Harmadik zongoraverseny*.

De Bartók Béla azt is tudta, hogy a képzelet egymagában erőltén a torzzal szemben, hogy a képzelet játékán könnyen eluralkodhat a torz valóságossága. És hogy a cél nem elképzelni, hanem megvalósítani a torz feletti győzelmet. De azt is tudta Bartók, hogy a torz feletti győzelem megvalósításának a képzeletnek és mindenekelőtt a művészi képzeletnek, magának a művészetnek elengedhetetlen szerepe van. Ő vállalta ezt a szerepet.

A *Cantata profana* egyetemesen előremutató tartalma nemcsak saját nemzete sorsának vállalásából és ennek a sorsnak a megváltoztatásért fakadó küzdelemből következik: a *Cantata profana* egyben a népek közötti szolidaritás nagyszerű szimbóluma is. „Az én igazi vezéreszmém (...)”, amelynek mióta csak mint zeneszerző magamra találtam — írja O. Beunak 1931-ben — tökéletesen tudatában vagyok: a népek testvérré válásának eszméje, a testvérré-válás minden háborúság és minden viszály ellenére”.¹⁵⁾ Ez az eszme vezette akkor is, amikor a *Cantata profanat* egy nagyobb triptikon, egy magyar-román-szlovák kantáta sorozat első tagjának tervezte,¹⁶⁾ amelynek folytatására nem került sor. Feltételezhetjük azonban, hogy a kantáta-terv szövegvázlata ennek a triptikonnak a további folytatása lett volna.

Ez a vázlatban maradt Bartók-vers egy minden eddigi szintézist meghaladó, csak a legnagyobb eszmékre jellemző gondolati mélységek hordozója. Életérzésében nem kisebb egységet ragad meg, mint népe egész történetét, kezdve a pogánykori emlékektől egészen a jelenig. A szövegvázlat hasonlósága ugyanis a *Virágok vetélkedésével*, ezzel az ősi népművészeti alkotással kétségtelen. A kiinduló pont valószínűleg Kodály Zoltán gyűjtéséből való, a Nyitra megyei Ghymesről.¹⁷⁾ Ugyanakkor a *Cantata profana* rege-szövegével is rokon:

Virágok vetélkedése¹⁸⁾

*Vetélkedik vala három féle virág
Első féle virág a búza szép virág
Másik féle virág a szőlő szép virág
A harmadik féle a rózsza szép virág
Ne vetekedj velem te szőlő szép virág
mert bizony én velem széles e világ él
Ne vetekedj velem te búza szép virág
mert bizony én velem szent misét
szolgálnak
Ne vetekedj velem búza, szőlő virág
mert bizony én velem lányok
dicsekednek*

Bartók-vers (részlet)

*Vetélkedik vala háromféle világ
Háromféle világ háromféle ország
Az egyik neve: napkelet országa
Másodiknak neve: napnyugat országa
Harmadiknak neve fényes dél országa
Meg is megszólala elsőféle ország
Elsőféle ország, napkelet országa:
— Szébb vagyonok jobb vagyonok annyival
náladnál
Még a fényes nap is hozzám jön
először
Hozzám jön először, jobban kedvel
engem*

És ha saját eszményeinkkel, társadalmunk távlati céljaival hasonlítjuk össze a versből kicsendülő gondolatot, akkor értjük csak meg igazán a bartóki életérzés mai jelentőségét. A vers utolsó sorai korunk tartalmának keresztmetszetét adják:

*Mutasd meg, mutasd meg mit tudsz teremteni.
Aki szébbet teremt, elsőség is azé
Elsőség is azé, azt választom én is.*

(Folytatása az 58. lapon)

ANGI ISTVAN