
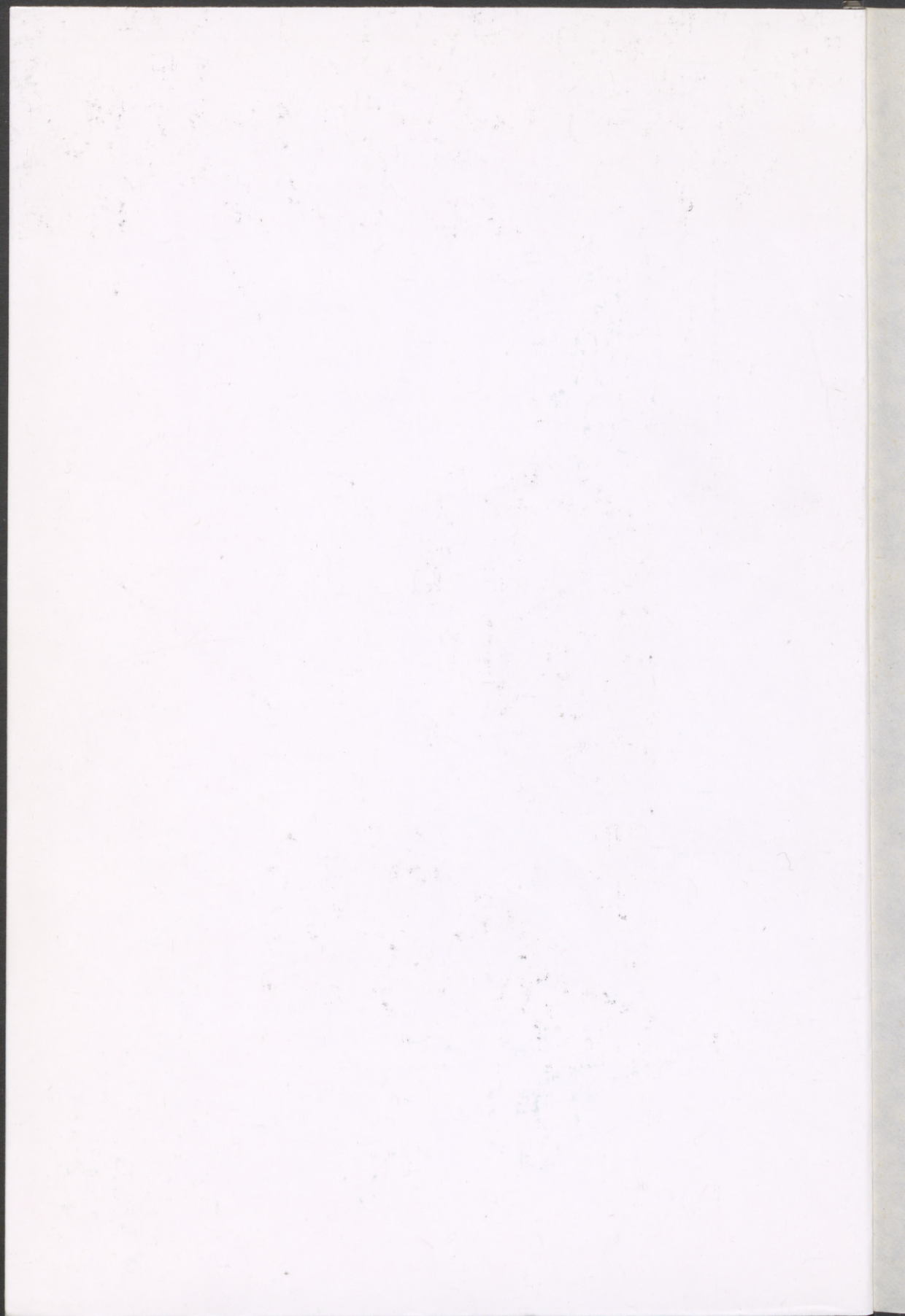


Tusa Erzsébet

MC
110.013



”...szigetre
mentett magvak...”



Tusa Erzsébet

"...szigetre mentett magvak..."

Felelős kiadó: Tusa Erzsébet

Szerkesztette: Fittler Katalin

MC110.013



1990

ISBN 963 400 186 6

Hozott anyagról sokszorosítva

9019260 MTA Sokszorosító, Budapest. F. v.: dr. Héczey Lászlóné

Tartalomjegyzék

Előszó	5
I. Tiszteletadás Áprily Lajosnak	7
II. Élmények és hatások	12
1. Az Appassionata – Szvjatoszlav Richter első budapesti fellépése – Az ifjú Karajan – Bernstein megjelenése – A Klemperer-korszak	12
2. Dohnányi nagy valcerei – Galina Ulanova – A „Borisz” – Tristan – Elisabeth Schwarzkopf – Thomas Mann – Toscanini	16
3. Bartókhhoz – Pásztory Dittával és Lendvai Ernővel – Arany- metszés – Kétzongorás szonáta – Basilides Mária – A „Scherzo” ősbemutatója – Ditta asszonyról	20
III. Előadói vallomások Liszt késői műveiről	26
1. Preludio funebre – Chopin 24 Prelüdje és a Wohltemperiertes Klavier a kvint-körben – Richard Wagner, Venezia	27
2. Gyászgondola II. változat	34
3. Balcsillagzat	39
4. Álmatlanul – Álomban	43
5. Magyar történelmi arcképek	46
6. Melodramák	55
IV. Analógia – izológia?	61
1. Mikrokozmosz – az 1. darab interdiszciplináris feldolgozása . .	61
2. Lambdoma – Felhangrendszer – I Ging – Genetikus kód . .	66
V. Gondold tovább! – Pedagógiai lehetőségek Kurtág György „Játékok” c. művének kapcsán	72
Mese a kis dzsinről – de ez talán mégse így van	83

1870

Received of the Treasurer of the

Board of Directors of the

City of New York

the sum of

Five hundred and no/100

Dollars

for

Interest on the

City of New York

„...szigetre mentett magvak...”

A cím: idézet Németh Lászlótól. Ő Aprily Lajos művészetével kapcsolatban használja ezt a kifejezést, így ír róla: „A magyar líra pillanatnyi bomlásától ő szigetre szállt és szigetre mentett magvaiból gyönyörű flóra sarjadt”.

A kép megragadott, és egyre erősebben érzem: ma nemkevésbé fontos, hogy a mi kultúránk, de talán az egész emberiség, sőt Földünk bomlás-veszélyéből bizonyos magvakat, szellemi táplálékunk nélkülözhetetlen magvait „szigetre mentsük”.

E könyvecskében a magam személyes tudás- vagy élmény-táplálékairól lesz szó, amelyeket szeretnék megőrizni – átmenteni.

Az I. és II. fejezetben foglaltak egy része elhangzott a Magyar Rádió „Tanár és tanítvány” c. műsorában, illetve „Élmények és hatások” c. sorozatában. Mindkettőt Dimény Judit szerkesztette.

A III. fejezet nagyrésze megjelent folytatásokban a „Muzsika” c. folyóirat hasábjain, a XXI. évf. (1978) VII., X. és XI., valamint a XXII. évf. (1979) II., IV., VII. és IX. számában.

A IV. fejezet két tanulmánya az Integratív Nevelés c. pedagógiai kiadványban, a „Gondold tovább!” c. írás pedig a Parlando c. zenepedagógiai folyóirat 1989/11. számában látott napvilágot.

I. Tiszteletadás Áprily Lajosnak

Mindaz, amit valahol, valakitől tanultunk, elraktározódik bennünk, gyakran rejtve fejlődik, egyszercsak megérik, és utólag ébredünk tudatára, hogy a gyökerek hová vezetnek vissza – honnan származik a mag.

Edwin Fischer Zenei elmékedéseiben olvastam, hogy Strindberg a jégvirágok tengeri növényekre emlékeztető formáiról ír – nevezetesen arról, hogy a víz évmilliók alatt annyira magábazárta ezeknek a növényeknek formaképző erőit, hogy azok a kristályosodásnál is megnyilvánulnak. Itt olvastam egy kísérletről is, amikor tulipánt égettek hamuvá, ezt folyadékban feloldották, üveglapra terítették és párologtatással kristályosodni hagyták – s egyszercsak megjelentek a virágok formái. Valahogy így működnek bennünk a régen tanult dolgoknak rejtett erői, – így munkálkodik bennem az az egész életutamra döntő indíttatás, amelyet szeretett gimnáziumi igazgatómtól és magyar tanáromtól, Áprily Lajostól (eredeti nevén: Jékely Lajostól) kaptam.

Egyénisége – ma úgy mondanók: személyisége – hatást gyakorolt arra is, aki nem volt olyan szerencsés, hogy közvetlen kapcsolatba kerülhetett vele – tehát akit például nem tanított. Hatást gyakorolt már a pusztán létezése. Ha nem sajátítottam volna el tőle tárgyi tudást, akkor is élménytadó felismerést jelentett volna az a tudat, hogy ilyen ember „létezik”. És ez az élmény még csak fokozódott azáltal, hogy szeretettel vett körül. Talán ezt a szeretetet az is táplálta, hogy édesapámat ugyancsak tanította – a nagyenyedi Bethlen Kollégiumban. Édesapám akkor érettségiző diák volt, ő pedig fiatal, kezdő tanár – korban közel diákjaihoz – édesapámat különösen szerette, s talán ezt a szeretetet átvitte rám is.

Milyen ember volt? – Mindig őszinte, egyszerű, biztonságot adó. Valaki, akire felnézni lehetett, aki feltétlenül felettem állt. Ahogy visszaemlékezem, nemigen nevetett, de nagyon gyakran mosolygott. Nem akart

tekintélyes lenni – mégis tiszteletet parancsolt. Talán még féltem is tőle – azaz nem tőle, hanem őt. Ő volt az, akit „Mester”-nek lehet tekinteni, aki jobban ismert, mint én magamat. Úgy éreztem, ő ismeri a legfontosabb *Ēn*-emet, a legjobb, magasrendű *Ēn*-emet – és azt akarja felszínre hozni belőlem. Azt hiszem, döntő pedagógiai hatása is ez volt: felébresztette bennem a vágyat, hogy megvalósítsam azt, amit bennem lát, és olyanná legyek, amilyennek ő lát. Ma már tudom, hogy nem is létezhet ennél szebb pedagógiai feladat. S mivel ő mindenkiben látott értéket, mellette mindenki felemelkedett – mindenki a legjobb önmaga igyekezett lenni. Mindenki – mondhatjuk így, mert ő valóban az iskola (a Baár–Madas Református Leánygimnázium) minden tanulóját ismerte, azt is, akit nem tanított közvetlenül. Később tudtam meg másik kedves tanáromtól, Tálassy Varga Annától, Anikó nénitől, hogy igazgató úr a karácsonyi szünetekben például végigolvasta a tanulók összes magyar dolgozatát – és a következő ünnepélyeken azokból idézett. El lehet képzelni, micsoda hatással volt ez a növendékekre! Mekkora megbecsülés, mekkora felelősségérzet, milyen elkötelezettség!

Talán a legfontosabb, amire ráébresztett: a *művészi életforma*. Mind-egy, hogy milyen műfajban működik valaki – művésznek lenni: egész életformát jelent. A művész nemcsak akkor művész, amikor éppen alkot, vagy pódiumra lép, hanem életének minden percében, minden megnyilvánulásában az. Nem úgy művész, hogy köznap érzéseit később művészi formába önti – hanem egész köznap élete művészi. Művészien élni: megformálni az időt, teret – artistikussá tenni a pillanatot – egy találkozást...

Sohase mondta, hogy zenei pályára menjek – sőt dicsérte akkori versek kezdeményeimet. Azt mondta, mindegy, hogy milyen műfajban fogok tevékenykedni – de az igazi művészet legyen. (Talán ide vezethető vissza, hogy az ifjúság zenei nevelésében most is a művészi érzék felkeltését, a pillanat élményszerű átélését tartom elsőrendűnek.)

Tőle tanultam, hogy a Név komoly érték, amit meg kell becsülni. Ő kezdett Erzsébet-nek nevezni – nem Erzsikének, vagy más hasonló formában, hanem egészen komolyan Erzsébet-nek – és ezt azóta is így szeretem.

De tőle tanultam egyáltalán a beszéd, a Szó jelentőségét. Azt, hogy mennyire különböző az egyes nyelvek egyénisége, sajátos minősége, zeneisége. Az ő verseiben nincsenek ritmus-hibák. Ezzel kapcsolatban felmerül bennem a kérdés: vajon manapság miért foglalkoznak az iskolában oly mostohán (legalábbis így tapasztaltam) azzal, hogy mitől hosszú vagy rövid egy szótag? És hogy a hosszú szótagok is különböző okból, különböző módon lehetnek hosszúak: más módon a *bá-na-tos*, más módon a *ret-te-gés*... Ő maga azt mondta egy nyilatkozatában: „Mint egy bűvópatak, a ritmus kísért végig az életen”.

Gyönyörűen írt, beszélt magyarul – ugyanakkor átfogó európai mű-

veltséggel rendelkezett. Egész művészete, egész embersége világítóan példázta, hogyan lehet valaki egyszerre *európai és magyar*.

Műfordításairól a szakkönyvek azt írják, hogy mindegyik egy-egy „újraköltés”. Egyformán tökéletesen fordít francia nyelvből – visszatükrözve a nyelv finom eleganciáját és a lélektani rezdüléseket, mint a megsejtetések mestere – vagy oroszról: Puskin-fordítása akkoriban sokkal többet jelentett, mint az elkövetkező évtizedekben egy orosz-fordítás. Akkor nem volt se kötelező, se divat – ő valóban a lényegéért, művészi értékéért fordította Puskit. A Magyar Rádió hang-archivumában őrzött szavai szerint nem bánta meg, hogy életéből éveket töltött műfordítással: ez a munka fegyelemre és szigorúságra szoktatta, állandósította kapcsolatát a világirodalommal, és magas követelmények elé állította emberi mivoltában és irodalmi munkásságában egyaránt.

De meghatározó filozófiai háttérként jelen volt gondolkodásában a német nyelv a maga fausti eszmekörével éppúgy, mint az ó-görög kultúra egésze. Antigone alakjához való vonzódása – azt hiszem – közismert, de felejtethetlen számomra, ahogy felhívta figyelmünket egy-egy görög szó muzsikájára: pl. dikaiosüné = igazságosság.

Ugyanígy élő emlékként megmaradt bennem, hogy a legszebb magyar szónak a „pillangó”-t tartotta – a „p” röppenő indításával, a két „l”, az „ng” és az egyre mélyülő magánhangzók muzsikájával. A legszebb magyar sort pedig a „Zöld ágon kis gili zokogva bűg” jelentette számára. Beszél e sornak az olaszt megszégyenítő zeneiségéről a Magyar Rádió hang-archivumában fennmaradt Vörösmarty-előadásában is (1959 szeptember 1-i felvétel), amelyet alkalmam és szerencsém volt meghallgatni. A felvétel őrzi „A vén cigány” elemzését, amelyet Vörösmarty kézírata alapján készített el. Megható, ahogy a kézíráttal való találkozásáról beszél – saját lelkiállapotáról, amelyben az „áhitat és az izgatott kíváncsiság” egyesült. Megrendítően szól a művész küzdelméről, ahogy az „ösztrétegek” „mítikus izgalmat” egyesíti a „művészi ellenőrző erővel”. Szól a Pathos nagyszerűségéről, szól arról, hogy Vörösmarty nyelvének zeneisége egy életen át tartja fogva – arról, hogy mennyire csodálja Vörösmartynak „lázás remegésében is biztosan rendező kezét”. Mélységes tisztelettel adózik nagy költő-elődjének, aki összeomló életében is megmarad művésznek, s keze alól nem alakatlan gomolygású vers, hanem remekmű kerül ki.

Sokat jelentett nekem, amikor észrevettem – vagy észrevenni véltem –, hogy számára Shakespeare-ből mi volt igazán fontos: Prospero, Ariel – vonzódás a *tündéri*hez. Talán több is volt ez, mint vonzódás – ez volt a természetes közege, egybeesett a *természethez* való viszonyával. „A természet és a szellemi egyesül az alkotásban – a teremtő erőben” – mondja egyik nyilatkozatában. Mintha ezt a kapcsolatot találtam volna meg újra Bartók zenéjében – talán ezért is szerettem meg annyira.

Azok a beszélgetések, amelyekkel kitüntetett, megajándékozott, egész művészi szemléletnek alapját képezik. Szó volt arról, hogy az alkotás – például a „vers-írás” – két irányból fut össze: egyrészt a *művész* irányából, aki létre akarja hozni a művet, másrészt a *mű* irányából, amely létre akar jönni. Egyrészt tehát elengedhetetlen a mesterségbeli tudás, a „biztosan rendező kéz”, a lázas szenvedély pillanatában is jelenlévő művészi ellenőrző erő; másrészt keresni kell a „mű”-vet, amely valahol „megvan”, létezik (bizonyára a platoni „ideák” világában), szeretne „testet öltetni” az anyagi világban, és művészi gyötrelem az, amíg nem találunk rá „igazi” alakjára.

Ezek a beszélgetések természetesen nem kizárólag saját, eredeti gondolatait tartalmazták, de mivel én általa ismerkedtem meg velük, bennem az ő alakjához kapcsolódnak.

Többször beszélt az *apollói* és *dionysosi* elv különbségéről. Ennek megvilágítására (mint oly sokszor, ha valami igazán fontosat akart kifejezni) a francia nyelvhez nyúlt: Apollon – „il sait tout”; Dionysos – „il est tout”. (Ezzel a megkülönböztetéssel később Kerényi Károlynál találkoztam újra.) Különösen szépnek találtam egy gondolatot a „messzeséges” – emlékszem, milyen dallamosan mondta ezt a szót – Apollonról, akinek attribútuma az íj és a lant. Mindkettőnek lényege a megfeszített húr, ideg, és mindkettő a messzeségbe továbbít, küld valamit: egyik a nyílvezzőt, másik a hangot. Ennek a beszélgetésnek igazi tanulsága: a két elv különbsége nem azt jelenti, hogy az egyik jó, a másik rossz – tőlünk függ, mivé tesszük. Ha az apollói elv pozitív előjellel nyilvánul meg: az ellentétek is egyensúlyba kerülnek, a harmónia megsemmisíti a súlyt – ez azonban nem az üresség súlytalansága, hanem az ellentétes erők *egyensúlya*. Ugyanezen elvnek negatív megvalósulása langyos „ál-kiegyenlítetttség”-et eredményez, amelyben megtévesztő lehet, hogy „minden jól van”. A dionysosi elv negatívumként aránytalan túlzásokhoz, szélsőségekhez vezethet, – de pozitívan lehet maga a *katharsis*.

Áprily Lajos talán azért szerette – ahogy én tudom – Debussy zenéjét, mert abban éppen ez a két tényező: az antik görög kultúra és a francia impresszionizmus ötvöződik. (Lehet, hogy az én későbbi, Debussy iránti vonzalmamnak is valahol itt vannak a távoli gyökerei?)

Egészen biztos, hogy olthatatlan lelkesedésem az erdélyi „nagy”-ok, de legfőképpen Kőrösi Csoma Sándor iránt, szintén ezekre a beszélgetésekre nyúlik vissza. Ehhez kapcsolódik a magyarság feladatáról alkotott szemlélet: itt, ezen a nehéz helyén Európának, feladatunk és lehetőségünk – sőt, a *mi* lehetőségünk! – Kelet és Nyugat kultúrájának szintézise. Ezt a feladatot Áprily Lajos, mint erdélyi költő és mint európai művész, önmagában már megoldotta. Nem állhatom meg, hogy meg ne említsem, milyen jellegzetesen ejtette ki a „magyar” szót: igen mély „a”-val, az elején na-

gyon határozott hangsúllyal – s ez hitvallás-szerű komolyságot adott a szónak.

Két értéket szeretnék még kiemelni, amelyeknek megbecsülését tőle tanultam. Az egyik a *fegyelmezettség* – ami nem jelent sivár szenvtelenséget; mert nagy különbség, hogy valaki képtelen egy szenvedélyre, vagy uralkodik rajta. Ennek a gondolatnak visszacsengésével találkoztam később Weöres Sándornál: „Visszafojtott szenvedélyekkel vánszorogni éppoly kezserves, mint szabadjára eresztett szenvedélyek közt morzsolódni. Ha vágyaidat kényezteted: fiadzanak. Ha vágyaidat megölöd: kísértetként visszajárnak. Ha vágyaidat megszelídited: igába foghatod őket és sárkányokkal szánthatsz és vethetsz, mint a tökéletes hatalom maga”. (A teljesség felé.)

A másik – talán még fontosabb – érték: a *tisztaság*. (Érdekes, hogy az erre vonatkozó kifejezésekben van valami keménység, hűvösség: tiszta, szattva, katharsis, clair, szűz, stb.) Áprily Lajos vonzódását e minőség iránt mutatja az, hogy a görög mitológiából például kiket állított előtérbe. A hűvös Artemist, a szűz Pallas Athenét. Így irányította érdeklődésemet egy alak felé, aki iránt mindmáig megőriztem lelkesedésemet: ez Jeanne d'Arc. Az Ügyért, az Eszméért való feltétlen, póz-mentes odaadás, a végtelen egyszerűség, amely ugyanakkor végtelenül finom, sőt transzcendens – ezek lelkesítenek ma is.

Ahogy Németh László írja Áprily Lajosról: „A magyar líra pillanatnyi bomlásától ő szigetre szállt és szigetre mentett magvaiból gyönyörű flóra sarjadt”. E szigetre mentett magvak: a Nyugat nagy nemzedékének formaművészete és egy nemes idealizmus. Én azonban ennél többet kaptam tőle: az élet szépségébe és értelmébe vetett hitet.

* * *

II. Élmények és hatások

A cím tulajdonképpen feleslegesen két szó. Mert ha valami igazán élmény, akkor bizonyára hatása lesz ránk – ha pedig valami valóban hatással van ránk, az bizonyára élményt is jelentett.

Leginkább gimnazista- illetve főiskolás-éveimből emlékszem olyan hosszú-kisugárzású hangverseny-élményekre, amelyeknek hatását „szigetre mentett magvak”-ként szeretném megőrizni. Ezek döntő találkozást jelentettek egyrészt bizonyos művekkel – másrészt művészekkel; – néha ez a kettő elválaszthatatlanul összefonódott.

A művek közül ma is igen emlékezetes számomra az *Appassionata*-val (Beethoven f–moll op.57. Szonátájával) való találkozás. Szeretném hangsúlyozni, milyen óriási különbség az, hogy valaki egy nagy, fontos művel „tanulmány”-ként, „tananyag”-szerűen, vagy „élmény”-szerűen találkozik-e először. Tananyag-szerűen – ezt úgy értem: mint Beethoven megtanulni-való 32 zongoraszonátája közül az egyikkel. Élményszerűen: mint egyetlen, jellegzetes lényegi mondanivalóval. Az *Appassionata*t hangversenyen hallottam. Emlékszem, hogy az egyik téma olyan nagy hatással volt rám, olyan felfedezés volt számomra, hogy a koncert után egész úton hazafelé azon igyekeztem, hogy valahogy el ne felejtsem – hogy emlékezetemben meg tudjam őrizni – s amikor hazaértem, gyorsan lekottáztam, hogy biztosítsam magamnak.



Erre megkérdezheti valaki: hát miért nem néztem meg a kottában? Egyrészt azokban a háborús években egyáltalán nem volt természetes, hogy az ember minden mű kottájához bármikor könnyen hozzá tudjon jutni – másrészt ez a kis történet egyben arra is példa lehet, hogy hogyan kellene rádőbbennünk a kottairás „létfontosságú” mivoltára. Nekem akkor valóban létfontosságúnak tűnt, hogy azt a témát el ne felejtsem. És éppen ez a „Jaj, csak el ne felejtsem!” – ez az egész írásnak, kottairásnak az értelme.

Még valami: ez a téma, ez a zenei gondolat úgy hatott rám, mintha régóta ismertem volna – mintha mindig ismertem volna. Ez a „mindig-ismertem” érzés más, mint amikor valamit valóban, reálisan ismerek és aztán felismerek – ez mélyebb ismeret, ez eleve bennem van, magamban hordozom – ez a ráatalálás boldogító érzése.

Ezen a régi koncerten annyira a mű és csakis a mű került előtérbe, hogy – bizony – az előadót el is felejtettem. Van viszont az *Appassionata*-hoz kapcsolódóan egy olyan élményem, ahol az előadó személye volt annyira döntő, hogy szinte mellékesnek tűnt, mit játszik. Szvjatoszlav Richternek emlékezetes első budapesti szereplésére gondolok – ha jól emlékszem, 1954-ben – ahol jelen lehettem. Ott az ő egyéniségének mindent elsöprő, lenyűgöző ereje dominált. A darab legvégén a szenvedély annyira fokozódott, annyira „*appassionato*” lett, hogy a hangversenyen mi, hallgatók, úgy éreztük, az előadó ott a helyszínen fog „megőrülni”.

Természetesen egy élményszerű találkozásnak – élményszerű koncertnek – elsősorban a művel, a szerzővel történő találkozást kell jelentenie. Így az imént említett két „*Appassionata*”-előadás is alapvetően Beethoven-élményt adott, s a sajátos karakter, minőség, ami belőlük megmaradt, a későbbiekre nézve is meghatározó lett.

Így ismertetett meg egy lemez-élmény – az „*Egy faun délutánja*” – *Debussy* sajtóságos világának semmivel-össze-nem-téveszthető ízével, illatával, amelynek varázsa ma is változatlanul fogva tart.

* * *

Különösen erős hatással lehet az emberre egy-egy nagy karmester-egyéniség. Számomra például felejthetetlen az ifjú *Karajan* első budapesti megjelenése. Ifjúsági bérlet keretében hallottam és láttam őt a Zeneakadémián. Pontosan emlékszem az apró részletekre, hogy hol ültem, milyen szögből láttam – az emlékkép eltörölhetetlenül így marad. A műsoron Wagner *Tannhäuser*-nyitánya, Brahms IV. szimfóniája és Liszt *Les Preludes*-je szerepelt. (A *Tannhäuser*-nyitánnyal – közelebbről a *Zarándok-kórus* témájával – kapcsolatban egyébként szintén úgy éreztem, hogy „mindig-ismertem”, már amikor először hallottam. Ebben az esetben ez úgy nyil-

vánult meg, hogy „hiszen én ezt folytatni tudnám” – pontosabban: „tudom, hogyan fog folytatódni”.)

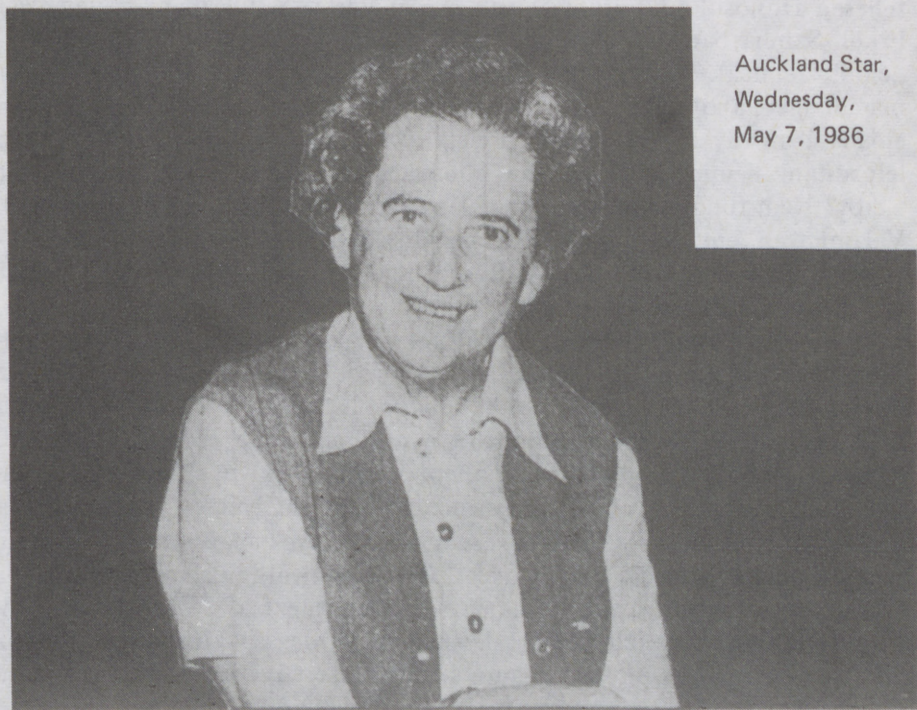
Ettől a bizonyos Karajan-koncerttől kezdve a műsoron szereplő másik mű – Brahms IV. szimfóniája – is fontos lett számomra. Az előadás sötét tónusa, a meleg, bársonyos hangszín – a mély vonósok előtérbe helyezése – egyaránt jellemző volt Brahmsra és Karajanra. Arra a jellegre gondolok, amit Brahms „férfi-lírá”-jának szoktunk nevezni – és gondolok Karajan jellegzetes mozdulatára, amellyel mintha a mélyből húzná fel, hozná fel a zenét. Az élményt persze csak fokozta Karajan rendkívül vonzó – nyugodtan mondhatom: hódító – megjelenése. Bizonyára nem én voltam az egyetlen, aki lelkesedtem érte...

Másik maradandó karmester-élmémem *Bernstein* első budapesti koncertje. Ez alkalommal mindkettő: a karmester és a mű is revelációként hatott. *Bernstein Bartók: Zene húros- és ütőhangszerekre* c. művét vezényelte – ennek a darabnak már a pusztán műsorra-tűzése fegyverténynek számított akkoriban. Mi volt ebben az előadásban olyan felfedezésszerű? Először is a *ritmus*nak élő, lüktető közvetítése – az ember úgy érezte, hogy a zenének addig ismeretlen ösrétegével találkozik. A bartóki nyelv *Bernstein* tolmácsolásában magától értetődően természetessé vált – sőt, amikor a mű végén az a mélységesen magyar hangvétel jelenik meg, érdekes módon az amerikai karmester előadásában világosodott meg, milyen naggyá, egyetemes értékűvé válhat ez a magyar hang.

Volt aztán egy karmester-„korszak” Budapesten – *Klemperer* budapesti éveire gondolok – amelynek természetesen én is hatása alá kerültem. Ha jól emlékszem, első ízben hangversenyen láttam, hallottam őt vezényelni – félelmetes hatású volt *Mozart Don Giovanni* nyitányának előadása. A Zeneakadémián az úgynevezett „orgonaülés”-ről láttam – tehát szemből az arcát. Mint tudjuk, a fél arca megbénult, és ettől minden arckifejezés csak az egyik fél arcán jelent meg – ez valami démonikus hatást kölcsönzött neki. Nagyon takarékosan bánt a mozdulatokkal. Egy-egy fokozásnál például csak egyetlenegyszer vészti jóslóan, épp hogy csak felemelte a karját – inkább csak a szeme villant meg, de akkor az ember úgy érezte, legjobb lenne eltűnni, elsüllyedni, nem itt lenni... Nála talán nem is annyira a mű vagy a művész, mint inkább a „pillanat”, a drámai pillanat, vagy a pillanat drámaisága volt a fontos. 1947/48-ban sok időt töltöttem – illetve töltöttünk későbbi férjemmel, Lendvai Ernővel együtt – az Operában. Mint zeneakadémisták, a III. emeleti lépcsőn ülve (egyébként köztudomású, hogy ott a legjobb az akusztika) számtalanszor végignéztük az immár kultúrtörténetévé vált, híres Mesterdálnok-előadást. Mindig annyira derűs, üdítő volt, mint valami jó, erőteljes táplálék. Lehet, hogy ehhez a C-dur alapvető, jóleső biztonsága is hozzájárult – talán a leg-C-durabb C-dur az, ami ebben a nyitányban szól.

Gyakran meg szokták kérdezni tőlem, hogyan találkoztam Bartók zenéjével. Én erre azt szoktam válaszolni, hogy egyszerre találkoztam Bartók zenéjével és későbbi férjemmel, Lendvai Ernővel – másképpen úgy fogalmazhatnám, hogy a Lendvai Ernővel való találkozás jelentette a Bartók-zenével való találkozást is. Ez meglehetősen különös módon történt: Budapest ostroma, a bombázások alatt, amikor időnk nagyrészt az úgynevezett „légópincé”-ben töltöttük. Ide mindenki azt vitte magával, amit értékesnek tartott – volt, aki élelmiszert, meleg ruhát, volt, aki aranyat, ékszert. Felfigyeltem egy fiatalemberre, aki kottákkal tele táskát hozott állandóan magával, és – mint az később kiderült – a kották Bartók művei voltak. Ez egyszerre keltette fel figyelmemet mindkettő iránt: milyen lehet az a zene, és ki lehet az a zeneszerző, aki és ami annyira fontos valakinek, hogy ezt óhajtja feltétlenül megmenteni – valamint, hogy ki és milyen lehet az a fiatalember, akinek a világon ez a legfontosabb?

Egyszer egy új-zélandi újságíró hasonló sztereotip kérdésére válaszolva elmeséltem ezt a kis történetet, mire másnap az újságban megjelent:



Auckland Star,
Wednesday,
May 7, 1986

Erzsébet Tusa . . . found Bartok in a bunker.

(Tusa Erzsébet...Bartókot egy bunkerben találta meg.)

Férjemmel való közös pályánk kezdetén igen becses művészi élményekben volt részünk. Ez volt pl. Dohnányi magyarországi tartózkodásának utolsó időszaka, s az ő művészete mindkettőnket lelkesített. Róla az embereknek általában az jut először eszébe, hogy kiváló zongorista volt. Rám abban az időben érdekes módon nem annyira zongorázása, mint inkább nagy valcerei hatottak: a Rádióban akkor gyakran hallható „Pierrette fátyola” – Nászkeringő, a Gyermekdal-variációk (amelyben szintén szerepel „nagy valcer”), az akkortájt bemutatott Keringő-szvit, és nem utolsó sorban Johann Strauss Valcereinek remek zongoraátiratai. Ezt a dús hangszerezést, gazdagon áradó utóromantikus hangot később Richard Strauss műveiben élveztem újra.

Ez volt az a nagy korszak, amikor kiváló szovjet előadóművészek kezdtek látogatni Magyarországra, s ez alkalmat adott arra, hogy új áramlatokkal, magával az orosz zenével ismerkedhessünk meg. A vendégművészek közül – bármilyen különösnek tűnik – mindkettőnkre legnagyobb hatással talán egy táncművész volt: *Galina Ulanova*. Az ő felejthetetlen művészetében a technika teljesen eltűnik – nem azért, mert nincs, hanem azért, mert teljesen azonosul a kifejeznivalóval. A régi Városi Színházban – a jelenlegi Erkel Színházban – lehattunk jelen Ulanova táncstjén. Bennem leg-„élőbb” emlékként Prokofjev „Romeo és Julia” c. balettjéből az a jelenet maradt meg, ahol Júlia a szerzetesnél egy imádságot táncol el. Ez Ulanova előadásában oly egyértelműen kifejező volt, hogy szavakra lehetett volna lefordítani – minden mozdulata valósággal „beszélt”. Hány éves lehetett akkor? Nem tudom. Kortalan volt. De ez a kérdés fel sem merült senkiben. Valamint az sem, hogy szép-e. Utólag visszavetítve – mint később egy TV-adásban láttam – talán nem is volt igazán szép, de a művészi lényeg mellett ez teljesen mellékessé vált.

Természetesen hatása alá kerültünk magának az orosz zenének is. Ennek – mint tudjuk – egyik leghatalmasabb reprezentánsa a „*Borisz Godunov*”, s ez volt az az időszak, amikor alkalmunk nyílt megismerkedni az operával. Elsősorban lenyűgözött a nagyság – mégpedig két oldalról: egyrészt a cári nagyság, másrészt a népi őserő. Ezenkívül számomra első találkozást jelentett egy bizonyos atmoszférával, amelyet én magamban „a szabad puszták levegőjé”-nek nevezek. Amikor évek múlva Liszt késői műveivel és orosz szerzők darabjainak Liszt-átirataival foglalkoztam, pl. Cui Tarantellájával, ott egyes mozzanatokban ugyanezt a „levegőt” éreztem. És megragadott az a jellegzetes szláv érzelmi gazdagság, amely más, mint az általunk addig megszokott romantika. Talán ezért is hatott ránk az újdonság erejével.

Ezzel az operával való kapcsolatunk nagyon tartósnak bizonyult – átnyúlt egészen a Szombathelyi Zeneiskolában töltött éveinkre. Mindig szí-

vesen emlékezem a vasárnap délutáni kollektív zenehallgatásokra, amelyeken az egész tanári kar részt vett. Akkoriban a normál-lemezek korát éltük, ez az opera – ha jól emlékszem – 25-30 lemezen foglalt helyet. De a találkozók nem pusztá meghallgatást jelentettek, egyrészt férjem mindig ismertette az éppen sorra kerülő felvonást, másrészt a jelenlévők együtt lelkesedtek a kiemelkedő mozzanatoknál, s ez megsokszorozta az élmény hatását.

Ez a jól bevált kollektív zenehallgatás később a győri Zeneművészeti Szakiskolában töltött éveink során is „élő hagyomány”-nyá vált – azzal a különbséggel, hogy ott nem a Borisz volt soron, hanem a Tristan, és nem a tanárok, hanem a szakiskolai növendékek voltak jelen. Ezzel kapcsolatban elsősorban arra emlékszem, hogy mennyire meghatározó: *kinek az előadásában* találkozunk először egy–egy alakkal, egy–egy szereppel (természetesen akkor, ha elég jelentős az előadó ahhoz, hogy nyomot hagyjon az emberben). Így pl. még kislány-koromban láttam a Lohengrint Set Svanholmmal a címszerepben – nos, a Grál-lovag számomra azóta is olyan, mint ő volt az égszínkék-bélésű hófehér köpenyben. Az említett Tristan-korszakból eltörölhetetlenül őrzöm magamban Kirsten Flagstad Isolde-hangszínét. Noha ez a hang szoprán, annyira végzet-terhes, sötétén árnyalt, súlyos – bennem teljesen azonosult Isolde alakjával.

Ezek az évek jelentették a Salzburgi Ünnepi Játékok egyik aranykorát, és mivel Szombathelyen is, Győrött is alkalmunk volt egyenes rádióközvetítéseket hallgatni, megintcsak igen nagy művészi élményekre került sor. A „nagyok” közül is kiemelkedett *Elisabeth Schwarzkopf* művészete. Amit Ulanova táncával kapcsolatban elmondtam – a technika eltűnésére gondolok – az Elisabeth Schwarzkopfnál teljes mértékben érvényes az éneklésre. Az embert valahogy megérinti a tökéletesség levegője – a legkisebb részlet és a nagy egész egyaránt tökéletes. Nála egyetlen hang önmagában is kerek egész; a hang indítása, ahogyan a hang önmagában fejlődik, ahogyan hozzákapcsolódik az őt követő hangokhoz – ez mind-mind valahogyan tökéletes. Mostanában hallgattam meg CD (compact disc) változatban – amely a legárnyaltabb finomságokat fokozottan kihozza – Schubert „An die Musik” című dalának egy régi felvételét. Ezt hallgatva érzi az ember, hogy mi is az az „európai kultúra”. Itt minden hang mögött olyan szellemi háttér áll, amit nagyon nehéz elmagyarázni valakinek, aki más kultúra közegében nevelkedett.

Nagyon sokat tanultam Elisabeth Schwarzkopftól, elsősorban talán a világos, félreérthetetlen frazeálás, értelmezés szükségességét. Meg vagyok győződve arról is, hogy a zongorázásnál éppoly fontos a hangszín alapvető szépsége, mint az éneknél. Gyakran mondjuk a zongoratanításnál: zongorázunk úgy, mintha énekelnénk. Elisabeth Schwarzkopf esetében ez fordítva

is igaz: ő úgy énekel, mintha egy mesterhangszeren, Stradivari-hegedűn vagy Steinway-zongorán játszana. Rendkívüli sokoldalúsága is lenyűgöző, valamint az, hogy a „lenézettebb” műfajokhoz is milyen igényességgel nyúl hozzá. Az ő előadásában olyan színvonalon szólalnak meg pl. az operettek, hogy azt hiszem, senki se merné lekicsinylően „könnyű”-nek nevezni ezt a műfajt.

Ebben a korszakban nemcsak a zene területéről értek bennünket művészi hatások – legalább ilyen mélyen érintett a *Thomas Mann* műveivel való megismerkedés is. Azért mondhatom így többszámban: „bennünket”, mert úgyszólván egyidőben olvastuk mindketten – éppen csak a köteteket cserélve egymás közt – tulajdonképpen összes művét. Rám kétségtelenül a József-regény hatott legerősebben. Emlékszem, külön kis füzetbe jegyeztem ki más-más színnel az egyiptomi mitológiára – a kozmológiára vonatkozó tudnivalókat – a különösen szép jelzős kifejezéseket – a filozófikus gondolatmeneteket. (Ma már tudom, hogy az egész művet véges-végig „kijegyezhettem” volna...) Később különböző múzeumoknak az egyiptomi gyűjteményeiben – pl. a kairói, a British vagy a berlini múzeumban – boldogan láttam viszont, vagy legalábbis viszontlátni véltem azokat a tárgyakat, egy kezitükröt vagy egy széket, amelyek *Thomas Mann* könyvében oly képszerűen, élvezetes részletességgel jelennek meg. Különös öröm volt számomra, amikor egy külföldi utam alkalmával felfedeztem, hogy létezik egy hanglemezfelvétel, amelyen *Thomas Mann* maga olvassa fel egy írását. Igazi élmény! Megtalálható a felolvasás módjában művészetének minden jellemzője: nemcsak a lehető legszebben beszélt német nyelv, hanem az egésznek mesteri felépítése, a finom ironia, annak arányos adagolása is, és az, hogy az elvontnak látszó szellemi dolgokról izgalmasan, érdekesítően beszél. Azt hiszem, ezt a hangot az is élvezheti, aki nem ért németül – megvan a maga saját, nagyon kifejező zenéje.

Feltétlenül szólnom kell a tartósságában és jelentőségében talán legfontosabb hatásról: *Toscanini*éről. Sajnos személyesen nem láthattuk-hallhattuk, így lemezfelvételeire gondolok. Az ő nagyságára is férjem hívta fel figyelmemet. Ennek a nagyságnak egyik jellemzője az, hogy közismert, majdhogynem banális témákat, részleteket olyan „igazi” módon, olyan lényeges, komoly mondanivalóként kezel, hogy egyszerre minden „hitelessé” válik, és az ember úgy érzi, nem is tudta eddig, hogy *ilyen* ez a mű. Így jártam pl. *Rossini*: *Tell Vilmos*-nyitányának közismert indulójával, amelyet gyakran hallunk könnyed galopp-hangzásban. *Toscanini* előadásában viszont nyilvánvalóvá válik, hogy itt komoly szabadság-harcról, élet-halál küzdelemről van szó. Igen nagy új élményt jelentett, amikor mostanában – néhány fennmaradt, koncertjeiről készült film-felvétel segítségével – alkalmam nyílt látni is *Toscanini* dirigálását, és így visszaigazolva „lát-

tam”, amit régebben „hallottam”. Úgy vezényelt-e, ahogy elképzeltem? Sokkal „ügyabbul”! Ugyancsak a közelmúltban láttam egy Toscanini életéről, munkásságáról szóló filmet, amelynek nagyon érdekes részlete, amikor zenekari tagok beszélnek a „Maestro” munkamódjáról. Kiderül, hogy ő mennyire nem volt „show”-karmester. Más dirigens általában a próbán takarékoskodik önmagával – mondhatni: „csak” próbál – és a koncerten ad „mindent bele”. Toscanini a próbán dolgozott rendkívül intenzíven, s a hangversenyen adagolt, szabályozott, arányokra ügyelt. Ez a felismerés tanulságos lehet hangszeres előadók számára is: nem a koncerten alakul ki, hogy milyen lesz az előadás – az a hangszerrel való négy szemközti órák titka. Megható a zenekari tagok mélységes tisztelete és nem-múló lelkesedése a Maestro iránt. Egyöntetűen állítják, hogy az ő keze alatt „jobban játszottak, mint ahogy tudnak”.

És még valami: bizonyára mindenki érzett már olyan bizonytalanságot zenehallgatás közben, hogy nem lehet tudni, hol lesz a darab vége, jön-e még két akkord, ami megerősíti a hangnemet, vagy három, vagy esetleg ez volt az utolsó? Toscanininél soha nincs se hiányzó, se felesleges akkord, mindig határozottan érezzük, hogy pontosan addig tart a darab, ameddig tart.

Az említett felvételek közül megsemmisítő nagyságában Siegfried Gyászindulójának tolmácsolása a legmegrendítőbb. Itt nem „valaki hal meg” – hanem A HŐS maga. Ezt a felvételt látva-hallgatva elhisszük, hogy voltak, vannak – talán lesznek is – titánok. Toscanini, aki az előadás mögött áll, nem erőlködik, nem „erőt fejt ki”, hanem egyszerűen erős.

* * *

Bartók zenéjéhez való kapcsolatom főképpen két személyhez kötődik, időrendi sorrendben: férjemhez, *Lendvai Ernő*hoz és *Bartók Béla* özvegyéhez, *Pásztory Dittához*. Tulajdonképpen mindkettőnek háttere ugyanaz a mű, azt mondhatnám, hogy mindkettő a *Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre* jegyében áll.

E műnek előadására *Lendvai Ernő*vel első ízben akadémista éveink végén került sor, egy ünnepi *Bartók*-koncert keretében. Őrzöm is a műsorát:

Műsor:

1. BARTÓK: NŐI KÓRUSOK. a) Senkim a világon; b) Ne hagyj itt;
c) Isten veled rózsám.
Vezényel: *Udvardy László*.
2. SZOBORAVATÁS:
Katona Béla, a *Bartók Béla* Zeneművészeti Kollégium igazgatója átadja a kollégium ajándékát.
Zathureczky Ede, a Zeneművészeti Főiskola főigazgatója a főiskola nevében átveszi és leleplezi a szobrot.
3. BARTÓK: SZONÁTA 2 ZONGORÁRA ÉS ÜTŐHANGSZEREKRE.
Zongorán: *Tusa Erzsébet* és *Lendvai Ernő*.
Ütőhangszeren: *Hubl Adolf* és *Varasdy Ernő*.
Vezényel: *Blum Tamás*.

SZÜNET.

4. BARTÓK: ADY-DALOK.
Ének: *Sándor Judit*.
Zongora: *Kósa György*.
5. BARTÓK: I. RAPSZÓDIA.
Hegedű: *Bakonyi Klári*.
Zongora: *Bálint Ágnes*.
6. BARTÓK: NŐI KÓRUSOK: a) Leánynéző; b) Bánat; c) Cipősütés.
Vezényel: *Udvardy László*.

Phöbue-nyomda, Budapest.

A dátum: 1948 június 4. A *Szonáta* előadása abban az időben merész vállalkozásnak számított, nemcsak kultúrpolitikailag (mint köztudott, *Bartók* azokban az években nem volt éppen kedvelt szerző), hanem egyszerűen azért, mert nehéz feladatot jelentett maguknak a zongoristáknak is, de – akkoriban szokatlan ritmus-világával – talán még inkább az ütősöknek. Természetesen a férjem ötlete volt, hogy adjuk elő ezt a művet, és én boldogan játszottam vele. Az akkori tanárok felfigyeltek az „akció”-ra, *Molnár Antal* például nagyra értékelte a nem mindennapi teljesítményt, és kitüntetésnek éreztük, hogy az ünnepi hangversenyen bemutathattuk.

Ma már nehéz elképzelni, de igaz, hogy ennek a műnek akkor még nem volt előadási hagyománya. Olyannyira nem volt, hogy csak nagyon sok próbával lehetett megvalósítani, mindenféle nehézség miatt. Ha történetesen meg is voltak az előadók, az előadás akkor se mutatkozott egyszerűnek.

Szerepel például a műben üstdob-glissando. Ezt tulajdonképpen csak úgy nevezett „pedálos” – vagyis pedállal hangolható – üstdobon lehet kivitelezni. Ilyen azonban akkortájt az országban nem mindenhol állt rendelkezésre. Amikor például később, szombathelyi éveink során ott is beakartuk mutatni ezt a nagyon fontos művet, szintén nem akadt a városban ilyen hangszer. Úgy oldottuk meg a problémát, hogy a zeneiskola legkiválóbb zongorista növendéke – ezt azért kell hangsúlyoznom, mert valóban nehéz és összetett feladat hárult rá – forgatta az üstdobokat, nem is egyet, hanem hármát felváltva, mindig azt, amelyiket éppen kellett. (A forgatástól változott a hang magassága.) Nyilvánvaló, hogy nagyon kellett ismernie a művet, mert a kottát nézegetni nemigen volt ideje, s azt is tudnia kellett, hogy a három timpani közül mikor melyik van soron, hogy azon merre van felfelé és lefelé (mert ez ugye nem olyan egyértelmű, mint pl. egy zongorán...), továbbá hogy mennyire mozdítsa el – s mindezt a zenei folyamatba illeszkedve... Bízvást mondhatom, hogy hőskor volt ez, a mű előadásának egyik hőskora, és máig is nagy szeretettel emlékezünk erre a kedves növendékünkre, Kupor Klárára, aki jelen pillanatban a Salzburg-i Mozarteum jeles csemlótanára.

A mű pusztá előadása mellett nemkevésbé életreszóló élményt jelentett számomra, hogy megismerkedhettem azokkal az összefüggésekkel, amelyeket Lendvai Ernő ebben a darabban – és általában a Bartók-művekben – meglátott, megtalált. Ezekből ugyanis kiderült egyrészt az, hogy Bartók zenéje az európai zenének szerves folytatása, következménye, tehát semmiképpen nem önkényes különködés. Ma már nyugodtan mondhatjuk – hisz’ úgyszólván köztudottá vált – hogy az ő művészete az európai zenének mintegy beteljesítése, de erre előbb rá kellett döbbernünk – és ez abban az időben történt. Hasonlóképpen nagyjelentőségű volt férjem másik felfedezése, nevezetesen az, hogy az *aranymetszés* aránya, amelyet jól ismerünk az építészetből és képzőművészetből, a zene időbeliségében is jelentkezik. A felfedezés jelentőségére mi sem jellemzőbb, mint az, hogy a Basler National-Zeitung annak idején címlapján közölte. Igazi szellemi gyönyörűség volt számomra a Rendnek felismerése, az, hogy kicsiben és nagyban – pl. a Kétzongorás Szonátában a legkisebb sejtektől a legnagyobb ívig – ugyanaz a rend és arány érvényesül.

A Bartók-kották, amelyek megismertettek férjemmel, állandó társaink lettek. Talán mulatságosan hangzik, de nekem szép emlékem, hogy amikor mint ifjú pár sétáltunk a budai hegyekben, akkor is vittük a kottákat, és én igen boldogan segítettem a művek arányait számítani. Cipeltünk más kottákat is, mert természetesen érdekelt, hogy ezek az arányok vajon más szerzőknél is előfordulnak-e. Izgalmas volt, hogy olyan esetekben is, amikor az ember kizártnak tartja, hogy a szerző előre-számoltatott legyen – pl. Mozartnál vagy Chopinnél – szintén találunk aránymegfeleléseket. Ha

nem is olyan nyolcadhangnyi pontossággal, mint a Bartók-művekben, de kétségtelenül jelenlévő tendenciaként, ami arra mutat, hogy a szerzőkben él egy rejtett, tudatalatti igény ennek az aránynak a létrehozására.

Ekkor ragadott meg a művészetnek és a tudományos megismerésnek egy olyan kapcsolata, amely egész életemre meghatározó lett. Ezt az új minőséget Kepes György fogalmazza meg igen találóan (ahogyan erre később rábukkantam, ha jól emlékszem, „A világ új képe” c. művében): „A tudományos és művészi megismerés egyesül, hogy összjátékukkal a tapasztalat új alaptípusát teremtsen meg, ami sem nem tudomány, sem nem művészet, hanem olyan megértés, melyre egyaránt jellemző az információ és a költői vízió”.

E korszak Bartók-élményeihez tartozott a színpadi művekkel való megismerkedés. Akkoriban Bartók mindhárom színpadi műve szerepelt az Operaház műsorán, és így alkalmunk nyílt mindegyiket sokszor megnézni. Azok az előadások nagyon igaznak, hitelesnek tűntek – talán azok voltak a művek „klasszikus” előadásai. Kitörölhetetlenül él bennem például a *Csodálatos mandarin* akkori előadása Lakatos Gabriellával és Fülöp Viktorral a főszerepekben. Minden zenei történesnek, legkisebb „hangzat-rezdülésnek” pontos mozgásbeli megfelelését láttuk. Persze itt közrejátszott Harangozó Gyula zseniális koreográfiája is – azaz mintha nem is lett volna igazán koreográfia, úgy tűnt, mintha egyszerre született volna a zenével. Később, amikor a Szabadban szvitből a „Hajsza” c. tételt játszottam, gyakran lebegett a szemem előtt a Mandarin *Hajszája*. Miért halálosan izgalmas mindkettő? Nem tudjuk, kivel érezzünk együtt: az üldözövel vagy az üldözöttel (természetfilmekből idézve: a gepárddal vagy a gazellával)? Mindegyik az életéért fut. Ez tulajdonképpen a biológiai értelemben vett Élet egyik fő tragikuma: az egyik enni akar, a másik menekülni. Miért kell egymást megennünk?

Azt az erőt, amelyet Bartók zenéje a népdal mélyrétegeiből merít, számomra elsősorban *Basilides Mária*val készült lemezfelvétele közvetítette. Basilides Mária mint jelenség felejthetetlen élményt nyújtott a koncertpódiumon is. Mint kislány, először azt gondoltam magamban őt látva: „jé, hát ilyen egy művész, semmi csillogás, semmi ragyogás?” Később rájöttem, hogy pontosan *ilyen* egy művész: mint egy papnő, dísztelen, síma, fekete ruhában, hátrasimított hajjal – nem használta még az énekeseknél természetesnek tűnő, de azért mindig kicsit betanult pózokat, gesztusokat sem. Természetes egyszerűséggel állt a színpadon. A hangját se helyezgette ide-oda, amoda, nem „képezte” látványosan a hangot, hanem egyszerűen kinyitotta a száját és énekelt. Bartók Bélával készült lemezfelvételeim még ma is csodálhatjuk, hogy két ilyen formátumú művésznak az együttműködése milyen magaslatra emelheti a népdalfeldolgozás műfaját.

Vidéki éveink során rádióközvetítés formájában alkalmam nyílt meg-

hallgatni *Bartók II. zongoraversenyét* Anda Géza és Fricsay Ferenc tolmácsolásában. Ez az előadás revelációként hatott rám. Ellenállhatatlan vágyat éreztem, hogy ezt a művet én is megtanuljam – és itt következett az érdeklőség, tudniillik hogy hogyan tudtam megtanulni. Amíg csak a Főiskolán tanult ismeretekkel kezdtem elsajátítani az anyagot, addig reménytelennek tűnt. Egyszerűen nem értettem az összefüggéseket, nem tudtam mi szerint megtanulni. S amikor a férjem által felfedezett rendszer szerint közelítettem, egycsapásra érthetővé vált az egész. Az első nekifutást ahhoz hasonlíthatom, mintha valaki egy szöveget akarna megtanulni olyan nyelven, amelyet nem ismer, vagy egy Mozart-szonátát anélkül, hogy a klasszikus összhangzattanról fogalma lenne. Úgy minden betű, minden hang egy–egy külön megjegyezni való (egy futam pl. lehet 70–80 különálló „adat”), míg az összefüggések (pl. a hangzatok felépítése) ismeretének birtokában egy–egy adat hosszú részek megfejtésének kulcsát adja a kezünkbe.

Életemnek egyik legmegtisztelőbb, legkiemelkedőbb művészi feladata volt, hogy *Bartók zongorára és zenekarra írt Scherzojának* ősbemutatóján én játszhattam a zongoraszólót – ha jól emlékszem, 1962-ben. Ez úgy volt lehetséges, hogy – bár ez fiatalkori mű – valahogy teljesen eltűnt az idők folyamán, se ki nem adták, sem elő nem adták. Annyit tudunk róla, hogy Bartók az 1904/5-ös években komponálta és ki is volt tűzve előadásra, ő maga játszotta volna a szólót, de az előadókkal (nevezetesen a karmesterrel és a zenekarral) annyira összeveszett, hogy otthagya az egészet. Én úgy sejttem, hogy a műben annyira személyes érzelmek kapnak hangot – talán ugyanazok, amelyek az első, Geyer Stefinek írott Hegedűverseny háttérében is állnak – hogy ő ezeket aztán teljesen magábazárta és szemérmesen kezelte. Talán ezért nem helyezett súlyt arra, hogy ez a mű életében nyilvánosság elé kerüljön.

A bemutatóra való felkészülés életemnek egyik nagyon szép, de ropant nehéz korszaka volt. Akkor kerültünk ugyanis Szegedről Budapestre, a férjem máshol lakott, én is máshol, két kicsi gyerekünk a harmadik helyen – egy nagyon kedves növendékem, Szirtes Erzsébet szüleinek jóvoltából Rákospalotán – és minden holmink, a zongorával együtt Szegeden. Tehát én egyszerűen nem tudtam hol gyakorolni. Olyan lehetőségeim voltak, hogy például Várnai Zseninek – a kiváló művész- és kiváló embernek – az unokáját tanítottam zongorázni, odajártam hozzájuk, és ők nagyon kedvesen megengedték, hogy a zongoraóra után még félórát ott gyakoroljak. Ilyen összelopkodott félórákból kellett megtanulnom a művet, – amikor nem lehetett azt mondani, hogy most nincs hangulatom, majd holnap, most „nem jön az ihlet”, vagy fáradt vagyok. Ha most, ebben a félórában nem bírom megtanulni azt, amit erre kitűztem, akkor nincs több lehetőség – ezzel a tudattal mindig maximálisan élesre kapcsolva kellett dolgoznom. Így ez a korszak a fegyelem és fegyelem iskoláját jelentette számomra.

Ez a fiatalkori Bartók-mű még egészen más, mint a II. zongoraverseny. Talán éppen azért szerettem, mert az ifjú zeneszerző nagyon személyes hangján szól, mint egy vallomás, és mert két irányba enged kilátást: látjuk, hogy a szerző útja honnan jön, és azt is, hogy hová fog tartani. El szokták mondani, hogy Bartók Richard Strauss stílusából indult. Én ennek a műnek legromantikusabb részleteiben egészen Chopin-es és Brahms-i fordulatokat vélek felfedezni, máshol pedig úgy tűnik, mintha már a Fából faragott királyfi előfutára lenne.

Azért is olyan emlékezetes ez az ősbemutató számomra, mert jelen volt azon a koncerten Bartók özvegye, Pásztory Ditta is. Nem tudtam előre, hogy ott lesz, de mondták, hogy az a hölgy, aki olyan finoman egyszerű sötét ruhában ül az első sorban, az ő. Igen meg voltam hatva már a jelenlététől is, és mindmáig őrzöm azt a sárga rózsacsokrot – illetve annak lepré-selt maradványait – amelyet akkor tőle kaptam. Mint utóbb kiderült, ez volt az az alkalom, amikor ő kedvet kapott ahhoz, hogy a Kézzongorás szonátát, amelyet Bartók halála óta nem játszott senki mással, újra játssza velem. Ez egyrészt roppant nagy megtiszteltetés, kitüntetés volt az életemben, másrészt igen sokat tanultam belőle. Ditta asszony játékába kitörőlhette-nül belepecsételődött, impregnálódott az az előadásmód, ahogyan Bartókkal együtt játszották. Azt hiszem, ennek az előadásmódnak „leghitelesebb-ségéhez” nem is férhet kétség. A nagy tanulság tulajdonképpen az volt, hogy akárhányszor próbáltunk, ő mindig képes volt ugyanazt az intenzív tartalmat felidézni. Soha tőle egy üresjáratú vagy felelőtlenül odatett, mel-lékes hangot nem hallottam, se én, se ütős partnereink, egyetlen próbán sem. Hogy ezt vajon Bartóktól vette-e át, vagy az ő sajátja volt – azt nem tudom. Sajnos nekem nem volt alkalmam sem növendékeként, sem koncert-hallgatóként Bartók személyiségét közelről megtapasztalni, de úgy képzelem, hogy benne valami óriási felelősségérzet élhetett az egyes hangok iránt is. Ez bizonyára Pásztory Dittára is hatással lehetett, és talán átvette – mint ahogy átvett egy-két szokást is. Például azt, hogy szabatos kifeje-zésekkel, de csak a legszűkebb közlendőkre korlátozva beszélt. Egyszer va-lahol külföldön vacsora-meghívást kaptunk, és mivel a háziak elég sokáig készülődtek a tálalással, aggódva megkérdezték tőle, hogy „ugye, éhes?” – mire ő azt mondta: „tudnék enni”. Nem azt mondta, hogy „te jó Ég, far-kaséhes vagyok”, sem azt, hogy „ó, dehogy” – a „tudnék enni” pontos megfogalmazás volt.

Úgy érzem, hogy őszinte és közvetlen volt hozzám a maga módján; beleszámítva azt, hogy ő a legzárkózottabb ember, akit valaha ismertem. De a szeméből és minden moccanásából azt éreztem, hogy rábízta magát. Ez adta kapcsolatunk melegségét. Tudtam azt, hogy ő ebből a bizalomból a zongorázásban feltétlenül támaszt, biztonságérzetet merít – és azt, hogy ezt mással nem teszi. Bár Comensoli Máriával – akit nagyon szeretett maga

mellett tudni, s aki külföldi útjainkon szinte mindig útitársunk volt – játszották együtt a Mikrokozmosz-darabokat, de a kézzongorás szonátát nem játszotta senki mással. Tudjuk, hogy ő egyedül soha nem ült ki zongorázni Bartók halála után – de talán azelőtt sem. Neki szüksége volt –lelkileg vagy egyáltalán – valakire, akiben bízhat, bízhat abban, hogy együtt menni fog, amire vállalkoznak – s ezzel a személlyel együtt megy ő. Úgy hiszem, ez az egyik leg-„bizalmasabb” kapcsolat az életben: rábízni magunkat valakire – különösen ilyen esetben, a világ szeme előtt. Igen nagy tisztesség volt ez számomra.

Az ő különös egyénisége arra indított, hogy még több szeretettel forduljak hozzá, mert éreztem, hogy mennyire szüksége van rá. Ő maximálisan nyújtotta azt a melegséget, amit egyénisége kiengedett magából, én pedig, mint egy ifjabb barátnő – nem is tudom, hogyan fejezzem ki: nem volt ez anya-gyermeki távolság, dehát korban azért mégiscsak nagy különbség volt közöttünk – feltétlen tisztelettel néztem fel rá. Már csak a leélt élete is erre kötelezett.

Természetesen beszéltünk Bartókról, azazhogy amikor elkezdtük a próbákat, én valósággal rávettem magam a kérdéseimmel, hogy mit tud a művekről, hogyan játszották ezt meg azt a részt Bartókkal, és így tovább. Ő kedvesen, egyszerűen azt mondta: „nem tudom megmondani, de megmutatom”. És megmutatta. Megmutatta hitelesen, – viszont soha nem akarta magát tájékozottnak feltüntetni olyan területen, ahol nem érezte magát igazán annak.

Mesélt később Bartók olvasmányairól – nem lepett meg, hogy rengeteget és sok tárgykörből olvasott. Azt viszont különös örömmel hallgattuk férjemmel együtt – akivel Ditta asszony szívesen beszélgetett – hogy milyen kitüntető érdeklődést tanúsított Bartók a napraforgó és a fenyőtobozok iránt (aki csak kicsit is járatos az aranymetszés berkeiben, azonnal átlátja, hogy nem mellékes erről tudnunk). Ditta asszony elbeszélésében mindig volt egy adag finom humor, ami talán szintén a bartóki humorra vezethető vissza. De mindaz, ami benne volt, rendkívül csendesen és rendkívül egyszerűen nyilvánult meg. Megjelenése, ruhaviselete, hajviselete – bár egészen más alkattal párosult – Basilides Máriáéra emlékeztetett. Mindketten tiszteletet parancsoló „nagyasszonyok” voltak.

Pásztory Ditta közelében egy pillanatig sem lehetett elfelejteni, hogy Bartók ott van mögötte. Még ha az ember nem is gondolt rá, szüntelenül jelen volt – a zárkózottsága mögött, amögött, ahogy mindenre maximálisan odafigyelt, ahogy önmagával nem takarékoskodott, a magvas, felelősségteljes hangok mögött állandóan érezhető volt a bartóki fehér-izzás.

Ennek paraszát szeretném „szigetre menteni”.

* * *

III. Előadói vallomások Liszt késői műveiről

Vallomások? A cím természetesen nem véletlen. Ezt az írást nem számom elemzésnek, sem ismertetésnek, sem tudományos tanulmánynak. Mondanivalója szubjektív; a művekhez fűződő legszemélyesebb kapcsolatokról beszél – a teljesség igénye nélkül. Mint minden szubjektív nézőpont: bizonyára elhanyagol számos részletet, másokat majd felnagyít, kinagyít. Így kell lennie, mivel alap-indítéka a megragadottság.

Megragadottság – nem tudok megfelelőbb szót rá; *Ergriffenheit* – ahogy *Franz Werfel* nevezi egy nagyon szép írásában –, amely lángalobbantója, ébrentartója, hajtóereje minden szenvedélyes művészi elkötelezettségnek. *Megragadottság*, *Ergriffenheit* – passzív szó szerkezet, s ez így helyes. Mert nem én ragadom meg a tárgyat, sokkal inkább az ragad meg engem, nem tudni miért: kiválaszt, fogva tart és szolgálatába állít.

Így ragadott meg a késői Liszt-művek csodálatos világa, amelybe bárhol, bármely oldalról pillantok bele, döbbenetes meglepetéseket tartogat. A maguk tömör egyszerűségében olyannak tűnnek ezek a rövid darabok, mint egy-egy igen fontos szimbólum: kimeríthetetlen tárházai a rejtett, lényegi összefüggéseknek, és szinte kínálkoznak a meditációra.

PRELUDIO FUNEBRE

A PRELUDIO FUNEBRE volt ezek közül a darabok közül az első, amely valósággal lenyűgözött egy-gondolatúságával. Ez az egyetlen gondolat tulajdonképpen egy merészen eredeti hangsor, amelynek a basszusban lefelé húzó vonala – talán az ókori görög modusok ereszkedő jellegére emlékeztetve – tragikus antik nagysággal terhes. Mélybevonzó ereje tökéletesen szimmetrikus szerkezettel párosul:



Világosan kitűnik a *cisz-a-f-cisz* bővített hármas váz, amelynek két szélső köze (*cisz-a* és *f-cisz*) szimmetrikusan ki van töltve (a számok félhang-lépéseket jelentenek), a központi mag (*a-f* köz) „üresnek” látszik, mégis a legnagyobb feszültség hordozója. Ahhoz hasonló élményt kelt, mint Michelangelo *Ádám teremtése* című freskóján a két kéz találkozása – illetve éppen az, hogy nem érintik egymást, „üres” tér van közöttük, és ebben a látszólag üres térben érezzük a magasfeszültséget, hatalmas erők oda-vissza áramlását: élő, ható dinamizmust.

Ugyanakkor eszünkbe juttatja az atomszerkezetet, amelyben a legsűrítettebb energia ismét a központi magban rejlik, a koncentrikus sávok pedig mintha az elektronpályákat szemléltetnék.

Vagy láthatjuk benne kozmikus rendszerek megmásíthatatlan kapcsolatát, ahol a vonzó és taszító erők a végsőkig kiegyensúlyozottan működnek, s ha bármit elmozdítanánk helyéből, kihatna az egész univerzumra.

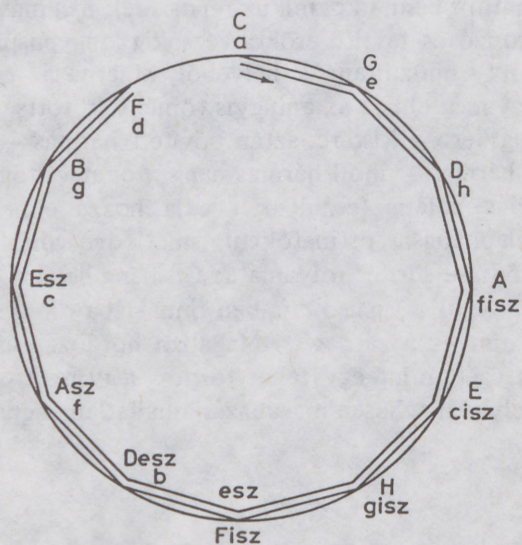
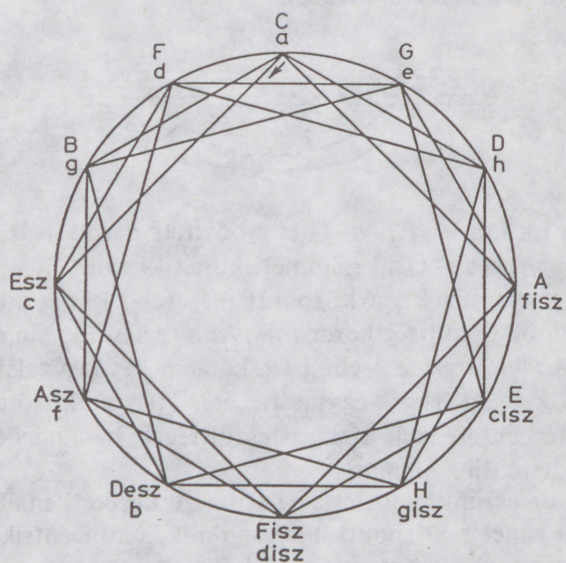
Mi járulhat még ehhez az amúgyis tömény kötöttséghez? A felső szólam először nagyterc – kisterc, aztán bővített hármas – szűkített hármas, majd bővített hármas – moll hármas hangzatokat váltogat, s ezzel a tágu-lás-összehúzó-dás poláris feszültségét adja hozzá ehhez a kozmoszhoz.

A sötét alaphangsor ostinatóként ismétlődve vonul végig a darabon, majd megkezdődik a sűrítés folyamata: a 8 hang helyett csak 4 ismétlődik, majd 2 marad, végül a legalsó *cisz*-ben önmagába omlik. Nem ismerem sűrűbb hangot, mint ez a záró *cisz*. Magában hordozza az összes előzmény minden feszültségét, mint egy fehér törpe-, vagy neutron-csillag – vagy a sötét lyuk, amely már teljesen magabazárja hallatlan energiáját.

* * *

Az említett hangsor szövevényes kötöttsége szemléletessé válik, ha a hangok útvonalát berajzoljuk a kvint-körbe. Hadd tegyek itt egy kis kitérőt ehhez a kvint-körben való ábrázoláshoz.

Tanárképzős növendékeimmel egyízben Chopin 24 Prelüdjével foglalkoztunk, s azt a különbséget, ahogyan *Bach* a *Wohltemperiertes Klavier* 1-1 kötetében végigjárja a kvint-kört és ahogyan *Chopin* a *24 Prelüdben*, egy növendékem akkor így ábrázolta:



Első pillantásra szembeötlik, hogy a bachi útvonal mennyivel többször jár körbe, a chopini egyszer ugyan, de kettős erősségű vonallal (dur és párhuzamos moll egymás után). Lehet, hogy az én javíthatatlanul „interdiszciplináris”, összefüggés-kereső látásmódom miatt – mindenesetre bennem az előbbi ábrához azonnal a Bohr-féle atom-modell képe társult, számomra meggyőző erővel; az utóbbi ábrát viszont valahogy nem találtam kielégítőnek. A Prelüd-sorozatban ugyanis olyan váltási folyamat figyelhető meg, amelynek során a kezdetben aktív, mozgékony dúr-darabok fokozatosan szelídülnek, lassabbakká válnak, a moll-darabok ezzel szemben eleinte lassúak, passzívak és később lesznek egyre aktívabbak, gyorsak, sőt viharosak. Mintha közben megváltozna az erőtér, ahogy a Föld mágneses pólusai is átfordulnak, felcserélődnek időről-időre. Ez az érzés arra késztet, hogy az utóbbi ábra vonal-menetét módosítsam:

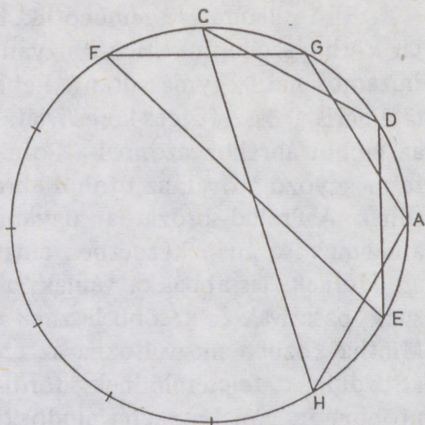


Figyelembe véve, hogy a dur-moll kettős spirál az előbb említett aktív-passzív átcsapással megfordul: ellenállhatatlanul ide-kínálkozik a DNS-molekula csavart kettős spirál szerkezete.

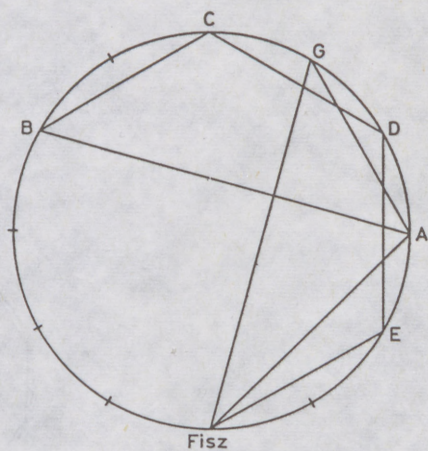
Valahol a dolgok legmélyén igen találónak érzem ezt a két meglepőnek látszó analógiát. A Bach-zene személyfölötti egyetemessége és az atom-szerkezet, a drámai szenvedélyességű Chopin-sorozat „bio”-dinamizmusa és a DNS – ez a kapcsolat engem nagyon inspirál és további gondolkodásra késztet.

S mivel ez a kvintkörbe-írás ilyen termékenynek bizonyult, nem hagytam nyugodni a kíváncsiság, hogy más zenei gondolatokat is megnézzek

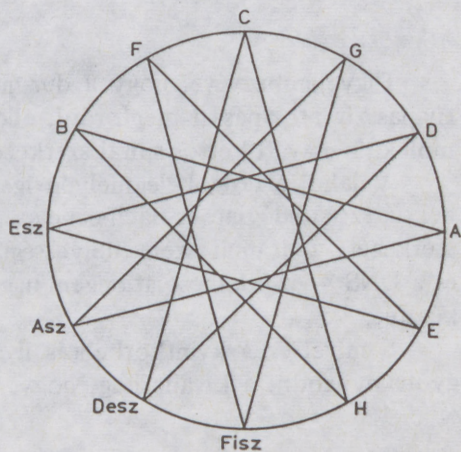
ezen a módon. A következő ábrán például a C-dur skála képe látható:



Természetesen ez érvényes bármely „fehér” hangsor esetében (*d*-dór, *e*-frig stb.; csak a kiindulópont változik), és kitűnik, hogy az egész diatónia *d*-re szimmetrikus (vagy transzponálva a megfelelő *re*-re). Sőt hasonlóképpen szimmetrikus a felhang-sor is:



És íme a kromatika képe:

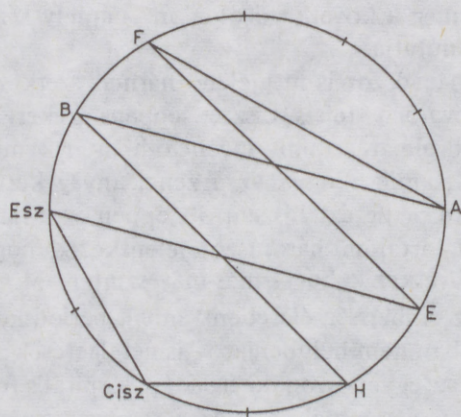


Ha most egy pillanatra engedem, hogy megszólaljon bennem a „zongorista”, eszembe villan, hogy egy kromatikus dallam-vonal intenzív eljátszása zongorán mennyire hasonló érzést ébreszt ahhoz, amit itt látok. Az átélt kromatikában ugyanis nem annyira a „szomszédosságot” érzem, *c* és *cisz* számomra nincsenek „közel” egymáshoz, a fekete és fehér billentyűk egymásbaakaszódása sokkal inkább a szemközti oldalra való átvágás, az erőtér keresztbemetszésének képzetét kelti.

Az előbbi két ábrához kapcsolódva a zongoristában még az is felötlük, hogy a zongora billentyűzete véletlenül vagy nem véletlenül szintén *d*-re (és a kvintkörön szembenfekvő *asz*-ra) szimmetrikus...

Persze ezek csak indító gondolatok – mindenesetre úgy érzem, ez a fajta ábrázolás gazdag lehetőségeket rejt magában és értékes összefüggések feltárásához vezethet. Lendvai Ernő legújabb kutatási eredményei is ezt igazolják.

Nem bonyolódnék most ebbe mélyebben, hiszen ez a gondolat-sor itt mintegy zárójelben szerepel. Visszatérve kiindulásunkhoz, következzen tehát a *Preludio funebre* alaphangsorának ilyen módon való ábrázolása:



* * *

RICHARD WAGNER, VENEZIA

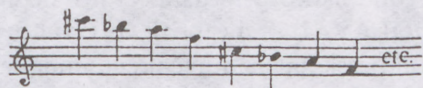
Bárdos Lajos *Liszt Ferenc, a jövő zenésze* című írásában már rámutatott arra, hogy a *cisz*-hang milyen gyakran formai keret Liszt késői műveiben. Azt hiszem, szimbolikus jelentését nyugodtan nevezhetjük „sötétnek”. Erre utal a *Preludio funebre – Gyászprelúdium* – cím is (mint látuk, a mű *cisz*-ből indul és *cisz*-re érkezik). Ugyancsak ebbe a „halál”-hangulatkörbe tartozik a RICHARD WAGNER, VENEZIA című darab.

Mindjárt az első ütemekben hatalmába kerít az a fenyegető feszültség, amely a különböző irányú törekvésekből adódik. A legalsó hang hosszú területen keresztül makacsul ragaszkodik a baljóslatú *cisz*hez, a föléje épülő bővített hármast pedig elszántan húz egyre feljebb, s az ellentétes tendenciából a legmerészebb hangzatok keletkeznek. A felső szólam ugyanekkor bővített hármast és fájdalmas kromatikus dallam-vonalat kapcsol szétfeszítő tölcserágulással – s mindez három fokozatban emelkedik. Ez a hármast emelkedés oly roppant erejű, hogy az oldal végén tornyosuló akkord-menet (az *f*-hez tartozó bővített hármast váltogatja *gisz*-mollal, s ebből már következik a Lisztnél annyira jelentős bővített szekund lépés lehetősége) kényszerítő erővel képes megidézni Siegfriedet, a hőst. Hatalmasan jelenik meg a következő oldalon – amely szintén a grandiózus hármast emelkedést mutatja.

Ez az immár másodszor is megjelenő hármast szerkezet talán a mű legfontosabb mondanivalóját rejti. Lisztet éppen ezekért a látszólagos ismétlésekért szokták elmarasztalni, invenció-hiánynak minősítve azt a zeneszerzési technikát, amikor ugyanaz a zenei anyag kerül 1-1 fokkal feljebb vagy lejjebb. Én pedig azt hiszem, itt éppen ez a hármast a lényeg: hogy egy bizonyos tartalom háromszor jelentkezik, hogy valamely esemény háromszor következik be – más-más szinten. Mint ahogy az egyes ember vagy az egész emberiség életében vannak periodikusan ismétlődő jelenségek, ezek azonban nem helybenjáró „ismételgetések”, hanem a körforgás ciklikusságát és az egyenesvonalú haladást a spirális fejlődés lehetőségében egyesítik. Ebben a szemléletben az a tényező, amelyet a kritikusok gyakran elnéző mosollyal, megbocsátó sajnálkozással „szegényesnek” könyvelnek el, egyszerűen a világ-rend egyik fontos elveként nyilatkozik meg.

Ezen a helyen érdemes felfigyelni a három lépcsős hangnemi megoldására: *B*-dúr *b*-mollra váltással megy át az erre párhuzamos *Desz*-dúrba, majd ennek *desz*-mollra váltásával az enharmonikusan párhuzamos *E*-dúrba. Tehát szinte a szemünk láttára alakul ki a későbbi „bartóki tengelyrendszer” – jelen esetben a klasszikus összhangzattan útvonalán.

A befejező hangsor:

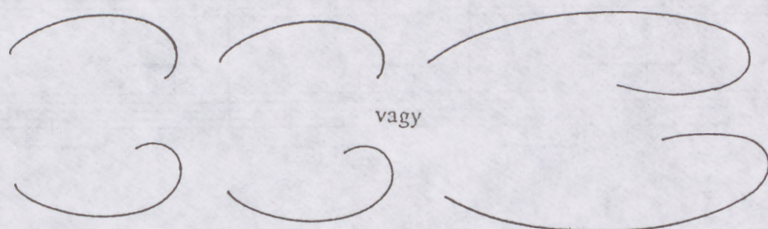


Rejtvény vagy rejtély? Mi ez a hangsor? *D*-mollnak homályosan felbukkanó rész-hangjai? Ez egyáltalán nem meggyőző. Inkább a kezdetnél megismert *cisz*-bővített hármast – mintegy megsebezve a *b* által. Ugyanaz a *b* ragyogott a delelőn, mint amelyet itt halálos sebként találunk. Ugyanazzal az eszközzel kell pozitív és negatív feladatot végrehajtani. A Parsifalban: ugyanannak a gerelynek kell a sebet begyógyítania, mint amely ütötte. Siegfried és Parsifal – a Nap-hős és az Áldozat szükségessége. A magyar nyelv itt is csodálónivaló – mindez benne foglaltatik egy lefordíthatatlan, hasonlíthatatlanul szép kifejezésében:

A Nap leáldozott.

* * *

Érdemes elgondolkozni azon, hogy ez milyen tökéletesen megfelel a Bar-forma alapvető lényegének, előresodró jellegének. A két rövid Stollen ismétlődési ereje sarkallja előre a folyamatot a kitáguló Abgesanghoz. Hullámmozgásban megrajzolva:



Aki szereti figyelni, hallgatni a parthoz csapódó hullámokat, annak számára ismerősnek tűnik ez a hullámritmus.

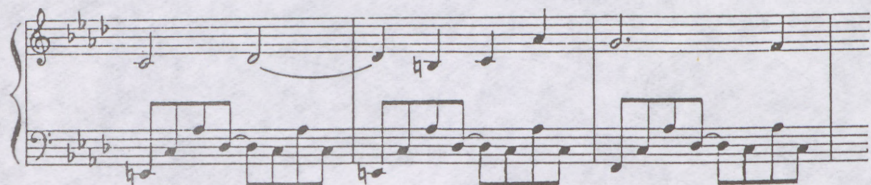
Az elsőként fellépő zenei anyag tehát önmagán belül Bar-szerkezetű, a hozzácsatlakozó deklamáló mondatnak pedig háromszori megjelenése egymásközt mutatja ezt a formát (az első és második 5-5 ütemes – az ábrán: b –, a harmadik 10 ütem terjedelmű – az ábrán: B). A harmadik tagnak ez a bővülése egyben az egész 3 lépcsős építkezésnek is Bar-formát kölcsönöz.

$$\begin{array}{ccc}
 \text{St} & \text{St} & \text{Abg} \\
 (\text{St} + \text{St} + \text{Abg}) + b & (\text{St} + \text{St} + \text{Abg}) + b & (\text{St} + \text{St} + \text{Abg}) + B \\
 & & b + \\
 & & b + \\
 & & b
 \end{array}$$

Így ez a bevezető rész kis és nagy egységeiben ugyanazon formaképző erőnek engedelmessé válik, az azonos-elvű rendteremtés reprezentánsát láthatjuk benne.

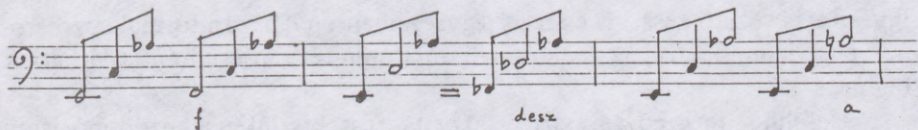
Ha ehhez még hozzátesszük, hogy a b részek szintén a kezdő-motívum szűkített-hangzatából vették; hogy a harmadik, kibővült deklamáló mondat (B) maga is a rövidebb mondatok (b) 3 lépcsős leszállásából alakul (mintegy kicsiben mintázva a nagy mélybeereszkedést); továbbá, hogy a Bar-forma milyen fontos szerepet játszik Wagner alkotás-módjában (gondoljunk csak a *Nürnbergi mesterdalnokokra*, amely legkisebb sejtjeitől teljes operányi egészéig erre a formára épül), tehát megjelenése a *Gyászgondolában* talán a legbensőbb utalás Wagnerre; hogy a B rész szinte Tristan-monológoknak érezhető – akkor igazán nem tudom, mit csodáljunk inkább:

Liszt hallatlan intuitív készségét vagy mesteri anyagkezelését?
Ez a mélybeereszkedés vezet a tulajdonképpeni főtémához:



Aki egyszer megszólaltatta ezeket az ütemeket, nem tudja többé elfelejteni – mint a *Bús Szerzetes* című Liszt-melodrámban: aki megpillantja egyszer a Szerzetes végtelen szomorúságot tükröző arcát, nem szabadulhat többé ettől a kozmikus bánattól.

Honnan ez a hasonlíthatatlan szín? Talán a kezdő bővített hármashangzás is hozzájárul – ez azonban távolról sem lenne elegendő magyarázat. Ha összetevőire akarjuk bontani a hatást, elsősorban említhetjük a bővített hármashangzást (*e-c-asz*) és *f*-moll (*f-c-asz*) hangzatok periodikus váltakozását a basszusban – az előző mintha az egyetemes „világ”-fájdalom hordozója lenne, az utóbbi (valószínűleg az egy-hanghoz, itt az *f*-hez tartozó tonalitás folytán) a személyesebb. A téma a 3. ütemnél – ahol bizonyossá válik, hogy *f*-mollban vagyunk – fáj igazán. Miért mondom, hogy csak itt válik bizonyossá az *f*-moll? A kezdő bővített hármashangzattal együtt jár egyfajta lebegő bizonytalanság, hiszen egyenlőfokúsága miatt többféle értelemben lenne továbbvezethető. Jelen esetben mehetne *a*-ba vagy *desz*-be is.

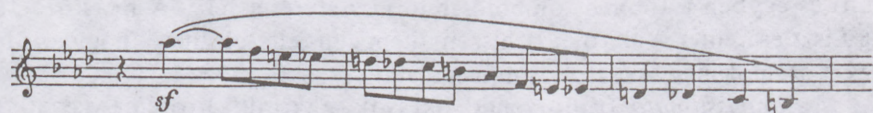


A *desz*-t az első két ütem *c-desz* színváltása (dallamban és kíséretben egyaránt) amúgyis sugallaná. Csak a 3. ütem fogja eldönteni, hogy *f*-mollba lépünk, s ugyancsak innen tudjuk meg – tonális érzésünket mintegy visszavetítve az előző ütemekre –, hogy a *desz*-nek ott éppen VI. fok-szerepe adta fájó jellegét. Az említett periodicitás, az egyetemesnek és személyesnek ez a váltakozása erőt-adóvá emeli a fájdalmat.

A téma második szakaszában a kromatika bontakozik ki zokogó jelentéssel, egyrészt mint a ringatózó víz felett úszó panaszos dallam:



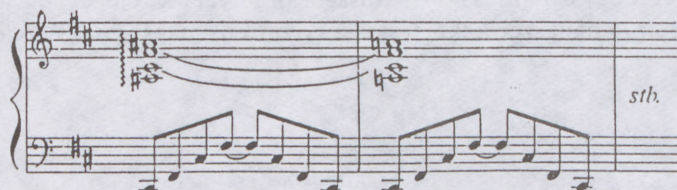
másrészt mint a kisterc-lépés feljajdulásából induló siratóhangsor:



Itt ismét egy kicsi Bar-formával találkozunk, amelyet a tartalom élővé fűt át. A felső ábra két üteme megismétlődik második Stollenként, mintha a vergődő kromatika nem bírna elszabadulni a halál-gondolat közelségéből, egyre ugyanazon körben mozog (a dallam valóban egyhelyben *köröz*), míg végre a sikolyként kiszakadó kisterc beleroskad a darab megmásíthatatlan alapirányába: *egyenesen lefelé*.

Az egész főtéma-rész megisméltése egy félhang-lépcsővel lejjebb csak megerősíti ezt az irányt: még mélyebbre vájja magát a fájdalomba.

Itt érkezünk el a mű középső területére. Indokolt a kifejezés, mivel szimmetrikus nagyformai felépítésről van szó – talán híd-formának is nevezhetnők. Ez természetesen nem zárja ki önmagán belül a Bar-elrendezésű mondatokat, inkább a monumentális kupolaszerkezetet támasztja alá. Valóban grandiózus a darab közepén a komoran hömpölygő víztömeg felett elvonuló gyászmenet látomása.



Figyeljük meg, milyen változatosan eleveníti meg Liszt a víz mozgását: más a bevezetésben – más a főtéma alatt – és más itt. Mindig ugyanaz és mindig változó, mint maga a természet.

A dallamban a dūr- és molltercnek (ismét kromatikus) váltogatása mintha a holtat ringatná. Idekívánkozik a *Funérailles* vonulásának kromatikus témája, amely szintén a kromatika eredeti „Weinen, klagen” jelentéséből növekedett a gyász hordozójává.

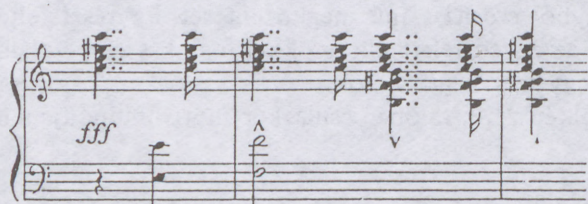
A vonulás megintcsak két menetben ismétlődve közeledik (talán felesleges is említenem, hogy az ellenállhatatlanul lefelé húzó alaperőnek engedelmeskedve a második van mélyebben), mindegyik a bevezető részből ismert deklamáló monológ mondanivalójába torkollik. A *szimmetria* középpontja éppen ide, a két menet közé esik (tehát a zenei anyag elrendeződésének és az ütemszámnak felezési pontja fedi egymást), ez azonban nem azonos a csúcsponttal, amely később, megközelítőleg az *aranymetszés*-pontot érinti és egyben a főtéma tomboló-erejű visszatérését jelzi. A megközelítőség Liszt esetében – akiről, azt hiszem, nemigen feltételezhető, hogy az ütemeket számolgatta – ösztönös művészi arányérzékre vall.

Az *appassionato* (rinforzando oktávok–akkordok) főtéma-visszatérés után – a szimmetrikus formában visszafelé haladva – a bevezetés anyagának kell következnie. Ez meg is történik – csak hogy a megtett útnak megfelelően itt minden közelebb van a végső dolgokhoz. A kezdeti szűkített felbontások továbbra is lefelé haladnak, de most már sürgetőbben, s az egyes lépcsők közt mintha a fájdalomtól eltorzulnának a hangzatok. A deklamáló monológot moll-hármasok komor tömbje szakítja meg, mely egyszerű és végleges, mint egy koporsó. Ez is háromszor ismétlődik, másodsor könnyörtelen szinkópákkal szegezi át Liszt a tömböt, harmadszor a kromatika két legelemibb lépését helyezi fölébe: a remény utolsó próbálkozásaként felfelé, s a lemondás sóhajaként lefelé.

Ezután a deklamáció teljesen megszabadul az anyag kötelékétől. Merész egyenlőfokú hangzatok bontják szét a tonalitást – csak a *gisz*-hanghoz ragaszkodik mindegyik –, *gisz*-en is marad nyitva a darab. Hogy mit jelent, mit mond ez a *gisz*, azt talán nem lenne helyes szavakba foglalni. Liszt, aki máshol a zongora hangzási lehetőségeit a maximális zengésig tágította, itt a legintimebb egyszólamúság beszédességét igényli a zongoristától – még az „egyszólamúság” is túlságosan anyagi kifejezés ide: nem egy szólam, hanem a hangszer lelke beszél a kozmikus magány, a végtelen csend titkairól.

Lisztnél a tágabb hangköz miatt (félhang-lépésekben számolva) 1 : 6 modellnek nevezhetnők, érzésem szerint azonban nem ez a döntő tartalma. Sokkal fontosabbnak tűnik az *f-h* tritonusnak *fisz-c*-re emelkedése, s hogy ehhez milyen óriási, igazán csillagmozgató energia szükséges, azt a *h-c* küzdelmében érezzük. E belső emelkedés után az egész motívumot kvarttal feljebb látjuk: a csillagkép „felkel” – s emelkedése most már egyre nagyobb arányokat ölt.

Az eddigiek során már nem egyszer szó esett a lépcsőzetes liszti építkezésről. Nos, az itt következő terület hatalmasan emelkedő teraszai az egyenlőfokú hangnemközi szerkesztésmódnak valóságos példatárát kínálják: kromatika, egészhangú skála, bővített hármás, és ezek kombinációi (például *kromatikusan* felszálló *bővített hármás* sorozat) vezetnek a csúcspontra. Az utolsó fokozás zeneszerzői technikájához hasonlóval találkozunk a *Richard Wagner, Veneziában*: a basszus ostinatóként ragaszkodik egyetlen hanghoz, míg a felső szólam kromatikusan kúszik felfelé. Az ebből képződő feszültség rendkívül merész hangzatban kulminál, amelyet én magamban „Zenit”-akkordnak szoktam nevezni. Nem tudom, lehet-e egyáltalán ennél ellentmondásosabb hangzatot elképzelni: bővített és szűkített hármás együtt szól benne, mintha széthúzó és összehérsélt erők viaskodnának egymással. S hogy valóban a darab elején felkelő csillag ér itt a zenitre, azt a tritonusos kezdő-motívum *fff* megjelenése bizonyítja:



Talán szükségtelen említeni, mekkora újító bátorság kellett egy ilyen akkord leírásához!

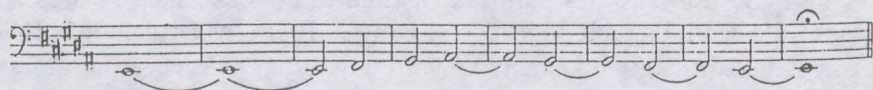
Megsemmisülve, porrá zúzva érzi magát az ember e végzet-súlyú akkordok alatt. Megsemmisülve a szó szoros értelmében – a döbbenetes generálpauza a semmivé-válás iszonyatos átélése.

Itt tulajdonképpen véget is érhetne a darab, – hiszen számtalan olyan művet ismerünk, amely katasztrófával végződik. Liszt számára azonban mindig van megoldás, – ezt itt az orgonahangzásban látja („quasi organo”).

S ezen a ponton egyszerre megváltozik minden. Szinte magától, eszköztelenül – csak annyi történik, hogy az utolsó pörölycsapásszerű akkord két hangja megemelkedik (*e-c-gisz* → *eisz-cisz-gisz*) s ezzel a személyte-

len egyenlőfokúság helyébe a tonális „valahová-tartozás” melegsége árad. Feloldódik a görcs, kisimulnak a ráncok – mintha az égbolton egy jó-csillag, szabadító csillag jelennék meg. Az elsőként feltűnő *Cisz*-dúrt különösen magasról érkezőnek érezzük nemcsak szivárványosan sok-keresztes volta, hanem e *H*-dúr-területen belül váltódomináns (= a domináns dominánása, mintegy négyzetesen emelt szint) szerepe miatt is.

Az utolsó oldalon a két erő még szembenáll egymással, de érezzük, hogy a kromatika egyre inkább visszahúzódik, elmerül, sőt a fölébe kerülő diatónia mintegy megszeli. Azt mondhatnók: *diatonikusan harmonizált kromatika*. Aztán a basszus kromatikus menete is kisimul – egyre tágabbá – végül egészhangú sorrá:



Ebben további szép szintézist látok: ez az egészhangú sor éppen az utolsó oldalon uralkodó *H*-dúrnak részlete (a dúr-skála 4–5–6–7. foka ugyanis – épp a *fa-ti* tritonus között – egészhangú sort ad), s ez lehetővé teszi, hogy az *egyenlőfokúság* érzete mellett a *H*-dúr tonalitás melegségét is megőrizhessük (ezt egyébként az utolsóként elhangzó akkord:



is alátámasztja, amely a basszus *e*-jét a *H*-dúr dominánsszekundakkord basszusaként értelmezi).

Ha összehasonlítjuk az 1. példa *e*-ből induló s a 4. példa *e*-be hanyatló kottaképét, elgondolkoztató, milyen feszült kötöttségekkel indult ez a darab a keleti horizont felkeléspontjáról, és hogyan jutott a nyugati látóhatár oldott színeiig. E kétféle aspektusban ugyanaz a dolog (például az egészhangú skála) különböző megvilágításba kerül. Gondoljunk csak arra a basszusmenetre, amely a csúcsponthoz vezető fokozást megelőzi (52–57. ütem): ott minden egyes lépést, minden egyes közt végsőkéig feszítettnek érzünk; itt a végén pedig mintha teljesen súlytalan lebegéssel maradna nyitva. (Az is igaz, hogy ez a lehetséges két különböző egészhangú skála: ω_1 és ω_2 , egymásnak mintegy poláris ellentéte.)

Szándékosan nem azt írtam, hogy a mű befejeződik vagy véget ér, mert nem fejeződik be és nem ér véget – nyitva marad. Mint ahogy egy égitest útja sem ér véget azzal, hogy a horizont alá merül – csak átmegy a gömbnek általunk láthatatlan oldalára. E nyitva maradó végek nagyon jellemzőek a késői Liszt-művekre, és örülnék, ha olvasóim is végiggondolnák azt, hogy ez a nyitottság mennyire nem azonos a megoldatlansággal. A megoldás persze nem mindig itt és most van. Valósággal szíven üt, amikor – sajnos elég gyakran – olvasom a szakirodalomban, hogy ezek a darabok megoldatlan, vázlatos, sőt formátlan kísérletek, töredékek. Azt hiszem, egy égitest útja az égbolton sem nevezhető kísérleti töredéknek – csak éppen van számunkra láthatatlan szakasza.

Az ókori csillagászat a Saturnust tekintette a par excellence baljós égitestnek, a legerőteljesebb jó-hatást viszont a Jupiternek tulajdonították. Bizonyos mozdíthatatlan keménység járul a Saturnus jellegéhez (mint darabunk első részének teraszos szintjein a felső szólam konok, egy hangot makacsul ismétlő pontozása) – az embernek eszébe jut, hogy ásványi szimbólumaként a fekete onyxot tartották számon. Ugyanakkor hozzátartozik a legmélyebb megismerés, a gnosis, a végső dolgokba való bepillantás lehetősége is.

Mennyi asszociáció kívánczik ehhez a véghez! Az ókori csillagászat nyelvén: Saturnus–Jupiter együttállás (nagyjelentőségű erőösszpontosulás!); dialektikusan: ellentétes erők, hatások szintézise; feszültség – oldás; Kelet–Nyugat; morálisan: a reménytelenül, hatalmasan rosszból való szabadulás lehetősége.

Elképzelhető-e ennél gazdagabb „programú” zene?

* * *

ÁLMATLANUL – ÁLOMBAN

Két késői Liszt-zongoradarab – amelyeket ugyan a szerző maga nem jelez összetartozónak – címénél, tartalmánál fogva bennem egymás mellé kívánkozik: az ÁLMATLANUL és az ÁLOMBAN. Szeretem őket közvetlenül egymás után játszani. Az *Álmatlanul* ugyanis – mint alcíme: *Kérdés és felelet* (Nocturne Toni Raab költeménye nyomán) utal erre – quasi „kettős darab”, önmagában is orvoslást talál az álmatlanságra, és természetesen, szervesen következik utána az *Álomban*.

Mindkettőben a lélektani átmenetek megoldását érzem különösen szépnek: az előzőben azt, ahogyan a gyötrő álmatlanságot szelíden elsimítja a megnyugvás békéje, az utóbbiban azt a megfoghatatlan pillanatot, amikor a szendegésnek félig még tudatos képei észrevétlenül úsznak át az álom világának szivárványos színeibe.

Az álmatlanul vergődő általában egy gondolattól nem tud szabadulni. Ezt az állapotot kitűnően tükrözi a zenei anyag különböző mozzanatainak körbenjáró ismétlődő technikája, például mindjárt az, ahogy az indulásnál a főgondolatot többszörösen, szinte minden oldalról körülvájkálja:

Schnell und leidenschaftlich

Az alsó szólam szenvedélyes-romantikus harmóniaváltásai csak fokozzák ezt a hánykolódó jelleget.

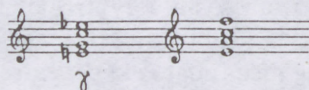
A továbbiakban a felső szólam egyre eszelősebben csavarodik önmaga köré

miközben a kísérő harmóniák fájdalmasan disszonáns hangzatba torkoltnak

és ostinato-makacssággal járnak ugyanazt az utat fel-le, fel-le két teljes oldalon keresztül. Talán szimmetrikus szerkezete látja el ilyen nagy belső feszültséggel ezt a hangzatot, vagy a benne rejlő kettősség: alsó réteget nézve *a-moll*, a felső *F-dúr*. Olyasféle kétértelműséget érzek benne, mint a jellegzetes bartóki *dúr-moll* (γ) hangzatban – de persze más hangközök alkotják.

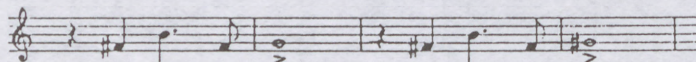
Annak képlete: kisterc – kvart – kisterc

Ezé: kvart – kisterc – kvart



Mindamellett, hogy nem megmagyarázhatatlan ez a hangzat – *e-moll*ban gondolkozva leszállított II. fokú szeptimakkord –, ha csak *a*-basszussal szerepelne, „nápolyi szext” lenne, ami közismerten szenvedő-jellegű hangzat. Az *e*-basszushoz való ragaszkodás azonban egyenesen kízóvá teszi, s a felette kígyózó kromatika (lásd a 2. kottapéldát) szétpattanásig csigázza.

E szétpattanás után a *Balcsillagzat* generálpauzájához hasonló pillanatot élünk át, a jóba-fordulás, a megoldás pillanatát. A késői Liszt-művek megoldásainak egyszerűsége már nem újdonság számunkra, itt, úgy érzem, mégis külön ki kell emelnem, hogy ennél kevesebb valóban nem történhet egy motívummal: egyetlen hangja változik meg, éppencsak *mollból* *dúrba* lép:



de ezzel az *e-moll* zaklatottságát egyszerre az *E-dúr* pasztorális tisztasága váltja fel. Mintha a *feleletet* mennyei gyermekkórus adná meg:



Ebben a változásban nem a zeneszerzői leleményt csodáljuk, amely esetleg teljesen felismerhetetlenné képes elrejtetni ugyanazt a témát – itt a téma

egyáltalán nem felismerhetetlen. Amivel megajándékoz bennünket, az annak a lehetőségnek meglátása, hogy a mű első részének nyugtot nem hagyó kérdéseire találhatunk *feleletet*, éppencsak egy kicsit magasabbra kell nézni – annyival, amennyit a kereszt # emelése jelent.

Végtelenül gyengéd fordulatokkal száll alá ez a válasz, kicsengése ismerős jellemzőket mutat: egyszólamú; hangnemileg nem nagyon távoli, de mégse megszokott befejezés (ahogy Bárdos Lajos is rávilágít, az *e/E* tonalitás párhuzamos *cisz-moll* hangzatán); és természetesen nyitva marad...

Mint jótékony varázslat, olyan az *Álomban* című darab, színei sokszor az impresszionizmuson is túlmutatnak. Aki ismeri az emlékképeknek, álmképeknek, belső látásnak semmihez sem hasonlítható, de minden valóságnál előbb színeit, az tudja, hogy ezek a gyönyörűséges képek milyen észrevétlenül „úsznak be” és illannak tova – nem lehet éles pontossággal megjelölni azt a pillanatot, amikor még van, vagy már nincs. Mindezt megtalálhatjuk itt, ebben az irracionális világban, a szendergés és álom közti lebegő átmenetben. Az egész darab ezen a küszöbön, határon – „útban az álomsziget felé” – játszódik. Nem tudok belőle kiemelni semmit. Minden harmóniája, minden fordulata oly finoman érzékeny, oly különösen sokatmondó, mint egy nagyon fontos álomnak minden legapróbb mozzanata.

* * *

MAGYAR TÖRTÉNELMI ARCKÉPEK

Mindig tisztelettel adóztam a „nagy öregek”-nek, őszintén csodálom Beethoven útját az op. 2-től az op. 111-ig (hogy csak zongoraszonátáiban gondolkozzunk), vagy Verdi életművének hatalmas ívét – nem hiszem azonban, hogy kisebb jelentőségű lenne az a fejlődés, amely Liszt Magyar Rapszódiainak briliáns virtuozitásától Magyar Történelmi Arcképeinek salangtalan, az egyszerűnél is egyszerűbb, de élet-halál fontosságú mondani-valójáig vezet.

Az ifjú Liszt sem lebecsülendő. „Aranysörényű ifjú oroszán” – ahogy a kortársak nevezték; ellenállhatatlan varázsa, hódító, fejedelmi nagysága azóta is utolérhetetlen. Ezenkívül bátran mondhatjuk, hogy ő az egész modern zongorázás megteremtője, a hangszer szuverén ura. Ha ennyi lenne életműve, már az is elegendő ahhoz, hogy zseniális egész legyen. Liszt, a „magányos öreg oroszán” azonban szívemarkoló jelenség. Az utolsó évek túlvilágjáró zongoradarabjaira nem a ragyogó művészpályának volt szüksége – ott szinte nincs is helyük –, ezek a művek az egyetemes emberiségnek olyan szféráiról adnak hírt, ahol csak a legnagyobb géniuszok, a kiválasztottak járnak. Hiszem, hogy nem elfogult ez a meggyőződés – ha kevesen akadnak, akik erről hasonlóképpen mélységesen meg vannak győződve, abban annak bizonyítékát látom, hogy ezeknek a korukat messze megelőző műveknek a számára még most is, 100 év eltelte után is „korán van”. Az öreg oroszán még mindig magányos.

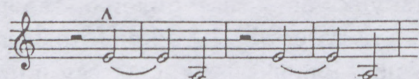
Hogyan, honnan tudhatta az európai, a világi Liszt ilyen elementáris biztonsággal, hogy mi a magyar nemzeti jelleg lényege? Csak valami rendkívüli intuíció tehette lehetővé, hogy ő, aki inkább lelkesedésből, mintsem reálisan ismerte a hazájának vallott Magyarországot, s aki a nemzet erejének egyik fő hordozóját, a nyelvet sem mondhatta magáénak, a magyar sorsot, nemzeti létünket a legnagyobb magyarokhoz méltó igazsággal ragadja meg. Természetesen nem népi, nem „folklór” jellegről van itt szó – egyértelmű tévedés, anakronizmus lenne erre gondolni. A nemzet nagy egységét érezzük a Történelmi Arcképek mögött – azét a nemzetét, amelyről Vörösmarty, Liszt őszinte híve és csodálója ír Szózatában.

Ez a nemzeti jelleg nem hetvenkedő, nem sovíniszta, mentes minden ál-pátosztól, minden kicsinyes, alantas indulattól. Liszt tettének felbecsülhetetlen értéke éppen abban áll, hogy művészi formába örökíti, megköti, az egyetemesbe emeli nemzeti jellegünkből azt, ami benne igaz, nemes veretű: a lényegünket. Mi ez? Egyetlen szóval azt mondhatnám: a tartás. Ez a nagyon egyenes, feszes, sokszor talán dacos és konok, de sorsát mindig vállaló tartás. Alapérzése a hősiség. Nem hősi ez a zene, hanem hősi – mint ahogy Arany János nyelve nem magyaros, hanem magyar.

Figyeljük meg, milyen szilárdan áll a lábán az első *d*, milyen előretörő a 2–3. ütem támadó mozdulata, a 3–4. ütem elszakított hangjai pedig mintha a legato kötöttségét, a *d* körzetének zártságát tépnék szét, s egyben mintha *esz*-tonalitást kölcsönöznének a témának. Úgy érzem, a motívum energiája ezekből a tényezőkből akkumulálódik: tartás – előretörés – forradalmi robbanékonyság.

A staccato-ponttal jelzett hangok különös előadói feladatot rejtenek mind *forte* (például a mű 3–4. üteme), mind *piano* (például a mű 3. sora) előfordulásukban. Mivel a sorozat többi darabjában is jellemzően szerepelnek, megérdemelnek néhány mondatnyi kitérést. Azt hiszem, megoldásukban a teljesen rövid, száraz staccato-játék éppoly kevésbé helyénvaló, mint a pedálhasználattal bizonytalan hosszúságúra nyújtott hangok előadásmódja. Saját előadói eszközeimmel akkor érzem ezeket a helyeket meggyőzőnek, amikor a hangoknak rövid, de határozott időtartama és konkrét, nem elmosódott vége van. Tehát a hang megszűnése és az utána következő szünet belépése ugyanolyan aktív esemény, mint a hang megszólalása – csak ellenkező előjelű. A döbbenetet kifejező szünetekben (például az 1. darab 17–24. üteme, a 2. darab 40–43. üteme, a 3. darab 49–56. üteme, a 4. darab eleje stb.) sokat ronthat az interpretáláson, ha az előadó „belemozog”, lazító, áthidaló mozdulatokat enged meg magának. A döbbenethez a mozdulatlanság, megtorpanás, lélegzetelakadás tartozik.

Az 1. darab során ezek a jellegzetes staccatók vezetnek ahhoz a kvint-fanfárjelzéshez, amely mottóként vonul végig az egész sorozaton:



Nagyszerűen eltalált népébresztő kürtszó ez, mintha azt kiáltaná: „talpra!”, „serkenj fel!”. Legtöbb megjelenése – mindjárt ez az első is – tágulással, felfelé-töréssel jár együtt (*e–a*, *f–a*, *gisz–cisz*, *a–cisz*).

Tulajdonképpen csak ezután találkozunk azzal a motívummal, amelyet az 1. darab témájaként tarthatunk számon. A sötét csárdásokkal azonos tőről fakad, tele elszántsággal, zord fenséggel. Tömör, mint egy tömondat és szoros, mint egy ökölbeszorított kéz. Figyeljük meg, milyen döntő fontosságú az a látszólag apró mozzanat, hogy míg a *d*-moll hármashangzat párhuzamosan *cisz-mollra* lép, a basszus *d*-je *b*-re mélyül. Érdekes egyszer kipróbálni, milyen lenne enélkül – akkor derül ki igazán, mit jelent az alapkarakter szempontjából az *a* *b*.

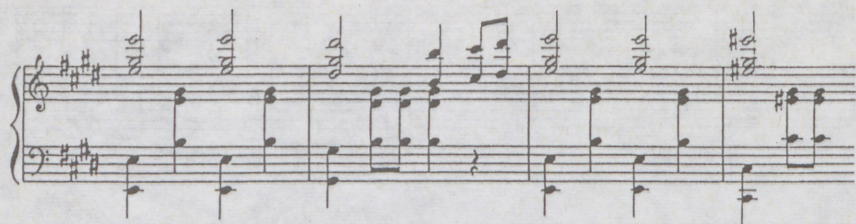
A motívum ismétlődéssel, mégpedig több síkon, úgyszólván hatványozódva fűződik tovább – ez nagyban hozzájárul makacs, konok jellegéhez:

The image contains two staves of musical notation. The top staff is a piano accompaniment, featuring a series of chords and melodic fragments in the right hand, with a more rhythmic bass line in the left hand. The bottom staff is a melodic line, starting with a treble clef and a key signature of one flat. It includes the instruction 'martellato' and 'con 8.' below the staff, indicating a staccato eighth-note rhythm. The notation includes various accidentals and note values.

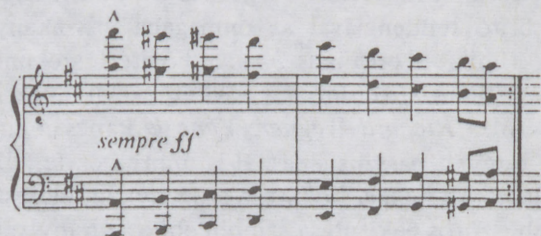
Már maga az első akkord kétszer szögezi le a *d-mollt*. Ismétlődik a két első ütem, majd sűrítő tendenciával az önmagába visszakanyarodó *b-cisz-d* fordulat. Úgy tűnik, a pregnáns *b-cisz* bővített szekund körül forog az egész, ettől nem tud szabadulni – a bővített szekundnak Lisztnél betöltött fontos szerepéről a *Richard Wagner, Venezia* kapcsán említést tettünk –, már az előbb tárgyalt basszus-lépésnél is mintha ez feszülne a basszus *b*-je és a felső szólam *cisz* hangja között, a szuronyként előrszegezett martella-to-menetek többszörös nekifutása szintén ebbe az irányba tör előre.

Az erőfeszítés nem hiábavaló, a csavarmeneteknek sikerül az egész folyamatot egy szinttel feljebb emelni, ahol most már a teljes 10 ütemes egység megismétlődik. Tehát újra azzal a lépcsős szerkesztésmóddal találkozunk, amelyről előző fejtegetéseink során nemegyszer szójt ejtettünk – ez esetben sűrítéssel összekapcsolva és több nagyságrendben jelentkezik. Ami a sűrítést illeti: először 10–10 ütem ismétlődik, majd 4–4 (ezen belül 2–2 azonos is) utána 2–2, végül 1–1 ütemes egységek helyeződnek lépcsőzeten egyre feljebb; az első 10 ütemnek önmagában is sokrétű ismétlődésen alapuló szerkezetét az előző bekezdésben tárgyaltuk. Nagyságrendi szempontból az eddig felsorolt egységekhez beteljesítően csatlakozik az egész nagy moll-terület, amely belső lépcsőivel együtt ismétlődik dúrban, a diadal szintjére emelve. A kettőt a fanfár-mottó választja el – azaz hogy inkább összekapcsolja: a szextre táguló, kvartttá szűkülő kvintjelzés kényszerítő erővel sürgeti a dúr-változat megjelenését.

A pompás dúr-terület harmadik lépcsője túllép a pusztá ismétlésen, kiszakítja magát belőle – hasonló ez a népmesék és mondák ismert fordulatához, amikor valami hármass összefüggés vezet sikerre, s a harmadik nekifutás a döntő (a harmadik fiúnak sikerül a feladatot végrehajtania; Turandot három kérdése közül a harmadik megválaszolása egyben a győzelmet jelenti stb.). Ez a lépés, amely a romantikára és Lisztre jellemző tercronon (*E-dúr–Cisz-dúr*) hangnem-váltást rejti:

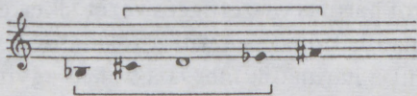


átélt valóságában olyan erővel hat, hogy egyszerűen nem lehet nem vele menni. Ez a hely például töményen tartalmazza azt az elszánt hősiséget, amiről a bevezetésben szó volt. Hatására mintha minden irányból jönne-tódulna-összesereglené a nép a közös, nagy nemzeti cél szolgálatára:



Az egybeáramló menetek végeláthatatlan özönlése (sokszoros ismétlődés) nagyszerű tömegjelenetté nő.

Sziklatömbökként egymás mellé állított *B-dúr-fisz-moll-D-dúr* akkordsor (ismét egyenlőfokú szerkesztés, amelyre már előző elmélkedéseink során is sok példát találtunk) szegélyezi az utat az utolsó oldal széles *D-dúr* magaslatához. Ez a győzelmes *D-dúr* olyan félreérthetetlenül és tartósan érvényesül itt, hogy gondolkodóba ejt: a darabot indító motívumot talán mégse *esz-b* kvarton alapulónak kell tekintenünk, hanem az a bizonyos szilárd kezdő *d* hang a döntő fontosságú benne. Különösen meggyőző ez akkor, ha figyelembe vesszük, hogy ezek után a teljesen rendhagyónak tűnő, viszont többszörösen megerősített *fisz-cisz* lelépő kvart tesz pontot a mű végére. A kezdő-motívum *esz-b* kvartja és az itt jelentkező *fisz-cisz* ugyanis erős kapocsként, szimmetrikusan zárja közre a centrális *d*-t:



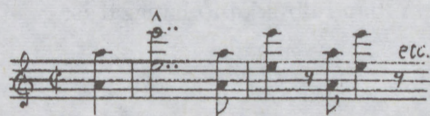
mintegy értelmet adva a „hangnemi út”-nak. Ebben a megvilágításban a látszólag szélsőségesen szabad szerkezet nagyonis szoroskötésűnek bizonyul.

Az einsteini görbült térben, „ha elég jó a szemünk” – mondják a tréfáskedvű fizikusok – megláthatjuk önmagunk képét a másik oldalról. Valami ilyesmit érzek e két kvart viszonyában. Az egyik elindítja a *d*-t „világköri” útjára, a másik tükrében megláthatjuk, amint körbeér.

Mivel írásomnak nem célja az elemzés tudományos teljessége, szükségtelennek érzem, hogy az első darab részletesebb tárgyalása után a sorozat minden egyes darabjával kapcsolatban külön-külön elsoroljam a közös stílusjegyeket (lépcsős építkezés, nyitva maradó vagy meglepő végek, hangnemi közti harmóniahasználat stb.). Ezeket már megismertük, tudjuk, hogy a művek során mindenütt találkozunk velük, hiszen ennek az egységes későliszti világnak egységes anyagát képezik – éppúgy, mint minden nyelvnek a maga saját nyelvtana, szókészlete. S bár az alapelemek, a szerkesztésmód, a nyelvtani összefüggések állandóan jelen vannak egy-egy nyelvben, ez még nem teszi egyhangúvá, unalmassá, inkább azt jelenti, hogy zárt rendszerrel állunk szemben. Ilyen kész, zárt rendszer a késői Liszt-művek nyelve is, s ha ezek a darabok egymásután megszólalnak, szövegük mondanivalója éppoly változatos, mint egy nagy költőnek azonos nyelven írt különböző versei.

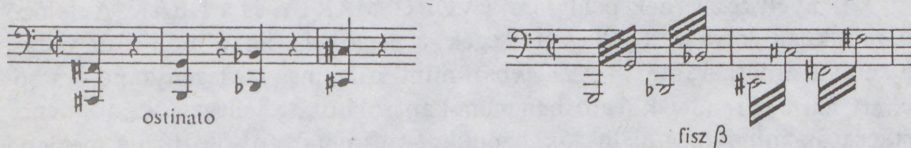
E nyelvkészletnek példatára a VÖRÖSMARTY és a DEÁK. Az előző darabokban sorra vett jellegzetességek: a megoldást hozó moll-dúr váltás, a sötét csárdáskarakter – a *Deák*ban mint szilaj magyar legénytánc – a bővített hármast követő hangnem-kapcsolások, a jellegzetes „döbent” staccatók mind megtalálhatók bennük; – és nem utolsósorban a meglepő vég: itt mindkét esetben az alaphang kisszextje. A jellemző sajátosságok mennyiségi összegyűjtésével nem szeretnék a statisztika talajára tévedni, a sorozat következő darabjaihoz tehát csak néhány, éppen a szóban forgó műre vonatkozó gondolatot fűzök.

A második, EÖTVÖS JÓZSEF című darab témáját magamban „bátorság”-témának nevezem:

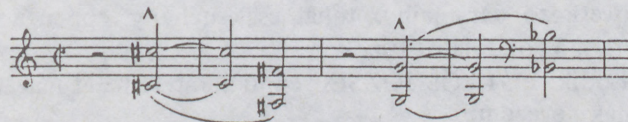


Ennek a tulajdonságnak alig találhatnánk rövidebb, pregnánsabb zenei megjelenítést, mint ezt az előre és felfelé törő mozdulatot, amelynek hevedése csak fokozódik a sürgető–sarkalló ismétléssel. A téma jelentőségét emeli, hogy az első darabból már mottóként ismert fanfár-jelzés megfordításának tűnik. Mintha arra az ébresztő kűrthívásra – ahogy ott neveztük – válaszolna. A motívum ott is, itt is egyre táguló lépésekben emelkedik, még e hangköztágulás is azonos elv szerint történik. Csak emlékeztetőül utalok a már ismertetett „hangnemi út” gondolatára, a középész kitűnő példát szolgáltat erre. *G*-dúrban indul – de valóban csak indul, nem mondhatjuk, hogy abban íródott; az egész részre éppen az a legjellemzőbb, hogy állandóan halad, állandóan úton van.

Az öntörvényű alkotás lenyűgöző példája a TELEKY. Sem hangnemi, sem formáját tekintve nem sorolható semmiféle hagyományosan számon tartott kategóriába. A kifejeznivaló elementáris, szinte vulkáni erővel tör fel és hoz létre addig nem létezett, új magaslatokat. Mi ez a teljesen „új”, ami itt a szemünk láttára alakul ki? Mi például ez a *fisz-g-b-cisz* ostinato? Mindenféle hangsor kereteit áttöri, – vajon tekinthetjük-e a jövendő bartóki α -akkord (pontosabban *fisz* β) megfordításának? Hogy esetleg jogunk van felforgatni a hangok sorrendjét, azt alátámasztani látszik, hogy Liszt a vulkáni alkotásban maga is valósággal szétdobálja a hangokat: a csúcsponton (!) éppen az említett *fisz* β alakba:



vagy hatalmas látatömbökként az utolsó részben:



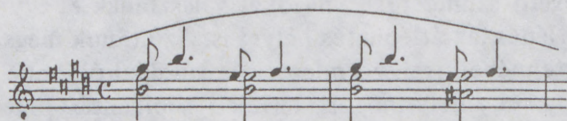
Az α -akkordokkal és a „bartóki tengelyrendszer”-rel való kapcsolatot erősíti a MOSONYIban felbukkanó hangzat is:



valamint a TELEKY monumentális látomásának emelkedése, amelyben szinte szüntelenül két tengely (a *g*-hez és a *fisz*-hez kapcsolódó szűkített négyes) szól együtt. A darab végén a *cisz* döntő szerepét látva hadd utaljunk vissza arra, amit e hang sötét jelentéséről már korábban elmondtunk. (Ha nem elégednénk meg azzal, hogy maga a zene mennyire halál-tartalmat közvetít, győzzön meg bennünket az a tény, hogy a darab egy másik elhelyezésében – így az új magyar Liszt-kiadásban is – a *Preludio funebre*-vel együtt mint *Gyászprelúdium és gyászinduló* szerepel.)

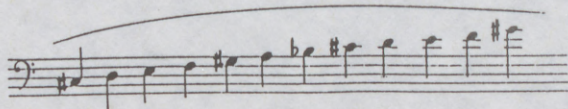
A forma egyedül csak önmagával magyarázható. Ez az önmaga azonban olyan erős, hogy egyben igazol is. Mintha Pascalnak egy szép gondolata testesülne meg: „– hogy az erős legyen igaz, és az igaz legyen erős”. Nos, ez az igaz itt annyira erős, hogy kényszerítően robban ki a titáni műhelyből az új világ anyagaként – és alkotója biztos lehet benne, hogy a kortársak, sőt sokáig még az utódok is teljes értetlenséggel állnak vele szemben.

Sohasem hagy érzéketlenül a PETŐFI-ben, hogy Liszt, aki maga nem beszélt, csak hallotta a magyar nyelvet, mennyire megérezte annak zamátát, jellegzetes prozódiaját. Mintha rövid, de hangsúlyos szótaggal kezdődő szép szavaink (*hazám, tiéd, remény stb.*) rejtőznének e fordulat mögött:



Már szó esett a meglepő, *c–b–a–g*-től *aisz–gisz–fisz–eisz*-hez vezető „útvonal”-ról. A mű lélektani hatása talán éppen ebben: a *b* -s leszállásból a csupa *#* -ig való felemelkedésben rejlik.

Az utolsó, MOSONYI MIHÁLY című darab – eredetileg *Mosonyi gyászmenete* – félreérthetetlenül a *Haláltánc* Dies irae-jének gyászharangjait kondítja meg. Kiemelendőnek érzem a két bővített szekundot tartalmazó hangsort (Liszt szerette az ilyet „magyar skálá”-nak nevezni):



a *d*-moll alapakkord fájdalmas kétirányba feszülését:



ennek kétségbeesésig fokozását a csúcsponton azzal, hogy *d*-moll, *d*-bővített vagy *d*-szűkített hangzat kerül alája.

Méltó befejezést ad az egész ciklusnak az utolsó sorok nemesen egyszerű akkordmenete, s azáltal, hogy az utolsó hangzat szextakkord (tehát nem az alaphang áll bázisként a basszusban), mintha minden földi stabilitástól mentesülve maradna lebegve.

Az egész sorozatra jellemző, hogy a tartalomnak mennyire fontos hordozói a szünetek és a pianók. A szünetekben történnek a legdöntőbb változások, világok határán állnak (gondoljunk csak a *Teleky* vagy a *Mosonyi* csúcspontot követő szünetére!), világokat választanak el egymástól, de ugyanakkor az átlépés, az átléphetés helyei is. Az utánuk megszólaló pianók a szó eredeti értelmében transzcendensek, a túloldalról jönnek. Mintha egy függöny húzódná el, amely mögött hirtelen bepillantást nyerünk a végső csend titkaiba.

* * *

MELODRÁMÁK

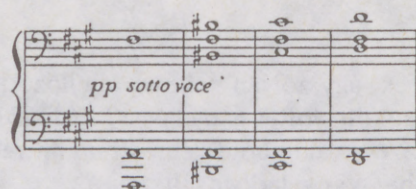
A liszti életműnek úgyszólván teljesen mellőzött területe a MELODRÁMÁK világa. Indokolt volt-e a mellőzés? Indokolt-e az újraélesztés? Mindig kockázatos százéves álomból felébreszteni műveket. Hogyan fognak beleilleszkedni a jelenbe? Van-e létjogosultságuk?

Én meg vagyok győződve az új-életre-keltés szükségességéről – mégpedig többszörösen. Szükségessé teszi elsősorban a zenei anyag vitathatalan értéke, továbbá az a tény, hogy – bár maguk a storyk meglehetősen romantikusak – mindegyikük tartalmaz időtálló, általános érvényű mondanivalót. És nem utolsósorban magát a műfajt is időszerűnek érzem. Gondoljunk csak arra, hogy a deklamált (tehát nem énekelt) szövegnek és zenének ötvözetén alapul például a korunkban olyannyira népszerű pop-kultusz néhány ága. Egy kis szabadsággal – mintegy idézőjelben – azt mondhatjuk, hogy a melodramák a lehető legigényesebb „musical”-ek.

Igényesek mindkét szempontból (a szó összetételének megfelelően): a melos és dráma szempontjából. Meg kell jegyeznünk, hogy a két feladat nem különül el a két előadó szerint: a *melost*, a dallami részt nemcsak a hangszer – a *drámát*, a cselekményt nemcsak a költeményt előadó szereplő képviseli, hanem mindketten részt vesznek mindkettőben. A zongora zenei anyagának nagymértékben alá kell támasztania a dramatikus folyamatot – a szöveg deklamálása pedig alapvető zenei érzéket igényel. Ez tehát komplex és egyben sokrétű lehetőséget nyújtó művészi feladat.

A katalógusokban számon tartott öt melodráma közül négygel foglalkozom – az ötödik, a Strachwitz balladájára készült *Helges Treue* című, Draeseke dalának átdolgozása, nem sorolható az eredeti Liszt-művek közé.

Keletkezési sorrendben első a LENORE. Bürger azonos című balladájához Liszt kora ismert nagy tragikájának, Marie Seebachnak kérésére komponált melodramatikus kíséretet – feltehetőleg 1858-ban. Ez a darab a haláltánc-jellegű alkotások démonikus erejű reprezentánsa. Bürger szövege teljes mértékben korának, a preromantika Sturm und Drang áramlatának képviselője a maga szertelen szélsőségeivel, zseniális vadságával. Ezt azért hangsúlyozom, mert amikor Liszt zenéjét haláltánc-alkotásnak nevezem, azzal bizonyos nagyságrendi különbséget szeretnék jelezni. A haláltánc-gondolat kör nemcsak egy stílus-korszakra jellemző kísértethistória. Sokkal átfofóbb, egész európai kultúránkon nem csökkenő intenzitással végigvonuló téma az, ami ebben a zenében kifejezésre jut. Mit emeljek ki belőle? A kísértetlovass megjelenését invokáló hosszan kitarított akkordokból – bár a zenei anyag természetesen egészen más – ugyanazt a hátborzongató hidegséget érzem áradni, mint Don Juan kőszobor-vendégének alakjából. A baljós tritonus-lépés csak fokozza a fenyegető hatást:



Mesteri az éjszakai nyargalás száguldó sodrása és a lidércesen villódzó szel-
lemtánc irreális lebegése.

Érdeemes megfigyelni, hogy a derűsen reális, pozitív események ábrázolá-
lásánál (például a mű elején az örvendezve hazatérő sereg jelenetében) Liszt
diatonikus nyelvet használ, és mihelyt fellép az irracionális, sötét elem, a-
zonnal megjelenik a tritonus, a kromatika, s a többi egyenlőfokú szerkezet.

Erre nagyszerű példát szolgáltat a BÚS SZERZETES is: ahol a lovas
gondtalanul tér nyugodtnak vélt pihenőhelyére, ott zavartalan diatóniát
találunk – de csakis ott. Az egész darab egyébként végig a hangnemnélkü-
liség jegyében játszódik. Liszt maga is így nevezi – 1860. október 10-én
írt kiadatlan levelében ezt olvashatjuk: „Tegnap készültem el e néhány ol-
dallal..., valószínűleg azonban használhatatlan lesz, oly feneketlenül sivá-
rak és iszonyatosak ezek a hangnemnélküli diszsonanciák.”

Mindjárt a darab eleje példatárba kívánkozik az egészhangú skála hang-
nemközi használatával. Liszt ezt a hangsor más és más hangjáról indítja – s
ebből nyilvánvaló, hogy az egyenlőfokú skálának nincs kitüntetett hangja;
bárhonnan indul, mindig teljesen egyformán jár körbe (közben a felső szó-
lam is lépésről lépésre kiépíti a teljes egészhangú skálát):

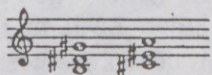
Mässig bewegt



Ez a sajátossága ugyanakkor rendkívül alkalmassá teszi az útját tévesztett lovas iránytalanságának kifejezésére és az egész alaphangulat titokzatosságának festésére. Itt ismét találkozunk Lisztnel azzal az igényével és képességével, amelyet már máshol (például a *Gyászgondolában*) is észrevehettünk: egyazon zenei anyaggal tud ábrázolni külső és belső situációt. Ez egyébként közös vonása Liszt és Lenau látásmódjának. Azt mondja a szöveg: „*Verloren hat er seinen Pfad in Dämmerung und Gedanken*” – „Útját vesztette a szürkületben és gondolataiban”. Szép külső–belső párhuzam.

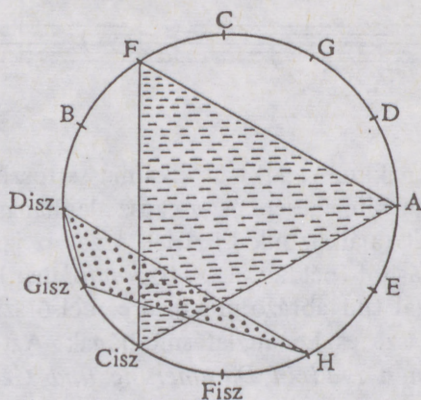
Legyen szabad itt röviden kitérnem arra a kérdésre, amely bizonyára nemcsak engem foglalkoztat: vajon mi vonzotta Lisztet Lenauhoz? (Mint tudjuk, több ízben visszatért hozzá.) Úgy érzem, ebben a vonzódásban talán szerepe lehet annak a különös megfelelésnek, rokonságnak is, amely mindkettőjük magyar gyökereiben rejlik. Mindketten az akkori Magyarország valamelyik peremvidékén születtek (Lenau 1802-ben a Temes megyei Csatádon), s onnan elindulva váltak világpolgárokká. Rendkívül találóan jellemzi Szerb Antal ezt a magyarsághoz-kapcsolódást: „*Számunkra Lenau költészete főképp azért érdekes, mert furcsa módon kihallatszik belőle Lenau magyarországi gyermekora. A magyar föld nemcsak témáin hagyott nyomot – e tekintetben inkább csak a magyar egzotikum, a cigány, a csárda, a puszta szerepel, az is erősen romantikus stilizációban –, hanem ennél is sokkal érdekesebb az a meghatározhatatlan valami Lenau versmelódiájában, hasonlataiban, látásának módjában, ami miatt néha úgy érezzük, mintha Vörösmartyt vagy Petőfit olvasnók német fordításban. Valami titokzatos magyar hang, annál erősebben érzékelhető, mert egészen idegen környezetből tör ki.*” – Nem úgy tűnik, mintha ugyanezeket Liszt zenéjéről is elmondhattuk volna?

Visszatérve magára a *Bús szerzetesre*, meg kell még említenem azt az akkordváltást, amelyet Liszt a látomás-szerzetes megjelenítésére használ:

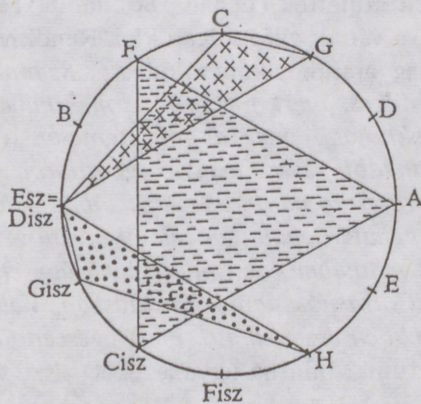


Ugyanezzel az akkordkapcsolással találkoztunk már a *Richard Wagner, Venetia* című zongoradarabban, ahol szintén a halál és megidézés gondolatkörébe tartozik. Az *f (eisz)–a–cisz* bővített hármas és *gisz*-moll váltakozása

már önmagában is nagyfeszültségű. Szemléletesen élénk vetíti ezt a feszültséget a hangzatok kvintkörben való ábrázolása:



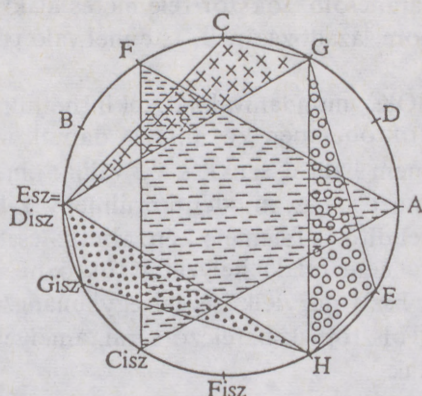
A záró akkordsorban (és csak ott!) még *c*-moll hármás is járul hozzá – ennek egészen végzetes hatása van. Sokáig csak csodáltam, mennyire merész ez a *c*-moll, és éreztem, hogy semmi más nem lehetne ezen a helyen ennyire végleges. De miért? Hogyan helyezkedik el az előbbi ábrázolásban?



Valóban kitűnő ellensúly – de első ránézésre rögtön látjuk, hogy valami még hiányzik a teljességhez. Ez érthető, ha meggondoljuk, hogy az *f-a-cisz* bővített hármásnak a *gisz*-mollon kívül még két azonos elvű hangnemkapcsolódása lehet (ez nyilvánvalóan következik egyenlőfokúságából):



De hiszen az *e*-moll már szerepelt – mégpedig a diatonikusként említett helyen! Tehát a rend teljes, az ábra önmagáért beszél:



Kell-e külön felhívni a figyelmet a szerkesztés nagyszerűségére?

Ez a melodráma ékesen bizonyítja, hogy a 20. század sok fontos problémáját: a teljesen enharmonikus, teljesen hangnemközi gondolkodást, az egyenlőfokúságot, sőt ennek kombinációs és anyanyelvi szinten való kezelését Liszt már 1860-ban megoldotta. Ebben nemcsak az figyelemreméltó, hogy „már Liszt”, hanem hogy „már 1860-ban”. A köztudatban ugyanis az él, hogy a merészen újszerű stílusjegyek csak a legkésőbbi Liszt-művekben jelentkeznek; nos ez a mű tanúskodik arról, hogy ezek a jellemzők nemcsak jelen vannak, hanem mintegy készen állnak már 1860-ban. Csírájában még a kromatika-diatónia sötét-világos értelmű világképét is idesorolhatnók – szinte a bartóki dialektikus koncepció előfutáraként.

A két későbbi melodráma közül a **HOLT KÖLTŐ SZERELME** címűt Liszt 1874 februárjában, gróf Széchenyi Imre horpácsi kastélyában komponálta, s ugyancsak 1874-ben, március 16-án hangzott el Budapesten nyilvános előadáson – minden bizonnyal először. A költemény szövegét akkor a szerző (Jókai) hitvese, Laborfalvi Róza mondta el.

A zenei anyag egy része a *Petőfi Sándor*, illetve a *Petőfi szellemének* című műben szerepel. Érdekes, hogy a kor művészeit mennyire foglalkoztatta Petőfi sorsa (és hozzátehetjük: foglalkoztat bennünket is mindmáig). A tartalom alkalmat ad arra, hogy Liszt lírájának legbensőségesebb pillanataival találkozzunk a darabban, a csatajelenet pedig mintha már Debussy *En blanc et noir* című művéből a II. tétel hangzásvilágát előlegezné. Ott Debussynek, itt a költő Jókainak ifjan hősi halált halt (illetve halni vélt) barátjáról van szó, a közelgő csatazajt baljós moraj jelzi, s a kürtszó harcra s egyben halálba hív. A halálban beteljesülő szerelem gondolata a mű végén a megdicsőülés magaslatain jár.

Érdemes megfigyelni egy különbséget: a Jókai-költemény kísértete szeretetből jön vissza, ez szelíd, mondhatni, lírai kísértet – a Bürger-balladában viszont egy parancsoló, sokszor félelmetes alakkal állunk szemben; az ő megjelenése Lenore lázadozásának, Istennel való perlekedésének mintegy büntetése.



A VAK DALNOK mondanivalóját tekinthetjük az idős Liszt „ars poeticá”-jának (1875 októberében készült). A dalnok maga a művész, aki re nem figyel senki, nem hallgat senki, s aki vallja: „mégis érdemes”; aminek el kell hangzania, azt így is, minden körülmények között bele kell helyezni a világba. Megrendítő és felemelő kép. Mintha csak az idős Liszt megértésre, meghallgatásra nem találó helyzetét tükrözné. S a fenntartás nélküli, hasonlíthatatlan liszti nagylelkűséggel egybehangzanak a Vak dalnok költőjének, Alekszej Tolsztojnak befejező sorai, amelyek köszöntik azokat is, akik oda se hallgattak.

* * *

Mi történik a zenei anyagban? A dallam 3 lépést tesz felfelé, ott megpihen, hármát lép lefelé, ismét megáll, majd következik 3 lépés felfelé + 3 lépés lefelé és befejeződik. Azonnal szembeötlő, hogy tézis–antitézis–szintézis szerkezettel állunk szemben. Vizsgáljuk meg, milyen *eszmei tartalmat* rejt magában! Első észrevételünk: ugyanaz a vonal, útvonal, dallamvonal szemlélhető, megjárható felfelé is, lefelé is – mindkettő igaz. E gondolat további kifejtéséből adódik, hogy az igazságnak több lehetséges arca, aspektusa van, ezt a szemléletet nevezzük szobor-látásmódnak. (Azaz: ahogy egy szobrot sok nézőpontból lehet fényképezni, és minden kép igaz – a teljes igazság azonban minden lehetséges kép összessége.)

Hogy e gondolatnak milyen morális nevelőhatása lehet, arra egy 12 éves kislány spontán felkiáltása döbbsentett rá. Arról elmélkedvén, hogy ami felőlünk nézve domború, az a szembenálló számára homorúnak látszik, így kiáltott: „De hisz ez nagy felelősség!” Kérdésekre megmagyarázta, ezt úgy érti, hogy ha valamit mond vagy tesz másnak, az az illetőben valamilyen lenyomatot hagy. Kell-e hangsúlyozni a nevelőhatás jelentőségét, ha egy gyerek magától ébred rá, hogy felelős azért, amit tettei, szavai másokban okoznak?

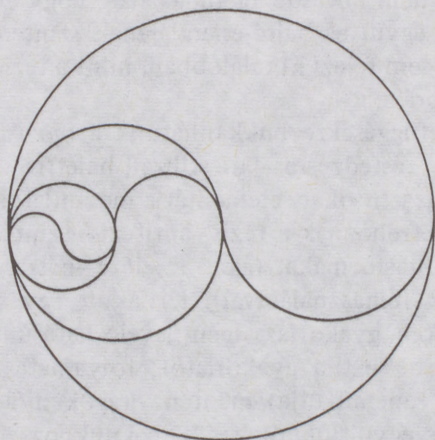
Egy másik gondolat: a dallam útvonalán ugyanaz a hang (pl. az *e*) különböző szerepeket tölthet be. Lehet a felfelé vezető útszakasz célja (2. ütem), vagy egyszerű átmenő hang a lefelé vezető úton (3. ütem), vagy kiindulási pont (5. ütem), stb. Így az élet „hegyoldalán” ugyanaz az út valaki számára vezethet felfelé vagy lefelé – a hegyoldalon ugyanaz a szikla lehet pihenő, cél, támasz vagy az elbukás helye. Nem megvetendő nevelési eredmény az ifjúságot olyan szemlélethez segíteni, hogy ne magukat az eseményeket lássák szükségszerűen jónak vagy rossznak, hanem tudják: sajátmagukon múlik, az átélés mikéntjén, hogy az esemény támasz vagy buktató lesz-e számukra.

Próbáljuk meg ezután foglalkozásunk tárgyát *vizuálisan* ábrázolni. Ezen a téren már egy mini-kísérletről számolhatok be, amely meglepő eredményt hozott: a kísérleti személyek, növendékek, kollégák feltűnően nagy százaléka hasonló módon ábrázolta a tézis–antitézis–szintézis szerkezetet. A felfelé-szakaszt , a lefelé-szakaszt  ívekkel, a szintézist pedig a köréje rajzolt körrel.



Tehát végülis a keleti filozófiák yin–yang szimbólumához, a lét örök körforgásának jelképéhez jutottak el. Mivel a növendékek nagyrésze azelőtt nem ismerte tudatosan ezt a jelet, feltehető, hogy a lélek mélyén rejtőző archetípus-jellegű tartalommal állunk szemben. (Ennek vizsgálata további kísérletek témája lehet.)

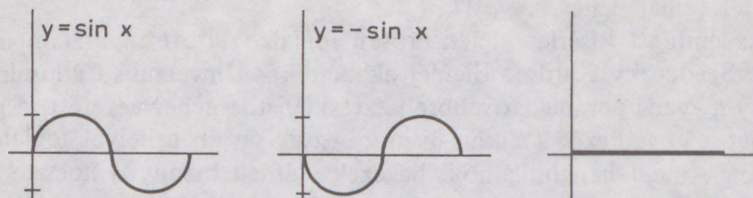
Az említett kísérlet idején erősen foglalkoztatott az általam szeretve tisztelt Szádeczky Kardoss Elemér akadémikus Univerzális Cikluselmélete, s ez a yin–yang ábrának továbbfejlesztési lehetőségéhez vezetett. A gondolatmenet a következő: a Ciklus-diagram egyik sávjában helyet foglalnak az ultrahang-, majd hanghullámok; ha ezek elérnek bizonyos hosszúságot, a mozgás átváltozik földrengéssé; s ha a földrengés hullámhossza eléri a Föld átmérőjének hosszát, mintegy „befordul” a Föld tengelykörüli forgásaként. Az átmenet tovább folytatható: a rotációt újabb alaphullámnak tekintve és ellenpárjával kiegészítve, az előbbi rotáció kétszeres átmérőjével jellemzett újabb rotációhoz jutunk és i.t. – egészen a galaktikus nagyságrendekig. Így egy adott kiindulópontból fokozatosan kifejlődik egy csodálatos hierarchia-rendszer, amely ugyanazon alaphullámnak minden nagyságrendben, de változó fázisú megjelenésével leírja az Univerzum végtelen (hiszen – mint látjuk – mikro- és makro-irányban ad inf. folytatható), de nem határtalan (mivel az egyetlen kiindulási „origó”-n soha nem léphet túl) jellegét.



A tézis–antitézis–szintézis szerkezet *matematikailag* is megjeleníthető: ha a tézist x -szel jelöljük, úgy az antitézis (mint reciprok értéke) $\frac{1}{x}$ lesz, s igen szép megfelelés, hogy a kettőjük viszonyításából ($:$) adódó eredmény a matematikában is „szintézist” hoz létre!

$$x : \frac{1}{x} = x^2$$

A sok lehetséges *geometriai* analógia közül talán elsőként kínálkozik a „Pythagoras tétele” néven ismert összefüggés ($a^2 + b^2 = c^2$). Egy növendékem által hozott másik példa értékes gondolatmenetre ad lehetőséget:



Világos, hogy a két függvény szintézise egyenest ad. Igenám, de ez az egyenes nem szegényes, nem „csak” egyenes, hanem rendkívül gazdag, hiszen valamennyi ellentétes lehetőség összegződéséből keletkezett! Ebben rejlik ereje és feszültsége. Talán ugyanezért van ereje és tartása a számtalan lehetőség közül az egyenes utat választó szabad ember etikus szilárdságának is.

A lehetséges *biológiai* analógiák közül a legkézenfekvőbbet említjük, az átöröklést: a szülők génjei (tézis + antitézis) a gyermek génjeiben (szintézis) egyesülnek.

A *történelem* nem kevésbé alkalmas arra, hogy erők és ellenerők egymásrhatásának és együttes hajtó-energiájának szintere legyen. A dialektikus elvet pedig mi sem fejezi ki találóbban, mint a tézis–antitézis–szintézis forma és a 63. o. ábrája.

Jelentős összefüggésekre bukkanhatunk a *mozgás* területén. Ne gondoljunk itt tornára, testezésre – de stilizált balettre se! Inkább úgy mondhatnók: őseredeti gesztusokat, elementáris mozdulatokat keresünk. A gyerekek könnyedén létrehoznak a tézis–antitézis–szintézis tartalomnak megfelelő egyszerű mozgásformákat (akár az előre–hátra, a fel–le vagy a jobbra–balra ellentétek felhasználásával). Kialakult egy összetettebb mozgássor is, amelynek átélt gyakorlása igen nevelő hatásának bizonyul. „Virág-szedés”-nek nevezzük ezt a gyakorlatot, folyamata a következő: utunk (életünk vagy egy zenemű útja) mentén virágok nyílnak, 1. szép mozdulattal lehajolva összegyűjtjük őket; 2. magunkhoz ölelve vagy csokorba rendezve önmagunkból hozzáadott értékkel gyarapítjuk; 3. s ezt az új értéket, az önmagunkkal átítatott egészet nemcsak önmagunknak tartogatjuk, hanem felajánló mozdulattal valami nemesebb, magasabb cél szolgálataiba állítjuk.

Mindhárom mozzanatnak sajátos nevelő hatása van:

1. Befogadás, élménygyűjtés — Ne menjünk el életünk, környezetünk „virágai” mellett anélkül, hogy észrevennénk őket!
A virágok, élmények itt vannak, utunk mentén, nem kell a messzi távolba menni értük!
2. Átézés, belső feldolgozás — A csekély önbizalmúakat is ráébreszti énjük méltóságára, megismételhetetlen minőségére, személyes feladatuk felelősségtudatára (bármilyen kicsiny is ez a csoport, egyedül ő kötheti össze ilyen módon, s ha ezt nem teszi meg, az hiány a világban).
3. Felajánlás — A kialakult érték egyetemes célra való felajánlása az önzően ambiciózusokat is nemes eszmék felé irányíthatja.

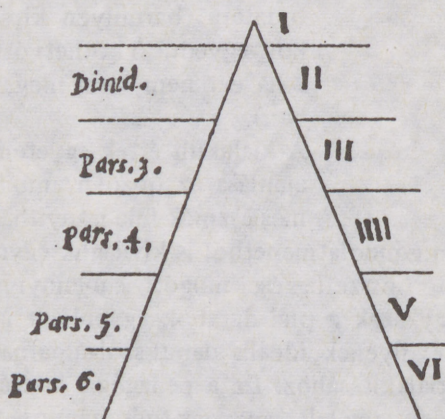
Ebből az egyetlen gondolatmenetből is kiviláglik egyrészt, hogy a zenei elemek legegyszerűbb összefüggései mögött is mennyi morális erőforrás rejtőzik, másrészt, hogy ezek a kicsi darabok egyenként is csodáltnivalóan teljes kicsi világok. Mint ilyenek, ideális alapul szolgálhatnak az integrált elvű, korszerű nevelés kialakításához. Ez a pedagógia hozzájárulhatna a ma már világszerte sürgetően igényelt, egységes tudományos–művészeti szemlélet megteremtéséhez, a Kodály-módszert Kodály-koncepcióvá bővíthetné, és eszményekért még mindig lelkesedni tudó ifjúságunk számára segítene új morális bázist nyújtani.

* * *

LAMBDOMA – FELHANGRENDSZER – I GING – GENETIKUS KÓD

Az analógiás–izológiás gondolkodás egyik kiindulópontja lehet az a koordinátarendszer, amelyet a szakirodalom *lambdoma*nak nevez a görög Λ (lambda) betűre hasonlító formája miatt! Ezt az ókori – tulajdonképpen gondolkodási – rendszert Boethius, „az utolsó római” származtatta át a későbbi korokra a következő formában:

MANL. SEVER. BOETH. LIB. II.



Felírhatjuk ezt a ma szokásos alakban (nyilván reciprok értékekről van szó) és elfordíthatjuk számunkra ismerősebb helyzetbe:

vagy tükörfordításban:

1/1	2/1	3/1	4/1	5/1	stb.	1/1	1/2	1/3	1/4	1/5	stb.
1/2	2/2	3/2	4/2	5/2		2/1	2/2	2/3	2/4	2/5	
1/3	2/3	3/3	4/3	5/3		3/1	3/2	3/3	3/4	3/5	
1/4	2/4	3/4	4/4	5/4		4/1	4/2	4/3	4/4	4/5	
1/5	2/5	3/5	4/5	5/5		5/1	5/2	5/3	5/4	5/5	
stb.						stb.					

Figyelembevétel az azt a törvényszerűséget, hogy a rezgésszám és a húr-ill. hullámhossz egymással reciprok viszonyban vannak, megállapíthatjuk, hogy a két ábra ugyanazt mutatja: ha az egyik a rezgésszámra vonatkozik, akkor a másik érvényes a hullámhosszra és fordítva.

Írjuk be most a rezgésszámokhoz tartozó hangneveket – az egyszerűség kedvéért $1/1 = c$ esetében:

$1/1$ c	$2/1$ c'	$3/1$ c''	$4/1$ c'''	$5/1$ e''	$6/1$ g''	$7/1$ b''	$8/1$ c''''
$1/2$ c,	$2/2$ c	$3/2$ g	$4/2$ c'	$5/2$ e'	$6/2$ g'	$7/2$ b'	$8/2$ c''
$1/3$ f''	$2/3$ f,	$3/3$ c	$4/3$ f'	$5/3$ a	$6/3$ c'	$7/3$ es'	$8/3$ f'
$1/4$ c''	$2/4$ c,	$3/4$ g,	$4/4$ c	$5/4$ e	$6/4$ g	$7/4$ b	$8/4$ c'
$1/5$ as''''	$2/5$ as''	$3/5$ es,	$4/5$ as,	$5/5$ c	$6/5$ es	$7/5$ ges	$8/5$ as
$1/6$ f''''	$2/6$ f''	$3/6$ c,	$4/6$ f,	$5/6$ a,	$6/6$ c	$7/6$ es	$8/6$ f'
$1/7$ d''''	$2/7$ d''	$3/7$ a''	$4/7$ d,	$5/7$ fis,	$6/7$ a,	$7/7$ c	$8/7$ d
$1/8$ c''''	$2/8$ c''	$3/8$ g''	$4/8$ c,	$5/8$ e,	$6/8$ g,	$7/8$ b,	$8/8$ c

$1/3$
g'
 $1/2$
c'
 $1/1$
c

A fenti ábrából kitűnik:

- hogy az átlós „alaphang-vonal” (végig azonos érték: 1 egész) jobboldalán csak az alaphang feletti, baloldalán csak az alaphang alatti hangokat jelző értékek szerepelnek;
- a vízszintes koordináta alapján – hogy az alaphangnak melyek a felhangjai,
- a függőleges koordináta alapján – hogy az alaphang mely hangoknak a felhangja;

(az előbbi mintegy a bennerejlő jövő,

az utóbbi mintegy a bennerejlő múlt);

az előbbi főszereplője a dur-hármas-(ill. szeptim-)hangzat; c alaphang esetén c–e–g–(b) hangok túlsúlya

az utóbbi főszereplője a moll-hármas-(ill. szeptim-)hangzat; mégpedig a szubdomináns moll! – c esetében (d)–f–asz–c.

Ha a (különböző számokkal kifejezett) azonos értékeket összekötjük, „azonos-hang-vonalakat” kapunk (pl. $1/2 = 2/4 = 3/6$, stb.). Ezek két igen figyelemreméltó, szép összefüggésre mutatnak:

1. Ha az ábrát bárhol függőleges egyenessel metsszük, az azonos-hang-vonalak ezen az egyenesen a hozzájuk tartozó húr hosszúságot fogják jelölni (ne feledkezzünk meg a rezgésszám és a húr hossz reciprocitásáról!).

2. Az azonos-hang-vonalak nem az alaphang kiindulópontjában, hanem – mintegy a rendszeren kívül – a 0/0 pontban találkoznak.

A rendszer két kiterjedési irányában végtelenül folytatható. Aritmetikai felépítése nyilvánvaló: az összes természetes szám és pozitív tört elrendezett mátrixáról van szó. E rendszerben minden vízszintes sor nevezői állandók, míg a számlálók 1-től kezdődően felölelik az egész számokat; a függőleges sorokban a számlálók konstansok és a nevezők 1-től kezdődően a végtelen felé tartanak.

A soroknak ez a felépítése további aritmetikai törvényszerűséget is tartalmaz: a három legrégebben ismert középarányt (mediánsokat).

Az $x = \frac{a + b}{2}$ számtani közép az összes vízszintes sor felépítésének törvénye (pl. $a=4/1$, $b=2/1$ esetén számtani középértékük $3/1$; vagy $a=5/1$, $b=1/1$ esetén $3/1$).

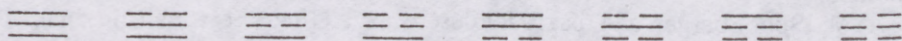
Az $y = \frac{2ab}{a+b}$ harmonikus középérték határozza meg a függőleges sorok felépítését; pl. $a=1/2$, $b=1/4$ esetén:

$$2 \frac{\frac{1}{2} \cdot \frac{1}{4}}{\frac{1}{2} + \frac{1}{4}} = \frac{2}{\frac{3}{4}} = \frac{8}{3} = \frac{1}{\frac{3}{8}} = \frac{1}{\frac{1}{24}} = \frac{1}{\frac{1}{3}}$$

A $z = \sqrt{ab}$ mértani középérték megállapításához legegyszerűbb a lambdomát lambdaként, vagyis függőleges átlóval szemlélni. Az átlótól balra és jobbra azonos távolságra válasszunk értékeket (pl. $2/5$ és $5/2$, vagy $7/3$ és $3/7$), ezek szorzata mindig 1-et eredményez, így négyzetgyökük is 1 lesz – ezt az értéket tartalmazza az egész átló.

Nem állhatunk ellen a csábításnak, hogy rámutassunk a lambdoma kapcsolatára egy olyan táblázattal, amely ugyan nem számokból áll, de struktúrája azonos a lambdomáéval. Ez a kínai „I Ging” hexagramma-táblázat (az I Ging a kínai ókorból származó „Változások Könyve”).

A rendszer 64, kommentárral ellátott hexagrammából áll. Minden hexagramma (6 soros jel) két triagramma (3 soros jel) összekapcsolásával jön létre. A folytonos és megszakított egyenesek kombinációs lehetőségei szerint nyolc különböző triagramma képezhető:



Rögtön szembetűnik, hogy a hexagramma-táblázat vízszintes sorainak „nevezői” (alsó 3 soros jel) azonosak, a „számlálók” pedig – a lambdoma számaihoz hasonló módon – rendre változnak. A függőleges soroknál természetesen fordított a helyzet. Figyelemreméltó, hogy az alaphangnak megfelelő azonos-hang-átlót azonos triagrammákból álló hexagrammák képezik – éppúgy, mint a lambdománál. A további összehasonlítás (pl. az átlótól két irányban, azonos távolságban lévő jelek viszonya; ld. mértani közép) igazolja a lambdomával fennálló teljes analógiát, egészen annak 8-as indexéig. (A 8 alapjel tehát megfelelhet a 8 első számjegyek.)

A lambdomának az *I Ging*gel való összevetése tovább is vezet. Martin Schönberger felfedezte ugyanis, hogy a *genetikai kód* rendszerében is talál-

hatunk rokonságot az I Ging felépítésével, mégpedig nem az előzőekben tárgyalt ún. Fu—Hsi (2 x 3-as csoportok) elrendezéssel, hanem egy régebbi, ún. Wen-renddel (3 x 2-es csoportok).

A genetikai kód² felfedezése korunk egyik legfontosabb tudományos vívmánya (Watson—Crick 1953). A genetikai kód a biológiai rendszerek információ-tartalmának megőrzésére és továbbvitelére szolgál. Tartalmazza a faj összes jellemzőit és azokat a biológiai lehetőségeket, melyek az egyed rendelkezésére állnak. A legtöbb biológiai rendszerben az egyedek élete folyamán soha sincs szükség a teljes rendelkezésre álló információra, mert az egyed általában egy adott környezetben él, de potenciálisan nagyszámú másféle környezetben való élésre is alkalmas. Nagy tartalék mellett mindig csak azt az információt használja, amire éppen szüksége van.

Amint a világirodalom összes alkotása a morze-jelekkel (pont, vonal, szünet segítségével) teljes értékűen leírható lenne, úgy az élővilág teljes változatossága lényegében 4 „betűjellel” kódolható. Ez az ún. 4 „bázis”: adenin (A), citozin (C), guanin (G) és uracil (U). A 4 elemi jel egy—egy 3-as kombinációja (triplet) ad egy—egy kódjelet.

A genetikai kód önmagában véve csukott könyv, olvasatlan írás. Értelmezése, elolvasása a biológiai funkciókra való lefordítás. A jelrendszer „olvasásának” alapja a sorrend. (Igen érdekes, hogy a tripletok közül három lezáró utasításként, másszóval mondattani pontként szerepel. Ha ezek következnek, a lánc megszakad.) Nem véletlen, hogy amikor a genetikai kódból valamely részre szükség van, arról először átirat készül (RNS = ribonukleinsav molekulára való transscriptio), majd ez fordítódik le (translatio) fehérje-nyelvre, a funkcionális molekulák nyelvére. Nem lehet nem észrevenni, hogy itt mennyire az írással-olvasással kapcsolatos fogalmak szerepelnek!

M. Schönberger a 4 bázis jelölésére az I Ging két vonaltípusának 4 alapvető kombinációját alkalmazta, így:

































































A ≡≡≡ C ≡≡ G ≡≡ U ≡≡

A következő gondolat logikusan adódik: egy—egy hexagramma nemcsak — az előző Fu—Hsi mintára — 2 x 3-as csoportokból keletkezhet, hanem 3 x 2-es csoportokból is (Wen-elrendezés) — ez pedig analógiája lehet a 2 vonallal jelölt bázisok 3-as (triplet) kombinációinak.

Például:

A ≡≡≡	C ≡≡≡	U ≡≡≡
A ≡≡≡	G ≡≡≡	U ≡≡≡
A ≡≡≡	G ≡≡≡	U ≡≡≡

A magam részéről csupán azt tettem, hogy – egyrésztől Haase professzor könyvéből¹ értesülve a lambdoma, a felhangrendszer és az I Ging kapcsolatáról, másrésztől a Martin Schönberger által kimutatott analógiáról az I Ging és a genetik kód között – ezeket összevettem és egyazon rendszerben ábrázoltam.

 $\frac{1}{1}$ A A A	 $\frac{2}{1}$ C A A	 $\frac{3}{1}$ G A A	 $\frac{4}{1}$ U A A	 $\frac{5}{1}$ A C A	 $\frac{6}{1}$ C C A	 $\frac{7}{1}$ G C A	 $\frac{8}{1}$ U C A
 $\frac{1}{2}$ A G A	 $\frac{2}{2}$ C G A	 $\frac{3}{2}$ G G A	 $\frac{4}{2}$ U G A	 $\frac{5}{2}$ A U A	 $\frac{6}{2}$ C U A	 $\frac{7}{2}$ G U A	 $\frac{8}{2}$ U U A
 $\frac{1}{3}$ A A C	 $\frac{2}{3}$ C A C	 $\frac{3}{3}$ G A C	 $\frac{4}{3}$ U A C	 $\frac{5}{3}$ A C C	 $\frac{6}{3}$ C C C	 $\frac{7}{3}$ G C C	 $\frac{8}{3}$ U C C
 $\frac{1}{4}$ A G C	 $\frac{2}{4}$ C G C	 $\frac{3}{4}$ G G C	 $\frac{4}{4}$ U G C	 $\frac{5}{4}$ A U C	 $\frac{6}{4}$ C U C	 $\frac{7}{4}$ G U C	 $\frac{8}{4}$ U U C
 $\frac{1}{5}$ A A G	 $\frac{2}{5}$ C A G	 $\frac{3}{5}$ G A G	 $\frac{4}{5}$ U A G	 $\frac{5}{5}$ A C G	 $\frac{6}{5}$ C C G	 $\frac{7}{5}$ G C G	 $\frac{8}{5}$ U C G
 $\frac{1}{6}$ A G G	 $\frac{2}{6}$ C G G	 $\frac{3}{6}$ G G G	 $\frac{4}{6}$ U G G	 $\frac{5}{6}$ A U G	 $\frac{6}{6}$ C U G	 $\frac{7}{6}$ G U G	 $\frac{8}{6}$ U U G
 $\frac{1}{7}$ A A U	 $\frac{2}{7}$ C A U	 $\frac{3}{7}$ G A U	 $\frac{4}{7}$ U A U	 $\frac{5}{7}$ A C U	 $\frac{6}{7}$ C C U	 $\frac{7}{7}$ G C U	 $\frac{8}{7}$ U C U
 $\frac{1}{8}$ A G U	 $\frac{2}{8}$ C G U	 $\frac{3}{8}$ G G U	 $\frac{4}{8}$ U G U	 $\frac{5}{8}$ A U U	 $\frac{6}{8}$ C U U	 $\frac{7}{8}$ G U U	 $\frac{8}{8}$ U U U

Az ábrából ki-kí további megfelelésekre bukkanhat. Kiderül az is, hogy tulajdonképpen ideillik minden olyan rendszer, amely ezen a „mátrix”-on alapul. Ez az összegezés korántsem teljes. Örülnék, ha a kedves Olvasó további összefüggéseket találna!

Jegyzetek

1. Az általam itt felhasznált információk egyrészt Dr. Rudolf Haase: „Harmonikale Synthese” c. könyvéből, a szerző engedélyével vettem át.
2. Köszönetet mondok Dr. Koch Sándor professzornak, aki volt szíves segíteni a genetik kódra vonatkozó megszövegezés tudományos pontosításában.

V. Gondold tovább!

Pedagógiai lehetőségek Kurtág György „Játékok” című művének kapcsán.

Kurtág György „Játékok” című sorozatát már sokszor méltatták, főképpen a következő szempontokból:

- az egész zongora birtokbavétele már az első órától kezdve;
- a hangszer újszerű és korszerű kezelése;
- ezen keresztül a kortárs zene értő megközelítése.

Én ezeken túlmenően úgy érzem, legfőbb értéke, hogy *továbbgondolásra* késztet – sőt valósággal kínálja magát a továbbgondolásra. Az a mód, ahogyan gondolkodni tanít, jelentős segítség lehet az egész személyiség nevelésében, mégpedig *etikai* értelemben is – majdhogynem egy későbbi szellemi iskolázás alapjait vetheti meg.

A következőkben erre szeretnék néhány példát bemutatni. Bizonyára hozzám hasonlóan sokan rátaláltak ilyenekre, de talán vannak, akiknek segítségére lehet ez a kis összeállítás.

Fent – lent – középen

Az az írásmód, amellyel mindjárt a „Játékok” legelején találkozunk – a fent, lent és középsnek, a három különböző „regiszter”-nek, három különböző „hely”-nek jelölése – a zene, sőt az emberi lét egyik alapvető és gyakran elfeledett élményére vezet vissza. Amikor zongoraórán a tanár – a másik zongora hiányában – a hangszer legfelső regiszterében mutat be a növendéknek valamit, aminek máshol volna a helye (mintha mindegy lenne, hol játszódik), akkor sajnos éppen ez az alapélmény megy veszendőbe.

(Hadd emlékeztessenek itt Megtervezett Véletlenek című könyvem I. fejezetére, amelyben Kodály Feketebillentyűs kis kánonjairól szólva kerül említésre a három „regiszter”.)

E regisztereknek szép mozgásbeli megfelelőjét találjuk például az eurythmia és más, szellemi háttérrel rendelkező mozgásrendszerek alapgyakorlataiban: lehajlás a *mélybe*, a súly, a mélységben kutatás, a mélységből felhozás, illetve a felfelé-törekvés, *magasba-vágyódás*, a súlytalanság megélése – de talán a legfontosabb: a „*közép*” egyensúlya, amely *földi* létünknek, s így az emberi létnek is jellemzője.

Továbbgondolandó, továbbgondolható:

Mennyiben meghatározója az ember létének a ráható erők aránya, iránya, viszonya?

Milyen ijesztően szűk a gravitációs nyomás-, stb. energiák skálája, amelyhez fizikai létünk kötődik! Szükség van-e az egyensúly időnkénti megbomlására, – szükség van-e visszaállítására? Miért? És hogyan?

A tanár további javaslatai:

D-központúság

Gondolata a 15. o. „Tölcserjáték (2)” című darabjában ölt testet. Hadd utaljak itt Megtervezett Véletlenek című könyvem V. fejezetére, amelyben szó esik a zongora billentyűzetének *d*-központúságáról, s hozzákapcsoljuk a „hinta”- illetve „ping-pong”-játékot. (Sajnos az említett könyvben éppen a Kurtág-illusztráció tévedés áldozata lett: a „Tölcserjáték” helyett a Játékok I. kötetében felette helyet foglaló „Sarabande” került nyomtatásra.) Felhívom a figyelmet Lendvai Ernő kutatásainak legújabb eredményeire is, amelyek a *d*-, pontosabban *re*-központúság sokkal mélyebb összefüggéseire mutatnak rá – gondoljunk például a dúr-skála vagy az akusztikus-skála *re*-szimmetriájára – s elvezetnek egészen az európai zene két nagy áramlatának, Kelet és Nyugat zenei gondolkodásának eredetéhez.

Továbbgondolás:

1. Fejezzük ki mozgásban vagy rajzban a „növekedés–elmúlás” folyamatát (akár virágnylásban, akár emberi életben vagy bármi másban gondolkodva).
2. Keressünk példákat a zeneirodalomból a tölcserformára. Visszautalhatunk a „Játékok” elejére is: pl. IV.o. 8 a, b, c, d, e „tenyerek egymás mellett”, vagy: VI.o. 14 „cseles játék” c. gyakorlatokra.

A tanár további feladat-javaslatai:

A lehetőségek végiggondolása, végig„csinálása”

az egész kötetnek egyik legértékesebb tanulsága. Ezt mindjárt a legelső gyakorlatok *A* és *B* variánsai világosan elénk tárják: a tartalom, a *lényeg* (pl. a mozgás-irány) ugyanaz mindkét oldalon, a *megvalósítás* módja más-más (tenyérrel vagy 1-1 ujjal, de kitalálhatunk más változatot is).

A *III. o.* gyakorlatai azonnal a lehetőségek kimeríthetetlen forrásai. Első alapvető feladatunk mindig: megtalálni az elvet, a rendszert. Itt például két *ellentétes törekvés* áll szemben egymással: az egyik helyben akar maradni (az *A* oldalon a felső szólam, a *B* oldalon az alsó), a másik mozogni (az *A* oldal alsó, a *B* oldal felső szólama). A két oldal *szerepcseréje* egészen a keleti filozófiák yin–yang ábrájának mélységéig vezethet el (hogyan fordulhat át ellenkező előjelűvé valami – aminthogy a *IV/B* oldalon valóban váltakozva mozognak illetve maradnak a szólamok). Lásd a 63. oldalon lévő ábrát.

Igen fontos annak a szemléletnek kialakítása, hogy – pl. a mozgó vagy maradó szólamok közül – egyik sem „jó” vagy „rossz”. Mindegyik lehet jó is, rossz is. Hogyan?

A „maradó” pozitívan: kitartó, állhatatos, hűséges;
negatívan: csökönnyös, hajthatatlan; egyhangú.

A „mozgó” pozitívan: haladó, mozgékony; változatos;
negatívan: állhatatlan; szétszórt.

A mozgó szólam a *távolodás–közeledés, tágulás–összehúzódás* gondolatával ismertet meg (talán felesleges hangsúlyozni, hogy mindezt természetesen hallani, „hallgatni” is kell!).

A gyakorlatok a legkülönbözőbb formákban kivitelezhetők:


Különböző *hangközökön*, hangcsoportokon;

„ *mozgással* – lassú, átívelő mozdulattal;

gyors, hirtelen odakészüléssel;

„ *dinamikával* – egy–egy gyakorlatot egységes dinamikával

(itt is a lehetőségek széles skálája adódik!)

vagy *cresc.*, vagy *decrec.*, vagy 

„ *billentésmóddal, karakterrel* – a IV/B o. 8 a, b, c, d, e gyakorlat pl. különösen alkalmas a különböző billentésmódok megvalósítására: *légatissimo*

támadó *staccato*

pengetett *staccato*

utánnomással

stb.

Továbbgondolás:

Tisztázzuk, hogy kétféle tölcsér-tágulás lehetséges: vagy az egyik oldal „fix” (rögzített), vagy a közép.

Gondolkozzunk a tágulás–összehúzódásról, mint az Univerzumban működő két nagy erőről.

Gondoljuk végig, milyen lenne, ha a folyamatok tágulás–összehúzódás helyett csak egy irányba haladnának. Vannak-e ilyen folyamatok?

A IV/A o. „tenyeres gyakorló”-ja ugyanazon „ritmus-képlet”-re (1 „ütem”-egységen belül hosszú + rövid: ○ ●) 2 féle frazeálást mutat:

rövidtől a hosszúig ● ○ , illetve hosszútól a rövidig ○ ● . Az első változat *fff* előírással, a második *pp*-val. Gondoljuk végig, milyen lehetőség képzelhető el még? Pl.: mindkét változat ellenkező dinamikával. Vagy: mivel itt mindkettő magasabbról száll lefelé, lehetséges egy fordított irányú (alulról felfelé) változat is.

Az V/A o. 9 a, b, c gyakorlatánál érdemes megjegyeznünk, mikor melyik kezünket ügyesebb a másik alatt illetve felett vezetni – és miért?

Ugyanezen oldal 10 a gyakorlatában szemünknek a *kvartokat* kell a zongorán megtalálnia, – a 10 b gyakorlatban a *kvinteket*. A 10 c gyakorlatban gyönyörűen kialakul a *kvintkör*: C-dur első 3 hangja, majd G-duré és i.t. – mégpedig lefelé a keresztések (ha úgy tetszik, domináns irány), felfelé a bések (szubdomináns irány). Ide kapcsolódik az V/B o. 11 a, b gyakorlatának mozgása is.

Továbbgondolás:

Alkossunk saját gyakorlatot a kvintkörön haladva!

Találjunk ki vizuális ábrázolási módot a IV/A o. 8 a, b, c, d, e gyakorlata számára!

Állapítsuk meg, hogy a V/B o. 9. gyakorlat a/ és b/ változatában

mi azonos?

mi különböző?

milyen lehetőség nem szerepel a kottában?

A tanár további feladat-javaslatai:

Az *V/B o. 10 a, b*, valamint a *12-es* gyakorlat öt-szótagos egységekből áll; a *10 a 5 = 3 + 2*, a *10 b 5 = 2 + 3* összeállításban (csupa rövid szótag! – az ütem végén egyetlen hosszú). Keressünk megfelelő szóösszeállításokat, pl.:

10 a 3 + 2 *Mezei Csaba, Mezei Csaba lám!*

10 b 2 + 3 *Mike Imola, Mike Imola*

A *12-eshez* egyetlen 5-szótagos szó szükséges, pl.:

ka–na–la–i–ra, ka–na–la–i–ra

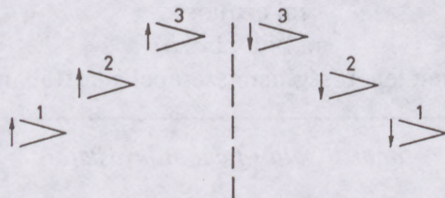
vagy: fü–ze–te–i–be, fü–ze–te–i–be

A *12-es* egyébként gyönyörű kis forma:


- minden 5-hangos sejtje tölcésesen szűkül (*kis szimmetriák*);
- a csoportok kiinduló-hangjai bővített hármásokat adnak (tehát az *oktávon belül is szimmetrikus*);
- az 5-hangos csoportok hangkészlete a középvonaltól *jobbra-balra* is szimmetrikus (*nagy szimmetria*);
- a baloldali csoportok jobboldali megfelelőjében hangközmegfordítást találunk (pl. az 1. csoport *e–h*-ja helyett az utolsó csoport *h–e*-vel indul, *fisz–a* helyett pedig *a–fisz* áll), amit tekinthetünk *fel-le szimmetriának*.

Hármas szimmetria:

- egy-egy 5-hangos csoporton belül (tölcésér);
- az azonos hangkészletű csoportok egymáshoz képest (ezeket számmal jelöljük);
- a bővített hármás lépcsők a középvonaltól szimmetrikusan visszafelé.



A *VI/A oldal 12 b* gyakorlata azt mutatja meg, hogyan lehet szomszédos fekete billentyűket hármascsoportokba rendezni. Vizsgáljuk meg, melyik lehetőség hiányzik itt! Van-e a lehetőségek között azonos felépítésű?

A *13 a, b, c, d* gyakorlatok „eseménye” a *csökkenés* (egymás mellé helyezett nagyterc-, kisterc-, nagyszekund-, kisszekund-hangközök), a *14 a, b* gyakorlaté a *tágulás–összehúzódás* (a tágulás itt a foltta szétterülésre hasonlít). Vizsgáljuk meg, mi indokolja a  jeleket, valamint azt, hogy mi a különbség az *a/* és *b/* variáns között. Valószínűleg meg ugyanezt az „ese-

mény"-t más hangkészletben is, pl. egészhangú skálában (ld. Megtervezett Véletlenek I. fejezet „Ugyanaz a lényeg különböző rendszerekben”). A *B oldal 13.* gyakorlata is ezt oldja meg: tükröződő tágulás illetve összehúzóadás diatonikus, pentaton, kromatikus rendszerben. „Fordítsuk le” az egészhangú skála nyelvére is!

A *VII/B oldal* nemcsak a tükrözés–tágulás–összehúzóadás hangközkapcsolatainak, hanem a *ritmus-szimmetriáknak*, illetve *-aszimmetriáknak* továbbgondolására is alkalmas. Felfedezhetjük, hogy vannak *időbeli* és *térbeli szimmetriák*. A *15 e* gyakorlatban például világos, hogy az *e/* és *ee/* gyakorlat hangköz-szempontról megfordításban mozog, tehát így szimmetrikus: \downarrow \uparrow .

Ritmus-szempontról találunk benne tükröződő sejteket (pl. az *e*-változat eleje 2 ütemen belül: 3+2 2+3 egységek; vagy a 4. ütem 1 ütemen belül: 2+3+2), de egymás-mellé-helyezett szimmetriát is (az *e*- és *ee*-változat ritmus-felépítése a $\begin{array}{c} \parallel \\ \parallel \end{array}$ vonaltól ismétlődik: 3+2, 2+3, 4, 2+3+2 \parallel 3+2, 2+3, 4, 2+3+2). Az előző így: $\longrightarrow \longleftarrow$, a második így: $\nearrow \nearrow$ szimmetrikus.

A kétféle időbeli szimmetria lehetőségének felismerése igen fontos. A zenében mindkettővel találkozunk: a $\longrightarrow \longleftarrow$ szimmetriával a „rák”-fordításban, a $\nearrow \nearrow$ szimmetriával például egy dalforma két *A* részének egymás-mellé-helyezésekor, vagy a triós formák *A–B–A* elrendezésénél, ahol az *A* részek ugyanazon irányban haladnak.

A *Felhangjátékoknál* érdemes végiggondolnunk, hogy egy-egy hang „felhang”-ként kétféleképpen szólaltatható meg: egyrészt az *alsó* oktávjai felől, amelyeknek ő a felhangja, másrészt a *felső* oktávjai felől, amelyek az ő felhangjai. Az előbbieknak ő a „jövő”-je, utóbbiaknak a „múlt”-ja. (Erre vonatkozóan bővebben lásd a „Lambdoma–Felhangrendszer–I Ging–Genetikus kód” című írást.) A kettőnek szimmetrikus tükröződését szépen mutatják a *17-es* csoport gyakorlatai.

A címmel ellátott darabok mind a gyakorlatokban megismert alapelveket fejezik ki: tágulás–összehúzóadás – tölcser, stb., és feltételezik a dolgokat megszámlálni-tudás képességét. A karakterek és megszólaltatási lehetőségek úgyszólván kimeríthetetlen sokféleségéről a pontos előadási utasítások tanuskodnak, erre itt nem szükséges kitérni (de mindig szükséges őket figyelembe venni!).

A „*Virág az ember...*” csoportba tartozó daraboknál különösen jelentősnek érzem, hogy az európai zene hagyományos időtartam-jelölései he-

lyett – úgy tűnik – a *beszélt szöveg ritmusán* alapulnak. A magam részéről meg vagyok győződve arról, hogy a szavak, mondatok lejtéséhez, zenéjéhez való „visszatérés” (mert azt hiszem, hogy szöveg és zene kezdetben egyszerre jelent meg) lényeges a jövő zenekultúra kialakításához. Vegyük észre tehát, hogy a 3. oldalak „*Virág az ember...*” darabjai éppen címük szép szövegét modellálják – a helyes magyar prozódiónak megfelelően.

Továbbfűzés:

Ki-ki alkossa meg a maga saját „*Virág az ember...*” darabját vagy darabjait!

A 3. oldalon szereplő „... *a csillag is virág ...*” szép példája a kötet azon műveinek, amelyek a *kromatika 12 hangját* (néha egészen Reihe-szerűen) használják fel. Itt kromatikus sorrendben lépnek fel a hangok, de különböző regiszterekben. Alkalmunk nyílik arra, hogy megtanuljuk egy oktávba összerendezni, „összelátni” a szereplő hangokat. Feltehető a kérdés: ha a kromatika 12 hangjáról van szó, miért van akkor 14 hang? A +2 hang úgy adódik, hogy a *c* mint keret-hang megismétlődik, s a *h* újra-felléptetésének a darab végén nyilvánvalóan az a feladata, hogy a magasba helyezett *cisz-szel* együtt mintegy „körülölelje” a közép *c*-jét.

Magas–mély–közép-ről alkotott gondolatainkat itt érdemes kibővítenünk a magasból *leszállás* és mélyből *felemelkedés* különösen fontos „eseményei”-vel. Ebben a témakörben addig lehet elmenni, amennyit a tanár ezirányú tájékozottsága és a növendék színvonala megenged – a felvillanó ötlet anyagi megvalósulásán keresztül esetleg egészen az ideák megtestesülésének gondolatáig.

Továbbfűzés:

Alkosson ki-ki saját kis darabokat, amelyekben a kromatika 12 hangját (mindegyiket egyszer-egyszer) használja fel. Kitalálhatunk hozzá különböző szabályokat, pl.: ne legyen benne ismétlődő hangköz; vagy: kettőnél több lépés ne haladjon azonos irányba, stb.

Fejtsük meg a 10. o. „*Virág az ember...*” (2) és a 25. o. „...és még egyszer: *Virág az ember...*” darabjának rendszerét, összefüggéseit!

A *Cé-k éji dalával* (5. o.) foglalkozva tanulságos összeállítani olyan 2 szólamú 4/4-es ritmusképleteket, amelyek a darabban nem fordulnak elő (az egyik szólamból mindig csak egy hang, a másiktól kettő szerepeljen egy-egy ütemben).

Néhány megjegyzés a II. kötetre vonatkozóan:

A *telefonszamos* darabokhoz kapcsolódva (Kedveseink hívószámai) lásd a „Megtervezett Véletlenek” c. könyv I. fejezetének telefonszamos játékait. Ez az ötlet kimeríthetetlen lehetőségeket kínál.

A kötet végén szereplő Mikrolúdiumokkal foglalkozva vegyük észre többek közt azt is, hogy a darabok sorban a kromatika egy-egy hangjához kötődnek. Ezenkívül igen határozott – és egymástól erősen különböző karakterrel rendelkeznek.

Továbbgondolás:

Alkossunk egy-egy mini-darabot a kromatika egyes hangjaihoz kapcsolódva! Legyenek ezek nagyon karakterisztikusak – elláthatjuk őket jellegzetes címekkel is! De tetszés szerint választhatjuk vezérfonalnak a 12 hónapot, egy nap 12 kettős-óráját, 12 különböző szint, növényt, állatot – vagy akár a 12 állatövi jelet. Mindezeknek (éppúgy, mint különböző országoknak vagy személyeknek) elrendezése a kromatikában, hozzárendelésük egy-egy hang „világához” mélyreható megfontolásokra és beszélgetésekre adhat alkalmat.

Mini-sorozatunkban a *poézisen*, hangszíneken és *drámaiságon* kívül a *humornak* is helye lehet! Ne feledkezzünk meg róla!

Nem kell feltétlenül mind a 12 hangot „kidolgozni”.

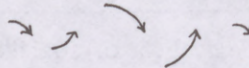
Néhány javaslat kicsiknek:

Micimackó, Malacka és a többiek (egy cím pl.:

„Micimackó gondolkodik”);

A 7 törpe (Hapci, Morgó, stb.) mini-portréja kitűnő karakter-tanulmány lehet.

Adhatunk megkötéseket vagy szabályokat, pl.: a darab kezdődjék és fejeződjék be a „fő”-hangon; vagy: lépjen mindig más–más hangról, más–

más irányból a „fő”-hangra  ; megoldható különböző módon, pl.:

- gyorsan, tréfásan: „Zsebibaba megpróbál kibújni a bőréből”,
- lassan, esetleg lassú glissandókkal (mint ásítás!): „Szundi portréja”.

Hadd írjak még ide két, számomra kedves (egyedi darab-)címet:

„Az ezeréves tölgy álma”

„A Kis Herceg egyik naplementéje”

Végezetül következék itt egy mese – felnőtteknek. Különböző hangulatú részeivel talán alapul szolgálhat egy mikroludium-sorozathoz. Sajnos a vége nem vidám. De ez is lehet egy feladat: ki-ki alakítsa úgy a mese végét, ahogyan jónak látja...

MESE A KIS DZSINRŐL

A palackbazárt kis dzsin eleinte nagyon mulatságosnak találta helyzetét – micsoda kacagató tévedés! – véletlen – vagy a Nagy Varázsló szándékos tréfája? – mindenesetre roppant vicces – nem kell ellátnia odakint a világban dzsin-tennivalóit, itt lapulhat senkitől-sem-sejtve, rejtve nagyszerű búvóhelyén – és végigkuncogta az első ötezer évet.

Később éppen azon kezdett búsulni, hogy nem tudja teljesíteni dzsin-kötelességét – végezetlen feladatai elszomorították – ebben az ötezer évben írta legszebb elégiáit.

Bánata aztán lázadó elkeseredésbe csapott – kétségbeesett dörömbölés az üvegfalon – bosszú, megtorlás – mérgezett gondolatok – rombolni, pusztítani fog, csak egyszer ki innen! – szinte tébolyba kergette, tönkretette a harmadik ötezer év.

Észretérve kivergődött valahogy marcangoló szégyenérzetéből, és megfogadta, ha kiszabadul, csupa nemes cselekedetet fog véghezvinni, hogy méltó legyen önnön szenvedéseire. – A negyedik ötezer évben bízott és várt.

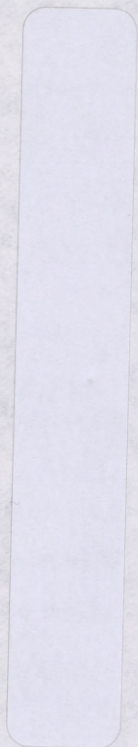
Aztán nem bírta tovább – az ötödik ötezer évet valami félajulatba zuhanva álmodta végig.

Magáhoztérve még megpróbált okos lenni – számot vetett helyzetével – s bár reménytelennek látszott, kitartással, türelemmel fegyelmet erőszakolt magára. Még ötezer évig.

Lassan elfásult a várakozásban – belefáradt a vágyakozásba – csak bémultan ült és bámult kifelé – később már nem is látott semmit – észre se vette, amikor a hetedik ötezer évben kinyitották a palackját . . .

. . . vagy mégis?







2h10-2