

Kovács Sándor

ALBAN BERG ZENÉJÉNEK FOGADTATÁSA ÉS HATÁSA MAGYARORSZÁGON

Kevés olyan motívum, ötlet, effektus akad a huszadik század színpadi zenéjében, amely annyira ismert volna, mint Alban Berg *Wozzeck*jének rövid közzenéje a harmadik felvonás második és harmadik jelenete közt. A zenekar szinte fülsértő hang-erőig fokozódó crescendót játszik egyetlen hangon, a *H*-n úgy, hogy sorra lépnek be a szólamok. Ezután egy hatszólamú akkord szólal meg, illetve egy igen jellegzetes, furcsa ritmusképlet csak ütőn, majd ismét a crescendo következik (ezúttal kezdettől fogva a teljes zenekar játssza). Felmegy a függöny, a kocszában vagyunk, ahol az elhangolt pianínó az iménti ritmusban játszik valamiféle tánczene-paródiát. Aki csak egyszer hallotta az operát, ezt az effektust bizonytal megőrzi emlékezetében. Ha pedig egy hasonló crescendót hall, egyetlen hangon, azonnal arra gondol, ez épp olyan, mint a *Wozzeck* közzenéje.

Maros Rudolf III. Eufóniájának a vége ilyen crescendo – méghozzá *H* hangon. És ennek pontosan a fordítottjával kezdődik a kompozíció. Fortissimo *H*-val, amely fokozatosan elhalkul. Az utalás nyilvánvaló. A III. Eufónia bemutatásának időpontjában ráadásul a budapesti zeneértő közönség számára eleven lehetett a *Wozzeck* premierjének élménye. Berg operája ugyanis 1964-ben került végre nálunk is az Operaház színpadára, a III. Eufónia pedig 1966. október 13-án hangzott el először.¹

1966 szeptemberétől folytatta a Magyar Nemzeti Galéria előadótermében Földes Imre beszélgetéseit a „harmincasokkal” – azokkal a komponistákkal, akik az 1930-as évtizedben születtek, következésképp harmincvahányadik életévüket taposták. Az 1969-ben a Zeneműkiadó jóvoltából publikált beszélgetésekben² újból és újból felbukkan Alban Berg neve. „A *Wozzeck* most rettenetesen közel áll hozzám” – jelenti ki például Szokolay Sándor.³ Földes kérdésére – „kikkel rokonszenvezel ebből a századból!” – Lendvay Kamilló így felel: „Elsősorban azokkal, akik expresszív zenét írnak. A lengyelek közül Lutosławskival, aki nagyon inspirál. Alban Berggel, századunk egyik nagy mesterével. Említhetném Webernt és Schönberget

1 Ld. többek közt: Dalos Anna: *Maros Rudolf*. Budapest: Mágus Kiadó, 2001, 26.

2 Földes Imre: *Harmincasok*. Budapest: Zeneműkiadó, 1969.

3 Uott, 181.

is, bár nem tudok olyan egyértelműen közel férkőzni kettejük mondanivalójához, mint Berghöz”.⁴ Hasonló szellemben nyilatkozik Kocsár Miklós.⁵ Soproni József Webern és Stravinsky mellett ugyancsak Berget sorolja a számára valamiért kedves és fontos komponisták közé.⁶ Más kontextusban hivatkozik Bergre Láng István és Bozay Attila – egyiküknél sem kétséges azonban a *Lírikus szvit* szerzője iránti megkülönböztetett tisztelet.⁷ Egy 1970-ben folytatott, Kroó György által vezetett rádióbeszélgetés során pedig, amikor Bartók hatására, a magyar hagyomány folytatására terelődött a szó, Mihály András egészen meglepően, szinte provokatíván fogalmazott. „Az az érzésem, hogy ez a Bartók-hatás eléggé nyom nélkül múlt el” – mondta többek közt, hozzátéve: „ha valakinek volt hatása, elsősorban Bergre és Webernre gondolhatunk”.⁸ A beszélgetőpartnerek nem tiltakoztak a megállapítás ellen. Részben bizonyára Mihály szakmai tekintélye és befolyásossága miatt (neki ellentmondani még ebben az időben sem volt tanácsos), de részben alighanem azért, mert egyetértettek vele. A rend kedvéért tegyük hozzá, utóbb Mihály valamelyest tompítani igyekezett kijelentésének élet, elismerve a bartóki példa jelentőségét. Nem vonta azonban vissza, amit Berg (és Webern) művészetének erjesztő szerepéről mondott.⁹

Ami Webernt illeti, a dolog sok magyarázatot nem igényel. Az ötvenes évek nyugat-európai Webern-divatja a Párizst, Nyugat-Németországot megjárt Kurtágon, a magnófelvételeket gyűjtő, különösen tájékozott Maroson, illetve az idős korában sokak megdöbbenésére stílust váltó Szervánszky Endrén át, valamint nagymértékben lengyel közvetítéssel érkezett meg az ötvenes-hatvanas évek fordulója körül Budapestre. Webernről ekkortájt még mindig sokat illett beszélni a Rajna, Majna meg a Visztula mentén, és már illett idehaza is. Berg más eset. Darmstadt egykori vezérei aránylag keveset hivatkoztak rá. Az iránta feltámadó érdeklődés tehát kevésbé magyarázható külhonból érkező divathullámokkal. Okainak, hátterének kutatása éppen ezért lehet számunkra érdekesebb, tanulságosabb.

A történetet messzebből, a tízes évek elejéről kezdhethetjük. Hogy Schönberg iskolájáról mikor, hogyan kapott először hírt a magyar muzsikustársadalom, az homályba vész. Biztos, hogy az egyik korai közvetítő Balabán Imre lehetett, a jól szituált üzletember (amolyan magyar Ives), aki Bartók számára valamikor Schönberg Op. 11-es darabjainak a szerző által helyenként javított kéziratot másolatát is elhozta (ez ma a budapesti Bartók Archívumban található).¹⁰ Breuer János kutatásaiból azt is tudjuk, hogy Schönberg a szélesebb közönség számára Budapesten előbb mutatkozott be festőként, mint zeneszerzőként. 1912 elején rendez-

4 Uott, 90.

5 Uott, 54.

6 Uott, 152.

7 Uott, 176., ill. 16.

8 Kroó György: *A magyar zeneszerzés 25 éve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1971, 194.

9 Ld. uott, 198.

10 Ld. Breuer János: „Balabán Imre – Schönberg zenéjének magyarországi úttörője”, *Mozgó Világ* 1983. dec., 67–79. A kéziratot másolat jelzete a Budapesti Bartók Archívumban: BH I/53.

tek egy nagyobb szabású kiállítást a modern bécsi alkotók képeiből. Itt Schönberg 23 vászna is látható volt. A zenészek persze, a művészeti ágak közötti kapcsolatokat kutató történészek-esztéták bánatára, nem látogatták a kiállítást (a Breuer által megkérdezettek mindenesetre nem emlékeztek effajta élményükre).¹¹ Az igazsághoz tartozik az is, hogy Schönberg eléggé negatív kritikákat kapott (például Kokoschkával szemben). Az első írásos dokumentum a tekintetben, hogy a Schönberg-zenét is tudomásul vette a hazai zenész társadalom, Molnár Antal néhány hónappal későbbi tanulmánya a *Nyugatban*.¹² Berg neve jó fél év múlva jelenik meg a magyar sajtóban, ugyancsak Molnár jóvoltából. Az 1913. február 16-i recenzió a *Blauer Reiter* zenei mellékletéről számol be – ebben a mellékletben Bergtől az Op. 2-es dalciklus utolsó dala jelent meg, Weberntől ugyancsak dal az Op. 4-es sorozatból, és Schönberg 20-as opusa, a *Herzgewächse*. Molnár kritikája voltaképp egy rövid bevezető utáni sajátos variációsor. Az első változatban ott a bécsi szentháromság névsora: „Arnold Schönberg, Alban Berg és Anton von Webern. Ti nagyot akaró, őszinte, igaz szívű, derék fiúk vagytok. Ti tudtok nagyon sírni és nagyon belebámulni a Semmibe” – és így tovább. A második változat egyértelmű elutasítás. „Így is írhatnék” – kezdi Molnár. „Ezek a zeneművek tehetség híján íródtak”. A végkövetkeztetés azonban szerencsére óvatosabb. „De aztán mégis inkább csak így írok – olvasható az utolsó bekezdés élén. – Ki tudja, nem itt nyílik-e az a kapu, amely gyermekeink előtt az aranyalmafák kertjét nyitja”.¹³ A kelet-európai, sokszor kisebbségi érzésből eredő fölényeskedést és rokonszenves tépelődést vegyítő cikk után hosszú évekig megint nincs nyoma annak, hogy Bergről bármilyen módon tudomást vett volna Budapest. Csak a Schönberggel kapcsolatos adatok szaporodnak. Különösen a Bartók-kutatás jeleskedett e dokumentumok feltárásában. Tudjuk, Bartóknak milyen Schönberg-művek voltak meg házi kottatárában, többnyire azt is tudjuk, mikor vásárolta ezeket.¹⁴ Tudjuk, hogy maga vállalkozott Budapesten Schönberg zongoraművek nyilvános előadására.¹⁵ Ismerjük a két levelet, amelyet Schönberg Bartókhoz írt (a Verein für musikalische Privataufführungen tervezett Bartók-bemutatójával kapcsolatban), illetve azt a néhány Bartók-cikket, kisebb írást,

11 Breuer János: „Arnold Schoenberg budapesti kiállítása”. In: uő: *Bartók és Kodály. Tanulmányok századunk magyar zenetörténetéhez*. Budapest: Magvető, 1978, 283–304.

12 Molnár Antal: „Schönberg Arnold”. In: *Zenei írások a Nyugatban*. Szerk. Breuer János. Budapest: Zeneműkiadó, 1978, 84–93.

13 Uott, 98–100.

14 Lampert Vera: „Zeitgenössische Musik in Bartóks Notensammlung”. In: *Documenta Bartókiana V*, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1977, 19B5, 142–168.

15 1921. IV. 23-án a Debussy–Stravinsky-estnek hirdetett koncerten az Op. 11 első két darabja is elhangzott. Ld. ifj. Bartók Béla: *Apám életének krónikája*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 186. Nem tisztázott még, hogy e két darabot nem sokkal később Párizsban is előadta-e Bartók, illetve ifj. Bartók Béla egy másik könyvében felfedezhető némi ellentmondás. A *Bartók Béla műhelyében* című könyv (Budapest: Szépirodalmi kiadó, 1982) 129. oldalán ugyanis ez áll: „Bár Schönberg nem szerepelt az est címében, Bartók mégis játszott hat számot az op. 11 művéből”. Nem alaptalan a gyanú, hogy nem az Op. 11-ről, hanem az Op. 19-ről van szó. Az ugyanis hat darabból áll. Kottája ugyanúgy megvolt Bartók otthonában, mint az Op. 11-é.

amelyek Schönberg művészetének magyarországi ismeretlenségét panaszolják, vagy valamilyen módon Schönbergre hivatkoznak.¹⁶ Mindezek alapján elég nyilvánvaló, hogy Bartókot a tízes években érdekelte, merre tart Bécs (és Berlin) botrányhőse. Annak azonban nincs nyoma, hogy a Schönberg-iskola neveltjeire is figyelt volna. De miért is érdeklődött volna irántuk? Webern művei gyakorlatilag publikálatlanok voltak (mutatóba jelent meg néhány rövidke tétel irodalmi folyóiratokban, mellékletekben, a *Hat zenekari darabot* – még Op. 4 jelzéssel – a szerző saját költségén publikálta 200 példányban), Berg pedig legfeljebb az Altenberg-dalokkal vétette magát észre – ugyanis e kompozíció előadása közben szabadult el a pokol 1913. március 31-én, azon a koncerten, amelyet a bécsi bulvárlapok legnagyobb örömeire bírósági perek követtek. Szinte az a meglepő, hogy Tóth Aladár mégis szól róla egy 1923. december elsején, a *Nyugatban* megjelent cikkben. Berg persze ezúttal is csak egyike a hatalmas tehetségüként aposztrofált Schönberg tanítványainak (Webern és Wellesz mellett), akik „ad absurdum vezetik azt, amit mesterük megkezdett, kiszívják stílusának összes még hátralévő lehetőségeit”. Velük szemben „Németország legdédélgettebb titánja”, Hindemith Pál (sic!) volna – vagy lehetne – egyfajta „Messiás”, aki „talán kiforr”, mert „van mondanivalója, csak még nem találta meg”.¹⁷ Hogy a Bergnél tíz esztendővel fiatalabb, első jelentősebb műveit a háború után alkotó Hindemithet Tóth egyáltalán említi, az jól mutatja, hogy nem volt tájékozatlan a világ dolgaiban. Legfeljebb azért csóválhatnánk rosszállóan a fejünket, amiért nem vett tudomást a *Wozzeck* zongorakivonatának megjelenéséről, s Berg Op. 3-as *Vonósnégyesének* augusztusi, szakmai berkekben határozottan sikeres salzburgi előadásáról. Ám ebben a „hibában” (ha szabad egyáltalán használnunk e szót) az egész magyar zenei sajtó osztozott. Noha a húszas évek legfőbb zenei lapja, a *Zenei Szemle* nem tartozott a provinciális sajtóorgánumok közé (jóllehet a határon túl, Temesváron szerkesztették),¹⁸ sőt: olykor meglepően friss információkkal rendelkezett, Bergről még a *Wozzeck* bemutatója körüli időkben sem tartott fontosnak semmit sem az olvasókkal közölni. 1924–26 folyamán majd’ minden számban olvashatunk arról, hogy Strauss Richárd új operát ír, írt vagy írni fog, Stravinski (sic!) Igor megy (1926 márciusában jön), lát és győz, a *Wozzeck* három részletének 1924. június 11-i premierjéről, a teljes opera berlini bemutatójának előkészületeiről, majd magáról a december 14-i előadásról azonban nincs híradás, miközben például Wellesz *Alkesztiszéről* többször ír a lap, s beszámol számos Schönberggel kapcsolatos fontos és kevésbé fontos eseményről, illetve a *Kadora* (sic!) előadásáról – az utóbbi, ha valakinek hamarjában nem jutna eszébe,

16 Ld. erről ifj. Bartók Béla rövid összefoglalását: *Bartók Béla műhelyében*, 501. Itt egyébként ismét az Op. 11 két tételének előadásáról van szó.

17 Tóth Aladár: „Modern zene Budapesten”. In: *Zenei írások a Nyugatban*. Szerk. Breuer János. Budapest: Zeneműkiadó, 1978, 206–213.

18 Temesváron 1927-ig, 1928–29-ben már Budapesten szerkesztették. Ezután a lap történetében hosszabb szünet következett: csak 1947-től jelent meg ismét ezzel a címmel zenei folyóirat 1949-ig, az ugyancsak nem túl hosszú életű *Új Zenei Szemle* indulásáig.

Hakon Börresen (az újság szerint Böresen) operája, amely egy eszkimó fókavadász viszontagságait viszi színpadra.¹⁹ Csak a *Népszava* baloldali érzelmű olvasótáborra értesülhetett róla, hogy egyáltalán létezik *Wozzeck* című opera – 1924. VII. 13-án Jemnitz Sándor tudósított arról, hogy a „Majna-Frankfurti zeneünnepe” alkalmából előadták Berg „klasszikusan kiforrott stílusú” operájának „néhány jelenetét”.²⁰ Jemnitz, aki magát több-kevesebb joggal Berg-növendéknek tekintette, persze kivétel volt, és kivétel is maradt: később is többször adott hírt Berg-művek külföldi előadásairól, sikereiről.

1927–28 hoz bizonyos értelemben fordulatot. 1927. március 6-án az Új Föld irodalmi kör koncertjén hangzik el valószínűleg először a magyar fővárosban Webern-és Berg-kompozíció. Az eseményről az akkor újnak számító, rövid életű *Crescendo* című folyóiratban emlékezik meg futólag J. S. (minden bizonnyal Jemnitz),²¹ illetve számol be viszonylag részletesebben Molnár Antal, kis tévedéssel. A recenzió ugyanis három klarinét–zongora darabról szól – ez amolyan bölcs kompromisszumnak látszik aközött, hogy maga az 1913-ban készült opus (Op. 5) valójában négy darabot tartalmaz, de a koncerten csak kettő szólalt meg.²² Az értékelés alapján nyilvánvaló, hogy az eltelt években Molnár nemigen ismerhetett meg Berg-darabokat. Számára Berg (Webernnel együtt) továbbra is a „tisztá expresszionisták” közé tartozik, akik „az emberi lélek legtitkosabb rétegeiből hozzák fel vallomásait és pedig a lehető legkevesebb stilizálással”.²³ Az Op. 5-re (meg a Webern-darabokra) talán valóban illene az efféle jellemzés, Berg Op. 1-es *Zongoraszonátájára*, Op. 3-as *Vonósnyegyesére* azonban aligha. Ezek, úgy tűnik, nem jutottak Molnár látókörébe. Pár hónap múlva a *Zenei Szemle* Sz. J. igen elismerő leírását közli a *Vonósnyegyesről* (az apropót az UE-nél megjelent partitúra adta),²⁴ majd maga Molnár nevezi a frankfurti nyári ISNM-fesztivál „fénypontjának” a *Kamarakoncert* bemutatóját. Igaz, nem mulaszt el egy maliciózus megjegyzést Berg Albanról, mondván: „kár, hogy az invenciót gyakran kontrapunktikus papiros-mesterkedésekkel kénytelen pótolni”.²⁵

A következő esztendő februárjában aztán az egész budapesti, új zene iránt érdeklődő muzsikusközösség megismerkedhetett egy Berg-kompozícióval, még hozzá azon frissiben, alig hónapokkal az ősbemutató után. A Rudolf Kolisch vezette Wiener Streichquartett ugyanis vendégszereplésének harmadik estjén eljátszotta a *Lírikus szvitet*. Jemnitz közvetítésével erre az alkalomra a komponistát is meghívták. Berg 22-én, szerdán 13.40-kor érkezett a Keletibe (erről előzőleg táviratban értesítette Jemnitzet),²⁶ másnap reggel utazott vissza – s meghódította a nem túl

19 A név helyesen Börresen. Dán zeneszerző volt (1876–1954), 1921-ben írt operájának címe helyesen *Kaddara*. *Zenei Szemle*, 1925. november, 24. Az operát egyébként Königsbergben mutatták be.

20 Jemnitz Sándor *válogatott zenekritikái*. Szerk. Lampert Vera. Budapest: Zeneműkiadó, 1973, 25.

21 *Crescendo* I/10. (1927. május), 17.

22 Weberntől az Op.7 és 11 hangzott el – Molnár az előbbinél is három darabról beszél négy helyett.

23 Molnár Antal: *Boethius boldog fiatalsága*. Szerk. Demény János. Budapest: Magvető, 1989, 568–575.

24 *Zenei Szemle* 1927. április–május, 209.

25 *Zenei Szemle* 1927. október–november, 247.

26 Jemnitz Sándor *válogatott zenekritikái*, 462.

nagy létszámú közönséget. A Pesti Naplóban Kristóf Károly készített ez alkalommal a zeneszerzővel rövid interjút,²⁷ a *Zenei Szemlé*ben pedig Tóth Aladár írt hosszabb értékelést. (Érdekes módon Jemnitz *Népszavá*ban megjelent recenziója csak a Wiener Streichquartett előadására szorítkozik, nem említi, hogy a zeneszerző is jelen volt).²⁸ Hogy Berg nemzetközi (és persze magyarországi) rangja időközben mennyit változott, azt világosan tükrözi Tóth cikkének első néhány mondata. „Alban Berg Budapesten! A 'Lyrische Suite' magyarországi premierje!” – kiált fel a recenzens. „Zenei szenzáció ez...”²⁹ Persze szenzáció ide vagy oda, a szokásos kritizálás Bartók–Kodály védelmében ezúttal sem marad el. Tóth Aladár hosszan értekezik a Schönberg-féle irányzat korlátairól, betegességéről, majd így folytatja: „Mit szólunk azonban ahhoz a pirosposzsgás, rokonszenvesen jovialis tekintetű, rajongó kék szemű, okos és művelt, lelkes muzsikushoz, aki mint Schönberg leghíresebb tanítványa, s mint a sikerrel bemutatott *Lyrische Suite* komponistája jelent meg nálunk a dobogón, hogy megköszönje a feléje viharzó tapsokat? Ki gondolná, hogy ez a teljesen harmonikus, kiegyensúlyozott tekintetű Alban Berg olyan vonósnégyest komponált, melynek már tételcímei is misteriozókról, extaticókról, delirandókról, desolatókról, appassionatókról szólnak?” Hogy a felsorolt olasz kifejezések nem pontosan követik a darab tételfeliratainak sorrendjét – nem kell rajta fennakadnunk. Figyelmet érdemel viszont, hogy Berg még mindig „tanítvány” ugyan, de már egyértelműen a „leghíresebb”. Nagy tehetség, akinek „egészséges fiatalsága egyszer majd rést üt valahol a schönbergi papirosörökségen, és kikandikál az életbe”. Addig ugyanis, amíg ez nem történik meg, „mindig mindenütt csak vendég, akit szívesen fogadunk egy-két estére, aki érdekes ismeretség, aki azonban jön ... és megy”.³⁰

Ami azt illeti, valóban jött és ment. 1928 után megint sok esztendőig kevés jele van annak, hogy Berg művészete jelentősebb rezonanciát keltett volna a magyar muzikusok körében. Tóth Aladár írt ugyan egy hosszabb tanulmányt a *Wozzeck*-ről (az aacheni előadást látta 1930-ban),³¹ a budapestiek az operából azonban csak a három részletet ismerhették meg 1932-ben, a Magyarországról elszármazott Anne Roselle (eredeti nevén Gyenge Annuska) előadásában. A második világháború előtt – de már a zeneszerző halála után – ezt mai tudásunk szerint egyetlen további Berg-előadás követte 1936-ban, ismét a klarinét–zongora daraboké.³² Furcsa módon felmerült a *Lulu* operaházi előadásának ötlete is, nyilvánvalóan Jemnitz szorgalmazására, aki az Universal Editiont próbálta rávenni arra, hogy a frissen

27 Az interjú szövegét ld. Breuer: *Bartók és Kodály*, 327–328.

28 Jemnitz Sándor *válogatott zenekritikái*, 129.

29 *Zenei Szemle* 1928. március–április, 79.

30 Uott, 83.

31 Ld. *Pesti Napló* 1930. október 12. Berg születésének századik évfordulója alkalmából Breuer János a *Muzsikában* is megjelentette Tóth Aladárnak ezt az írását, illetve az 1928-as tudósítást a zeneszerző budapesti látogatásáról. Breuer János: „Száz éve született Alban Berg. Tóth Aladár két Berg elemzése”, *Muzsika* 1985/2., 18–20.

32 Breuer: *Bartók és Kodály*, 326.

készülő zongorakivonatból küldjön egyet Márkus igazgatónak.³³ Az akkori időkből képtelen ötletnek persze nem lett eredménye. Jellemző a zenészcéh vélekedésére az 1930-ban publikált *Zenei Lexikon* Molnár fogalmazta szócikke. Rövid, kissé fensőbbes értékelés néhány tévedéssel (a *Wozzeck* bemutatóját például 1925 helyett 1926-ra teszi, a *Lírikus szvit* csak mint „Szvit vonósnégyesre” szerepel, stb.). A bevezető mondat szerint Berg „finomabb idegrendszerű és ízlésű, mint a sokban hasonlóan indult E. Wellesz” – jegyezzük meg gyorsan, hogy az idegzet emlegetése a Webern-szócikkben is visszatér, úgy látszik, Molnár szótárában eleve a bécsieknek volt fenntartva.³⁴

A Schönberg-iskola magányos magyarországi követén, Jemnitz Sándoron kívül lényegében csak Bartók művészetén hagyott nyomot a Berg-zenével való találkozás. Ez a nyom azonban talán mélyebb, mint azt az eddigi Bartók-kutatás gondolta, illetve elismerte. 1928-ban a budapesti Berg-koncerten Bartók ugyan nincs jelen (az Egyesült Államokban koncertezik), a *Lírikus szvitet* azonban már ismeri. 1927. július 16-án ugyanis Baden-Badenben a Wiener Streichquartett annak a dél-előtti koncertnek a második félidejében adta elő a Berg-opuszt, amelynek első műsorszámaként Bartók játszotta el *Zongoraszonátáját*.³⁵ Hogy mennyire megragadta Bartók fantáziáját a pályatárs műve, az Kárpáti János szerint a 3. és (főként) a 4. kvartettben érhető tetten.³⁶ Érdekes adalék továbbá, hogy a *Lírikus szvit* ötödik tételének egy motívuma hangról hangra azonos a *Zene húros-, ütőhangszerekre és cselesztára* első tételének nyitótémájával. Kérdés, tudatos idézettel van-e dolgunk, vagy Bartók emlékezete szinte öntudatlanul őrizte meg a dallamemléket. Utóbbi a valószínűbb.³⁷ Ugyanakkor az is elgondolkodtató, hogy Bartók először négyszólamú partitúrában vázolta fel a kezdőtémát és folytatását, vagyis szemmel láthatóan vonósnégyest tervezett.³⁸ Ezt a félbehagyott vázlatot vehette elő, amikor Sacher megrendeléséről értesült. Feltétlenül Berg hatását vehetjük észre a *Hegedűversenyben* is. Az UE egy 1936. szeptember 26-án keltezett leveléből tudjuk, a mű alkotásának elkezdése előtt Bartók igyekezett tájékozódni a kortárs hegedűverseny-irodalomban, s e célból betekintésre megkapta a Berg-koncert partitúráját is. Noha nem beszélt róla, bizonyosan megragadta a szigorúan dodekafon műnek az a sajátosága, hogy alapsora (a 9. hangig) csupa hármashangzat-felbontásból áll. Más szóval: a szerző különleges módon csempészi be a régi tonalitás elemeit az újfajta szerkesz-

33 Jemnitz Sándor válogatott zenekritikái, 485.

34 *Zenei Lexikon*. Szerk.: Szabolcsi Bence és Tóth Aladár. Budapest: Győző Antal kiadása, 1930, 102–103. A *Lexikon* második kötete 1931-ben jelent meg, ennek 696–697. oldalán olvasható a Webern-szócikk. 1935-ben még egy vékony pótkötet is napvilágot látott, benne ugyancsak található pár sor Bergről. Érdekes módon a *Lulut* Molnár már említi, a *Hegedűversenyt* nem.

35 íj. Bartók: *Apám életének krónikája*, 249. Bartók itt nyilván személyesen is találkozott Berggel. Újabb – feltehetően az utolsó – személyes találkozásra 1933 májusában, Firenzében kerülhetett sor. Ld. uott, 328.

36 Kárpáti János: *Bartók vonósnégyesei*. Budapest: Zeneműkiadó, 1967, 124–125.

37 Ld. a 261. ütemtől kezdődő imitációláncot. A 266. ütemben a második hegedű már A hangon kezdi a témát, vagyis éppen azok a hangok szólalnak meg, amelyek a Bartók-tétel elején. Ugyanígy két ütem múlva a csellószólamban.

38 Vikárius László: *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában*. Pécs: Jelenkor, 1999, 108.

tésmóddal konstruált újfajta hangzásvilágba. Végül is Bartók bizonyos értelemben a Berg-koncert kifordított változatát teremtette meg. Alapjában tonális-modális kiindulású zenébe illesztette a dodekafóniát, legalább egy téma (a melléktéma) és környezete erejéig. (Igaz, a koncepció nem kezdettől fogva alakult így, hiszen a vázlatokból tudható, hogy a melléktémát Bartók először tízféle hangot használó dallamként alkotta meg – rögtön felírva fordításait is).³⁹

Ezen az úton aztán Bartók nem haladt tovább: Berg-zene és Bartók-mű ilyen közvetlen és nyilvánvaló kapcsolatára nincs több példa. De talán nem indokolatlan egyes későbbi Bartók-kompozíciókban is Berg ösztönzésének távoli jeleit sejtünk. Mindenesetre feltűnő, hogy az amerikai művekben mennyire megszorodnak az utalások, célzások, idézetek – a zenének azok az apró, félig-meddig titkos, a beavattottabbak, szakemberek számára érthető elemei, amelyekkel Berg jellegzetesen „*musica reservata*” művészete telis tele van. Rengeteg Berg-titokról persze Bartók nem tudhatott, a *Lírikus szvit* kódolt üzenetével (ütemszámok, metronómszámok, betűjátékok stb.) legfeljebb Adorno lehetett tisztában, aki a szerelmi postás szerepét töltötte be Berg és a prágai Hanna Fuchs közt – rajta kívül valószínűleg a zeneszerző baráti köre sem sejtett semmit (Helene asszony alighanem gyanakodott, de sokat erről sem tudunk). Ám Bartók is kihallhatta a *Lírikus szvit*ből a *Trisztán*-idézetet, és aligha jött zavarba jelentését illetően, láthatta a *Hegedűverseny* Bach-korálját, s bizonyára felfedezte a népdalidézetekeket is, és töprenghetett rajtuk, vajon mi-féle palackposta-üzenetet rejtenek.

Ebből a szempontból elgondolkodtató, hogy a *Concertóban* felhangzik félrehatálatlan *Kékszakállú*-utalás (3. tétel – Könnyek tava), Sosztakovics-idézet (IV. tétel), operettdal (ugyancsak IV. tétel),⁴⁰ korálszerű középrész (II. tétel), a III. Zongoraversenyben pedig olyan korál, amely egyszersmind Beethoven-műre is utal,⁴¹ s ezen keresztül konkrét szöveget is rejt (mint Bergnél az „*Es ist genug*”). És ne feledkezzünk meg a tétel tempófeliratáról sem: az „*Adagio religioso*” ugyancsak rokona a bergi *Allegretto giovilaéknak* és *Largo desolatóknak*.⁴² Mindent egybevéve nem tűnik megalapozatlannak a kijelentés, hogy Bartók utolsó nagy kortárszene-élménye Richard Strauss, Debussy, Stravinsky után a Berg-zenével való megismerkedés volt.

A második világháború után néhány esztendeig úgy tűnhetett, a magyar zenei élet képes megszabadulni régi görccseitől, és időközben elhunyt legnagyobbja, Bartók nyomdokaiba lép a tekintetben, hogy nyitottan figyel a máshonnan érkező impul-

39 Somfai László: *Tizenyolc Bartók tanulmány*. Budapest: Zeneműkiadó, 108–112.

40 A IV. tétel egyrészt Vincze Zsigmond egykor igen népszerű operettdallamára utal („Szép vagy, gyönyörű vagy Magyarország”, a *Hamburgi menyasszony* című, 1922-ben bemutatott operettből), másrészt Sosztakovics 7. („Leningrádi”) szimfóniájának egyik témájára. Utóbbival kapcsolatban ld. Bartók Péter: *Apám*. Budapest: Editio Musica, 2004, 169–173. Korábban egyes elemzők szerint a dallamot a *Víg özvegy*ből vette volna Bartók. A gondolat nem indokolatlan: ha nem is Bartók maga, de Sosztakovics bizonyosan Lehár melódiáját parodizálta. A *Concertóban* tehát a paródia paródiájával van dolgunk.

41 Az Op. 132-es vonósnégyes lassú tételére, a „*Heiliger Dankgesang*”-ra.

42 A *Brácsaverseny* lassú tételének ugyanez a felirata – de ez nem Bartóktól, hanem Serly Tibortól származik.

zusokra. 1947 folyamán magyarországi meghívást kapott Olivier Messiaen,⁴³ 1948-ban pedig az úgynevezett „Bartók-fesztiválon” számos fontos huszadik századi kompozíció hangzott el. Többek közt végre Berg *Hegedűversenye*. A *Zenei Szemle* két kritikust is felkért a recenzióra. Jemnitzet, akiről mindenki tudta, hogy elszánt híve a bécsi iskolának, illetve Járdányi Pált, a Kodály-iskola jeles képviselőjét.⁴⁴ Járdányi természetesen nem lelkendezik. Sok mindent félreért, a formálás hiányát kifogásolja, amit alighanem a régi klisék továbbélésével magyarázhatunk: a finom idegzetű művész (Co. by Molnár), az expresszionista magától értetődően nem szűrheti meg a látomást, lávaforrón kell közreadnia, ahogy lelke bugyraiból felbukkan. Mindezzel együtt Járdányi nyilvánosság elé tárt töprengése alapvetően tisztességes. Nem az esküdt ellenség beszél, harsogó öntudattal, perverz eltévelyedésről, hanem a dolgot érteni kívánó, a rejtély kulcsát azonban egyelőre nem találó fiatal.

A következő években reflektorral is hiába keresnénk hasonló megnyilvánulást. De hát az ötvenes évekre aligha kell sok szót vesztegetni. A szellemi közállapotokat talán az az anekdota jellemzi legjobban, amelyet máig megőrzött a színhagyomány. Ezek szerint egyszer pozitív példaként is szóba került volna Berg, funkcionárius elvtársak közt, mint albán (azaz baráti szocialista országból származó) zeneszerző... Igaz, vagy sem, mindenesetre jól van kitalálva.

A nagyjából 1955-től kezdődő, majd az ötvenes évek vége felé némileg felgyorsuló olvadás elég jól követhető a korabeli dokumentumokból. Az első jeles nyugati művész, akinek hirtelen nagy presztízse lesz, az 1955-ben elhunyt Arthur Honegger. Vele szinte semmi baj nincs. Vallásos ugyan, de Napóleon elvtárs is beengedte az *Állatfarmban* a túlvilági Kandiscukor-hegységről károgó hollót. Emellett humanista. A következő Lutostawski. Egy „baráti” ország szülötte, aki ráadásul *Gyászzenéjét* Bartók emlékének ajánlotta. Ezután jöhet a nagyok közül Schönberg. Stravinsky kevésbé – ő ugyanis rosszban van a Szovjetunióval, csúnyákat nyilatkozik. Schönberg viszont jobb pillanataiban szintén humanista. Például a *Varsói kantátában*. Egyebekben pedig legalább „kíméletlenül őszinte”, „becsületes” – ezek a jelzők, kifejezések évtizedekig kísérik a nevét, epiteton ornansként a magyar nyelvű szakirodalomban.

Az erjedés folyamatában eléggé nem méltatható szerepet vállal a Magyar Rádió. Kroó György felkérésére Kókai Rezső tart rendszeres előadásokat 1957-től a modern zenéről. Ezek utóbb az 1958-tól indított *Muzsikában*, illetve részben a *Magyar Zenében* is megjelentek, és alapját adták a Fábián Imrével közösen készített, egy egész generáció tudatát jótékonyan befolyásoló *Századunk zenéje* című könyvnek.⁴⁵ A legfontosabb erénye Kókai előadásainak, írásainak, illetve a könyvnek egyfajta szenvtelen tárgyilagosság. Akadnak ugyan olyan eszmefuttatások, amelyekkel a mai zenetörténész nem feltétlenül ért egyet, s megjelennek babonák (Schönberg például itt is „kíméletlenül őszinte”), de soha nem találni öblös letorkolást. Annál szenv-

43 Látogatásáról sajnos kevés dokumentum maradt, ezeket Laskai Anna igyekezett összegyűjteni egy egyelőre kéziratban maradt felvételi dolgozatában (Liszt Ferenc Zeneakadémia, Budapest).

44 *Zenei Szemle* 1948. december, 442. Jemnitz értékelése a 443. oldalon olvasható.

45 Kókai Rezső–Fábián Imre: *Századunk zenéje*. Budapest: Zeneműkiadó, 1961.

délyesebb viszont Pernye András. 1961-ben egész cikksorozatot szentel a *Muzsikában* a dodekafónia bírálatának, s akkorákat rúg az oroszán tetemébe, hogy csak úgy porzik. A sorozat első két részének már a címe is sokat mond: „Komponálási módszer, avagy az anarchia ideológiája”.⁴⁶ Berggel azonban Pernye érdekes módon elnézőbb. Már 1960 elején, a zeneszerző születésének 75-ik évfordulója alkalmából írt tanulmányában méltatja érdemeit. Érdemes néhány passzusát idéznünk.⁴⁷ Az 1909-es esztendőről szólva például így ír: „komponisták egész sora siet igazolni az új stílusirányzatot, a dodekafóniát, élén a legtehetségesebb alkotóművésszel, Alban Berggel”. Alább az Op. 5-ről esik szó, amely „szilárd állásfoglalás a negatívum mellett”. A „klarinétszólam erényei” azonban beérnek, s „végső soron a *Wozzeck* című opera konstrukciójában nyerik el végső igazolásukat”, amely remekmű, annak ellenére, hogy dodekafon. Bergnél azonban a dodekafónia – változatlanul a *Wozzeck*ről van szó! – „csak a kompozíciós munka fegyelműző eszköze”. A cikk végén 21 sor foglalkozik az életmű további darabjaival. „E művekben talán hívebben követte Schönberg dodekafonista elveit – hangzik az értékelés –, bár sajátosan eredeti melódiainvenciója mindvégig nagy erővel feszegeti és többnyire szét is repeszteti a dodekafónia korlátait. Ez az egyik oka, hogy Berg kompozícióinak legnagyobb része közelebb áll hozzánk, mint Schönberg közép-periódusának kamaramuzsikája”. Nem kétséges: a cikk írásakor Pernye még igen felületesen ismerte a *Wozzeck*et – vagy ha jól ismerte, nem tudta, mi fán terem a dodekafónia. S persze nem tudta, hogy a módszert Schönberg csak a húszas évek elején dolgozta ki.⁴⁸ Ami azért különös, mert nemsokára éppen Pernye lesz az, aki teljes hittel harcol a *Wozzeck* budapesti bemutatójáért, s aki valamivel utóbb a maga idejében igen hasznos magyar Berg-monográfiát alkot.⁴⁹

Ám ezzel kissé előreszaladtunk. 1960 táján még éles a harc. Hatalmas taps fogadja Szervánszky Endre Webern nyomdokaiba lépő *Hat zenekari darabját*, a kritika azonban inkább hezitáló.⁵⁰ Akad komponista, aki merész ötletekkel kísérletezik, de ezzel kivívja az idősebbek rosszallását, akik – mint Ujfalussy József egyik írásában oly érzékletesen fogalmazza – „suttogva dodekafóniát” emlegetnek.⁵¹ Dodekafóniát, amelyről, ne feledjük, maga Nyikita Szergejevics Hruscsov elvtárs, a Szovjetunió Kommunista Pártjának első titkára nyilatkozta ekkortájt egy riporter kérdésére, hogy ő ugyan nem tudja pontosan, mit jelent a szó, de hangzása emlékezteti a karkafóniára, így jó dolog nem lehet.

46 *Muzsika* 1961/3., 30–32., ill. 1961/4., 29–32. A sorozat a következő számokban „A dodekafónia formai problémái” címmel folytatódott, majd „A dodekafónia esztétikai problémái” címmel zárult. Ld. *Muzsika* 1961/5., 17–20.; 1961/6., 32–34., ill. 1961/8., 21–23. és 1961/9., 29–31.

47 *Muzsika* 1960/2., 38–39.

48 1921 nyarán. Az első dodekafon művek 1923-ban jelentek meg nyomtatásban (pl. az Op. 25). A *Wozzeck* zenei anyaga particellaformában 1921-ben elkészült, Berg ekkor még nem tudhatott Schönberg új elveiről.

49 Pernye András: *Alban Berg*. Gondolat, Budapest, 1967.

50 Kovács János írt a bemutatóról a *Muzsikában*, 1960/3., 40–41.

51 *Magyar Zene* 1962/4., 147–149. Az írás az „Új művek bemutatói” rovat elején jelent meg és a *Musica di ballóról* szól.

Ezzel a „suttogással” azonban máris visszaérkeztünk ahhoz a zeneszerzőhöz, akinek különös *Wozzeck*-idézetét az áttekintés nyitányaként idéztük. Ujfalussy éppen egy Maros Rudolf-darab recenziójának bevezetésében láttatja így a hátteret. Az ötvenes–hatvanas évek fordulójának hazai sztárújítója kétségkívül Maros. Kurtaúra ugyanis azt lehet mondani, külföldről hozta a fertőzést. Szervánszky túl öreg ahhoz, hogy igazi vezér lehessen. Mások, mint Vincze Imre, az asztalfióknak dolgoznak – sokkal később derül ki, hogy egy s mást hamarabb csináltak, mint némely ügyes ifjú. Maros viszont aránylag fiatal (1917-ben született), Kodály osztályában koptatta az iskolapadot, híres népdalfeldolgozásokat írt (például *Ecseri lakodalmas*). Most Bartókos darabokkal lép elő, és ezekbe itt-ott tizenkét fokú témákat, részleteket illeszt. Nem Schönberg és még kevésbé Webern „ortodox” módján, hanem úgy, ahogy a magyar esztéták-muzsikusok általános vélekedése szerint Berg tette. Kibúvókat, kompromisszumokat keresve, eufemikus fogalmazással, s egyben úgy, ahogy még az 1965-ben publikált – persze jóval azelőtt lezárt – *Zenei Lexikon* írja Bergről: „áttörve” a „szériális technika matematikai korlátait”.⁵² Valójában mindez inkább fordítva történik: Maros *Öt tanulmányában* (*Cinque studi*) az áttörés valószínűleg megkorlátok nélkül. Ott a dodekafon téma, csupa tercelvű akkordfelbontásból, à la Berg *Hegedűverseny*. Szigorú konzekvenciája azonban nincs. Az egész csak játék. Annak bemutatása, hogy egy Scherzóba – ez a tétel felirata – még ez a szélsőség is befér. Ettől tréfa a tréfa.

A *Cinque studi* után átmenetileg Petrovics Emil veszi át a vezető szerepet. A *C'est la guerre* rádióbemutatóját⁵³ követően valósággal izzik a légkör. Azt az őskonzeratív (moszkovita) Szabó Ferenc is érzi, hogy a szellem immár kijutott a palackból. Dicséretére legyen mondván: nem kísérli meg visszanyomni a dugót. Különben is, az aggályokat elsimítja a vita során a marxista-lukácsista zsargonrt virtuózan beszélő Pernye, mondván, a *C'est la guerre* „kétségkívül nem szocialista, inkább realista, humanista alkotás”.⁵⁴ Liebner János kritikája ugyancsak jól tükrözi a korabeli vélekedéseket. „A felvételek alatti szűkebb szakmai viták és beszélgetések során két jellegzetes, egymással homlokegyenest szembenálló [...] kifogás alakult ki Petrovics operája ellen” – olvashatjuk. „Az egyik sűrítve valahogy így szólt: A szeriális rendszert [...] túlbecsüli és felmagasztalja a dodekafóniát, a talaját vesztett polgári dekadenciának ezt a túlélit irányzatát. A másik, ugyancsak sűrítve, valahogy így: A szeriális rendszert dramaturgiailag mintegy a fasizmussal azonosítva [...] érdemtelenül lebecsüli és meggyalázza a dodekafóniát, amely pedig Schönberg Varsói menekültjében például egyértelműen a humanizmus, a haladás, az antifasizmus hangjának megjelenési formája.”⁵⁵ A két helytelen nézet ellen, mondhatnánk reflexszerűen, a Kádár-kor agyonnyűtt politikai szlogenjével, „két-

52 *Zenei Lexikon*, I. Főszerk. Bartha Dénes. Szerk. Tóth Margit. Budapest: Zeneműkiadó, 1965, 231.

53 1961. augusztus 17.

54 A vita rövid összefoglalását ld. a *Magyar Zene* 1961/9. számában: „Vita Petrovics Emil *C'est la guerre* (sic!) című operájáról”, 106–109.

55 Liebner János: „*C'est la guerre*. Új magyar opera rádióbemutatója”, *Magyar Zene* 1961/7–8., 192–196. Érdemes elolvasni az utána következő szerkesztői jegyzetet is: uott, 196–197.

frontos” harcot kell vívni. A kritikus természetesen ezt igyekszik tenni, bár mint alább látható, az egyik nézet iránt némiképp elfogult rokonszenvvel, leszögezvén, hogy a mű legnagyobb *trouville*-ának azt tartja, hogy Petrovicznak „sikerült egy sajátos zenei nyelvet és jellegzetes szerkesztésmódot találnia a fasizmus ábrázolására: a dodekafóniát”.

Az operaházi premier⁵⁶ után Kroó György fogalmaz kritikai értékelést.⁵⁷ Miután az ókonzervatívok részéről további támadásoktól nem kell tartani, s így felesleges a szenvedély fűtötte védőbeszéd, a recenzió végre higgadtabb elemzésre is vállalkozhat. Előzmények, hatások, mintaképek feltárására. Berg neve természetesen sűrűn előfordul. Még Bartókon keresztül is mintha Berg sejlene fel. „Talán úgy lehetne fogalmazni – írja Kroó –, hogy [Petrovics] Bartókon át teszi magáévá Alban Berget.” Másutt a dodekafóniát megelőző korszak stílusának hatásáról esik szó (nincs ugyan *expressis verbis* kimondva, de a kontextusból lényegében következik, hogy Kroó a predodekafón korszak legelesebb drámai művére, a *Wozzeck*re gondol), illetve Puccini és Berg neve kerül első pillanatban meghökkentő módon (ám nagyon is joggal) egymás mellé. „Míg a *C'est la guerre* történetének motívumai konkrétan a Toscára, az illusztráló, zsánerszerű, miliő-jellegű ábrázolás nagy súlya általában Puccinira utal – olvashatjuk többek közt –, a szimfonikus koncepció, a vokális szölamok énekbeszédszerű kezelése, a jelenetek zenei-formai zártsága és az ezeken áthullámzó, ezek határain át egymásra utaló vezető-témás szerkesztés, helyenként a stílus is Alban Berget juttatja a hallgató eszébe.”

Hogy valójában hány embernek juthatott eszébe Petrovics operáját hallgatva a *Wozzeck*, az persze érdekes kérdés. Hiszen a nagyközönség – ahogy már említettük – csak 1964-ben találkozhatott Berg művével. Ekkorra viszont a *Wozzeck* erényei a hazai zenész- és kritikusszakma számára már elvitathatatlanok. Többé nem az a kérdés, hogy a modernista-dekadens mű megfelel-e a szocializmust építő Magyarország kultúrára éhes közönségének, hanem éppen fordítva, hogy a közönség felnő-e az egész világon nagyra becsült remekműhöz. Kovács János szerint igen. „A mi közönségünk jól vizsgázott a *Wozzeck*ből” – írja.⁵⁸

Zeneszerzőink egyike-másika pedig kiválóan, s nem csupán az operából, hanem a Berg életmű nagy részének alapos ismeretéből is, tehetnénk rögtön hozzá, a Maros-Eufóniára gondolva. Hiszen a III. Eufónia a *Wozzeck*et idéző *H* mellett más lényeges rokonságokat is mutat Berg világával. Formája (kis kivételektől eltekintve) palindromszerű. Erre a szerkezetre Maros Luigi Nono *Cantos sospeso*ja és néhány Webern-opus mellett elsősorban Berg-darabokban láthatott példát. Palindromához hasonló (bár nem hangról hangra következetes) a *Kamarakoncert* középső tété-

56 1964. február 16.

57 *Magyar Zene* 1962/2., 132–142.

58 Kovács János: „Alban Berg *Wozzeck*je a Magyar Állami Operaházban”, *Magyar Zene* 1964/2., 174–183. Az idézett mondat a 175. oldalon olvasható. A premier fogadtatása valóban elég lelkesnek tűnt, a további előadások azonban enyhén szólva nem hoztak telt házat. Összesen 20 előadást élt meg a produkció, ami nem feltűnően rossz széria, de nem is vall sikerre. NB. Pernye is írt a bemutatóról a *Muzsikában* (1964/4., 15–17.).

le, a *Lírikus szvit* harmadik tétele (a trió kivételével), a *Bor* című hangversenyária közepe, a *Lulu* filmzenéje. Későbbi Maros-darabokban a palindroma-szerkesztésnek ennyire leplezetlen alkalmazására nem találunk példát – egy apró, de annál érdekesebb kivétellel. A szólóbőgőre írt *Albumlapok* mintha a maga miniatűr módján (szinte távirati stílusban) még egyszer összefoglalná mindazt, amit Maros Bergtől tanulhatott. Már az első tétel indításánál sem alaptalanul fedezhet fel az elemző Berg-zenére utaló jeleket. A kompozíció ugyanis üres húrokkal indul – ez elég jellegzetes jegye Berg világának. Gondoljunk a *Wozzeck* második felvonását bevezető csellókvintekre, a *Kamarakoncert* hegedű-üreshúrjaira (arra a különleges pillanatra, mikor az első tételben egyébként nem szereplő hegedűsnek kell megszólaltatnia mintegy a háttérben az üres húrokat) vagy a *Hegedűverseny* kezdetére. (És akad egy, ebből a szempontból érdekes pillanat a *Lírikus szvit* első tételében is).⁵⁹ A második bőgődarab teljes palindroma, amely ugyanakkor a Berg-hegedűverseny koráljának kezdősorát idézi (a jellegzetes tritonus feltűnően rímel az „Es ist genug”-ra). A tétel centruma pedig szöveges üzenetet rejt (akárcsak Berg *Hegedűversenye* a korállal és a karinthiai népdallal). Kicsit torzított erdélyi népdal, amelyet Maros Vargyas Lajos példatárából vehetett.⁶⁰

A kompozíciót 1976-ban jelentette meg az Editio Musica. Ebben az időben a hazai zenei élet túljutott a *Lulu* kétfelvonásos verziójának bemutatóján is,⁶¹ s a fiatal magyar zeneszerzők már régóta más utakat kerestek. Az úgynevezett magyar avantgárd dicsőséges korszaka – az a néhány esztendő, amikor egy-egy magyar kompozíció (például Durkó Zsolté, Balassa Sándoré) feltűnést keltett nemzetközi fesztiválokon vagy a párizsi Tribune-ön, s amikor azt lehetett hinni, hogy az új magyar zene is olyasféle szerepet játszhat, mint előtte-mellette a lengyel – lassan végéhez közeledett. Arra már rég nem volt szükség, hogy magyar komponista óvatoskodva és Berg-példákra hivatkozva csempéssze be a tizenkétfokúságot. Az a hit is kezdett megkopni, amelyet az 1970-es beszélgetés résztvevői még csaknem egyöntetűen hangoztattak, hogy tudniillik a magyar zenét alapvetősen „tartalmassága”, mély költői mondanivaló iránti igénye különbözteti meg a többitől. A magyar avantgárd zene „tartalmas” – például azért, hogy sejtelmes zenei jelképeket sorol. Idézeteket, üres húros motívumokat (ez ugye jelképes „kezdet”, „születés” volna), korált, váratlan dúr-akkordot (lehetőleg C-dúrt), névbetű dallamokat. Ahogy olykor Bartók – és mindenekelőtt a Bartóknak is e tekintetben mintát adó Berg. Hiszen elég nyilvánvalóan ez a másik döntő oka Berg felfedezésének Marosnál és generációjánál. A sok-sok „musica reservata”-elem azt sugallja, hogy a zene rejt valamilyen titkot.⁶² Titkot, amelyre azonban az ifjúság a hetvenes évek derekán nem volt többé kíváncsi.

59 Ld. a 48. ütemet.

60 „Édesanyám rózsafája”. Kodály Zoltán: *A magyar népzene*. A példatárát szerkesztette Vargyas Lajos. Budapest: Zeneműkiadó, 1952, 134. példa.

61 1973. 03. 30

62 Érdekes kérdés lehetne, hogy Sosztakovics művei mennyiben inspirálták hasonló megoldásokra (idézetek, önidézetek, névbetű-motívumok, lásd D-S-C-H stb.) a magyar zeneszerzőket. Nem sok jel mutat a „szovjet” szerző hatására, de ez a téma feltétlenül a kutatás jövőbeli feladata.

1976-ban aztán az özvegy is elhunyt. Helene Berg, aki kétségbeejtően sok évvel élte túl férjét, s mint mondják, ez alatt az idő alatt is gyakran társalgott vele. Spiritizta szeánszokon idézte meg a szellemét. Örökét ezen a téren immár végleg az egykori magyar avantgárd arriere-garde csapata vette át. Nem csak a nagy öregek, mint Maros, hanem olyan, viszonylag későn induló komponisták, mint a Szegeden letelepedett Vántus István. Neki még a hetvenes évek végén is Berg az ideál. *Visszaverődések* című művét névbetűtémával kezdi (Bach neve igencsak megfelel e célra), és korállal végzi. Nem akármilyen korállal. A B-A-C-H motívumból épített dallam a Berg *Hegedűverseny* Bachtól kölcsönzött koráljának ritmusát követi. Talán ez a Berg-zene kései magyarországi hatásának utolsó pillanata. Mintha jelképesen is azt mondaná számunkra: „Es ist genug”.

ABSTRACT

SÁNDOR KOVÁCS

THE RECEPTION AND INFLUENCE IN HUNGARY OF THE MUSIC OF ALBAN BERG

The article sets out to trace the reception history of the music of Alban Berg in Hungary from its begininngs to the end of the 1970s. It discusses the years preceding the First World War, when news of the work of Schönberg reached Budapest, treating in greater detail Berg's only visit to Budapest in 1928 and the important influence of his music on Bartók. In addition it points out the clear influence Berg had on Hungarian music after the Second World War in the works of Rudolf Maros, Emil Petrovics, and István Vántus.

Sándor Kovács (b.1949) studied piano and musicology at the Ferenc Liszt Academy of Music in Budapest. After graduating he taught there and still does. From 2005 to 2015 he was head of the Department of Musicology and recently he has been appointed Chairman of the Doctoral Council of the Academy. In addition he worked in the Bartók Archives at the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences (until 2001), taught at the Béla Bartók Musical Institute at Miskolc University (until 2012), heading the Institute from 2001 to 2005, and since 1997 has been the editor and programme planner for Hungarian Radio's weekly New Musical News.