

Ordasi Péter

Lendvai Ernő, a tudós muzsikus

(Kaposvár, 1925. február 6. – Budapest, 1993. január 31.)

A zene történetében törvényszerűnek látszik, hogy a korszakalkotó újításokat, kezdeményezéseket a kortársak jelentős része értetlenül fogadja, elutasítja, a pályatársakat pedig a zene új nyelve két táborra osztja: kíméletlen kritikuskokra és rajongó követőkre. Ez a jelenség korszakról korszakra ismétlődik, holott számos alkalommal megtörtént, hogy épp a legnagyobb ellenszenvvel fogadott művek váltak később az adott zeneszerző legnépszerűbb, legtöbbit játszott darabjaivá. Bármily derűs olvasmány Ormay Imre *Megbukott zenekritikák* című gyűjteménye utólag, a zeneszerző, akinek művét érintette egykor a bíráló, valószínűleg nem fogadta azt önfeledt mosollyal.

Bartók Béla, aki a magyar zene megújításának eltökélt szándékával életre szóló barátra és fegyvertársra talált Kodály Zoltánban, szintén megtapasztalta az új művek elfogadtatásának nehézségeit. Közös kiindulópontjuk a század első évtizedében felfedezett és attól kezdve rendszeresen gyűjtött magyar parasztzene élmény- és hangzásvilága lett. Népzenei kutatómunkájukat kezdettől fogva összehangolták, eredményeiket egybevetették, de zeneszerzőként más-más utakon jártak. A zongoraművész Bartókot komponistaként főként a

hangszeres, s ezen belül leginkább a zongoramuzsika vonzotta. Népzenei gyűjtőmunkájában pedig hamar megjelent a szomszéd népek iránti érdeklődés, ez is jelentősen tükröződik műveiben. Kodály megmaradt a magyar népzene iránti szerelmében, és a *Psalmus Hungaricus* sikere után főként a vokális zenét művelte. Ugyanakkor Bartók zongoramuzsikájának, hangszeres műveinek csörömpölő disszonanciái, szokatlan, öserejű ritmusai, zavarba ejtő dallamossága a zenében járatlan kortárs írók, költők, képzőművészek számára kihívóbb, radikálisabb hatásúak voltak, és Bartóknak a kor polgári ízlésvilágával való nyílt szembefordulását, egyenes kiállását követendő művészi példának fogták fel.

„Az irodalmi progresszió (így a Nyugat köre) számára fölöttébb vonzó volt, hogy Bartók ugyanúgy kihívta maga ellen a hivatalosság megtestesítőinek és a konzervatív ízlésirány képviselőinek háborgását, mint ők maguk. És vonzó volt számukra az is, hogy egy sajátos, ugyan alapjában véve csak a zenére vonatkozó felismerésben a maguk demokratikus társadalmi törekvéseinek és kultúramegújító programjának analógiáját és hitelesítőjét, sikerességének bizonyítékát láthatják megjeleníteni.”¹

¹ Gróh Gáspár, *Van vagy nincs? – A Németh László-i „Bartók-modell”* in: Magyar Szemle, Új folyam XVI. 11–12. szám.

Valójában azonban nem Bartók zenéjét, hanem Bartók kérlelhetetlen őszinteségét, magatartását tűzték zászlajukra. Hogy Bartók zenéjének újdonsága miben áll, nemcsak a „Bartók-modell” fogalom használói nem tudták volna megmondani, de a muzsikusok, zenetudósok is csak egyes jelenségeket tudtak megfogalmazni jellemzésére.

„...el kellett telnie néhány évtizednek Bartók halála után, hogy zenéje valóban utat találjon ahhoz a közönséghez is, amelyik nem annyira az általa megfogalmazott, mint inkább a neki tulajdonított kulturális modellt a magáénak vallotta. Mert nemcsak a zenei modernitás elfogadása állt távol (az e téren különösebb képzettségéről nem árulkodó) magyar irodalmi élettől, hanem többségük zenei ízlése számára maga az originális magyar népzene (parasztnépzene) ugyancsak idegen volt, és zenei horizontjuk megfelelt a magyar középosztály átlagos szintjének. Vagyis a zenei magyarságot számukra is elsősorban a magyar nóta, a verbunkos hagyomány, a cigányzene, de persze Liszt rapszódiai vagy éppen Brahms magyar táncai jelentették. [...] Magának a tényleges, zenei jelentésű bartóki modellnek felismerésére még több évtizedet kellett várni. A zeneszerző kompozíciós elveinek, a zenei gondolatának szerkezeti elemeit jelentő konstrukciónak, asszociációs variációs gyakorlatának nem csupán a dallamból, ritmusból, zenei történeti formákból, hanem mintegy filozófiai mélységű absztrakciókból is táplálkozó elveinek lényege, tehát az »igazi« Bartók-modell csak évtizedekkel később tárult fel: Lendvai Ernő különleges ihletettséggel és alapos-sággal ismerte fel és bizonyította e

zenei elveknek az aranymetszésben, az organikus formákban, a szerves világ fejlődési formáiból eredeztetettségét.”²

Lendvai Ernő, a budapesti Zeneakadémia zongora szakos hallgatója Bartók halálát követően, 1947–48-ban jelentkezett első Bartók-tanulmányával a Magyar Kórus által kiadott Zenei Szemle lapjain: *Bartók: Improvisations (Op. 20) c. sorozatáról* (1947/III.) és *Bartók: Az éjszaka zenéje (elemzés)* (1947/IV.), valamint *Bartók: Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre (az I. tétel analízise)* (1948/VIII.). Bár ez utóbbi írásban a szerző kifejti a tengely-rendszerre vonatkozó elméletét, nem találjuk visszhangját a lap következő számaiban, sem utódja, az Új Zenei Szemle hasábjain 1955-ig. (Az 1948-ban bekövetkezett politikai fordulatot követően a Magyar Kórus kiadói engedélyét bevonták, 1950-től az Új Zenei Szemle a frissen létrejött Magyar Zeneművészek Szövetsége folyóiratoként jelent meg.) Lendvai Bartók-elemzései csak 1955-ben kerültek az ÚZSz szerkesztőinek látókörébe, amikor első könyve *Bartók stílusa a „Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre” és a „Zene húros-, ütőhangszerekre és celestára” tükrében* címmel (Zeneműkiadó, 1955) megjelent.

Lendvai a két emblemikus mű alapján olyan új rendszert talált a zene bartóki nyelvezetében, amelynek tökéletesen eredeti, mással össze nem téveszthető hangzásvilágát

- a) az élő természetet szabályozó egyik jellemző arányrendszerből,
- b) a népzeneinek a dūr-moll dualitástól különböző pentaton és modális hangnemiségéből,
- c) az európai műzene funkciórendjének a temperált tizenkét-

² Uo.

fokúságra való kiterjesztéséből, valamint az ebből származó „hangnemközi modellskálák” és akkord-rendszer jellegzetességeiből

kielégítően le lehet vezetni.

Bár Lendvai a kötet címében csak két Bartók-műre hivatkozik, az analóg jelenségekre számos más Bartók-műből is hoz példákat. Már ebben az első alapvető művében lefekteti az új elemzési módszerhez szükséges terminológiának az alapját, amelyen lényegileg változtatni nem kellett akkor sem, amikor vizsgálódásait kiterjesztette Kodály, Verdi és Wagner műveire is, és még Mozart *Varázsfuvolájának* Sprecher-jelenetét elemző utolsó tanulmányában is sikerrel alkalmazta. A *Bartók stílusa* élénk vitát váltott ki a Lendvai elemző módszerét és távlatos következtetéseit elfogadó és elismerő zeneszerzők, elmélet-tudósok és az eredményeket részben fenntartással fogadó, részben elutasító zenetörténészek között.³ Tulajdonképpen a kialakuló vitában ráismerhetünk – szerényebb hatókörben – a korszakos zenei újításokat követő vélemények polarizálódására. Lendvai teljesen eredeti, új szempontokat felvető elemző módszere éppúgy kritika tárgyát képezte, mint a természet és művészet világának analógiáira hivatkozó gondolkodásmódja.

Bátor, úttörő kezdeményezés volt ez a Bartók-életmű kutatásában, fő-

ként ha figyelembe vesszük, hogy a '48-ban uralomra kerülő rendszer a zsdanovi ideológia alapján 'formalista', 'dekadens', 'osztályidegen', 'polgári' jelzőkkel illette és utasította el Bartók zenéjének jelentős részét. Ugyanebben az időben a nyugat-európai zeneteoretikusok és esztéták részéről is támadás érte Bartók életművét az ellenkező irányból. René Leibowitz cikkében⁴ Bartók késői műveit modernség szempontjából elvtelen kompromisszummal, megalkuvással vádolja, értékesebbnek ítélve azokat a műveit, amelyekben feltűnik az új bécsi iskola konstruktivista hatása. Jellemző az, ahogy Mihály András⁵ 1950-ben védelmébe veszi a „*mi Bartókunk*”-at: „...Leibowitznak sok minden tetszik Bartókban. Természetesen nem véletlen az, hogy többnyire éppen azok a művek nyerik meg legnagyobb tetszését, amelyeket mi a nagy mester próbálkozásainak, kísérleteinek és mondjuk meg őszintén, nem helyes irányban való utatkeresésének tekintünk. Sajnos, ezek közé a művek közé tartoznak, véleményünk szerint a *Csodálatos mandarin* és a *Cantata profana* is...”, majd alább: „Leibowitznak csak Bartók stíluskeresésének azon állomásaihoz van köze, amelyekben ez a nagy mester legtávolabb jutott népétől és sajátmagától, de legközelebb került Leibowitz [...] eszményképéhez: Arnold Schönberghez”.⁶

³ Az Új Zenei Szemle 1956-os számainak hasábjain folytatott vita hangvételéről, stílusáról, részvevőiről lásd *A tengelyes funkciórend csírái* Mozart műveiben, in: Ordasi Péter, *Ablak felfelé*, Napkút Kiadó, Bp., 2020, 99–103.

⁴ *Béla Bartók ou la possibilité du compromis dans la musique contemporaine*. (Bartók Béla, avagy a kompromisszum lehetősége a kortárs zenében), *Les Temps modernes*, 1947 octobre, 705–734.

⁵ Zeneszerző, karmester, gordonkaművész (1917–1993)

⁶ Mihály András, *Válasz egy Bartók-kritikára*. Megjelent: Új Zenei Szemle I, 1950. szeptember, 48–56.

A szellemi életnek ebben az átideologizált hazai és nemzetközi közegében Lendvai elemző cikkei merőben új hangot jelentettek. Ő ugyanis kizárólag a kotta tényeiből indult ki: vizsgálata Bartók dallam- és hangzatépítésének, hangzathűzéseinek jellegzetességeire, hangnem- és hangsorválasztásaira és azok viszonyára, funkciós értelmezésére, a ritmus- és formavilágát érintő népzenei és műzenei gyökerek kimutatására, az elemi alkotórészek és a formaalkotó tagok arányrendszerének összefüggéseire vonatkozott. A rend, amit talált, lenyűgözte és ámulatba ejtette.

A pályakezdő Lendvai feleségével, a szintén zongoraművész Tusa Erzsébettel Szombathelyen kezdett tanítani. Önéletrajzában felsorolja a zeneiskola bővítéséért és a város zenei életének felpezsdítéséért igazgatóként végzett munkájának eredményeit: néhány év alatt a szimfonikus zenekar hangszereinek megfelelő új szakokat indít, a megnövekedett tanulói létszámhoz igazítva 5 tagról 36 tagúvá fejleszti a zeneiskola tanári karát, szimfonikus zenekart alapít, élénk koncertéletet szervez, kijárja a zeneiskola méltó elhelyezését biztosító épületet.

1954-ben a győri zeneművészeti szakiskola igazgatója lett. Sokoldalú győri tevékenységét Ittész Mihály⁷ visszaemlékezéséből ismerhetjük. Megalapítja a később Szabó Miklós⁸ vezetésével híressé vált Győri Leánykart, koncerteken vezényli az iskola zenekarát, zongorázik, feleségével előadják Bartók *Kézzongorás-ütős*

szonátáját, és zeneelméletet, zeneirodalmat tanít.

A tanítás újabb fontos motivációt jelentett Lendvai számára a kutatómunka folytatására. Óráiról írja Ittész Mihály: *„Mi adta az élményt Lendvai Ernő zene-megközelítésében? A zenei elemek és a költői tartalom feltárásának teljes összefonódása, kölcsönhatása. Ehhez a zenei anyag teljes birtoklásán túl széles körű és mély irodalmi, képzőművészeti és művelődés-, hogy ne mondjam, szellemtörténeti háttér szolgált segítségül. Ez is határozottan felvillanyozó szellemi kalandot jelentett: a szerkezeten keresztül megismerni, felfedezni zene és képzőművészet vagy építőművészet közös törvényeit, s abban is nagy része volt a Lendvai-óráknak, hogy például Thomas Mann előbb-utóbb mintegy kötelező olvasmányunkká vált.”*⁹

Ilyen szerteágazó tevékenység mellett folytatja a Bartók-művek tanulmányozását. Bárdos Lajos kezdeményezésére pedig 1955-től óraadó tanárként Bartók-kurzusokat tart a Zeneakadémia zenetudományi szakán.

Következő nagylélegzetű munkájában, a *Bartók dramaturgiájában* (Zeneműkiadó, 1964) Bartók színpadi műveinek részletes elemzését végzi el, idevéve a *Cantata profanát* is. A legfontosabb különbség az elemző számára, hogy a szövegben konkrét eligazítást talál a szereplők érzelmi-állapotára, viszonyukra nézve. Így az egyes zenei motívumokhoz, témákhoz érzelmi, tartalmi elemek

⁷ Ittész Mihály (1938–2018) karnagy, zenetudós, a kecskeméti Kodály Zoltán Zenepedagógiai Intézet igazgatóhelyettese, a Magyar Kodály Társaság elnöke. 1955–59 között volt a győri szakiskola növendéke.

⁸ Szabó Miklós (1931–2020) a Győri Leánykar Kossuth-díjas karnagya, később a Zeneakadémia tanára

⁹ Ittész Mihály: *Lendvai Ernő győri éveire emlékezve*. Megjelent: Muzsika, 1994/2. szám (20.)

köthetők. (Példaként *A kékszakállú herceg várában* a Judit iszonyát kifejező vér-motívum vagy a hét ajtó mögül feltáruló, a misztériumjáték¹⁰ szimbólumrendszere által meghatározott tulajdonság-együttesek jellemzésül használt hangnemek.) Éppen ez a *Bartók dramaturgiája* elemzéseinek többlete a szöveg nélküli hangszeres művek vizsgálatához viszonyítva: az érzelmi állapotok, drámai helyzetek megjelenítésében alkalmazott zenei eszközök összekapcsolása, tipizálása. A szöveg jelentése néhol a kompozíciós technika eszközeinek (tükrözés, vetület, imitáció stb.) értelmezésére is lehetőséget kínál.

A *Bartók költői világa* című kötet (Szépirodalmi Kiadó, 1971) az első kísérlete korábbi eredményeinek összefoglalására. Az összefoglalás belső igényén kívül az a szándék is szerepet játszhatott megjelentetésében, hogy a pozitív visszhangú, elismerő fogadtatás mellett kezdettől jelen lévő kritikáknak egységes, összegző választ adjon.

„Lendvai Ernő elméletét Bárdos Lajos, Járdányi Pál és Ligeti György rokonszenvvel fogadta, de akadtak bírálók is Alexits György, Ujfalussy József és Szelényi István személyében. Az Új Zenei Szemle 1955/1956. évfolyamaiban széles körű vita bontakozott ki a kérdésről” – írja Kárpáti János, Lendvai elméletének egyik legkövetkezetesebb bírálója.¹¹ Kárpáti még Lendvai halála után 14 évvel is fontosnak tartja, hogy Lendvai elméletének alapját és következtetéseit cáfolja, eredményeit marginalizálja.

Cikkében nagy teret szentel a Lendvai bíráló külföldi cikkeknek, de egyet sem említ a pozitív visszhangok közül. Pedig Lendvai könyvei angol és német nyelven is megjelentek, és ezeknek köszönhetően, de részben a külföldi egyetemeken – főként Amerikában, Kanadában –, valamint a kecskeméti Kodály Intézet nemzetközi kurzusain tartott előadásai nyomán vált elmélete ismertté és elismertté. A hazai kritikusok támadásának középpontjában éppen az elmélet rendszerszerűsége és az európai zene funkció-elméletéhez való szoros kapcsolódása állt. Lendvai komplex analitikus módszerét, a tengelyrendszer elméletét, a bartóki harmóniarend duális jellegének általános érvényét leginkább azok a magyar kutatók fogadták fenntartással, vitatták óvatosan vagy határozottan, és igyekeznek cáfolni a mai napig, akik a zenetörténet pozitivista szemléletét és a filológiai módszerek elsőbbségét vagy kizárólagosságát vallják. Ők a Szabolcsi Bence által megteremtett magyar zenetörténet-iskola kiváló képviselői, akiknek filológiai alapossága, tudományos kutatómunkája nélkül nem jöhetne létre a Bartók-összkiadás. Hitvallásukat Somfai László¹² így foglalja össze a *18 Bartók tanulmány* utószavában: „Zenetörténeti meggyőződésből vallom: a zenemű határozottan 'kronologikus életformájú' művészi jelenség. Keletkezése, alakjának megszilárdulása, precíz rögzítettségének foka a maga korában és történeti utóéletében, realizálhatósága és félreinterpreteálhatósága – mind

¹⁰ Balázs Béla műfaj-meghatározása. Ennek jelentőségét Pap Gábor fejti ki *Bartók kozmikus gondolkodásának nyomai drámai zeneműveiben* című írásában, in: *Csak tiszta forrásból* (Magányos Kiadó, Debrecen, 1999), 127.

¹¹ Kárpáti János, *A Bartók-értés zsákutcái*. Megjelent: Holmi 2007/08 (6.) (<https://www.holmi.org/2007/08>)

¹² Somfai László Széchenyi-díjas zenetörténész, az MTA rendes tagja

külön-külön és egymásra figyelve is vizsgálható. Szeretném, ha sokan vallanánk, hogy a csupasz kotta nem a teljes információ; hogy legalább a részletek, az árnyalatok erejéig még az alkotó fantáziájú előadóművészeknek is megvilágító lehet egy-egy mű születésének megismerése, a Bartók játszott hangfelvételek lehallgatása, a népzene kutató-Bartók intellektuális munkájának bensőséges megértése.” Ez a felfogás több olyan implicit állítást tartalmaz, amely egyes esetekben szembemehet a zeneszerző szándékával. Figyelmen kívül hagyja, hogy a komponista az alkotómunka folyamán készített vázlatait, jegyzeteit nem a nyilvánosságnak szánja. Amikor a zeneszerző a kiadónak átadja a kéziratot, útjára bocsátja művét azzal a tudattal, hogy a kotta egy hivatott művész számára minden szükséges és elégséges információt tartalmaz. Somfai ki nem mondva azt állítja, hogy a zenemű helyes értelmezése és hiteles előadása a keletkezés körülményeinek ismerete nélkül legalábbis kétséges. A zeneszerző vázlatainak, korrekcióinak, variánsainak számbavétele valóban sok információt eredményezhet az alkotói folyamat tudatos lépéseiről. Ugyanakkor az *intuíción* ösztönös, fogalmakkal le nem írható választásairól nem vesz tudomást, pedig azok eredménye a kész mű struktúrájában és organikus összefüggéseiben objektíve jelen van és kimutatható. Számos zeneszerző úgy fogalmazta meg ezt: a kész mű önálló életre kel, és egyes interpretációkban olyan jelenségek is megnyilvánulhatnak, amelyek túlmutatnak a szerző tudatos alkotói elképzelésén.

Hozzátehetjük: az alkotói folyamat intuitív elemeire az érzékeny művész ösztönös, a kottából ki nem olvasható megoldásokkal válaszolhat. Az előadó számára a művészi eredmény szempontjából igen fontos az a kölcsönös inspiráció is, amely az élő előadás során a művész és közönsége között áramlik, vibrál, és a felkészülés során begyakorolt – állandósult – megoldásokat pillanatnyi, ösztönös elemekkel egészíti ki, s teszi egyszerűvé és egyben örök érvényűvé.¹⁵ A hiteles, élő előadásnak tehát elengedhetetlen feltétele a közönség várakozása és részvevő figyelme, amely mint a mű újjászületésének közege, szívó hatásával képességeinek olyan kevésbé tudatosult, felfedezetlen területeire csábíthatja az előadót, amelyekről addig sejtelve sem volt. Az ilyen előadás tehát művész és közönsége számára egyaránt olyan, mint maga az élet: megjósolhatatlan kimenetelű, megismételhetetlen folyamat, kaland.

Lendvai Ernő, aki visszatérve Budapestre előbb a Magyar Rádióban dolgozott zenei rendezőként, később a Művelődéskutató Intézet főmunkatársa lett, felhagyott a tanítással, s így a kutatómunkára fordíthatta minden energiáját. Az említett, *Bartók költői világa* című kötetben (1971) vizsgálódásait Bartók összes alkotói korszakát képviselő művekre kiterjeszti – a zongoraversenyek és a pedagógiai céllal komponált művek kivételével. Ebben a munkájában elemzéseinek fókuszában Bartók hangszeres műveinek formai koncepciója áll. Erre utal az egyes fejezetek címe: *A dualitás elve. Két portré; Dramatikus formálás.*

¹⁵ „Az örökérvényűségekre kell törekedni, nem a véglegességre. Arra, hogy az adott pillanatban a lehető legőszintébben és leghitelesebben átadhassuk a közönség számára azt az élményt, amely a művel való első találkozáskor és a darabbal foglalkozás során folyamatosan ér bennünket.” (Kocsis Zoltán szavai)

Két kép; Nagyszonátaforma; Változatok a hídformára. A vonósnégyesek. Az összegző szándék főképpen a nyitó- és zárófejezetben nyilvánul meg: Bartók formakoncepciójáról és Bartók harmónia-rendszere.

Az 1970-es évektől, főként miután kutatásainak körébe vonta Kodály műveit, Lendvai módszere kiegészült egy új elemmel, a *relatív szolmizáció* eszközével. Ráébredt ugyanis, hogy a relatív szolmizáció lehet az általánosítás és az absztrakció eszköze is. Különösen alkalmasnak bizonyult a hangrendszerben előforduló szimmetria-jelenségek egyszerű illusztrálására.

Bartók és Kodály harmóniavilága című könyve (1975) már addigi kutatásai összefoglalásának és továbbfejlesztésének szándékával készült. A Zeneműkiadó felkérése a *Bartók stílusa* új kiadására vonatkozott. Az eltelt negyedszázad alatt azonban Lendvai három irányban is kiterjesztette vizsgálódásait: „Egyfelől a *bartóki hangrendszer* »előtörténetére«, azzal a szándékkal, hogy a *strukturális jellegű elemzést szervesen kiegészítsem a zenei anyag történeti elemzésével. Másodszor, nagyobb figyelmet szenteltem azoknak a népzenei hatásoknak, amelyek az új magyar zene kialakulásához vezettek. Harmadszor: a döntő és talán legváratlanabb fordulatot ebben a munkában az a felismerés jelentette, hogy Bartók és Kodály – stílusuk látszólagos különbözősége mellett is – egy nyelvet beszél, és ma már a Bartók-kutatás nem folytatható a Kodály-kutatás eredményei nélkül*” – ahogy a kötet Előszavában ő maga fogalmazott. Tartalma szerint főként azzal foglalkozik az újabb könyv, hogy az eddigi elemzéseinek aspektusai között milyen kapcsolat áll fenn, és azokat hogyan lehet egységes rendszerként

interpretálni. Ennek során a tengelyes funkciórendből levezeti a *hangnemközi modellskálák* (Bárdos terminus technicusa szerint *alternáló distantia-skálák*) rendszerét. Megállapítja, hogy a bartóki együtthangzás alapképlete, az *alfa-akkord* is sokoldalú kapcsolatban áll a modell-skálákkal és a tengely-rendszerrel. Kifejti, hogy a társművészetek elméletében már gyakran mintaként említett *aranymetszés* mint arány-rendszer Bartók zenéjében formaalkotó elvként és az elemi hangzó struktúrák mértékeként egyaránt szerepet játszik.

Az új vizsgálati szempontok eredményeként példái kibővültek 18–19. századi idézetekkel. Analitikus rendszere ezáltal nemcsak gazdagabbá, részletezőbbé vált, hanem egy magasabb nézőpont – a pentatonikus-kromatikus hangrendszert a melodikus keleti, illetve a diatonikus-akusztikus, tercépítkezésű rendszert a nyugati kultúra jellemzőjeként leíró – bevezetésével a legmélyebb zenei gyökereire is rámutat. Ezen túl kimutatja, hogy a Bartók komponálási technikájához tartozó, a rendszereket egymáshoz kapcsoló legjellemzőbb szerkesztési eljárások: főként a dallamformálásban alkalmazott *tükrözés*, a *vetület*, a *komplementer melodika*, mind egy egységes zenei nyelv – stílus – megteremtését szolgálják.

Bartók és Kodály zenei nyelvét és alkotói célkitűzéseit összehasonlítva a 20. század másik nagy zenei nyelvújítója, Arnold Schönberg törekvéseivel és művészetével, a következő megállapításra jut: „A *tengelyrendszerben alakot öltő 12-fokúság* és a *Schönberg-féle Zwölftonmusik* között azonban éles határt kell vonnunk. Schönberg nyelvújítása abban áll, hogy megsemmisíti a tonalitást, míg Bartók és Kodály úgy foglalja szintézisbe

a harmonikus gondolkodás elveit, hogy igazságnak megtartja mindazt, ami igazság volt.”¹⁴ Mindezt a szerző bámulatra méltó anyagismerete és zeneirodalmi, művészetelméleti jártassága hitelesíti és teszi élvezetes olvasmánnyá, szellemi kalanddá.

Verdi és a 20. század című kötete (1981) elején *Bevezetés a modális gondolkodásba* címmel mintegy 150 oldalnyi példatár segítségével mutatja be a kisterces tercrokonság szerepét a tengelyes funkciórend kialakulásában, valamint a modális feszültségeket hordozó hangok (**fi-ta** és **di-ma**) szimmetrikus rendjét.¹⁵ Gazdag példatárát főként Verdi, Wagner és Muszorgszkij műveiből meríti. Ebben már a relatív szolmizáció rendszerét mint az elemzés fő eszközét, az általánosítás/absztrakció legegyszerűbb és legkézenfekvőbb formáját használja.

Utolsó – posthumus – kötete *Szimmetria a zenében* címmel Mohay Miklós és Szabó Miklós nagy gonddal elvégzett, mélyen értő szerkesztői munkája nyomán jelent meg a kecskeméti Kodály Zoltán Zenepedagógiai Intézet kiadásában.¹⁶ A szerkesztők utószavából idézzük: „Lendvai Ernő élete utolsó másfél esztendejében gyakran foglalkozott azzal a gondolattal, hogy elemzési módszerét tömören, szinte tankönyvszerűen összefoglalja. Sajnálatosan váratlan halála megakadályozta tervének valóra váltásában. Felesége, Tusa Erzsébet kérésére e kötet szerkesztői vállalták e meglehetősen nehéz feladatot. Lendvai Ernő

tudományos pályája mintegy 4 és fél évtizedet fog át. Köztudomású, Bartók-kutatóként kezdte, első írásaiban (1947-től) és könyveiben (1955-től) az ő műveit elemezte. A 70-es évek elejétől vizsgálódásait előbb Kodály, majd a nagyromantika, elsősorban Verdi és Wagner zenéjére is kiterjesztette, végül utolsó tanulmányában (1992) Mozart Varázsfuwolájának egy jelenetével foglalkozott. Így módszerre fokozatosan szinte általános elemző módszerre szélesedett.”

Bárdos Lajos az elsők között ismerte fel Lendvai elméletének korszakos jelentőségét. A Lendvai elemzéseit ért kritikus megjegyzésekkel szemben zenetudományi munkáiban állt ki a Bartók zenéjét eredeti módon, de szigorú logika mentén elemző, költő-lelkületű tudós igazáért. Már a *Modális harmóniak* című könyvében (Zeneműkiadó, 1961) is találunk hivatkozásokat Lendvai „tengely”-elméletére. Lendvai Ernő állításainak, az általa bevezetett fogalmaknak igazolására, magyarázatára *A Bartók-zene stíluselemei* című tanulmányában kerül sor,¹⁷ ahol az *Egyneműkarokban* és a *Mikrokozmoszban* is kimutatja a Lendvai által leírt törvényszerűségeket. A *Liszt Ferenc, a jövő zenésze* című művében pedig a Lendvai által felfedezett és elnevezett jelenségeket, fogalmakat már a szaknyelv bevett terminológiájának részeként használja, a *Záró megjegyzésekben* (123. oldal) kiemelve ezek jelentőségét. Lendvai elméletének alakulására,

¹⁴ Lendvai Ernő, *Bartók és Kodály harmóniavilága*, Zeneműkiadó, Bp., 1975, 52.

¹⁵ Bárdos Lajos e két hangpár rendszertani helyét a második és harmadik hétfokúság karakterisztikonjaként jellemzi.

¹⁶ Cikkünknek nem lehetett célja Lendvai összes írásának megemlítése. Aki Lendvai összes megjelent írását keresi, megtalálja Wilhelm András cikkében: *Lendvai Ernő írásainak jegyzéke*, Muzsika, 1993. (36. évf.) 7. sz., 31–33.

¹⁷ Bárdos, *Tíz újabb írás* (1974), 31.

végső megfogalmazására Bárdos is hatott rendszerező gondolkodásával. Ennek bizonyítéka a *Bartók dramaturgiája* című Lendvai-kötet (Zeneműkiadó, 1964) végén álló köszönet. Hogy mennyire egy irányban gondolkodtak, mutatja Lendvai 5. lábjegyzete ugyanennek a könyvnek a 17. oldalán: *„Reméljük, hamarosan közreadhatunk egy példatárat is, amely a tengelyrendszer kialakulását fogja követni a XVII. századtól napjainkig. Tudomásom szerint Bárdos Lajos is foglalkozik hasonló példatár szerkesztésével.”* Ám ismereteink szerint ezek a példák külön példatárban sohasem jelentek meg, Lendvai viszont későbbi kötetekben főleg a XVIII–XIX. századból származó idézetekkel mutatott rá a tengelyrendszer gyökereire. Ilyen példatárat Bárdos munkái között sem találunk, de mindenképpen erre az érdeklődésére utal a Parlandóban 1979-ben megjelent cikke: *Mozart és a tengely*, amelyben a K. 331-es *A-dúr szonáta* III. tételének (*Rondo alla turca*) hangnemi területei közötti kapcsolatok tengelyes jellegét mutatta ki. Tanulmányának konklúzióját idézzük: *„Mozart Alla turca tétele ékesen szóló bizonyossága annak, hogy a tengely-elmélet nem erőszakos és 'tényellenes' koholmány, amint azt kezdetben annyian felhánytorgatták, hanem egyszerűen a klasszikus hangnemek és hangzatok adott sajátságaikból folyó, magyarázóitól független valóság.”*

Tusa Erzsébet, aki Lendvainak egyben lelki-szellemi társa is volt, a tudós 1993-ban bekövetkezett halála után így foglalta össze munkásságának jelentőségét: *„Lendvai Ernő életművének – a halála óta eltelt néhány év távlatából tekintve – egyre nagyobb, átfogóbb a jelentősége.*

Felfedezései az egész európai zenét érintik, visszafelé az egész európai zenére vonatkoznak – mintegy visszaigazolnak sok mindent. Az a rendszer, amit ő Bartók – majd később Kodály – zenéjében megtalált, nemcsak a kor többi zeneszerzőjénél (Debussy, Ravel, Szkrjabin, Prokofjev) van jelen, de – amellet, hogy természetesen előrefelé is hat (pl. Ginastera) – visszavezethető Liszt újításain és Beethovenen keresztül (újabb kutatások szerint Schubert e tekintetben kulcsfigura!) szinte a kezdetekig.”¹⁸

Idekívánkozik Sziklavári Károly zenetörténész Lendvai munkásságának tágabb művészi és társadalmi hatására vonatkozó megfigyelése: *„Ligeti György saját bevallása szerint Lendvai analíziseinek hatásaként kezdett arany metszés-arányokat alkalmazni műveiben. Lendvai Ernő Bartók műveiből kiindul, de a zenetörténet korábbi korszakaira nézve is részben alkalmazható analitikus rendszere végső fokon olyan jelentőségű művelődéstörténeti lavinát indított útjára, amelynek párhuzama magától kínálkozik az irodalom és bölcsélet terén »Bartók-modell«-ként emlegetett, nagyjából egykorú alkotói magatartásformák társadalmi szerepkörével.”*

Tegyük hozzá: a halála óta eltelt emberöltőnyi idő alatt Lendvai Ernő Bartók-elemzéseinek megismerése sok muzsikust tett Bartók zenéjének hitelesebb, tudatosabb előadójává, és segítségével számos laikus vált annak értőbb hallgatójává, kedvelőjévé. Analitikus módszere pedig az európai zene utóbbi három évszázadára nézve a továbbiakban megkerülhetetlen és nélkülözhetetlen, következetes alkalmazása meglepő felfedezéseket ígér még.

¹⁸ Tusa Erzsébet, *Szimmetria a zenében* (Magyar Tudomány, 1999/3)