

a zsidóságot. Ezzel a szerző némileg eltereli a figyelmet ennek a félig titkos, félig nyílt sunyi háborúnak a racionalitásáról, arról, hogy kimondva-kimondatlanul is a kelet-európai életter középmezőjét és értelmiségi rétegét is megpróbálták a zsidókban felszámolni. A Mann által is jelzett spártai modellnek ez alapvető követelménye kellett, hogy legyen. Igaz, a zsidógyűlölet túl volt minden politikai aritmetikai haszonlesésen. Jól jelzi a sajátos náci racionalitást az az eichmanni kijelentés, mely szerint, ha a világháború elvész, a zsidók elleni háborút akkor is megnyerik. És mint már tudjuk, a koncentrációs táborok fenntartása a német haderő ütőképességét gyengítette. Ugyanakkor, tudomásul kell venni, a szimbolikus cselekvésnek megvan a maga sajátos racionalitása.

Mann könyvének alighanem éppen az a legnagyobb érdeme, hogy a szimbolikus terror természetének megismeréséhez visz közelebb. A cél megjelölésének belső dialektikájára vet több fényt. Láthatjuk, hogy a kimondott és az eltitkolt célok miként függhetnek össze. Az antiszemitizmus keresztényellenesség is. Különös tanulsága Mann könyvének, hogy ezt az antiszemitikát jobban ismerték fel. „Az antiszemitizmus igazi oka az, hogy zsidó válasza alapja miatt a nyugati világ nem tudatosította eléggé a zsidók történeti jelentőségét vagy a zsidó-kereszténység érvényességét, és azokat a követelményeket, amelyek minden emberre vonatkoznak gazdasági, társadalmi és politikai feltételektől függetlenül.” Hitler nem alaptalanul tette szavá, hogy az európai értékeszmények: egyenlőség, igazságosság, emberi jogok a zsidó múltban gyökereznek. „A bécsi kaftános zsidók ennek a lélektani valóságnak a látható, fizikai emlékeztetői, amely elindította Hitlert az új pogány bosszú útján, hogy megszabadítsa a világot a zsidóktól, a kereszténységtől és mindentől és mindenkitől, aki vagy ami a zsidó erkölcsi tudat »rémét« jelenítheti meg. A zsidó-kereszténység és a zsidók felszámolásának kísérletével Hüler a legjelentősebb vezérfontalat adta kezünkbe a történelemben való eligazodásra, mivel a zsidók jelképezik a fizikai Izraelt, amely nélkül a misztikus Izrael (a kereszténység) elveszti történelmi szimbolikus erejét. És miközben emberek milliói estek a náci áldozatául, csak a zsidók voltak azok, akiknek a »végső megoldás«-t szánták osztályrészüül, mert – negatív módon – Hüler a célirányos történelem szerzőinek jelentőségét

ismerte fel bennük. Ilyen jelentőség vagy jelentés áll a zsidó és a keresztény liturgia középpontjában is, és ha másként lenne, akkor a rabbik hátat fordíthatnának a Törának, és a papok, lelkészek odahagyhatnák reverendájukat vagy palástjukat. Így pedig megerősíthetnék Nietzsche amaz állítását, hogy »Isten halott«, és Hüler posztumusz győzelmét vívnák ki.” (305–306.)

A Mann műve hátán olvasható reklámszöveg szerint „sok könyv Hüler náciizmusának hogyanjára próbált választ keresni. Ez [...] a miértjét fedi fel”. Valójában a hogyanra ad választ – szellemeset és mélyet. Ugyanakkor ki vitatná, hogy ma Hitlerrel foglalkozni több, mint szellemi játék. Mann munkája a könyvtárnyi Hitler-irodalom egyik legizgalmasabb darabja. Átszövi a szerző őszinte humanizmusa. Az igazi zsurnalisztika erényeit mutatja fel: tény-szerűség és elmélet ötvözésével. Magyarázó modellek, új megközelítések mindig vitára hívnak.

Miskolczi Ambrus

A ZENEI SZECESSZIÓ KEZDETE ÉS VÉGE

Goldmark Károly: Zongorás-triók

(op. 4 B-dúr, op. 33 e-moll)

Bartos Trió

Galina Danilova – hegedű

Bartos Csaba – cselló

Irina Ivanickaia – zongora

HCD 31 709

Weiner Leó: Hegedű-zongora szonáták

(op. 9 D-dúr, op. 11 fisz-moll)

Peregi verbunk op. 40

Lakodalmos op. 21/b

Szabadi Vilmos – hegedű

Gulyás Márta – zongora

HCD 31 663

Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann és Brahms – Goldmark Károly trióit hallgatva az ember önkéntelenül is vonatkozási pontokat keres. Jegyzeteimet lapozgatva így ismerem fel a felszínes hallgató tipikus reakcióját: a klasszikusok oly bőségen tárják a

zeneszerző elé a lehetséges formai, technikai és intonációs megoldásokat, hogy már azt sem tudja, kit idézzen. Goldmark magára ölti a nagy hagyomány ragyogó és kényelmes öltözetét, a drámai mondanivaló tekintetében viszont leginkább szorgos háziasszonyok igényeinek próbál eleget tenni. Mindenképpen korrigálnom kell ezt az elhamarkodott ítéletet. Az eklekticizmus nem bűn, még csak nem is az invenció hiánya; nem arról van szó, hogy Goldmark zenéjének mindene „olyan”, csak éppen a lényeg hiányzik belőle: semmi lényeges nem hiányzik belőle, a zene viszont egyáltalán nem „olyan”.

Talán csak a Bartos Trió nem eléggé körvonalazott előadása az oka annak, hogy nem ötlük szemünkbe azonnal: Goldmark szeret fűgákat írni. Fűga szól a korai B-DÜR TRIÓ (1858–59) Scherzójában, valamint az E-MOLL TRIÓ (1880) Scherzójának tarantellakarakterű főrészében és a negyedik tétel kidolgozásában. Ezzel az eljárással Goldmark egyértelműen a beethoveni szonátaforma-felfogás tradíciójához kapcsolódik. Beethovennél a fűga, az előző korszak fenséges reliktumja, a stile antico eszménye a tematikus gondolkodásra épülő modern szonátaformában új értelmet nyer: általa válik a szonátaelv a komplexitás non plus ultrájává. Goldmarknál is ezt a célt szolgálja az E-MOLL TRIÓ negyedik tételének kidolgozási részében megszólaló háromszólamú fűga. A zeneszerző egy apró témafejből hozza létre a bonyolult kontrapunktikus szövetet, és segítségével esz-mollból, vagyis hét hangnemnyi távolságból jut el a kidolgozási rész zárópontjához, e-moll dominánsához. A fűga tehát a visszavezetés szerepét játssza. Goldmark nagyszerűen kapcsolja össze az ellenpontoszó eljárást, a modulációs menetet és a dramaturgiai processzust: miközben kibogozza a fűgájának cipőfűzőjén keletkezett csomót, fokozatosan vezeti a zenei folyamatot a domináns hangnemű nyugvóponthoz.

Mindazonáltal a fűga a tétel terjedelmét és arányait tekintve inkább gyanús alakú kinövésnek tűnik a mű testén. Azaz annak ellenére, hogy a kompozíció technikailag megoldott és dramaturgiailag következetes, hogy Goldmark elképzelése érthető, a formarész funkciója kérdéses marad. Ugyanez a probléma merül fel az E-MOLL TRIÓ harmadik és

negyedik tételének összekapcsolásakor is. A harmadik tétel valójában a negyedik tétel lassú bevezetése. Ez a formai elgondolás is megjelenik Beethovennél, például az op. 5/2-es G-MOLL CSELLÓ-ZONGORA SZONÁTÁ-ban. Beethoven „ötlete” ott éppen az, hogy az első tételben – vagyis a lassú bevezetésben – ugyan megjelenik a szonátaforma expozíciója és kidolgozása, a domináns hangnem elérésekor azonban nem a visszatérés szólal meg, hanem helyette a második (gyors) tétel expozíciója hangzik fel. Beethoven tehát egyfelől szembefordul várakozásainkkal, mert nem kerekíti háromrészessé a lassú tétel szonátaformáját, másfelől viszont kielégíti formaérzékünket, mégpedig éppen azért, hogy a kidolgozást expozíció követi, még ha nem a lassú tételé is. Goldmarknál viszont a harmadik tétel – mivel funkcionálisan nem kapcsolódik ilyen szorosan az utána következő gyors tételhez – lassú bevezetésként csupán teátrális szerepet játszhat, míg önálló tételként – kissé amorf jellege miatt – nem tud megállni a saját lábán.

Tulajdonképpen éppen a formai és dramaturgiai funkció kérdésessége tekinthető a Goldmark-triók Achilles-sarkának. Az előző generáció – amelyhez különös módon a Goldmarknál három évvel fiatalabb Johannes Brahms is tartozik – még a Beethoventől örökölt funkcionalitás ideálját követte. Az új trend – nevezzük akár zenei modernnek (musikalische Moderne), akár zenei szecessziónak, mindenesetre semmiképpen sem késő romantikának, mert itt valami egészen új kezdődik – a maga mamutméreteivel (Mahler, Puccini, Richard Strauss) vagy, éppen ellenkezőleg, apró formáival (Szkrajabin, Hugo Wolf) éppenséggel ennek az eszménynek bomlásából, erjedéséből született meg.

Míg Goldmark talán nem is volt tisztában azzal, hogy egy új irányzat előfutára, addig a Bartók és Kodály nemzedékéhez tartozó Weiner Leó már az elvirágzó zenei szecesszió képviselőjének tekinthető. Weinernél a kamarazene cizellált és kidolgozott használati tárgy, törekeny, lepkekönyű játék. Az ő szonátaformája – mint például a D-DÜR SZONÁTA első tétele – áttetsző, idilli és elegáns. Dallamai végtelenül hosszúak, a D-DÜR SZONÁTA lassú tételében vagy a FISZ-MOLL SZONÁTA első tételében szinte az égit nyújtózkodnak, s

futónövényekhez hasonlóan szövevényesen fonják körbe a hangzó teret. Ebben a zenében nincs semmi a bartóki hegedűszonáták drámaiságából, itt nem esik szó az élet és halál örök, nagy kérdéseiről. Ez a zene a szép gesztusok, az érzékeny modulációk, a melankolikus hangvételek muzsikája. Weiner már nem utánozza a „nagy” mestereket, zenéje, goldmarki értelemben, nem eklektikus, az ő muzsikáján már olyannyira átszűrődött a múlt, a tradíció, hogy szinte teljesen felolvadt benne, ugyanúgy, mint Mozartnál.

Azonban Weiner szonátaiból is hiányzik a formai-tartalmi funkcionalitás. Habár stílusa Goldmarkénál sokkal egységesebb (például a FISZ-MOLL SZONÁTA tréfás karakterű Scherzójában), és a két szonáta valóban igazi kamaramuzsika (szemben a bőség zavarával küszködő Goldmark trióival, amelyek időnként nagyzenekaron jobban szólnának, mint három magányos hangszere), Weiner kompozícióiban is megjelennek naivnak ható formai és intonációs megoldások. A D-DÚR SZONÁTA Scherzo tételében például egyáltalán nem értem, miért került egymás mellé a keringős fő-rész (amelynek schuberti hangvételével Weiner nagyon közel kerül Goldmark E-MOLL TRIÓ-jának Scherzo tételbeli Ländler-karakterű középrészéhez) és a katonás, induló jellegű trió. Hasonlóképpen funkció nélkülinek hat a FISZ-MOLL SZONÁTA negyedik tételének – egyébként szintén Beethoventól kölcsönzött – formai megoldása: Weiner a katonás karakterű, virtuóz Finale bevezetéseként az előző tételek anyagából idéz – ez azonban inkább tűnik kívülről jövő ötletnek, semmint a zenei anyagból fakadó szükségszerűségnek.

S ha már zenei szecesszióról beszélünk, nem szabad megfeledkeznünk a keleties elemekről sem, amelyek – magyar zeneszerzők-

ről lévén szó – természetesen magyarosak. Goldmark B-DÚR TRIÓ-jának második tétele formailag rendkívül összetett, borús hangvételű Lassú Magyar (sajnos a Bartos Trió előadásában nem ismerhető fel a tétel feszes ritmusú verbunkos karaktere). Goldmark lassú tétele mélyen átértett muzsika, s éppen ez az, ami Weinernél az 1936-os LAKODALMAS-ból és az 1951-es PEREGI VERBUNK-ból teljesen hiányzik. A két virtuóz hegedűdarab a XIX. századi magyar népies zene hagyományát eleveníti föl, s mindkettő olyannyira ártatlan, mintha szerzőjük még csak nem is hallott volna Bartók ROMÁN NÉPI TÁNCAI-ról (a Székely Zoltán-féle hegedűátírátról sem).

Szabadi Vilmos és Gulyás Márta egyébként a stílus iránti nagy érzékenységgel, szeretettel és gondoskodással játssza a két Weiner-szonátát. Mert ezeket a darabokat – Weinert, Goldmarkét egyaránt – a bennük rejlő ellentmondás ellenére nagyon is lehet szeretni. Ezek a darabok ugyanis mesteri fokon megírt műves kompozíciók, amelyek a formai és tartalmi funkcionáltság hiánya miatt valahogy mégis megoldatlanok maradnak. E kamaraművek visszatükrözik azt a kort, amelyben születtek, amikor az emberekben még élt a szépség, a törekenység iránti vágy, de amikor ugyanezek az emberek eszményeiket már csak túlzások árán, túlhajtott szenvedéllyel, a realitásból kilépve tudták megvalósítani. S aki nem akart leszállni a fájdalom mélyeséges bugyraiba, nem akart az extremitások áldozatává válni, hanem a valóság talaján akart maradni – mint Goldmark Károly és Weiner Leó –, az sem vádolható etikátlansággal, mert az ebből a zeneszerzői magatartásból született mű még akkor is őrizte szépségét, a játék és a szeretet ideálját.

Dalos Anna



A folyóirat a Nemzeti Kulturális Alap, a Soros-alapítvány és a József Attila-alapítvány támogatásával jelenik meg