

## JEGYZETEK

1. Vö. A. L. Ringer: „Arnold Schoenberg and the Prophetic Image in Music”, *Journal of the Arnold Schoenberg Istitut*, 1967., A. Neher: *Faust et Mahral de Prague*, Paris, P. U. F., 1987.

2. A *Jakob lajtorjá*-ban számos kabalisztikus elem található. Már a kezdete is több egyszerű felszólításnál: „Jobbra vagy balra, előre vagy hátra, fölfelé vagy lefelé – de menni kell tovább, anélkül, hogy kérdeznének, mi van előttek vagy mögöttetek. Ez maradjon titok, el lehet, el kell felejteneitek.” (Vö. *Testi poetici e drammatici, [Verses és drámaszövegek]*, saját alá rend. L. Rognoni, Milano, Feltrinelli, 1967. 46. 1.). Ezek a Gábrriel arkangyal szájába adott enigmatikus szavak a hat irányt mutatják az űrben, melyben a kocka, a prágai Maharal (a prágai Löw rabbi) – akiből az ifjú Swedenborg is bőven merített – kabalájának központi alakja helyezkedik el. A hatos szám, amely megfelel a kocka hat oldalának, végig jelen van a *Jakob lajtorjá*-ban, és mint egységesítő elv, fölűtnik azokban a hangsorokban is, amelyekre magának az operának egy része zeneileg épült.

3. Schönberg 1921-ben nyári tartózkodási helyül a Salzburg melletti Mattsee falucsát választotta. Amikor megérkezett, kérték, mutassa meg a keresztlevelét, mert ha netán zsidó, akkor felszólítják, hogy azonnal hagyja el a falut. Noha Schönberg igazolni tudta, hogy protestáns, azon nyomban elhagyta Mattseet, és más nyaralóhelyet választott. Ez az esemény valószínűleg segítette, hogy rájőjjön: bár kikeresztelkedett, mégis zsidó.

4. *Composizione con dodici note*, in *Stile e Idea (Komponálás tizenkét hanggal, in Stílus és eszme)*, Milano, Feltrinelli, 1975. p. 106.

5. *Uo.*, p. 105.

6. *Uo.*, pp. 107–108.

7. A művészt vezérlő *szükségyszerűségről* v. ö. A. Schönberg, *Problemi dell'insegnamento dell'arte*, in *Analisi e pratica musicale (A művészet tanításának problémái, in Zenei elemzés és gyakorlat)*, Torino, Einaudi, 1974. pp. 13–17.

8. *Composizione con dodici note*, p. 106.

9. *Uo.*

10. *Criteri di valutazione della musica (Kritériumok a zene értékeléséhez)*, in *Stile e Idea* cit., p. 190.

11. *Aforismi (Aforizmak)*, in *Testi poetici e drammatici*, cit., Milano, Feltrinelli, 1967. 9. 189.

12. *Composizione con dodici note*, cit., p. 115–116.

13. *Uo.*, p. 140.

14. A hangsor konkrét egységesítő funkciójáról v. ö. P. C. Withe kitűnő tanulmányát, *Schoenberg and the God-Idea. The Opera Moses und Aron*, Ann Arbor, UMI, 1985. A mi szempontunkból különösen érdekes a IV. fejezet: *The Music of Moses und Aron. Compositional Techniques*.

15. *Composizione con dodici note* cit., p. 116.

16. Lásd még White, *Schoenberg and the God-Idea*, IV. és V. fejezet.

17. Lásd még White, *Schoenberg and the God-Idea*, cit., pp. 191. sgg.

18. *Testi poetici e drammatici*, cit., p. 189.

19. *Uo.* pp. 64–65.

20. Schönberg, *Analisi e pratica musicale (Zenei elemzés és gyakorlat)* cit., p. 242.

21. Az idézett levél megtalálható in G. Manzoni, *Arnold Schönberg. L'uomo, l'opera, i testi musicali*, Milánó, Feltrinelli, 1975. pp. 79–80.

22. *Testi poetici e drammatici* cit., p. 62.

23. Meg kell jegyeznünk, hogy Schönberg gondolatvilágában az imafelfogás a *Jakob lajtorjá* éveitől a *Modern szolatórokig* mélyreható változásokon megy keresztül. Az emberi és isteni közötti törekény és bizonytalan hídton, mely egy láthatatlan és végtelenül messzi túlpartra visz, az Istennel való sűrű párbeszéd alakul át, akitől igazságtételt, könyörületet és áldást kérünk, bár alázatosan megőrizzük saját kicsinységünk tudatát. Ha a *Jakob lajtorjá* a luteránus imafelfogás: a válasz nélküli invokáció kifejeződése, utolsó műveiben kétségteletlenül jobban érződik a judaizmus hatása: a hangstúly az imára mint az ember és Isten közötti állandó párbeszédre tevődik át.

24. *Aforismi*, in *Testi poetici e drammatici*, cit., p. 211.

25. *Uo.* p. 200.

26. *Testi per canone (Szövegek kánonra)*, in *Testi poetici e drammatici*, cit., p. 219.

Borgó András

# LEHET-E AZ ISZONYATOT MEGFOGALMAZNI?

– Vázlatok az élmény leszűrődéséről századunk zsidó zenéjében –

## ELŐREBOCSÁTVA



z élménynek mint erős ingernek a feldolgozása minden embernél más-képp alakul. A szélsőségek a közvetlen (az inger minőségének többé-kevésbé megfelelő) reagálástól a teljes elfojtásig terjednek.

A művészetben közvetlen visszajelzés nem lehetséges. (Egyetlen példaként Jorge Semprun *Nagy utazás*-át említeném, amelyet a szerző a koncentrációs táborban megszenvedett tapasztalatait követő majdnem két évtized múltán vetett papírra.) Egy szerelmes vers aligha jöhet létre az új érzelm fellángolásával egy időben: a váratlan lelki támadás pillanatában mindenki elnémul. Először is tisztába kell jönni az embernek önmagával, az „érzelmek zürzavarával”, hogy számot vetessen érzelmeivel. Csak a legalább egy bizonyos mértékig rendezett élmény találhat kifejezést.

Egy érzelmi megnyilvánulás auditív befogadása általában nem ütközik lényeges nehézségekbe: a fájdalom felkiáltása egyértelmű és mindenki számára érthető.

A zene is – mint akusztikus jelenség – a hallás révén fogható fel, illetve dolgozzák fel idegeink. A zene azonban mint művészi kifejezési eszköz nem lehet egy belső indulat közvetlen lecsapódása, hanem csakis ennek többszöri áttétele.

## ZENEI FELTÉTELEK

A mindennapokban az ember közölni tudja gondolatait célzással vagy oly módon, hogy nézetét, véleményét sejtetni engedi – akárha hallgatással is. Emellett természetesen ki tudja fejezni magát mondanivalója egyértelmű megfogalmazásával.

Hasonlóságot találunk ehhez a zene műfajában is, ahol e cikk szemszögéből a következő alapvető osztályozást tehetjük:

a) abszolút zene

b) programzene

Az érzelm (mint alanyi fogalom) vagy az élmény (mint az előbbihez viszonyítva, tárgyi fogalom) kifejez-

hető a zene fent említett a) és b) válfaja által. Egy szeretett személy elvesztése felett érzett fájdalom és gyász zenei megjelenítésére – és a hallgatóban a megfelelő érzelem vagy hangulat felkeltésére – létezik elegendő zenén belüli, technikai eszköz (mint például a hangnem, a tempó, a hangerősség); a komponista nem kényszerül arra, hogy az ún. *abszolút zene* határait áthágja. Egy véres tett, egy gyilkosság zenei illusztrálásához azonban a *programzene* expresszív kifejezőmódja szükséges, mely – adott esetben konkrét akusztikai jellemzők kevésbé szublimált zenei másolatát (hang- és zörejutánzás) is felhasználva – képes a drámai történet saját nyelvre való egyértelmű lefordítására.

A zenében a gondolati tartalom tehát közvetett és (viszonylag) közvetlen módon kerülhet kifejezésre.

\*

## NEHÉZSÉGEK

A nálunk szinte ismeretlen német zeneszerző, Karl Amadeus Hartmann (1905–1963) nem egy műben jeleníti meg az embertelenséget. Egyik zongoraszonátájának címe egy dátum: *27. April 1945*. A világháború utolsó napjai egyikének felkavaró élménye ihlette a szerzőt a darab megírására. Hartmann szemtanúja volt annak, hogy emberek hosszú sorát hajtották ki a dachau koncentrációs táborból, Tirol irányába. (Történelmi tény, hogy hatvannyolc közülük már útközben elpusztult, sírjuk a seefeldi erdei temetőben van).

Ez a zenemű jelen dolgozatnak nem lehet tárgya. Karl Amadeus Hartmann nem volt zsidó.

\*

Nagyon kényes területre merészkedik, aki egy művészi megnyilatkozást a művészetén kívüli fogalmak szerint kíván osztályozni.

Vajon „német” zene-e Hartmann szonátája? Speciálisan „női” zene-e Fanny Mendelssohn életműve? Napjaink egyik ismert zeneszerzője, Sofia Gubaidulina orosz zenét ír-e vagy inkább női zenét?

Bartók zenéje kimutathatóan és közismerten magában hordoz szlovák, román, bolgár, török stb. elemeket. Engedtessek meg tehát feltenni a fentiek logikája szerinti kérdést: magyar zeneszerző-e Bartók Béla?

\*

Magától értetődő az, hogy minden zeneszerző saját zenei nyelv kialakítására törekszik. Bartók is aláveti egyéni kifejezőmódjának mindazon hatást, melyet más népek zenéjének kutatása folyamán tapasztalt, s ötvözi hasonlíthatatlanul saját zenei nyelvvel.

Egy népnek éppúgy tulajdona zenéje, mint az örökölt anyanyelve. Nem is jelenthet nehézséget – még kevésbé iskolázott hallással sem – megkülönböztetni például egy délszláv melódiát egy svéd népdaltól.

A zenefolklor azonban ugyanolyan kevésbé mentes a behatásoktól, mint egy komponista zenevilága. „Autochton népzene” aligha létezhet. Kodály Zoltán emlí-

ti: „Erdélyi táncdallamokon alapuló »Marosszéki táncok« című művemről román részről az a vélemény hangzott el, hogy azok román táncok”.<sup>1</sup> Sárosi Bálint több példával bizonyítja, hogy közös zenei anyagot tartalmazó dallamok esetében csupán az előadási mód különbözősége (díszítések, ritmikái sajátosságok stb.) alapján dönthető el az illető melódia hovatarozása.<sup>2</sup>

A közös dallamok jelensége nem volt ismeretlen kétszáz évvel ezelőtt sem. Kodály is idézi egy lábjegyzetben az 1802-ben megjelent első magyar zongoraiskolát, amelyben többek között ezt olvashatjuk: „Így hasonlít a’ Magyar Nótához-is a’ Tót, Kozák, Török, Oláh Nóta. Sok Magyar Nótákra el-lehet járni a’ Kozák ’s Tót Táncokat, és némelly Tót nótára a’ magyar Tántzot.”<sup>3</sup>

A jiddis zene kutatásának egyik nagy problémáját is az jelenti, hogy ez az országhatárok nélküli zenefolklor többet merített a „szomszédos” népek – akik közelében a nem városlakó, szegény sorsú zsidóság éppen lakott – zenéjéből, mint ez más népzenei szokások egymásra hatásánál észlelhető.

Ennél is nagyobb nehézségekbe ütközünk, ha a *nem liturgikus* „zsidó zenét” igyekezzük meghatározni. Jellemzően világítja meg a szakértők ebbeli tanácsalanságát – éppen egy nemzetközi zsidó zenei kongresszuson – egy kántor, aki hozzászólásában kifogásolta, hogy a tudományos rendezvényen nem történt meg a zsidó zene egyértelmű definiálása.<sup>4</sup>

A témával foglalkozó szerzők leginkább a zene *szellemét* emelik ki, anélkül, hogy konkrét ismérveit sorolnák. Természetesen léteznek a zsidó zenének is jellemző és jellegzetes – bár nem kizáró – sajátosságai. Egyértelmű zenei feltételek, amelyek a csoportosítást és osztályozást (zsidó zene – nem zsidó zene) lehetővé tennék, nem léteznek. (Zsidó zene-e például a nagy zsidó gondolkodó, Moses Mendelssohn protestáns vallású unokájának, Felix Mendelssohn Bartholdynak *Éliás* című oratóriuma, annak számítható-e a *Reformáció* melléknevű V. szimfóniája, az „Erős vár a mi Istenünk” kezdetű Luther-korál idézettel? Mennyiben inkább „zsidó zene” Giacomo Meyerbeer *Észak csillaga* című operája, mint – a nem zsidó származású – Camille Saint-Saëns bibliai tartalmú *Sámson és Delilá*-ja? És mi a helyzet a nálunk teljességgel ismeretlen, Auschwitzban elpusztított zeneszerző Viktor Ullmannak a theresienstadti táborban komponált egyfelvonásosával, a *Der Kaiser von Atlantis* cíművel, vagy mondjuk Ábrahám Pál egyik operettjével?)

\*

Kritériumok meghatározása nélkül lehetetlen munkához látni.

A *zsidó zene* elnevezés alig megtámadható előfeltételeinek a következőket nevezem:

1. zsidó komponista
2. zsidó fogantatású (tematikájú) műve.

Ad 1: A válogatást netán az 1941-ben Berlinben megjelent, hírhedt *Lexikon der Juden in der Musik* alapján

végezni értelmetlen. Zsidó zeneszerzőnek az a komponista számít, akit életműve erre a meghatározásra fejleszít, aki magát mint ilyent érzi és vallja.<sup>5</sup>

Ad 2: A huszadik században a tematika szinte adott: korunk alapvető zsidó élménye a holocaust. (A saját ország, a zsidó haza megteremtése és léte is csak a népirítás, a *Soá* összefüggésében nyerte hallatlan jelentőségét.)

\*

## NÉHÁNY NEMZETKÖZI PÉLDA

A zeneszerzők közül, akik ezt a korszakot tudatosan megélték és megszenvedték, nem sokan voltak képesek az élmény zenei kifejezésére.

*Darius Milhaud* (1892–1974) büszkén hirdette zenei alkotómunkája két tápláló forrását: francia születését és zsidó vallását. Kompozíciói között mindazonáltal csak néhány zsidó tartalmúnak nevezhető található, s azok többnyire a negyvenes évek előtt jöttek létre. Az 1945-ben írott *Prière pour les morts* op. 250 egy halotti ima, egy *kaddis*, s így keletkezése alapján közvetlen zenei reflexiónak is nevezhető. Érdekes és sajnálatos módon említés nélkül maradt ez a mű Milhaud önéletrajzában.<sup>6</sup> Kora történelmi eseményeivel bizonyos kapcsolatot a Jules Supervielle műve alapján írott Milhaud-opera: *Bolívar* is mutat. Erről annyit jegyez meg a zeneszerző, hogy a komponálás idején, 1943-ban, minden gondolata a darab központi mondanivalója, a szabadság kivívása körül forgott.

*Leonard Bernstein* (1918–1990) sokarcú oeuvre-jében többször feltűnik a zsidó tematika. Nagyobb szabású művei között található például a *Kaddish* melléknevű *III. szimfónia* (1963) és az 1971-ből való *Mass*.

A nagyzenekarra, kórusra, szopránzólóra és narrátorra írt *Kaddish*-t a szerző – a mű komponálása idején történt elnökgyilkosság hírére – a halott Kennedy emlékének ajánlotta. Miséje, ez az inkább szcenikus oratóriumnak, de aligha egyházi műnek nevezhető monumentális kompozíció (Bernstein meghatározása: „A Theatre Piece For Singers, Players and Dancers”) tartalmaz ugyan zsidó elemeket is, de alapvázát a katolikus istentisztelet rendje adja. Alapgondolata általánosan emberi, célja – a szerző szavai szerint – felrázni, felébreszteni, tiltakozásra késztetni, tiltakozásra az önkény és az embertelenség ellen.

*Paul Dessau* (1894–1979) az emigrációból 1948-ban tért meg a hamarosan Német Demokratikus Köztársaságként megalakuló országba. Kiseb, zsidó tematikájú művei (az 1943-ban készült *Olenu* – ez az ima többek között annak a reménynek ad hangot, hogy Isten országa megvalósul a Földön –, vagy például a *11 zsidó népi tánc* című, 1946-ból) nem felelnek meg a fentebb felállított feltételeknek. Talán a *Jüdische Chronik*, ez a Karl Amadeus Hartmann, Hans Werner Henze és Rudolf Wagner-Régeny együttműködésével, Jens Gerlach szö-

vegére írott közös szerzemény volna itt leginkább megemlítendő; két részét Dessau komponálta. Az általam nem ismert műről annyit tartanék fontosnak elmondani, hogy 1960-ban jelent meg – saját kiadásban.

Paul Dessau élete és életműve maga is jellemző a szocialista országok ellentmondásos kapcsolatára mindazzal, ami zsidónak nevezhető, ill. nevezendő. A szovjetunióbeli (alighanem hivatalosként értékelhető) antiszemitizmus egyik feltűnő momentuma az 1953-as ügynevezett „orvosper”, melynek során kilenc orvosprofesszor (közülük hat zsidó) az összeesküvés vádjával szembesült. A vádirat szerint a nemzetközi burzsoázia és amerikai, valamint angol hírszerző szolgálatok megbízásából a Kreml magas rangú személyiségei, a Szovjetunió vezető káderei megmérgezésére szervezkedtek. Hasonló jellegű perek folytak köztudomásúan a hatalmas államot nyugalomra övező kisebb országokban is.

A szituáció logikai bukfencének leegyszerűsített képlete: *ellenségem ellensége az ellenségem*. A náciizmust túlélők a sztálinizmusba vetett reményeikben keserűen csalatkozni kényszerültek.

\*

Nem lévén politológiai-szociológiai kérdések megtárgyalásában kompetens, a fentiekre vonatkozóan csak néhány, művészettel kapcsolatos megjegyzést teszek.

*Dmitrij Sosztakovics* (1906–1975) életének és zeneszerzői életművének egyik jellemzője az alkalmazkodás és az ellenállás közötti állandó ingadozás – a Szovjetunió politikai hangulatváltkozásainak megfelelni kényszerülve. A kompozícióiban fel-felbukkanó zsidó tematikát egyértelműen a rezsim elleni lázadás jeleként értelmezhetjük.<sup>7</sup>

## A MAGYAR ÁLLAPOTOK

A felszabadulást követően Magyarországon a politikai és gazdasági vezetésben éppúgy, mint a művészetek terén, jelentős százalékban voltak zsidó származásúak. Ez a körülmény elősegítette az általánosan tapasztalható meghasonlott helyzetet.

*Kórodi András* (1922–1986), a magyar zenét kimagaslóan szolgáló karmester emlékét nem rontja, érdemeit semmivel nem csökkenti a tény leírása, miszerint meggyőződéses kommunista volt. Nem titok, hogy személyes beszélgetések folyamán is azzal indokolta e tiszteletre méltó álláspontját: a szovjetek mentették meg őt a gázkamrából.

Szeretnék *Mezei András* egy versére emlékeztetni, amely az 1967 júniusában Izrael és Egyiptom között lefolyt, úgynevezett „Hatnapos háborút” néhány évvel követően jelent meg. Ez volt az az időszak, amikor a „keleti blokk” országai<sup>8</sup> megszüntették a diplomáciai kapcsolatot az agresszornak nevezett zsidó állammal, még a követségi épületet is eltüntetve.

A költő Mezei a helyzet lehetetlenségét fejezi ki versé-

ben, melynek címéül ezt választja: *Néger*. Tudjuk, hogy az elnyomott népekkel való nemzetközi szolidaritás divatos jelszavát meghirdetők abban az időben nemcsak elvárták a hivatalos politikai programot sűrítve kifejező szó visszhangoztatását, hanem ezáltal (merem remélni: tudatosan) lehetőséget is nyújtottak bizonyos átértelmezett megnyilatkozásra. Így jelenhetett meg ez a költemény is, annak ellenére, hogy a cím nyilvánvalóan más tartalmat takart (s ezért volt politikailag jelentős tett).<sup>9</sup>

Kórodin kívül kevesek vallották magukat magánkörben kommunistának. S a nyilvánosság előtt aligha jutott bárkinek is eszébe zsidónak nevezni magát.

Talán ez a(z egyik?) magyarázata annak, hogy a zsidó tematika nem kapott nagy teret a zenében.

## SCHÖNBERG KANTÁTÁJA

A magyar példaként választott Székely Endre egy művének rövid ismertetése előtt *Arnold Schönberg*ről és egyik, a holocaust élményének zenei feldolgozásai tekintetében alighanem a legelső helyet elfoglaló, *A Survivor from Warsaw* című kompozíciójáról szeretnék néhány szót ejteni.

Arnold Schönberg (1874–1951) 46-os opusszámú műve a 73 éves osztrák zeneszerző USA-beli exiliuma alatt, hihetetlen rövid idő – két hét – alatt készült. A kantáta nem közvetlen élmény szülötte, az események azonban mélyen érintették a szerzőt; a varsói gettóházadás témájának paradigmikus feldolgozása egyik legjelentősebb műve.

Schönberg még fiatalkorában, 1898-ban felvette az evangélikus vallást. Jellemző módon éppen 1933-ban, emigrációja kezdetén, Párizsban tért vissza ősei vallásához. (Az erről készült dokumentumon az aktus tanújaként megjelent Marc Chagall aláírása is látható.)

Ez a hivatalos lépés tulajdonképpen logikus következménye a zeneszerző évek óta növekvő érdeklődésének a zsidó témák iránt. Tanítványának, Josef Ruffernek 1935-ben írt levelében ezt így fogalmazza meg: „...azonkívül ismeri az 1926-os keltezésű drámámat: »Der biblische Weg«, s így pontosan tudja, hogy régóta a vallás talaján állok, amit a »Moses und Aron« (Schönberg operája) is bizonyít.”

A kantáta, *Egy varsói túlélő*,<sup>10</sup> nagyzenekarra és férfikórusra íródott, szólistaként nem énekest, hanem egy *beszélőt* szerepeltetve. Ez a Narrator a Schönberg által – részben első vagy másodkézből kapott beszámolók alapján – összeállított szöveggel a gettó egy napjának történetét mondja el.

A zene – és a zenei módon kezelt prózai szöveg – az események aláfestését és zenei értelmezését, megvilágítását nyújtja. Meg kell jegyezni, hogy ebben a műben hajlandó volt Schönberg arra, amit egyébként mindig hevesen elutasított: zenével illusztrálni, a zenét tehát mintegy szolgáló szerepbe szorítani. Schönberg minden bizonynyal a mű különleges jelentősége tudatában hajlott erre a nála szokatlan megoldásra. A beszéd sajátos dallamát fel-

használó deklamáció („Sprechgesang”, énekbeszéd) már a komponista 1912-ben született expresszionista melodramájának, a *Pierrot lunaire*-nek legmegkapóbb sajátossága volt. Ez az expresszivitás jellemzi az op. 46-ot is, mely az angol szöveg mellett porosz német mondatokat is használ (az őrmester vezényszavai); a rendkívül sűrített hétperces darab végén pedig a rabok szájából a héber ima, a *S'má Jiszroél* hangzik fel, a közös sors, az ellenállás és a remény jelképeként.

A zsidó liturgia ezen legismertebb szakasza a középkori mártírokat kísérte utolsó útjukra. Az imát indító hat szó: „S'má Jiszroél Adonaj (= 'JHVH') elohenu Adonaj ehod” – Halljad Izráel, az Örökkévaló a mi Istenünk, az Örökkévaló egyetlen” (Móz. V. 6,4) a fohász mondanivalójának lényegét hordozza.<sup>11</sup> Érdekes megemlíteni, hogy Schönberg az ima megzenésítésében is szigorúan a dodekafónia elvei szerint jár el ugyan, a tizenkét különböző hanggal való építkezés ellenére mégis lényegi rokonságban marad a S'má tradicionális dallamaival. A zenemű csúcspontját jelentő befejezés ezzel az imával emlékeztető és figyelmeztető; katartikus hatása alól a hallgató nem vonhatja ki magát. (A S'má felidézése *André Schwarz-Bart* 1959-ben megjelent *Le dernier des Justes* (Az igazak ivadéka) című regénye befejező jelenetében hasonlóan torokszorító és felemelő hatást gyakorol az olvasóra.)

## A KORSZAK MAGYAR TANÚJA

*Székely Endre* (1912–1988) életútja akár példája is lehet kora magyar zsidó művészsorsának, így érdemes valamivel részletesebben felidézni élete főbb eseményeit.<sup>12</sup>

Tizenhárom éves korában nagy odaadással készült *bar micvó*jára, amikor az ifjú ember, mint minden zsidó felnőtt, a vallási felelősséget átveszi. Huszonegy évesen tagja lett a MIEFHÖE-nek, a magyar izraelita ifjúsági szervezetnek, ahol hamarosan a művészeti szakosztály titkáráként dolgozott. Ságvári Endrével és néhány más ottani társával együtt belépett az illegális kommunista pártba. A sztálinista perekről értesültek ugyan, de ez még nem okozott változást meggyőződésükben. Székely: „A vallásos ember vak hitével hittünk.” Amikor a rendőrség felfigyelt tevékenységükre, barátaival kilépett a MIEFHÖE-ből és a Szociáldemokrata Párt ifjúsági csoportjának lett tagja (ez a párt legálisan működött). Itt zenei előadásokat tartott az ifjúságunknak, Ságvári megbízására ifjúságunk kórust alakított, és indulót komponált számukra.

A háború az ukrainai frontra vitte, ahonnan sikerült hazakerülnie. 1943 novemberében újra bekapcsolódott a mozgalmi munkába, de tovább foglalkozott a zenével is. 1944 tavaszán, három kollégájával együtt, szerzői estet rendezett. Négyük közül a két „árja” komponistát a rendőrségen felelősségre vonták, amiért zsidókkal közös koncerten szerepeltek.

A háború végéig teljes illegális állapotba kényszerült.

A felszabadulást követő időkre így emlékezik: „Bele-

vettem magam a zenei élet újjászervezésébe”. Nagy szerepe volt a Zeneművészek Szabad Szervezetének, valamint a Szociáldemokrata Párt és a Kommunista Párt közös szervezetének, a Munkás Kultúrszövetségnek a létrehozásában. A parasztpárti és a kisgazdapárti kollégákkal is baráti kapcsolatot tartott, együtt dolgoztak: koncerteket rendeztek, énekkarokat alakítottak, pedagógiai munkát folytattak.

Az új zenei élet tehát megindult és működésképesnek bizonyult, amikor a Szovjetunióból visszaérkezett Szabó Ferenc. A zeneszerző (1902–1969) a Vörös Hadsereg leszerelt tisztjeként tért haza; itthon több társadalmi megbízatásán kívül, 1958 és 1967 között a Zeneművészeti Főiskola igazgatója is volt. Alaptalan vádaskodásával nem egy kollégát hozott nehéz helyzetbe. Ez is hozzájárult Székely Endre döntéséhez, hogy megválnak a Pártközponttól.

Ezekben az időkben több muzsikustársa hasonlóan járt el. Az egymás iránti bizalom megszűnése, a pártból való kilépések, sőt – Veress Sándor esetében – az ország végleges elhagyása Szabó magatartásának, valamint Révai József kultúrpolitikájának róható fel. A Székely Endre elleni, ma már nevetségesnek tűnő vádak például odáig terjedtek, hogy az egyik kompozíciójáról azt bizonygatták: dallamát egy zsidó melódiából *lopta*. Kadosa Pál mutatott rá az állítás lehetetlenségére, mondván: ilyen zenei fordulatok a magyar, de még az orosz népdalokban is gyakran előfordulnak.

Székely: „Nem került el figyelmemet az összefüggés, hogy a Szovjetunióban éppen abban az időben folytak a zsidó orvosok elleni perek.”

A magyar zene „megrontásával”, illetve szovjetellenes frakció szervezésével is vádolták (Mihály Andrással együtt).

A minden alap nélküli vádaskodások miatt 1952 elején az állástalanságot választotta. Ezután Sztálinvárosban töltött néhány évet, ott „kellett felkeltenem az érdeklődést a zene iránt”. 1956 tavaszától újra állás nélkül maradva „teljes erővel belevetettem magam a komponálásba”.

Székely visszatekintve úgy érezte, hogy igazán avantgárd zeneszerző sosem volt; saját zenei nyelvét 1967 körül alakította ki.

Néhány évvel halála előtt, 1986-ban született az *Ítélet Jeruzsálemben* című, közel félóra tartalmú oratórium, Adolf Eichmann elítélése mementójául. A mű partitúrája bevezetőjeként a szerző többek között ezt írta:

„1985-ben került a kezembe az izraeli főállamügyésznek a perről szóló könyve, amely újra felkavarta gyászos és gyűlöletes emlékeimet, de személyes fájdalmaimat is. Ezek az érzések már addig is számos művemben hangot kaptak, de elhatároztam, hogy az áldozatok emlékét új kompozícióban őrzöm meg.”

Az említett korábbi művek között van az 1979–80-ban készült *Három Evokáció* második tétele (*Egy ifjúkori jóbarátra*), amelyet Székely Kolin György emlékének ajánlott, akivel az izraelita szervezetben dolgozott együtt, és aki aztán a háborúban elpusztult.

Az *Ítélet* Jeruzsálemben latin és a Biblia nyelvén szóló szövegekre íródott. Ez a bariton énekszólistával, ve-gyes kórusral és gyerekkarral, sok ütőhangszert is magába foglaló nagyzenekarral és orgonával – a téma súlyának megfelelően – monumentális hangszerelésű, magas érzelmi hőfokon megszólaló mű Székely Endre oeuvre-jének kétségtelenül opus magnuma. Az érett szerző minden emberi és zenei tapasztalata összegződik benne, és szolgálja a mondanivaló adekvát kifejezését. Az oratórium egy részletében, a halottakért mondott imában („El mólé ráchámim...”) Székely szükségét látta – Schönberg fentebb említett, áttételes S’ma-megzenésítésével szemben – a közvetlen idézetnek. Az ima hagyományos melódiája a zsidó zene egyik jellemzőjével, a bővített szekund lépésével él, s az oratóriumba ágyazva rendkívüli módon fokozza a mű felemelő hatását (L. kottapélda)

A komponista halála után nem egész egy esztendővel megrendezett budapesti bemutatóról az egyik kritikus, Várnai Péter többek között ezekkel a szavakkal emlékezett meg: „Remekművet hallottunk.”

\*

A végső, a legnagyobb kérdésekre adható válasz keresésére ki volna hivatottabb a művésznél? De lehet-e a megszenvedett életet közvetíteni, továbbadni? Lehet-e az iszonyatot megfogalmazni?

Ám megteheti-e a szellem embere, hogy elzárkózzék e kihívás elől?

A humanista művész elvállalja és megpróbálkozik a lehetetlennel.

1983-ban komponálta Székely Endre az *Utolsó dalok* című kamarakantátát, Ingeborg Bachmann verseire és töredékeire, amelyeket – Székely szavai szerint – „át-hatják ifjúságának, a második világháború körüli éveknek tragikus és döbbenetes emlékei, melyek az én ifjú-ságom élményei is.”<sup>13</sup>

A ciklust záró *Visszfény* című vers az étellel való tárgyilagos leszámolás, melybe belopózik egy – bár a cím alapján csak tükröződésből születhetett – fényugár. A zenei megfogalmazásban a kürtnek felfelé törekvő, a „ködködökön” is áttörő hangja hordozza ezt a sugarat, a „nem volt teljesen hiába” vigasztaló gondolatát.<sup>14</sup>

## ABGLANZ

*Die Liebe hat einen Triumph  
und der Tod hat einen,  
Die Zeit und die Zeit danach.  
Wir haben keinen.*

*Nur Sinken um uns von  
Gestirnen.  
Abglanz und Schweigen.  
Doch das Lied überm Staub  
danach  
wird uns überschreiten.*

## VISSZFÉNY

*A szerelemnek van diadala  
s van a halálnak is  
az időnek, s az azután  
jövőnek,  
de nekünk soha nincs.*

*Köröttünk némaság,  
visszfény,  
égből merülések,  
de ködködökön át is túlél  
majd minket az ének.*

## JEGYZETEK

1. Kodály Zoltán: *A magyar népzene*. Zeneműkiadó, Budapest 1963. 63. old.
2. Sárosi Bálint: *Eine „mehrsprachige“ Zigeunerkapelle in Transilvanien*. In: *Studia instrumentorum musicae popularis, VIII*. Musikmuseet, Stockholm 1985, 94–102, passim.
3. *A' kótából való klavírozás mestersége, melyet készített az abban gyönyörködők' kedvéért, Gáti István*. Budán, A királyi Universitásnak betűivel. 1802 (Rp.: Állami Könyvterjesztő Vállalat, Budapest 1987)
4. „...I did not find in the Congress a stress of what is really the main bulk and the main body of Jewish music.” Yadin kántor felszólalása az általános vitában. In: Cohen, Judith (szerk.): *Proceedings of the World Congress of Jewish Music – Jerusalem 1978*, The Institute for the Translation of Hebrew Literature Ltd., Tel-Aviv, 1982, 267. old.
5. Megjegyzendő, hogy a vészterhes negyvenes években zsidó részről is létezett a zsidó zene tudományos meghatározásában egy antropológiai alapokon nyugvó megkülönböztetés. Az 1943-ban New Yorkban rendezett *The Bases of Jewish Music* című konferencia altémái között a történelmi és pszichológiai aspektusok mellett az *Anthropological Bases of Jewish Music* is megtárgyalásra került. Ezt a nem szerencsés cím- és témaválasztást a szervezők a nem zsidók ide vonatkozó ismereteinek általános hiányával és hamis nézeteikkel indokolták.
6. Milhaud, Darius: *Notes sans musique*. Paris, 1949.
7. Vö.: Braun, Joachim: *The double Meaning of Jewish Elements in Dmitri Shostakovich's Music*. In: *The Musical Quarter LXXI/1* (1985), 68–80. old.
8. Románia kivételével.

9. „Gyűlölhethetném enyéimet, / ha ti őket nem bánatátok. / Kőpnék én fekete arcukba, / fekete profétájuk. // Vonnátok el a kezetek, / állnának oly fehéren / e foltos arcok, mint a hold, / vétkük szabad terében. // De ameddig a szuro- nyok / husukban vérragyásak, / enyéimet ti őrzitek, / muszájból glóriásnak.” L.: Máttyás Ferenc, Z. Szalai Sándor (szerk.): *Szép versek 1970*. Magvető, Budapest 1971. 213. old.

10. A magyarul használatos cím: *Egy varsói menekült*.

11. A bizonyos félreértések kiküszöbölését is célzó hagyományos írásmód (az első és az utolsó szó záróbetűje nagyobb: s' MÁ ÉS ehhoD) a szöveg egy további értelmét is sugalmazza. Ájín és dalet összeolvasva ugyanis az ED szót adja, ami „tanút” jelent, az isteni egység bizonyítóját és egyben a hitéért életet áldozó vértanút is. (L. szövegpélda)

12. Az itt közölt adatok alapját részben Varga Bálint Andrásnak Székellyel készített interjúja (*MUZSIKA* 89/1, ebből valók a szó szerinti idézetek is), részben az általam 1992 januárjában Székely Endrével Budapesten folytatott beszélgetés képezi. Az idézett oratórium néhány, a zsidó liturgiával kapcsolatos kérdésében Fekete László állt szakértő tájékoztatóival rendelkezésemre, melyeket ehelyütt köszönök meg.

13. A műnek a lemezfelvétel borítóján olvasható ismertetéséből (Hungaroton SLPX 12873).

14. Ingeborg Bachmann versének magyar fordítása Székely Endre munkája.

Ember Mária

# PEDIG CSAK EGY ÁRVA HEGEDŰ SZÓL...

Horváth Lajos zenéje és személye



ajd nem elviselhetetlenül reszelős hangon szól a hegedű. Mintha ismeretlen, kikerülhetetlen erők tíz körömmel estek volna a koponyánk- nak – belülről. Egyszer csak holmi eltorzított Hajikva dallamfoszlányt vélek kihallani ebből a szférákon túli zenéből. Azután más régi népdalok inkább csak sejtetett motívumait; mire elkap- nám, azonosítanám őket, már el is lebbenek.

Most már nincs kétség: sír a hegedű. Sírát. A gyászzene mind súlyosabb, mind anyagszerűbb, megáll a levegőben. Szűk neki itt a hely, ostrom alá veszi a terem falait, pedig csak egy árva hegedű szól, zokogása sívó homok fölött oszlik füstfelhővé, sivatag fölött terjed szét a térben. Csatamező felett? Temetetlen holtak felett?

A túl sokat idézett, közhellyé koptatott, ráadásul szó szerint értett (félreértett) adornóci kérdészenen válaszol a hegedűszó. Ez már Auschwitz utáni zene. A rögtönzésnek ható, virtuóz mó- don előadott „műsorszám” vége felé elnyújtott zsidó siratóének kétségbeesése idéződik. Muzsikává tömörült jajongás, sóhajtvá is- merek rád. Lelked ott lebeg a lengyel síkság felett, már várom a vonatfüttyöt... vagy benne is rezdült a zokogó húrban?

A nagyvárosi utcai zajokat, neonreklámok percegését, tűzoltó- autók szirénahangjait magába olvasztó bartóki zene lehetőleg fel- szabadító hatással arra a hátrakötözött hajjú, szemüveges férfire, aki a Múlt és jövő szerkesztőségi estjén, az Írószövetség klubjában két különbözőképpen hangolt hegedűt vett elő tokjából és fel- váltva emelte vállához őket. Műsor után megkerestem, kértem, is- merkedjünk meg.

Jobb ötlet híján az volt az első kérdésem – hiszen olyan mind- egy, hol kezdjük –, hogy hány éves (mert kinézésre kortalan).

– Az idén pontosan negyvenéves vagyok – felelte. – Van két gyermekem, egy tizenhat éves kislányom, aki hárfázik a Bar- tók Béla Zeneművészeti Szakközépiskolában, a kisfiam pedig

a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola rendkívüli tehetségei- nek szakosztályán tanul. Ő tizenegy éves.

– És maga hogyan kezdte ezt a szakmát?

– Azt szokták mondani, hogy vonóval-zenével jön a cigány a világra. De én érdekes keveredés vagyok: édesapám cigány származású, édesanyám zsidó. Anyukám Debrecenből jött, édesapám Élesdről, a román határszélről. Akkor már Buda- pesten laktak, amikor én születtem. Űgy tizennégy-tizenöt éves koromban megkérdeztem édesanyámat, hol vannak az ő részéről a nagyszülők... akkor mondta el, hogy őket sajnos megölték.

– Az én szülőfalumban úgy nevezték azoknak a gyerekeket, akik össze voltak házasodva cigányok a nem cigányokkal, hogy „fehér cigány”. Ismeri ezt a kifejezést? Sértőnek találja?

– Nem találok sértőnek. Nekünk is mondják. De monda- nak mást is. Szakcsi Lakatos Béla barátomra hallottam már azt mondani. „De szép zsidó ember!” Miránk, akik kevered- tünk, cigány nyelven azt mondják: „inroma”, „romungro”. Tehát magyar cigány.

– Az édesapja is zenész volt?

– Igen, a rádióban, a televízióban sokat is szerepelt. Kathy- Horváth Lajos néven vált ismertté. Kulturált, nagyon intelli- gens ember volt. És elegáns, szép férfi, göndör, fürtös haja volt, égszínkéék szeme, kreol bőre... Iskoláztatott minket és a tudásra nevelt. Ő maga nem végezte el a Zeneművészeti Főis- kolát, mert közbejötték azok a nemszeretem idők, mi is meg- születünk, négy fiú... Pénzt kellett keresni, ezért nem tudta folytatni a tanulmányait. Együtt játszott Cziffra Györggyel, neki is köszönhetem, hogy a franciaországi alapítványába pár hónapra fölvettem engem és a pályámat onnan indíthattam.

– Mindenki tanult zenét? Mindegyik gyerek?

– Persze, de hogyan? Én például úgy, hogy mint kis kölyök