

Magyar ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

LIX. évfolyam, 4. szám · 2021. november

Szerkesztő / Editor:

Péteri Judit

Szerkesztőbizottság / Editorial Board:

Dalos Anna, Domokos Mária, Eckhardt Mária,
Komlós Katalin, Mikusi Balázs, Péteri Lóránt,
Székely András, Vikárius László

Tanácsadó testület / Advisory Board:

Malcolm Bilson (Ithaca, NY), Dorottya Fabian (Sydney),
Farkas Zoltán, Kárpáti János, Laki Péter
(Annandale-on-Hudson, NY), Madas Edit,
Rovátkay Lajos (Hannover), Sárosi Bálint,
Somfai László, Tallián Tibor

A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság lapja • Felelős kiadó: a Társaság elnöke • Levelezési cím: Magyar Zene, Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság, 1014 Budapest, Táncsics Mihály utca 7. E-mail: magyarzene@hotmail.hu • A folyóirat online elérhető a <https://mzzt.hu/hu/magyar-zene> oldalon. Kéziratot nem örzünk meg, és csak felbélyegzett válaszborítékkal küldünk vissza • Külföldön előfizetésben terjeszti a Batthyány Kultur-Press kft., telefon/telefax (+36 1) 201 88 91, (+36 1) 212 53 03; e-mail: batthyany@kultur-press.hu • Előfizethető a terjesztőktől kért postautalványon. Előfizetési díj egy évre 2400 forint. Egyes szám ára 600 forint • Megjelenik évente négyszer • Tördelés: graphoman • Címlapterv: Fodor Attila • Nyomtatta az Argumentum Könyv- és Folyóiratkiadó kft. Budapesten • ISSN 0025-0384

TARTALOM – CONTENTS

TANULMÁNY – ARTICLES

- 365 BOZÓ PÉTER
Bartha Dénes, Dohnányi Ernő és Beethoven három stíluskorszaka
- 378 Dénes Bartha, Ernst von Dohnányi, and Beethoven's Three Style Periods
(Abstract)
- 379 HORVÁTH PÁL
A „zenei szfinx” rejtélye
Beethoven 9. szimfóniája a 19. századi Pest-Budán
- 391 The Riddle of the 'Musical Sphinx'
Beethoven's 9th Symphony in 19th Century Pest-Buda
(Abstract)
- 392 VIKÁRIUS LÁSZLÓ
Bartók a közéletben, Genf, 1931
Egy elveszettnek hitt népszövetségi bizottsági előterjesztés nyomában
- 407 Bartók as a Public Figure, Geneva, 1931
Tracing a Missing Motion Read at a League of Nations Committee
(Abstract)
- 408 DOUGLAS JARMAN
„Frissen, jámboran, vidáman, szabadon”
A Deutscher Turnerbund és Berg Hegedűversenye
- 421 'Frisch, Fromm, Fröhlich, Frei'
The Deutscher Turnerbund and the Berg Violin Concerto
(Abstract)
- 422 SZABÓ FERENC JÁNOS
London–Budapest, 1911
A The Gramophone Company budapesti vezérképviselete egy évének dokumentumai
- 449 London–Budapest, 1911
Documents from One Year of The Gramophone Company's Budapest Branch
(Abstract)
- 450 RICHTER PÁL
A palóc mixolíd – új értelmezésben
- 461 The 'Palóc Mixolydian' Mode – a New Approach
(Abstract)

RECENZIO – REVIEW

- 462 SZITHA TÜNDE
1956 – Történelem és zenetörténet emberközelben
*Gyarmati György–Péteri Lóránt (szerk.): 1956 és a zenei élet.
Előzmények, történetek, következmények*
- 471 Kroó György-díj 2021
- 474 A 2021. évi, LIX. évfolyam tartalomjegyzéke
477 Contents (Abstracts) of Volume LIX, 2021

A LAP MEGJELENÉSÉT TÁMOGATTA:



Nemzeti Kulturális Alap

EMBERI ERŐFORRÁSOK
MINISZTERIUMAPetőfi
Kulturális
Ügynökség

TANULMÁNY

Bozó Péter

BARTHA DÉNES, DOHNÁNYI ERNŐ ÉS BEETHOVEN HÁROM STÍLUSKORSZAKA*

Mint közismert, Beethoven életművét gyakran osztották fel három részre: egy korai, egy középső és egy kései korszakra. Ez a felosztás egyrészt igen hasznos, ha át-fogó képet akarunk szerezni a zeneszerző oeuvre-jéről; másrészt persze gyakran illették kritikával. Mégis, a komponista zenéjéről író szerzők közül sokan átvették ezt a hármas tagolást. Ugyanakkor lényeges eltérések tapasztalhatók a szekunder irodalomban abban a tekintetben, hogy ki hogyan határozta meg a három stílus-korszak kronológiai határait, s hogy az egyes Beethoven-műveket ki melyik periódusba sorolta. Egyszerűbben fogalmazva: többféle hármas felosztás létezik, s a különbségek maguk is tanulmányozásra érdemesek.

A továbbiakban azt mutatom be, hogyan alkalmazta, illetve formálta saját képe a háromrészes tagolást a 20. századi magyar zeneélet két meghatározó alakja: Bartha Dénes és Dohnányi Ernő. Két igen különböző személyiségről van szó: míg Bartha zenetörténészként vizsgálta Beethoven életművét és a témába vágó könyvei által gyakorolt meghatározó befolyást a komponista műveinek magyarországi befogadására, addig a pianista és karmester Dohnányi mindenekelőtt a zeneszerző műveinek tolmácsolójaként vált a hazai Beethoven-kultusz kulcsszereplőjévé, miközben persze zeneszerzői munkássága sem maradt érintetlen az általa játszott repertoár hatásától. Tanulmányomban két írás alapján tárgyalom a három stílus-korszakkal kapcsolatos nézeteiket: Bartha esetében első, 1939-ben megjelent Beethoven-monográfiájából indulok ki,¹ természetesen a mű utóéletét is figyelembe véve, míg Dohnányitól a *Romantika Beethoven zongoraszonátáiban* című írás – két, 1948-ban, illetve 1955-ben tartott amerikai lecture-recital kísérszövege – lesz a kiindulási alap. Egyik esetben sem járok járatlan utakon: Bartha munkájának a közelmúltban

* A BTK Zenetudományi Intézet „Beethoven Reception and Reception History” című nemzetközi konferenciáján, 2020. december 4. elhangzott angol nyelvű előadás bővebb magyar változata. A tanulmány a Magyar Tudományos Akadémia Bolyai János Kutatási Ösztöndíjának (BO 815/20) és az ITM Bolyai + ÚNKP ösztöndíjának (ÚNKP-21-5-LFZE-1) támogatásával készült. A szerző a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Zenetudományi Tanszakának munkatársa.

1 Bartha Dénes: *Beethoven*. Budapest: Franklin Társulat, 1939 (Kultúra és tudomány). A továbbiakban a főszerzővel, zárójelbe tett oldalszámok erre a kiadványra vonatkoznak.

Komlós Katalin szentelt értő tanulmányt,² míg a Dohnányi-szöveg magyar változata nemrég Kusz Veronika közreadásában jelent meg a muzsikusi írásaiból válogató kötetben.³ Mielőtt azonban Bartha, illetve Dohnányi két említett írásának tárgyalására sort kerítenék, röviden ismertetem a három stíluskorszakkal kapcsolatos koncepciók 19. századi előzményeit, hogy érzékelhetővé váljon, mennyiben tért el Bartha, illetve Dohnányi a korábbi elképzelésektől.

1. A három stíluskorszak koncepciója a 19. században

Mint arra a közelmúltban elhunyt Maynard Solomon figyelmeztetett *The Creative Periods of Beethoven* című tanulmányában,⁴ a három stíluskorszak koncepcióját Beethoven korai életrajzírója, Johann Aloys Schlosser fogalmazta meg elsőként.⁵ Tanulmányának egyik lábjegyzetében Solomon arra is felhívta a figyelmet, hogy Schlosser életrajzában ez a része voltaképpen már 1818-ban megjelent névtelenül, önálló cikk formájában.⁶ Solomon nem foglalt állást abban a kérdésben, vajon a névtelen cikk Schlosser saját munkája-e (sejthetően igen), vagy esetleg plagizálva közölte 1823-ban kiadott életrajza részeként (ez kevésbé látszik valószínűnek). Bárhogyan legyen is, mindenesetre figyelemre méltó, hogy a koncepció még Beethoven életében, sőt, egy sor jelentős kései Beethoven-mű megszületése előtt keletkezett. Megjegyzendő, hogy Schlosser felosztása elég vázlatos, s csupán a zeneszerző néhány művét említi mint ennek vagy annak a stíluskorszaknak a termékét (lásd az 1. táblázatot). Ezek szerint a szimfóniák közül az 1. és a 2. a korai periódus terméke volna, a 3. és 4. az átmenetnek („Übergang”) nevezett középső korszakban született, mely az Op. 40-től 60-ig terjedő műveket foglalná magába, míg a kései művek sora az 5. szimfóniával indulna. Más műfajok képviselői közül Schlosser csupán az Op. 1-es zongoratriótát, az Op. 18-as kvartetteket és az Op. 20-as szeptettet említi (utóbbit tévesen szextettként) – mindhárom opust a korai stíluskorszakhoz tartozóként.

Schlosser koncepcióját hamarosan átvette a belga zenetörténész, François-Joseph Fétis is. Az ő *Biographie universelle des musiciens* című lexikonának Beethoven-szócikke már egy évtizeddel a zeneszerző életművének lezárulását követően, 1837-ben jelent meg,⁷ korszakolása pedig jóval kidolgozottabb és részletesebb, mint Schlosseré, an-

2 Komlós Katalin: „Beethoven-portré 1939-ből. Bartha Dénes monográfiája”. In: Dobszay Ágnes-Domokos Zsuzsanna-Péteri Lóránt-Vikárius László (szerk.): *Szekvenciáktól szimfóniákig. Tanulmányok Liszt, Bartók és Ligeti 140 éves Zeneakadémiája tiszteletére*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa Kiadó, 2015, 185–189.

3 Dohnányi Ernő: *Válogatott írások és nyilatkozatok*. Vál., ford., bev. és komm. Kusz Veronika. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2020, 109–115.

4 Maynard Solomon: „The Creative Periods of Beethoven”. In: uő: *Beethoven Essays*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997 [1988], 116–125. A munka voltaképpen egy 1873-ban megjelent cikk revideált változata: uő: „The Creative Periods of Beethoven”. *The Music Review* 34/1. (February 1973), 130–138.

5 Johann Aloys Schlosser: *Ludwig van Beethoven*. Prag: Buchler, 1823.

6 Szerző nélk. [vlsz. Johann Aloys Schlosser]: „Ludwig van Beethoven”, *Janus* 1/2. (7 Oktober 1818), 9–12.

7 François-Joseph Fétis: „Beethoven (Louis van)”. In: *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 2. Bruxelles: Meline, Cans et Cie., 1837 [1878], 100–112.

Műfaj	Első periódus	Átmenet, Opp. 40–60	Kései periódus
szimfóniák	Nos. 1–2	Nos. 3–4	No. 5
zongoratriók	Op. 1		
vonósnégyesek	Op. 18		
szeptett	Op. 20		

1. táblázat. A Beethoven-életmű korszakolása Schlossernél

nál is inkább, mivel ő már nem kizárólag a hangszeres művekre alkalmazta a hármas tagolást. A szimfóniák tekintetében szerint is az *Eroica* jelentené a középső korszak kezdetét, míg a kései periódus a 7.-kel venné kezdetét. A zongoraszonátákat illetően az első két korszak elhatárolása nem teljesen világos, csupán annyi derül ki Fétis szövegéből, hogy az Op. 2, 7 és 10 az első, míg az Op. 57, 78 és 90 a második periódus terméke. Egyértelműen a kései periódusba utalja viszont az Op. 101-et és 106-ot, és persze az utolsó három szonátát (Opp. 109–111):

Műfaj	Első periódus	Második periódus	Kései periódus
szimfóniák	Nos. 1–2	Nos. 3–6	Nos. 7–9
nyitányok		Op. 62	
zongoraversenyek		Opp. 15, 58, 73	
hegedűverseny		Op. 61	
zongoraszonáták	Opp. 2, 7, 10	Opp. 57, 78, 90	Opp. 101, 106, 109–111
hegedű-zongora szonáták	Opp. 12, 30		
zongoratriók	Op. 1		Op. 97
vonóstriók	Op. 3, 8, 9		
vonósnégyesek	Op. 18	Op. 59	Opp. 127, 130–133, 135
vonósötös	Op. 29		
szextett		Op. 81b	
opera		Op. 72	
misék		Op. 86	Op. 123
oratórium		Op. 85	

2. táblázat. A Beethoven-életmű korszakolása Fétisnél

A Beethoven-életmű hármas tagolásának messze legrészletesebb és legbefolyásosabb 19. századi változatát Wilhelm von Lenz dolgozta ki, egy német származású orosz hivatalnok, aki zongoratanulmányait Lisztnél folytatta.⁸ Két könyvet is

⁸ Életrajzához ld. Elliot Forbes–Edward Garden: „Lenz, Wilhelm von”. In: Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 14. Oxford: Oxford University Press, 2001, 552. Vö. saját könyvecskéjével, amelyben külön megemlékezik a „Hammerklavier” szonáta liszti előadásáról: Wilhelm von Lenz: *Die grossen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit aus persönlicher Bekanntschaft: Liszt, Chopin, Tausig, Henselt*. Berlin: Behr, 1872, 4.

kiadott a témát illetően: az 1852-ben megjelent francia nyelvű munka kifejezetten a zongoraszonátákkal foglalkozik,⁹ míg az 1860-ban publikált német nyelvű kötetek lényegében a zeneszerző teljes életművét tárgyalják.¹⁰ Megjegyzendő, hogy Lenz felosztása elsődlegesen az opusszámok sorrendjére támaszkodik, még akkor is, ha egy-egy opusszal kapcsolatban figyelmeztet rá, hogy az kronológiailag korábbi periódushoz tartozik (lásd a 3. táblázatot). A középső korszak szerinte az 1. szimfóniával vette kezdetét (Op. 21), míg e periódus utolsó terméke a *Merkenstein* című duett volna (Op. 100). Vízválasztónak persze nem ezt a viszonylag jelentéktelen kompozíciót tekintette, hanem a következőt, az Op. 101-es A-dúr zongoraszonátát. Elődeitől eltérően Lenz az egyes korszakok időbeli behatárolására is vállalkozott: a középső periódus kezdetét 1805-re, míg a kései korszakét 1817-re keltezte. A három periódushoz egy-egy jelzőt is társított: az első a „hagyományos” (*traditionell*), a második a „személyes” (*persönlich*), míg a harmadik a „rendkívül személyes vagy kvalitatív” (*höchst persönlich oder qualitativ*) minősítést kapta. Felosztása alapvető jelentőségűnek bizonyult valamennyi későbbi szerző munkájára nézve, Barthát és Dohnányit is beleértve.

Műfaj	Első periódus (1783–1805)	Második periódus (1805–1817)	Harmadik periódus (1817–1827)
művek	Opp. 1–20	Opp. 21–100	Opp. 101–138
kivételek	Op. 9 Op. 10/2, II. tétel Op. 10/3 Op. 13/1 Op. 14/1, II. tétel Op. 18/1, II. tétel Op. 18/4, IV. tétel Op. 18/5, IV. tétel Op. 18/6, IV. tétel Op. 20, II. és VI. tétel (a középső periódusba tartoznak)	Op. 95 Op. 96, IV. tétel (átmenetet képeznek a második és harmadik periódus között)	Opp. 103–105 Op. 107, Opp. 128–129 (az első periódus- ból valók) Op. 108 Opp. 112–119 Opp. 121–122, Opp. 136–138 (a második periódus- ból valók)

3. táblázat. A Beethoven-életmű korszakolása Lenznél

9 Wilhelm de Lenz: *Beethoven et ses trois styles. Analyses des sonates de piano suivies de l'essai d'un catalogue critique, chronologique et anecdotique de l'œuvre de Beethoven*, 2 vols. Saint-Petersbourg: Bernard, 1852/1855; repr.: Paris: Legoux, 1909, éd. par Michel-Dimitri Calvocoressi.

10 Uő: *Beethoven. Eine Kunst-Studie*, III–V. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1860.

2. A három stíluskorszak Bartha 1939-es munkájában

Bartha első Beethoven-monográfiája lebilincselően tárgyilagos és tiszta fejjel megírt könyv – még inkább ez a mai olvasó benyomása, ha tekintetbe veszi, hogy egy harmincadik életévét épphogy betöltött fiatalember munkája, ráadásul a magyar történelem egy igen válságos időszakában keletkezett. A szerző előéletével kapcsolatban nem árt emlékeztetni rá, hogy Bartha a berlini egyetemen szerezte zenetudományi doktori fokozatát, ahol többek között olyan tanároktól tanult, mint a Mozart-monográfus Hermann Abert. Hazatérését követően az Országos Széchényi Könyvtár munkatársaként, a budapesti Tudományegyetem és a Zeneakadémia tanáraként tevékenykedett, továbbá rendszeresen közölt zenekritikákat a *Pester Lloyd*-ban. Utóbb, a második világháborút követően egyik alapítója lett a Zeneakadémia 1951-ben létrehozott Zenetudományi Tanszakának, illetve szerkesztőként fontos szerepet játszott olyan periodikumok kiadásában, mint a *Zenei Szemle*, a *Studia Musicologica* és a *Zenetudományi tanulmányok* sorozata.¹¹

Bartha kritikus és hangsúlyozottan antiromantikus megközelítése persze nyilvánvalóan nem előzmények nélküli. A könyv bibliográfiájának tanúsága szerint szerzője a nemzetközi Beethoven-irodalom igen széles spektrumára támaszkodott: Wegeler és Ries,¹² Schindler,¹³ Marx¹⁴ és Thayer¹⁵ alapvető 19. századi életrajzi írásai mellett többek között olyan 20. század elején megjelent munkákból merített, mint Riemann zongoraszonátákról írott könyve¹⁶ vagy Gustav Becking tanulmánya a beethoveni scherzóról.¹⁷ Messze a legnagyobb hatást azonban Arnold Schmitz 1927-es munkája, a 19. századi Beethoven-mítoszt dekonstruáló *Das romantische Beethovenbild* gyakorolta Bartha monográfiájára.¹⁸

A zeneszerző műveit tárgyalva Bartha bizonyos mértékig átvette a három stíluskorszak 19. századi koncepcióját. Megjegyzendő azonban, hogy egyrészt több tekintetben is módosította a hagyományos felosztást, másrészt egyáltalán nem tulajdonított neki akkora jelentőséget, mint egyes korábbi szerzők tették. Figyelmet érdemel, hogy a háromrészes tagolást 1939-es könyvének műfajok szerint haladó fejezeteiben mindössze két helyen említi. Közülük az első az a rész, melyben kifejezetten a zongoraszonátákkal foglalkozik:

11 Bartha életrajzához ld. Marvin Tartak: „Bartha Dénes”. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Ed. Stanley Sadie. Oxford: Oxford University Press, 2001, 782., valamint „Bartha Dénes”. In: *Brockhaus Riemann zenei lexikon*, I. Szerk. Carl Dahlhaus és Hans Heinrich Eggebrecht, a magyar kiadást szerk. Boronkay Antal. Budapest: Zeneműkiadó, 1983, 128–129.

12 Franz Gerhard Wegeler–Ferdinand Ries: *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*. Koblenz: Bädeler, 1838.

13 Anton Schindler: *Biographie von Ludwig van Beethoven*. Münster: Aschendorff, 1840.

14 Adolf Bernhard Marx: *Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen*, 2 Bde. Berlin: Janke, 1859.

15 Alexander Wheelock Thayer: *Ludwig van Beethovens Leben*. Übers. Hans Dieter, rev. Hugo Riemann. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1917 (1866).

16 Hugo Riemann: *Analyse der Klaviersonaten Beethovens*, 3 Bde. Berlin: Hesse, é. n. [1910–1920].

17 Gustav Becking: *Studien zu Beethovens Personalstil. Das Scherzothema*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1921.

18 Arnold Schmitz: *Das romantische Beethovenbild*. Berlin: Dümmler, 1927.

Első periódus (1796–1802)	Második periódus (1802–1809)	Harmadik periódus (1809–1821)	Egyikbe sem tartozik
Opp. 2, 7, 10, 13, 14, 22, 26, 27, 28	Opp. 31, 53, 54, 57	Opp. 78, 79, 81a, 90, 101, 106, 109–111	WoO 47 (ifjúkori művek) Op. 49 Nos. 1–2 (a középső korszakban jelentek meg, de korábban keletkeztek)

4. táblázat. A Beethoven-zongoraszonáták korszakolása Barthánál

A szonáták csoportosítására vonatkozóan jegyezzük meg a következőket. Formai, tematikai és kifejezésbeli ismertetőjelek egybehangzó tanúsága alapján három időrendi csoportot, vagy ha úgy akarjuk, szonátastílust különböztetünk meg Beethovennél. (48.)

Másrészt a felosztás módja is érdekes eltéréseket mutat Fétis és Lenz periodizációjához képest (lásd a 4. táblázatot). Bartha nézete szerint a korai periódus kronológiailag jóval hosszabb, mint Lenznél, s azokat a zongoraszonátákat (Opp. 22, 26, 27, 28) is idesorolja, amelyeket Fétis szócikke nem említett:

Első csoportunk az *op. 2–op. 28* szonátákat foglalja magában, időben az 1796–1802. éveknek megfelelően. Uralkodó típusa a négytételes ú. n. „grande sonate” (*op. 2–I, II, III, op. 7, op. 10–III, op. 22, op. 26, op. 28*) a két Allegro saroktétel közt egy lassú és egy gyors közeptétellel, melyek jellegzetes ellentétpárban állnak szemben egymással. (48.)

Ugyanakkor persze a középső korszak lényegesen rövidebb, mint Fétisnél és Lenznél. Bartha, miután megjegyzi, hogy az *Op. 27-es* két sonata quasi una fantasia „nem esik a szabályos szonátaforma szerint való megítélés alá”, a következőképpen határozza meg a második periódus kezdetét:

Az utóbb említett szonátákkal elérkeztünk az első csoport innenső határához, 1802-höz. Beethoven ebben az időben, miközben már az *op. 31* szonátákon dolgozik, kijelenti, hogy eddigi szonátaival nincs megelégedve és „új útra akar térni”, amelynek sejtésében az „immer simpler” elv kijelentése ragadja meg különösen figyelmünket. (49–50.)

Az „új út” említése nyilvánvalóan Beethovennek arra a Wenzel Krumpholz hegedűsnek tett kijelentésére utal, amelyet Carl Czerny visszaemlékezései örökített meg az utókor számára, s amelyet Czerny az *Op. 31-es* három zongoraszonátára vonatkoztatott, de amely legalább ennyire illik az *Op. 34-es* és *35-ös* zongoravariációkra is:

1803 táján, amikor Beethoven az *op. 28-at* komponálta, azt mondta közeli barátjának, Krumpholznak: „Eddigi munkáimmal csak kevésbé vagyok elégedett. Mától új útra fogok lépni.” Nem sokkal ezután jelent meg *op. 31-es* három szonátája, amelyekben részben szándékának beteljesülését érhetjük tetten.¹⁹

19 „Um das Jahr 1803, als Beethoven op. 28 komponiert hatte, sagte er zu seinem intimen Freunde Krumpholz: 'Ich bin nur wenig zufrieden mit meinen bisherigen Arbeiten. Von heute an will ich einen neuen Weg einschlagen.'" Albert Leitzmann: *Beethovens Persönlichkeit. Urteile der Zeitgenossen*. Leipzig: Insel Verlag, 1914, Bd. 1, 33. Az említett kompozíciókat illetően megjegyzendő, hogy mind az *Op. 28*, mind pedig az *Op. 31* 1802-ben keletkezett; a Czerny által hozzátvetőleges pontossággal említett 1803 a szóban forgó szonáták megjelenésének éve.

A középső korszak lezárását – vagy ahogyan Bartha maga fogalmaz: „az időszak szonátaproblémáinak végleges megoldását” az Op. 57-es f-moll szonáta jelesen, a kései alkotókorszakba pedig az 1809 és 1821 között keletkezett művek (Opp. 78–111) tartoznak, amelyek „már teljesen feloldják, felbomlasztják a szonáta régi forma fogalmát”. (50–51.) Érdemes megemlíteni, hogy Bartha egy fontos kiegészítést is fűzött a zongoraszonáták periodizálásához, megjegyezve, hogy a WoO 47-es számot viselő három ifjúkori szonáta nem tartozik egyik korszakhoz sem, illetve, hogy az Op. 49-es számmal kiadott két könnyű darab ugyan a középső korszakban jelent meg, ám valójában „ezekben alkalmaslag előkeresett régebbi keletű szerzeményeket ismerünk fel.” (50.)

Nem lehet eléggé hangsúlyozni, hogy a fentebb ismertetett korszakolást Bartha itt kizárólag a zongoraszonáták kapcsán említi, s hogy a Beethoven-életmű áttekintése során a műfajok szerinti csoportosítást részesítette előnyben: a szonátákat követően a versenyműveket tárgyalja (51–53.), majd egy-egy külön fejezetet szentel a zeneszerző kamaraműveinek (53–60.), szimfóniáinak és egyéb zenekari műveinek (60–70.). Érdemes megjegyezni, hogy a vokális műveket egy az egyben kizárja a műfaj/apparátus szempontú áttekintésből, olyannyira, hogy még a *Fidelio*t és a *Missa solemnis*t is csupán a könyv életrajzi fejezetében említi. Vagyis Bartha mindenekelőtt hangszeres zeneszerzőnek tekintette Beethovent. A munka hátralévő része a zeneszerző stílusának szisztematikus tárgyalása, melyben külön fejezetek vizsgálják a komponista témaalkotását (95–124.), az egyes tételek zenei formavilágát (124–136.), valamint többtételes ciklusainak tételrendjét (136–148.). Szintén egy-egy fejezetet szentel Bartha Beethoven fiatalkori stílusának (71–82.), zeneszerzői módszerének és a vázlatkönyvek szerepének (82–95.), a zenei kifejezés problémakörének (148–173.), továbbá a szabad fantázia és a variációs elv nevében játszott szerepének (173–177.).

Az 1939-es Beethoven-könyv másik olyan passzusának szemrevétele előtt, amely a zeneszerző életművének hármас felosztására hivatkozik, érdemes szemügyre venni a munka utóéletét. Bartha munkája több szempontból is igen fontosnak bizonyult a hazai Beethoven-irodalomban: nemcsak azért, mert a nem egy magyar kortársára jellemző, partikuláris jelentőségű tanulmányok²⁰ helyett szűkre szabott terjedelme ellenére is átfogó monográfiát írt a zeneszerzőről, hanem azért is, mert – mint azt Komlós Katalin méltán hangsúlyozza – a komponista életrajza helyett elsősorban műveire koncentrált.²¹ A könyv persze amiatt is inkább kiemel-

20 Isoz Kálmán: „A Beethoven-kultusz Pest-Budán”, *Protestáns Szemle* 36/3. (1927. március), 160–163.; uő: „A Fidelio első pesti előadása”, *Crescendo* 1/10. (1927. május), 1–3.; Major Ervin: „Beethoven Budán 1800-ban”, *Zenei Szemle* 11/2. (1926. november 15.–december 1.), 44–46.; uő: „Beethoven-bemutató Pozsonyban, 1822-ben”, *Zenei Szemle* 11/4–5. (1927. február–március), 101–103.; uő: „Újabb adatok Beethoven magyar vonatkozásaihoz”, *A Zene* 9/3. (1927. november 1.), 47–49.; uő: „Magyar szüretelő ének’ Beethoven feldolgozásában”, *A Zene* 9/9. (1928. február 15.), 175–178. Papp Viktor: *Beethoven és a magyarok* című könyvecskéje (Budapest: a szerző kiadása, 1927) ugyan az előbbieken felsorolt munkáknál terjedelmesebb, ám szemléletmód és stílus tekintetében nem kevésbé anakronisztikus.

21 Komlós: *Beethoven-portré...*, 186.

kedő jelentőségű, mert olyan zenetörténész írta, aki utóbb a bécsi klasszika nemzetközileg elismert kutatója lett. Évtizedekkel első Beethoven-monográfiájának megjelentését követően Bartha az Egyesült Államok több jónevű egyetemének oktatójaként, nagy tekintélyű Haydn-kutatóként szerzett magának hírnevet.²²

Mi több, Bartha 1956-ban – vagyis a szovjetellenes magyar forradalom évében, amikor Beethoven *Egmont-nyitánya* a szabadságért vívott küzdelem szimbólumává vált Magyarországon – egy újabb, *Beethoven kilenc szimfóniája* címet viselő könyvet is kiadott, amely már 1958-ban másodszor is megjelent,²³ majd az 1970-es Beethoven-évforduló alkalmával revideált kiadásban is napvilágot látott.²⁴ Az átdolgozott verzió a *Beethoven és kilenc szimfóniája* címet viseli, s mint a szerzői előszó figyelmeztet, az apró kiegészítés, az „és” kötőszó beszúrása nem is jelentéktelen különbségre utal az 1956-os kiadáshoz képest: revideált formában az 1939-es monográfia bizonyos részei is helyet kaptak a szimfóniáknak szentelt könyvben. Mint a szerző maga vallja be az 1970-es kiadás előszavában,

„A zenei stílus problémái”, „Adalékok Beethoven jellemrajzához” és a „Megjegyzések a zenei kifejezés kérdéséhez” című fejezetek az 1939-es könyv megfelelő részeiből kerültek ide [...].²⁵

E tanulmány témáját tekintve egyáltalán nem mellékes jelentőségű, hogy a fiatalkori stílust tárgyaló rész bevezetésével az 1939-es munkából két további olyan bekezdés is átkerült az 1970-es kiadásba, amely szintén a három stíluskorszak koncepciójával kapcsolatos, s amely kifejezetten Lenz idevágó elképzeléseire hivatkozik. Az 1939-es megfogalmazást idézem, lábjegyzetben megadva az 1970-es verzió eltéréseit:

Milyen értelemben használjuk <e könyvben>²⁶ a *fiatalkori stílus* fogalmát? Idézzük <emlékezetbe>²⁷ először azt, hogy a legelső Beethoven-esztéták egyike, Lenz, Schindler életrajzi adataira támaszkodva, három stíluskorszakot különböztetett meg Beethoven alkotómunkájában. Bár esztétikai módszerét ma már csak erős fenntartással tehetjük magunkévá, a fő korszakok időbeosztásán és lehatárolásán nincs okunk változtatni.

Ily értelemben <tehát>²⁸ a Lenz-féle első stíluskorszakot tesszük most vizsgálat tárgyává, amelynek innenső határaként az 1. *Szimfónia* keletkezését, kerekén <az 1800. évet>²⁹ szokták megjelölni; ebbe <az időszakba>³⁰ esnek a bonni időszak művein kívül

22 A fentebb hivatkozott életrajzi irodalom szerint Bartha a következő amerikai egyetemeken működött vendégelőadóként: Smith College (1964), Harvard (1964, 1965), Cornell (1965–1966), Pittsburgh (1966–1967, 1969–1979), Seattle University (1980–1981).

23 Bartha Dénes: *Beethoven kilenc szimfóniája*. Budapest: Zeneműkiadó, ¹1956; ²1958.

24 Uő: *Beethoven és kilenc szimfóniája*. Budapest: Zeneműkiadó, ¹1970; ²1975.

25 Uő: *Beethoven és kilenc szimfóniája*, ¹1970, 6. A szóban forgó fejezetek az 1970-es kiadás 38–125. oldalán találhatók.

26 itt

27 emlékezetünkbe

28 tehát most

29 1800-at

30 a korszakba

az 1–21 <opusszámokkal>³¹ jelzett kompozíciók is. Természetesen csak a legtagabb értelemben tekinthetjük ezt a kort Beethoven tanulmányidőszakának; hiszen már az op. 1-től kezdve <egész sorával találkozunk a művészi fejlettség legmagasabb fokán álló zeneműveknek (op. 1, 2, 4, 9, 10, 13, 18, 20)>³² és <már a korai opusok>³³ egyáltalában nincsenek híjával a sajátosan beethoveni egyéniségnek. (71.)

Érdemes megjegyezni azonban, hogy a megfogalmazás apróbb eltérései ellenére sem a mondanivaló, sem a példaként idézett opusok nem mutatnak lényeges különbséget a korábbi változathoz képest.

Az 1939-es és 1970-es könyv megfelelései annál inkább figyelemre méltóak, mivel a bővített kiadás magyar viszonylatban alapvető jelentőségűnek bizonyult. Még az én generációm számára is ez volt az alapvető Beethoven-olvasmány, annak ellenére, hogy korábban Szabolcsi Bence is kiadott egy témába vágó, több kiadást megért munkát,³⁴ illetve hogy Révész Dorrit magyar fordításának köszönhetően 1986-ban a Grove-lexikon Joseph Kerman és Alan Tyson által jegyzett Beethoven-szócikke is elérhetővé vált a hazai olvasóközönség számára.³⁵

3. Beethoven zongoraszonátáinak korszakolása Dohnányinál

És most lássuk mindezek után, mit írt ugyanerről a témáról a zeneszerző, zongoraművész és karmester: Dohnányi Ernő. Igazság szerint nem csupán írt, hanem beszélt is róla; a *Romanticism in Beethoven's Piano Sonatas* (*Romantika Beethoven zongoraszonátáiban*) ugyanis voltaképpen két lecture-recital, vagyis szóbeli kommentárokkal kísért szólókoncerthez készült írásos vázlat. Mindkét előadásra Dohnányi emigráns éveiben került sor: az elsőre 1948-ban, az Ohio Universityn, míg a második színhelye a University of Wisconsin volt 1955. november 16-án.³⁶ A szövegből három gépiratos fogalmazvány is fennmaradt, mi több, a wisconsini előadást hangfelvétel is dokumentálja.³⁷

Nem túlzás azt állítani, hogy a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola főigazgatójaként (1919, 1934–41), a Budapesti Filharmóniai Társaság elnökmegtagyáaként (1919–1944) és a Magyar Rádió zeneigazgatójaként (1931–1944) Dohnányi a 20. századi magyar zeneélet egyik legfontosabb alakja volt, akinek jelentősége ebből a

31 opusszámmal

32 a művészi fejlettség legmagasabb fokán álló zeneművek egész sorával találkozunk (op. 1, 2, 4, 9, 10, 13, 18, 20),

33 e korai opusok már

34 Szabolcsi Bence: *Művész és műalkotás két korszak határán*. Budapest: Új Idők, ¹1947; ⁵1976.

35 Joseph Kerman és Alan Tyson: *Beethoven*. Ford. Révész Dorrit. Budapest: Zeneműkiadó, 1986 (Grove monográfiák).

36 A két előadás körülményeiről ld. Kusz Veronika: *Dohnányi amerikai évei*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa Kiadó, 2015, 81–82.

37 BTK Zenetudományi Intézet, 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum, MZA-DE-TA-AV 2.017. A források másolatáért, illetve a hangfelvétel rendelkezésemre bocsátásáért Kusz Veronikának tartozom köszönettel, aki 2020-ban közölte a szöveg magyar fordítását a Dohnányi írásából válogató kötetben (Dohnányi: *Válogatott írások...*, 108–114.), jelenleg pedig az angol változat közreadásán dolgozik, James A. Grymesszal együttműködésben.

szempontból Bartókéval mérhető össze. A második világháború azonban radikális törést jelentett pályafutásában: 1945 után a régi rendszer képviselőjének könyvelték el, életének utolsó éveit pedig száműzetésben, az amerikai Tallahassee egyetemének professzoraként töltötte. De mit gondolt Dohnányi Beethoven zongoraszonátáiról, s mi volt az, amiben a romantika megnyilvánulásait vélte tetten érni bennük?

Előadását a zenei romantika általánosabb meghatározásával kezdi, s egyáltalán nem mellékes, hogy a stílusirányzatot a klasszika ellentétéként írja le. Közben *par excellence* klasszikus zeneszerzőnek Mozartot tekintette, a romantika fő képviselőjeként pedig Schumannt említi, Beethovenról úgy beszél, mint aki valahol e két kategória között foglal helyet:

A klasszika törvény és rend. A klasszikus zene formai elemeken, szimmetrikus arányokon alapul, személytelen és objektív <vagy legalábbis> igyekszik lenni. A romantikus zenét lazább struktúra, erős személyes érzelmek, impulzivitás, szubjektivitás jellemzi. A legnagyobb klasszikus zeneszerző Mozart, a legjelentősebb romantikus Schumann, {Chopin}, és e két pólus között helyezkedik el Beethoven.³⁸

Barthához hasonlóan Dohnányi is átveszi a három stíluskorszak 19. századi koncepcióját (lásd az 5. táblázatot), ám figyelemre méltó módon a zeneszerző életművének olyan kétrészes felosztásával kombinálja, amelynek alapja az írásának bevezetésében is hangsúlyozott klasszikus–romantikus oppozíció:

Három korszakot különböztetünk meg Beethoven zenéjében. Eleinte még Haydn és Mozart hatása alatt állt, bár már ekkor megmutatta saját egyéniségét is. A szonátaforma, különösen az úgynevezett kidolgozási rész és a kóda kereteinek kitágítására való törekvés nagyon jellemző Beethovenre. Máskülönb ennek az időszaknak a műveiben alig találunk romantikus jegyeket, ezek mindvégig klasszikusak. A második korszak sokkal egyénibb hangú, s már sok romantikus vonást mutat. A harmadik, s egyben utolsó korszak zenéje pedig – anélkül, hogy a klasszikus formákat elhagyná – teljes mértékben a személyes érzésekre épül. Itt Beethoven egészen romantikus.³⁹

Dohnányi szerint a második periódusba tartozó zongoraszonáták közül az első igazi romantikus darab az Op. 27 No. 1–2 volna, vagyis az a két mű, melyet Beethoven *sonata quasi una fantasia* műfaji megjelöléssel jelentetett meg, míg a harmadik korszak kezdetét az Op. 78-as Fisz-dúr szonáta jelölné ki. Úgy tűnik azonban, mintha a klasszikus kontra romantikus felosztás számára fontosabb volna, mint a háromrészes korszakolás. Erre utal, hogy míg az Op. 31 No. 2-es d-moll, illetve az Op. 57-es f-moll szonátát úgy említi, mint amelyek a második korszak leghangsú-

38 Dohnányi Ernő: *Válogatott írások...*, 109. – Az itt közölt szövegváltozatban { } a gépelt verzióba beiktatott ceruzás betoldást jelent, míg < > az írott szövegtől való, hangfelvétel által dokumentált eltérésekre utal.

39 Uott, 110. – Az „Eleinté”-vel kezdődő rész a hangfelvételen így hangzik: „the first one, which I would call the classic; the second one, which has already much Romanticism, is half classic, half romantic; and the last one is entirely romantic.” (az első klasszikusnak mondanám; a másodikban már sok minden romantikus – félig klasszikus, félig romantikus; az utolsó pedig egészen romantikus).

	1., „klasszikus” periódus	2., „félleg klasszikus, félleg romantikus” periódus	3., „teljesen romantikus” periódus
klasszikus	Opp. 2, 13 („vannak romantikus sajátosságai”)	Op. 53	
romantikus		Opp. 27, 31, 57	Opp. 78, 79, 90, 101, 106, 109–111
programzene			Op. 81a

5. táblázat. Beethoven zongoraszonátáinak korszakolása Dohnányinál (1948/1955)

lyosabban romantikus darabjai, addig az ugyanebbe a korszakba tartozó Op. 53-as „Waldstein”-szonátával kapcsolatban a következőt jegyzi meg:

Figyelemre méltó, hogy az előző nagy szonáta, az op. 53-as „Waldstein” viszont alig mutat romantikus vonásokat. Ez a mű – az op. 2/3-as C-dúrhoz hasonlóan – nyilvánvalóan virtuóz, pianisztikus fogantatású.⁴⁰

Ugyancsak a klasszikus–romantikus szembeállítás fontosságát jelzi, hogy Dohnányi az általa romantikusként aposztrofált kései stíluskorszak terméséből is kiemel egy olyan Beethoven-művet, az Op. 81a Esz-dúr szonátát, amely megítélése szerint nem tekinthető romantikusnak, mivel programzenei alkotás:

Az op. 78-as Fisz-dúr szonátával elérkezünk Beethoven utolsó korszakához. Itt minden személyes, minden megnyilatkozás jellegű. Itt Beethoven költő[vé válik]! A „Les Adieux”, a „Búcsú” szonáta kivételével, amely programzene, a többi mind a romantikus iskolához tartozik, pontosabban azt alapozza meg.⁴¹

Jellemző Dohnányi zeneszerzői habitusára és a programzenével kapcsolatos fenntartásaira, hogy éppen programatikus jellege miatt nem tekinti romantikusnak ezt a szonátát. Olyan 19. századi zeneszerzők, mint Berlioz vagy Liszt, mindenestre aligha értettek volna egyet ezzel az érveléssel.

Laskai Anna kutatásainak köszönhetően tudjuk, milyen olvasmányok alapján tájékozódott Dohnányi német zeneszerző-elődjének életét és műveit illetően.⁴² Amerikai hagyatékában, amelynek darabjait ma a budapesti Zenetudományi Intézet őrzi, fennmaradt Thayer Beethoven-életrajzának egy 1921-es, amerikai kiadása.⁴³ Bár nem maradtak fenn a hagyatékban, de arról is tudunk, hogy milyen – részben

⁴⁰ Uott, 111.

⁴¹ Uott

⁴² Anna Laskai: „Ernő Dohnányi’s Library and Music Collection”, *Studia Musicologica* 59/1–2. (June 2018), 99–208.

⁴³ Alexander Wheelock Thayer: *The Life of Ludwig van Beethoven*. New York: The Beethoven Association, 1921.

19. századi – Beethoven-tárgyú munkák voltak meg Dohnányi korábbi, Széher úti könyvtárában: Marx monográfiája; a vázlatkutatás alapjait megvető Gustav Nottebohm 1872-es⁴⁴ és 1887-es⁴⁵ kötetei; a zeneszerző leveleinek egy 1909-es kiadása;⁴⁶ Oscar Sonneck kortárs visszamlékezősekből összeállított dokumentumköte-
te;⁴⁷ Felix Huch életrajzi regénye;⁴⁸ Karl Kobaldnak a zeneszerző bécsi kapcsolata-
iról szóló könyve;⁴⁹ Alexander Mackenzie⁵⁰ és Marion M. Scott⁵¹ egy-egy angol
nyelvű munkája; továbbá Romain Rolland második Beethoven-könyvének német
kiadása.⁵² Mi több, egy Dohnányi harmadik felesége, Ilona által készített lista ta-
núsága szerint időskorában még az Edith és Richard Sterba Beethovennek Karl
nevű unokaöccsével való kapcsolatát elemző, pszichoanalitikus tanulmányának
egy példányára is szert tett.⁵³

Már olvasmányainak áttekintése is nyilvánvalóvá teszi, hogy Dohnányi Beet-
hovenrel kapcsolatos nézetei nem a két amerikai előadás idején alakultak ki; min-
den bizonnyal jóval korábbi előzményekre nyúlhattak vissza, s nem valószínű,
hogy időskorában, emigráns éveiben lényegesen változtak volna. Dohnányi Bee-
thoven-értése azonban mindenekelőtt persze a zeneszerző műveinek elmélyült is-
meretén alapult. Pianistaként gyakorlatilag a német mester teljes zongorás élet-
művét játszotta: nemcsak a 32 zongoraszonátát és az öt zongoraversenyt, de a
zeneszerző teljes zongorás kamarazenéjét is.⁵⁴ Beethoven-előadói tevékenysége a
komponista születésének 150. évfordulóján, az 1920/21-es évadban, illetve halálá-
nak centenáriumi évében, 1927-ben érte el tetőpontját, amikor zongoraművész-
ként teljes Beethoven-ciklusokat játszott, illetve a Filharmóniai Társaság karna-
gyaként a német mester zenekari műveit is műsorra tűzte.⁵⁵

44 Gustav Nottebohm: *Beethoveniana. Aufsätze und Mittheilungen*. Leipzig: Rieter-Biedermann, 1872.

45 Uő: *Zweite Beethoveniana. Nachgelassene Aufsätze*. Leipzig: Peters, 1887.

46 Karl Storck (hrsg.): *Beethoven's Briefe*. Stuttgart: Greiner und Pfeiffer, 1909.

47 Oscar George-Theodore Sonneck: *Beethoven. Impressions by His Contemporaries*. New York: Schirmer, 1927.

48 Felix Huch: *Der junge Beethoven*. Ebenhausen: Langewiesche-Brandt, 1927.

49 Karl Kobald: *Beethoven. Seine Beziehungen zu Wiens Kultur, Gesellschaft und Landschaft*. Wien: Amalthea, 1926.

50 Alexander Campbell Mackenzie: *A Biographical and Critical Discussion of Beethoven*. London: Aeolian, 1827.

51 Marion M. Scott: *Beethoven*. London: Dent and Sons, 1934.

52 Romain Rolland: *Beethovens Meisterjahre. Von der Eroica bis zur Appassionata*. Übers. Theodor Mutzen-
becher. Leipzig: Insel, 1930

53 Edith and Richard Sterba: *Beethoven and His Nephew. A Psychoanalytic Study of Their Relationship*. New
York: Pentheon, 1954.

54 Beethoven Dohnányi pianista repertoárjában betöltött jelentőségéhez ld. Kovács Ilona: „Dohnányi
Ernő zongoraművészi pályája I. rész: 1897–1921”. In: *Dohnányi évkönyv 2005*. Szerk. Sz. Farkas
Márta–Gombos László. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2006, 73–79. és 113–118.

55 Kovács Ilona: „Dohnányi Ernő zongoraművészi pályája. II. rész: 1921–1944”. In: *Dohnányi évkönyv
2006–2007*. Szerk. Sz. Farkas–Gombos László. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2007,
313–316.

4. Összegzés

Mint láthattuk, Bartha és Dohnányi idézett megnyilatkozásai, miközben látszólag átveszik a Beethoven-életmű hármas tagolásának Schlosser, Fétis és Lenz által kidolgozott 19. századi koncepcióját, valójában lényeges különbségeket mutatnak ahhoz képest. Bartha ugyan 1939-es munkájában a fiatalkori Beethoven-stílust tárgyaló fejezetben – fenntartásaival együtt is – úgy fogalmazott, hogy Lenz korszakolásának „időbeosztásán és lehatárolásán” nincs ok változtatni, az életmű bemutatása során mégis jóval hangsúlyosabb nála a műfaj/előadóapparátus szerinti felosztás. Dohnányi esetében pedig, miközben a zongoraszonáták kronológiai áttekintése során ő sem mondott le a hármas felosztásról, jóval hangsúlyosabbnak bizonyult a klasszikus–romantikus oppozíció szempontja, olyannyira, hogy az egyes periódusok szonátatermését ennek alapján mintegy további alcsoportokra tagolta. Mindez azt jelzi, hogy a 19. századból örökölt zenetörténeti koncepcióhoz való kapcsolódás egyikük esetében sem jelentett szolgai utánpótlást, és egyiküket sem akadályozta önálló elképzeléseik kifejtésében. S egyúttal azt is, hogy a Beethoven-életmű három részre tagolásának gondolata korlátaival és vitatható pontjaival együtt is hasznos kiindulási pontnak bizonyult, még a 20. század második felében is.

ABSTRACT

PÉTER BOZÓ

DÉNES BARTHA, ERNST VON DOHNÁNYI, AND BEETHOVEN'S THREE STYLE PERIODS

Beethoven's œuvre has frequently been divided into three style periods. As the recently deceased Maynard Solomon pointed out in one of his essays (1988), this periodization was initiated by Johann Aloys Schlosser (at first in his 1818 article, later in his 1828 biography). The idea was taken over by François-Joseph Fétis in his 1837 lexicon entry, and popularized by Wilhelm von Lenz, both in French (1852) and in German (1860). In my article, I demonstrate how the tripartite periodization was used and modified by two important figures of the composer's twentieth-century Hungarian reception. The first of them, Dénes Bartha (1908–1993), was a musicologist and became an internationally recognized specialist in Viennese Classicism (or First Viennese Modernism, if you like). In the context of contemporary Hungarian literature, his first Beethoven monograph (1939), some chapters of which were later incorporated into his book, *Beethoven and His Nine Symphonies* (Beethoven és kilenc szimfóniája, ¹1956; ⁵1975), represents an emphatically anti-Romantic attitude. The other figure, an important musician of the period, Ernst von Dohnányi (1877–1960), was an outstanding Beethoven interpreter of his age. Although the text of his lecture-recital, 'Romanticism in Beethoven's Piano Sonatas' was written during his émigré years (the first version dating from 1948, revised in 1955), it summarizes well what the leading figure of Budapest musical life between the wars might have thought about Beethoven's music.

Péter Bozó is a music historian and research fellow at the Budapest Institute for Musicology of the Research Centre for Humanities, as well as senior lecturer at the Budapest Liszt Academy of Music, where he obtained his PhD in 2010 with a thesis devoted to Liszt's songs based on a study of the sources at Weimar. He has published books about Liszt's song output (2016) and Jacques Offenbach's Hungarian reception (2021). As an OTKA, TÁMOP and Bolyai scholarship holder he has continued research work into operetta, its beginnings in Paris and its cultivation in Hungary. As Editor-in-Chief of *Studia Musicologica*, the international journal of musicology of the Hungarian Academy of Sciences, he edited together with Tatjana Marković the special issue *Beethoven Off-Centre* (2020/1–2), a volume containing Beethoven studies by authors from Eastern and Southern Europe.

Horváth Pál

A „ZENEI SZFINX” REJTÉLYE*

Beethoven 9. szimfóniája a 19. századi Pest-Budán

Előzmények és körülmények. Zenekari élet Pest-Budán

Az 1853-ban alakult és máig aktív Filharmóniai Társaság Zenekara volt az első hivatalos szimfonikus zenekar Magyarországon.¹ Az együttes életre hívása – vagy legalábbis annak első fontos lépése – többek között Doppler Ferencnek és Károlynak, a pesti Nemzeti Színház zenészeinek volt köszönhető: a Doppler testvérek 1853 nyarán külföldi koncertkörútjukról visszatérve fogalmazták meg azt a beadványt, amelyben kérik a Nemzeti Múzeum igazgatóját, hogy az épület dísztermét engedje át néhány filhamóniai hangverseny megtartására, nehogy Pest művészi tekintetben a kül- és belföld művelt városai mögött maradjon.² A nyilvános koncertek szervezésének ötlete és a Doppler testvérek személyes biztatása valószínűsíthetően Liszt Ferenc érdeme volt. Az említett nyári koncertkörút során ugyanis a Doppler testvérek meglátogatták Lisztet Weimarban, majd 1853 decemberében – már a Filharmóniai Társaság első, sikeresen lezajlott hangversenye után – levélben köszönték meg a támogatást.³

Természetesen már a zenekar alapítása, vagyis a polgári értelemben vett nyilvános koncertélet kezdete előtt is aktív zenekari élet volt Magyarországon. A 18. században a főúri udvarok zártkörű eseményein hivatásos zenészek világi hangszeres darabokat adtak elő. A század vége felé és a 19. század elején a templomok vo-

* A *Studia Musicologica* 2020/1–2. számában, „Untying the ‘Musical Sphinx:’ Beethoven’s Symphony No. 9 in Nineteenth Century Pest-Buda” címmel megjelent angol nyelvű tanulmány átdolgozott magyar változata. A szerző a BTK Zenetudományi Intézet kutatója.

1 A témában fontos további szakirodalomhoz ld. Mészáros Imre és Isoz Kálmán (szerk.): *A Filharmóniai Társaság múltja és jelene 1853–1903*. Budapest: Hornyánszky Viktor császári és királyi udvari nyomdája, 1903; Csuka Béla: *Kilenc évtized a magyar zeneművészet szolgálatában. A Filharmóniai Társaság Emlékkönyve 90 éves jubileuma alkalmából*. Budapest: Filharmóniai Társaság, 1943; Breuer János: *A Budapesti Filharmóniai Társaság Zenekarának 125 esztendeje (1853–1978)*. Budapest: Zeneműkiadó, 1978; Bónis Ferenc: *A Budapesti Filharmóniai Társaság százötven esztendeje, 1853–2003*. Budapest: Balassi Kiadó, 2005.

2 Ld. Isoz Kálmán: „Erkel és a szimfonikus zene”. In: *Erkel Ferenc emlékkönyv*. Születésének századik évfordulójára írók és tudósok közreműködésével szerkesztette Fabó Bertalan. Budapest: Pátria irodalmi vállalat, 1910, 125–156., ide: 132. Online elérhetősége: <http://mek.oszk.hu/08600/08689/>

3 Ld. Eckhardt Mária: „Liszt és a Doppler-testvérek szerepe a Filharmóniai Társaság alapításában”. In: *Zenetudományi Dolgozatok* 1982. Szerk. Berlász Melinda-Domokos Mária. Budapest: Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézete, 1982, 133–139.

kális-hangszeres (figurális) repertoárjának elvilágiasodása a magyar városokra is jellemző volt, általános gyakorlat volt a graduale és offertorium világi, illetve nem-liturgikus művekkel való helyettesítése.⁴ A nyilvános hangversenyek feltételeinek megteremtésében pedig fontos szerepet játszottak az először német nyelven, később magyarul játszó színházi vándortársulatok, amelyek szinte minden esetben zenekari közreműködéssel léptek fel. A színházi előadásokon a zenekar feladata volt a nyitózene és a felvonásközi muzsika szolgáltatása a nem zenés darabok esetén is.⁵ Az első magyar nyelvű énekesjáték bemutató előadásához kapcsolható kifizetési bizonylat tanúskodik arról, hogy a zenekar létszáma zenés darabokban Pest-Budán 1793-ban 26 fő volt.⁶ A 19. századi polgári koncertélet kialakulása és fejlődése is szoros kapcsolatban állt a színházi zenekarok létrejöttével. Az 1812-ben megnyitott Pesti Városi Német Színház alkalmas helyszínt biztosított hangversenyek számára is. Az egymást váltó, német nyelven játszó színtársulatok mellett már a megnyitást követő évben jelentős létszámú zenekar működött közre az előadásokon.⁷ A színházban rendszerint úgynevezett „grosse Musikalische Akademie”-ket is rendeztek, amelyek két részben kb. két és fél óra hosszan tartottak. Másodkarnagyként rövid ideig Erkel Ferenc dolgozott a színház zenekaránál, majd innen szerződött át az 1837-ben megnyíló Pesti Magyar Színházhoz, hogy 1838 elején már magyar nyelven játszó operatársulatot szervezzon.⁸ A szervezés folyamata nem volt nehézségektől mentes. A színház prózai és operatársulata között nyílt feszültség dűlt. Az úgynevezett operaháború elsősorban elvi vita volt, de gyakorlati következményekkel járt a vállalt társadalmi és művészi feladatkörökre vonatkozóan.⁹

Az állandósulás irányába fontos lépés volt, hogy a színház, amelyet addig Pest vármegye működtetett, 1840 augusztusától országos pártolás alá került, így minden kormányhatóság mellőzésével egyenesen az országgyűlésnek rendelték alá és felvette a Nemzeti Színház nevet.¹⁰ Az új megnevezés először augusztus 8-án je-

4 A témáról bővebben ld. Sas Ágnes: *Többszólamű zene a magyar városokban, templomokban és főúri udvarokban*. Szerk. Szacsvai-Kim Katalin, a szerk. munkatársai Békéssy Lili–Gusztin Rudolf–Horváth Pál–Vargyas Zoltán. Budapest, MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2017 (Műhelytanulmányok a 18. század zenetörténetéhez, 1).

5 Székely György–Kerényi Ferenc–Gajdó Tamás–Balázs Éva (szerk.): *Magyar színháztörténet, I.: 1790–1873*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1990, 76.

6 Az első énekesjátékot 1793 májusában mutatta be Budán a Magyar Nemzeti Játszó Társaság Kelemen László vezetésével. A Pikkó herceg és Jutka Perzsi szövegét Szalkay Antal fordította magyarra, zenéjét Chudy József írta. Sajnos a darab zenéje nem maradt fenn. A zenészek számlája hozzáférhető a Pest Megyei Levéltárban (IV.76).

7 Tallián Tibor: „Opernorchester in Ungarn im 18. und 19. Jahrhundert”. In: Jensen Niels Martin–Pierro Franco (eds.): *The Opera Orchestra in 18th and 19th Century Europe, I: The Orchestra in Society*. Berlin: Berliner Wissenschafts Verlag, 151–216., ide: 171.

8 Bónis Ferenc: „Hogyan lett Erkel Ferenc a Pesti Magyar Színház karmestere?”. In: uő (szerk.): *Erkel Ferencről és koráról*. Budapest: Püski, 1995, 45–54.

9 Kerényi Ferenc: *Az operaháború. Egy színháztörténeti jelenség komplex leírása*. Budapest: Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 1977

10 Az ide vonatkozó törvénycikk szövegét ld. Pukánszky Kádár Jolán (szerk. és közr.): *A Nemzeti Színház százéves története II. Iratok a Nemzeti Színház történetéhez*. Budapest: Magyar Történelmi Társulat, 1938, 136–140.

lent meg a színlapon, Erkel Ferenc első operája, a *Bátori Mária* bemutatójának alkalmából.¹¹ Az 1840-es évtizedben nőtt az operaelőadások száma, ezzel párhuzamosan az állandó zenekari tagok száma is (lásd az 1. táblázatot a 382. oldalon). 1853-ra a Nemzeti Színház zenekara 46 főből, a színház zenekarának tagjaiból ez évben alakult Filharmóniai Társaság Zenekara pedig 47 főből állt. A zenekarok létszáma ugyan biztató volt, a zenészek utánpótlása azonban még sok nehézséggel járt. Huber Károly zenekari zenész emlékirata tanúskodik arról, hogy még 1861-ben is komoly nehézségekbe ütközött új tagok szerződtetése,¹² akiknek nagy része külföldről jött muzsikusként.¹³

A zeneterjesztés terén továbbá fontos szerepe volt a reformkorban létrejött egyesületeknek: a Mátray Gábor nevéhez köthető Pest-budai Hangászegyesületnek (1836), majd a zeneoktatási célokat is ellátó Pest-budai Hangászegyleti Énekiskolának (1839–1840), amely két intézet később összeolvadva Pest-budai Hangászegyleti Zenede (1851) néven működött.¹⁴ A hangászegylet tagjai már a Filharmóniai Társaság Zenekarának létrejötte előtt, de azt követően is nagy szerepet játszottak a koncertélet fellendítésében. Többek között az ő közreműködésükkel ismerhetett meg a pest-budai közönség több szimfonikus művet, így Beethoven néhány szimfóniáját is.

Beethoven-szimfóniák Pest-Budán

Liszt Ferenc pesti látogatása során 1840. január 11-én hangversenyt adott a Pesten felállítandó hangászegyleti iskola (Conservatorium) pénzalapjának elindítása céljából a Pesti Magyar Színházban. Műsoron volt Beethoven 7. szimfóniájának Andante tétele is. 1839 végén a bonni Beethoven-szobor felállításának megsegítésére indult útnak, és szervezett koncertkörutat.¹⁵ Pesten aztán több koncertet is adott, melyeknek bevételeivel támogatta a magyar zeneoktatás és a magyar színház ügyét.

A hangászegylet az 1840-es években további koncerteket rendezett: 1846. december 25-én Beethoven 6. szimfóniáját tűzték műsorra a Nemzeti Színház „rend-

11 Az Erkel-műhelyről és a *Bátori Máriáról* bővebben ld. Szacsvai Kim Katalin: *Az Erkel-műhely. Közös munka Erkel Ferenc színpadi műveiben (1840–1857)*. Doktori értekezés, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem 2012.

12 1861. február 10., Huber Károly emlékirata prágai útjáról. Feladatai között volt: „Néhány, halálozás által üresedésbe jött zenekari hely betöltésére érdemes zenész iránt tudakozódni [...] Zenekari tagok iránt tudakozván, találtam egy jó vadászkürtöst, neve Weber Károly. Második fagottistát sem Prágában, sem Bécsben nem találván, véleményem szerint a pesti német színház tagja, Hikes József, ki betegség esetén zenekarunkban a hiányzó 2. fagottista helyét napdíj mellett pótolni szokta, lenne szerződendő. Ha a mélyen tisztelt igazgatóság a zenekar erősítését célozná, az alkalmazható egyének nevét jegyzékbe venném.” (Országos Széchényi Könyvtár, Zeneműtár, Fond 4.)

13 Többek között Doppler Ferenc és Doppler Károly, akik fuvolistaként, karmesterként és zeneszerzőként működtek a Nemzeti Színházban.

14 Az intézmény 1867-ben felveszi a Nemzeti Zenede nevet. A zenei középfokú oktatást végző iskola ma Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Bartók Béla Zeneművészeti és Hangszerésképző Gyakorló Szakgimnázium néven működik. Az intézmény történetéről bővebben ld. Tari Lujza-Sz. Farkas Márta (szerk.): *A Nemzeti Zenede*. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Tanárképző Intézete, 2005.

15 Alan Walker: *Reflections on Liszt*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2011, 33–34.

	VI I	VI II	Vla	Vlc	Cb	Fl	Picc	Ob	Cl	Fg	Cor	Trp	Trb	Oph	Timp	Gr.C	Trg	Hrp	Összesen
1838	3	4	2	2	2	2		2	2	2	2	2	3		1				29
1839	4	4	4	2	2	2		2	2	2	4	2	3		1				34
1840	4	4	4	2	2	2		2	2	2	4	2	3		1	1	1		36
1841	4	3	4	2	2	2		2	2	2	4	2	3		1		1		34
1842	4	4	4	2	2	2		2	2	2	4	2	3	1	1	1	1		37
1843	4	4	4	2	2	2		2	2	2	4	2	3		1	1	1		36
1844	4	4	2	2	2	2		2	2	2	4	2	3		1	1	1		34
1845	4	4	2	2	2	2		2	2	2	4	2	3		1	1			33
1846	4	4	1	2	2	2		2	2	2	4	2	3		1	1			32
1847	5	4	3	2	2	2		2	2	2	4	2	3	1	1	1			36
1848	5	4	3	2	2	2		2	2	2	4	2	3	1	1	1		1	37
1849	5	4	3	2	2	2		2	2	2	4	3	2	1	1	1		1	37
1850	5	4	3	2	2	2		2	2	2	4	2	3	1	1	1		1	37
1851	4	4	3	2	3	2		2	2	2	4	2	3	1	1	1		1	37
1852	5	4	3	2	3	2		2	2	2	4	2	3	1	1	1	1	1	39
1853	6	6	4	3	3	2	1	2	2	2	4	2	3	1	1	1	1	1	45

1. táblázat. A Nemzeti Színház zenekarának létszáma 1838 és 1853 között

kívüli előadásán”. Hogy a hangászegylet koncertjei még nem elégítették ki teljes mértékben a közönség zenei igényeit, arról a *Honderű* című folyóirat szarkasztikus beszámolója tudósít a 1847. március 28-i koncerttel kapcsolatosan, amelyen Beethoven Eroica-szimfóniájának első tétele is elhangzott.

Ezen negyedik hangversenye az említett egyletnek valamivel kevesebbé unalmas volt, mint az előbbiek valának. – A zeneegylet hangversenyeinek unalmassága nálunk ép oly példabeszéddé vált, mint Trollope londoni rejtelmeinek unalmassága Párisban, melynek megjelente után az ennuyant szó helyett ez általános kifejezés jött divatba: trollopant [...] nálunk is úgy lehetne mondani unalmas helyett hangászegyesületies!¹⁶

1851. március 25-én, Beethoven halálának 25. évfordulója alkalmából hangversenyt rendeztek, amelyen a hangászegyleti tagok és a Nemzeti Színház zenekara együtt léptek fel. (A plakát és így az esemény időpontja is utólagos korrekcióra szorul, hiszen 1851-ben még csak Beethoven halálának 24. évfordulóját ünnepelhették.) Többek között teljes egészében elhangzott Beethoven 5. szimfóniája. 1852. december 23-án Beethoven Eroica-szimfóniája hangzott el, ismét a Nemzeti Színház zenekara és hangászegyleti tagok közreműködésével. Rövid sajtóhirdetésből tájékozódhatunk arról, hogy a hangászegyleti zenedének évi hat koncertre volt szerződése a Nemzeti Színházzal.¹⁷

Az állandó és magas színvonalú szimfonikus koncertek hiátusát kívánta betölteni az 1853-ban alapított Filharmóniai Társaság Zenekara. Nyitóhangversenyük műsorán megtaláljuk Beethoven 7. szimfóniáját, majd az 1854-es évben a 6., 2. és 5., 1855-ben pedig a 8. és 3. szimfóniát Erkel Ferenc vezényletével. Repertoárjukon központi szerepet foglaltak el Beethoven művei. A zenekar működésének első 13 évében egyetlen koncert sem volt, amelyen ne hangzott volna el valamilyen szimfonikus zenekari apparátust igénylő Beethoven-alkotás, azonban a 9. szimfóniából csupán a Scherzo tételt játszották el egy 1855-ös koncerten.

Beethoven 9. szimfóniája

Noha a sajtóban már 1864 februárjában megjelent az addig egészében nem hallott 9. szimfónia bemutatójának híre,¹⁸ az előadás csak 1865. március 25-én valósult meg. Több mint négy évtizednyi várakozás – a zeneszerző halála után is aktív Beethoven-kultusz tükrében – soknak tűnhet. Azonban összevetve néhány környező nagyváros előadási adataival kiderül, hogy a 9. szimfónia pesti bemutatója egyáltalán nem számít későinek.¹⁹

16 *Honderű* 5/14 (1847. április 6.), 278. – A cikk írója Anthony Trollope íróra utalhat, akinek 1847-ben jelent meg első publikált regénye (*The Macdermots of Ballycloran*), amely csúfos kudarc volt.

17 *Pesti Napló*, 1852. dec. 12., harmadik évi folyam.

18 *Zenészeti Lapok* IV-ik évi folyam 1864. február 4., 152. „A folyó februárius havában bővében leszünk a hangversenyeknek. Amint értesülünk, lesz philharmóniai hangverseny, melyben Beethovennek még itt nem hallott 9-ik symphoniáját fogják előadni.”

19 A környező országok Beethoven-előadásairól bővebben ld. Helmut Loos (ed.): *Beethoven-Rezeption in Mittel- und Osteuropa*. Leipzig: Gudrun Schroder Verlag, 2015.

Egy Liszt által írott levél árulkodik arról, hogy a korszakban dalszerzőként tevékenykedő Simonffy Kálmán is úgy tudta, a 9. szimfónia már korábban elhangzott Pesten. Liszt memóriája nem csalt, így fogadást sikerült nyernie Simonffy ellen, amiről 1865 májusában levélben értesíti – az ügy minden bizonnyal a márciusban tartott filharmóniai koncert apropóján volt aktuális. A levél tartalma beszédes visszaemlékezés Liszt részéről a 9. szimfónia korábbi megítélésére vonatkozóan, amikor még a közönség és talán a szakma is idegenkedett a monumentális darabtól.

Uram, [Vatikán, 1865. május 21.]

Sajnálom, ha miattam elveszítene egy fogadást, de mivel kéri tőlem az információt arra vonatkozóan, hogy tudja, „Beethoven 9. szimfóniáját előadták-e Pesten 1840-ben”, válaszolnom kell Önnek, éspedig azt, hogy nem. Egyébként nincs okunk különösebben meglepődni a késésen, amelyet e csodálatos mű pesti előadása elszenvedett. 1840-ben a 9. szimfóniát az európai zenészek és az úgynevezett „zeneértők” nagy része a legszörnyűbb madárijesztőnek tartotta. Alig-alig próbálkoztak vele Németország két-három városában – előbb csak részleteket [játszottak] néhány kivételes alkalommal, a maradékkal már nem foglalkoztak; a párizsi Conservatoire csak később, túl sok gyakorlás nélkül vágott bele [a feladatba] – és még az 1848-as forradalom után is kockázatosnak tűnt ezzel a 9. szimfóniával díszíteni a legtekintélyesebb zeneegyesületek (Société de[s] Concert[s]) műsorait, tekintettel a művet kísérő balszerencsére, amelyet az ostoba és szálnalmas ítéletek nyomán el kellett szenvednie.

Kérem, fogadja Uram, legnagyobb elismerésem kifejezését,

F. Liszt²⁰

(Kim Katalin fordítása)

Úgy tűnik, a Filharmóniai Társaság 1855-ös koncertjén még nem volt lehetőség a teljes mű megszólaltatására – csupán egy tétel hangzott el belőle. Vajon az előadói erőforrás vagy inkább az előadók, esetleg a közönség szempontjából megfelelő helyszín hiányzott? A megfelelő előadók hiányára hivatkozik a régebbi szakirodalom, amelyben azt olvashatjuk, hogy mivel Erkel nem rendelkezett kellő létszámú énekkarral, ezért kellett beérnie csupán a Scherzo tétel előadásával.²¹ Az 1855-ös évre vonatkozó nemzeti színházi zsebkönyvből azonban kiderül, hogy a

20 Monsieur,

Je serais fâché de vous occasionner la perte d'un pari, mais puisque vous réclamez mon information pour savoir «si la 9^{me} symphonie de Beethoven a été exécutée à Pest en 1840» je dois vous répondre que non. Du reste il n'y a lieu de s'étonner beaucoup du retard qu'a souffert l'exécution de ce prodigieux ouvrage à Pest. En 1840, la 9^{me} symphonie était considérée comme un épouvantail des plus épouvantables, par la plupart des musiciens et des soi-disant «connaisseurs» en musique, d'Europe. A peine l'avait-on essayée cahin-caha, – fragmentairement d'abord à quelqu'occasion exceptionnelle; pour ne plus s'en occuper du reste, – dans deux ou trois villes d'Allemagne; le Conservatoire de Paris ne s'y aventura que plus tard sans trop d'entraînement, – et même après la Révolution de 1848 il semblait hasardeux d'en décorer les Programmes des Sociétés de Concert les plus respectables, vu mauvais sort qui s'attachait à la 9^{me} symphonie à cause des sots et pitoyables jugements qu'elle avait dû subir. Recevez, Monsieur, l'assurance de ma parfaite considération. F. Liszt. Vatican 21. Mai 1865. *Franz Liszt: Briefe aus ungarischen Sammlungen, 1835–1886*. Ed. Margit Prahács. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1966, 121–122.

21 Isoz: *Erkel és a szimfonikus zene*, 140.

színház állandó karszemélyzetének létszáma 36 fő volt (18 férfi és 18 nő), amely az 1860-as évekre sem nőtt jelentős mértékben (ekkor összesen 40 énekkari taggal rendelkeztek).²²

Az alkalmas helyszín hiányára utal viszont az a tény, hogy épp az 1865-ben megnyitott Pesti Vigadó épületében tartott első hangversenyen kerül sor Beethoven 9. szimfóniájának bemutatójára. Ettől az időponttól kerül át a Filharmóniai Társaság koncertjeinek helyszíne a Nemzeti Múzeum díszterméből a Pesti Vigadóba. Az új helyszín rossz akusztikáját az előadásról szóló szinte összes beszámoló szavá teszi. Ugyan a Vigadó első híres vendégművésze az 1833-as megnyitás évében id. Johann Strauss volt, aki teljes zenekarával érkezett Pestre, a 19. század második felében főként bálók, operett- és kabaréműsorok helyszínéül szolgáló terem nem hangversenyek befogadására készült.²³ Az épület az 1849-es szabadságharc során ágyúgolyók áldozatául esett, majd 16 évet kellett várni rá, hogy 1865-re újjáépüljön. A nagy népszerűségnek örvendő filharmóniai hangversenyek közönségének befogadására a Vigadó nagyterme valóban alkalmas helyszín volt. Hogy a felújított Vigadó nagyterme milyen tágas volt, arról Liszt Ferenc számolt be Carolyne hercegnének írott levelében a *Szent Erzsébet legendája* 1865 augusztusi bemutatója kapcsán, amelyet maga a szerző vezényelt a Pestbudai Zenede létrejöttének 25 éves évfordulója alkalmából. Levelében elmondja, hogy az előadáson 500 előadó működött közre, valamint hogy a Vigadó terme nagyszerű és gazdagon díszített, és bizonyosan nagyobb, mint a Capitoliumé Rómában – akár 2-3 ezer embert is befogadhat.²⁴

Az 1865. március 25-i filharmóniai hangverseny – amelyen első ízben hangzott el Beethoven 9. szimfóniája – plakátja arról árulkodik, hogy nemcsak a közönség, de az előadók is megnövekedett létszámban voltak jelen az eseményen: a Nemzeti Színház megerősített zenekara, teljes karszemélyzete és négy magánénekes szerepelt a színpadon. A szimfónia április 11-én is műsorra került. Az előadás után a Vigadó bérlői egy ezüst karmesteri pálcával ajándékozták meg Erkel Ferencet, rajta a következő szöveg szerepelt: „Erkel Ferenc fő zeneigazgató úrnak Beethoven 9. Sympho. Márcz. 25. történt első előadása emlékéül tiszteletteljesen ajánlják a Városi Redoute-Termek Bérlői Seeger Frigyes, Klözel Jakab.”²⁵

A 9. szimfónia legközelebb 1867 novemberében hangzott el egy délben kezdődő hangversenyen. Mint az a korabeli dokumentumokból kiderül, a mű ezúttal csupán szükségmegoldásként került műsorra. A Filharmóniai Társaság 1867. szeptember 10-én tartott ülésének jegyzőkönyve szerint Beethoven *Missa Solemnis*-ét tervezték előadni, amelynek betanulására a Budai Dalárdát kérték fel, a kórus vezetője azonban még gyengének érezte az együttest arra, hogy Beethoven

22 Ld. a Nemzeti Színház adott éveire vonatkozó zsebkönyveit az Országos Széchényi Könyvtár Színház-történeti Tárában.

23 Gábor István: *A Vigadó története*. Budapest: Zeneműkiadó, 1978, 11.

24 *Franz Liszt's Briefe*, 3. Ed. La Mara. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1902, 85. Liszt valószínűleg túlbecsülte a Vigadó dísztermének méretét; a terem a legutolsó felújítás óta – amelynek során a régi állapotokat igyekeztek visszaállítani – 600 ültetett nézőt képes befogadni, kibővítve pedig további 450 főt. Ld. <https://vigado.hu/diszterem>

25 Isoz: *Erkel és a szimfonikus zene*, 163.

miséjében részt vegyen, így kénytelen volt a közreműködésről lemondani.²⁶ Ennek következtében döntöttek a 9. szimfónia mellett. Az 1867. november 17-i előadás a Nemzeti Színházban volt, tehát a 9. szimfónia teljes előadói apparátusa elért a színház színpadán, így a szimfónia korábbi lehetséges bemutatását nem akadályozhatta a nagy létszámú előadógárda helyhiánya. Igaz, a hangverseny plakátján ezúttal nem szerepel a „megerősített zenekar” kifejezés, az előadás kritikájából azonban kiderül, hogy a zenekarban műkedvelő zenészek is közreműködtek:

a társulat megerősített zenekara gondos tanulmányt fordított Erkel F. kiváló igazgatása alatt annak méltó előadására s ha nem is mondhatjuk, hogy minden tekintetben és minden részletében kielégíté az e műhöz kötött igényeket, de annyit igen is, hogy élvezettel hallgathatta a közönség. [...] Minden hangszerre nézve kiváló képviselőkkel bír a nemzeti színház zenekara, de nem a műkedvelők mind, kik benne résztvettek.²⁷

A szimfónia 1870-ben a Beethoven-centenárium alkalmából is elhangzott, ezúttal Liszt Ferenc vezényelte a Pesti Vigadóban. A december 16-i koncert hirdetése is számos közreműködőt sorol fel, úgymint a Nemzeti Színház zene- és énekkarát, a Budai ének- és zeneakadémiát, a Pesti Nemzeti Zenedét és a Budai Dalárdát.

Még egy – a korszakban különösen fontos – szempontot kell említeni Beethoven szimfóniájának előadásával kapcsolatosan, mégpedig a kottabeszerezés kérdését. A Filharmóniai Társaság Zenekarának fennmaradt kottajegyzéke alapján kitűnik, hogy az úgynevezett „régí anyagban” a 9. szimfónia szólamanyaga a Breitkopf und Härtel kiadótól, a partitúra pedig Litolfftól volt meg a zenekar kottatárában. Liszt Ferenc épp a 9. szimfónia pesti bemutatójához közeli időszakban (1863 és 1865 között) készítette el a Breitkopf kiadó számára Beethoven összes szimfóniájának kétkezes zongoraváltozatát. Gazdag levelezése a kiadóval tájékoztat arról, hogy 1863-ban megküldték Lisztnek a frissen megjelent, újrametszett partitúrákat, az Eroica-szimfónia gyászindulója és a 9. szimfónia azonban késett – azok csak 1864 áprilisában jutottak el a zeneszerzőhöz.²⁸ A Litolff viszont már 1862-ben elkezdte kiadni Beethoven műveit, amelyek 1864-re a Litolffs Bibliothek Classischer Compositionen sorozatban világszerte elterjedtek.²⁹ Úgy tűnik hát, hogy a Filharmóniai Társaság Zenekarához a Litolff-féle partitúra jutott el. Talán épp a Breitkopf-kotta hiánya miatt kellett későbbre halasztani a sajtó híradása szerint 1864-re tervezett bemutatót? Az bizonyos, hogy ebben az időszakban Henry Litolffnak aktív kapcso-

26 Közli Németh Amadé: „A Budapesti Filharmóniai Társaság 1867–1868. évi jegyzőkönyve”. In: Bónis Ferenc (szerk.): *Erkel Ferencről és koráról*. Budapest: Püski, 1995, 142–167.

27 *Zenészeti Lapok* 8/8. (1867. november 24.), 124.

28 Mező Imre: „Transcriptions for Piano of the Symphonies by Beethoven”. In: *New Liszt Edition*, 2/4.: *Symphonies de Beethoven* Nos. 8–9. Ed. Gémesi Géza–Farkas Zoltán–Mező Imre–Sulyok Imre. Budapest: Editio Musica, 1993, XVI.

29 Ted M. Blair–Thomas Cooper: „Litolff, Henry”, *Grove Music Online*, 2001: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000016780>; Fritz Stein: *Litolff*, uott: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000016779>

lata volt a pesti zenei élettel. 1867 januárjában mint virtuóz zongorista adott koncertsorozatot Pesten.

A 9. szimfónia recepciója a magyar nyelvű sajtóban

Beethoven 9. szimfóniájának bemutatását a magyar nyelvű zenei szaksajtó hosszasan méltatta. A cikkek csak röviden nyilatkoznak magáról az előadásról – kiemelik a szimfónia előadási nehézségeit, de alapvetően általános tetszéssel fogadják a zenekar és Erkel munkáját, felhívják a figyelmet néhány pontatlanságra, amelyeket egyes ítések a Vigadó rossz akusztikájának tulajdonítanak –, azonban sokkal nagyobb figyelmet fordítanak a mű ismertetésére. Figyelemre méltó ezek közül is két kritika, amelyeknek szerzői maguk is a korszak fontos zenészei, zenei szakírói voltak. Ábrányi Kornél és Bartalus István írása sok ponton kapcsolódik egymáshoz, a legszembeötlőbb egyezés azonban Wagner szerepe a 9. szimfónia előadása kapcsán, amelyet a szfinx rejtélyének megoldásaként értelmeztek. Ábrányi így ír erről:

Mint egy óriás gúla úgy emelkedik az fel a művészet végetlen láthatárán, mely mellett még maga Beethoven legkolosszálisabb művei is csak eltörpülnek. [...] Wagner Richárd [...] 1845-46-ban mint drezdai udv. karmester, a legelső művészi erők közreműködése mellett, annak méltó s a legkisebb részletekig is a nagyszellem intentioja szerint vezetett előadására vállalkozott. A sphinx meg lőn oldva...³⁰

Majd ugyanebben a cikkben később elégedetten nyugtázza: „Hazánk fővárosának zeneközönsége még eddigelé csak hírből ismerte e zenészeti sphinxet. Ma már fogalma van róla.”³¹ Bartalus István írásában következőképp találjuk meg ugyanazt a képet: „Végre Wagnernek sikerült megfejteni a sphinxet, s úgy látszik, a mai nemzedék el is fogadta.”³²

Valóban meghatározó szerepe volt a 9. szimfónia Wagner-féle drezdai előadásának, amely többek között azzal tűnt ki 1846-ban, hogy akkor még forradalmi számító módon rendezte el az előadókat a színpadon. A kórus nem a zenekar és a közönség közé került, hanem félkör alakban a zenekar mögé, ezzel megteremtette a szimfónia mai napig használatos színpadképét.³³ Ahhoz azonban, hogy mi is megfejtsük a szfinx rejtélyét – vagyis hogy honnan eredeztethető pontosan a „zenészeti sphinx” fogalma –, érdemes alaposabban vizsgálnunk.

Az elsőként idézett cikk szerzője id. Ábrányi Kornél, a *Zenészeti Lapok* főszerkesztője, aki saját, hetente megjelenő lapjában publikált egy négy számon át futó terjedelmes cikksorozatot Beethoven 9. szimfóniájáról. Ábrányi a 19. századi magyar zenetörténet-írás megkerülhetetlen alakja, főként a zenei közéletben vállalt szerepe és publikációi által vált híressé, de képzett zeneszerző és gyakorló zenész

30 *Zenészeti Lapok* 5/27. (1865. április 6.), 210.

31 *Zenészeti Lapok* 5/30. (1865. április 27.), 235.

32 *Koszorú* 3/15. (1865. április 9.), 332.

33 Raymond Holden: „The Iconic Symphony. Performing Beethoven’s Ninth Wagner’s Way”, *The Musical Times* 152/1917. (Winter 2011), 5.

is volt. A század végén nagyszabású összefoglaló munkát írt a 19. századi magyar zenéről, amely azóta is fontos forrása a század zenetörténetének.³⁴ A másik kritika Bartalus Istvántól származik, aki mint zenei író és népdalgyűjtő volt jelentős, a század magyar zenetörténeti kutatásának egyik legkorábbi művelője, a Magyar Tudományos Akadémia tagja volt. Bartalus a *Zenészeti Lapok* 1860-as elindulásától az Ábrányi szerkesztette újság munkatársa volt, egészen 1863 közepéig. Szakítása a lappal, majd az évtizedeken át tartó eszmei szembenállás egyik oka, hogy Bartalus csatlakozott Arany János köréhez. A nézeteltérés gyújtópontja épp a Wagner első pesti látogatása során publikált cikkekben keresendő.³⁵ Ábrányi Kornél az első koncert napján, július 23-án publikálta saját fordításában Wagner *Oper und Drama* című írásának egy részletét,³⁶ majd július 30-tól hosszasan publikációsorozatot indított *Wagner Richárd és hangversenyei* címmel, melynek utolsó részét az augusztus 27-i számban közölte. Továbbá ezzel párhuzamosan indította el (augusztus 13-tól) a szünni nem akaró *Wagner Richárd élete s működése (műszempontból tekintve)* című sorozatát, amelyet egy-két szám kivételével minden héten jelentős terjedelemben közölt összesen 12 részletben, és még december 17-én is a folytatását ígérte. Érdemes összevetni az első Wagner-koncertről szóló beszámolójának nyitómondatát a nem egészen két évvel későbbi, Beethoven 9. szimfóniájáról szóló írásának elejével.

„A valódi szellemi nagyság s a művészet ellenálhatatlan hatalma, ez este ismét egy dicső lappal gazdagítá a műtörténelem évkönyvét[...]"³⁷

„A valódi teremtmény szellemi nagyság ellenálhatatlan hatalmát senki és semmi sem igazolta be fényesebben, mint Beethoven és az ő művei.”³⁸

A két gondolat egyezéséből világosan látszik, hogy Ábrányi számára – akinek jelentős befolyása volt a magyar zenei közbeszédre és gondolkodásra – Wagner és Beethoven művei ugyanazt a magas szellemi értéket képviselték.

Bartalus István is írt Wagner koncertjeiről. Elismerően nyilatkozott a művészetről, de megjegyezte, hogy Wagnert a magyar közönség még nem igazán értette meg. Véleménye szerint az lenne a cél, hogy magyar szerzők is Wagner-féle operákat alkossanak. Állásfoglalását a *Koszorú* című lap szerkesztője, Arany János azonban megkérdőjelezte, és a következő észrevétellel egészítette ki Bartalus írását:

34 Id. Ábrányi Kornél: *A magyar zene a 19. században*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 1900.

35 Wagnernek személyes tapasztalata volt a pesti zenei élettel kapcsolatban: két koncertet dirigált a Nemzeti Színházban 1863 júliusában saját műveiből, „tetemesen megerősített” zenekarral. Közvetlenül pesti tartózkodása után, 1863 szeptemberében egy levélben a „die unmusikalischste Stadt” jelzővel illette a fővárost; a fanyar megjegyzés többek között talán a Nemzeti Színház zenekarának minőségére utalhat. Ld. *Richard Wagner an Freunde und Zeitgenossen*. Ed. Erich Kloss. Berlin, Leipzig: Schuster & Loeffler, 1909, 364.

36 Ábrányi később, 1866-ban elkészíti Wagner: „Die Kunst und die Revolution” c. írásának első magyar fordítását, amelyből ugyancsak közöl egy részletet a *Zenészeti Lapokban*.

37 *Zenészeti Lapok* 3/44. (1863. július 30.), 350.

38 *Zenészeti Lapok* 5/27. (1865. április 6.), 210.

Nem kívánunk t. referensükkel vitatkozni, örömet elismerjük Wagner kitűnő tehetségét, sőt operareformja is úgy tűnik fel előttünk, mint egy s más tekintetben üdvös reakció a jelenkori opera túlzásai ellen. Azonban a jövő operájának, amennyire elméletből ismerjük nem ígérhetünk nagy jövőt, mert a szavalati drámával kíván versenyezni, mire képtelen s mert amiatt kénytelen megbénítani azt is, amit minden opera elérhetne.³⁹

A megjegyzésre a *Zenészeti Lapok* szerkesztősége azonnal reagált *Néhány szó Wagner R. érdekében* című elégedetlen hangvételű közleményében.

A „Koszorú” általunk nagyon tisztelt szerkesztője, e néhány sorban kimondott véleménye által, egy csapással csaknem semmivé akarja devalválni a nagy reformator minden eddigi munkáját, valamint a szakavatott művészi világ s az évek óta küzdő kritika s elmélet elvitázhatatlan vívmányait is. [...] Különbözik joggal elmondhatjuk, hogy csak tagadnak, kétségbevonnak, de semmit sem bizonyítanak. Mi kétségkívül igen kényelmes eljárás.⁴⁰

Látva Wagner jelentőségét a magyar nyelvű sajtóban – akinek személye kapcsán viták alakultak ki –, nem csoda, hogy az Ábrányi és Bartalus által Beethoven 9. szimfóniájával kapcsolatban említett szfinxfogalom eredetét is épp Wagner írásában érdemes keresni.⁴¹ A nagy port kavart, először álneven publikált írásban, amely a *Neue Zeitschrift für Musik* hasábjain jelent meg *Das Judenthum in der Musik* címmel 1850-ben, Wagner a következőt írta Bach zenéjével kapcsolatban:

Bach nyelvezete úgy viszonyul Mozart és végül Beethoven nyelvéhez, mint az egyiptomi szfinx a görög emberszoborhoz: ahogy a szfinx az emberi arccal az állattestből kitüremkedik, úgy tör előre Bach nemes emberfeje a parókából. (*Mélyi József fordítása*)⁴²

Igazán különös, szinte hátborzongató kép, amellyel Wagner a zene fejlődését kívánja példázni. Wagner szerint Beethoven az Eroica-szimfónia után bizonyos értelemben átlépett az „abszolút zeneiségen”. Az abszolút hangszeres zene – legalább is Wagner olvasatában – nem szilárd körvonallakkal rendelkező műfaj, sokkal inkább út a zenedráma felé vezető zenetörténeti fejlődésben.⁴³ Beethoven 9. szimfóniája különösen fontos példája lehetett Wagner nézeteinek – a már korábban említett 1846-os drezdai előadáshoz például egy programot montírozott össze Faust-idézetekből és azok esztétikai kommentárjaiból, de 1872-ben a Festspielhaus alapköltetételének megünneplésén is a Kilencediket vezényelte. Ugyancsak a zenei haladást (*Fortschritt*) példázandó cikk magyar fordítása jelent meg a *Zenészeti Lapok*ban

39 *Koszorú* 2/7. (1863. augusztus 16.), 166.

40 *Zenészeti Lapok* 1/48. (1863. augusztus 27.), 386.

41 Robert Schumann 1834–1835-ben komponált *Karnevál* című zongoraművében is találkozhatunk egy enigmatikus *Sphinxes* elnevezésű tétellel, amely csupán három ütemben egy-egy motívumot tartalmaz, tempó és dinamikai jelzés nélkül. Liszt Ferenc nagyra értékelte Schumann művét, és már 1840-es koncertjén műsorára tűzött a *Karnevál* 22 darabjából tizet. A témáról bővebben ld. Ernst Herttrich: Vorwort. In: Ernst Herttrich (ed.): Robert Schumann: *Carnaval*, Op. 9. Urtext Edition, G. Henle Verlag, 2004.

42 Die Bachs steht zur Sprache Mozarts und endlich Beethovens in dem Verhältnisse, wie die ägyptische Sphinx zur griechischen Menschenstatue: wie die Sphinx mit dem menschlichen Gesichte aus dem Thierleibe erst noch herausstrebt, so strebt Bachs edler Menschenkopf aus der Perücke hervor. *Neue Zeitschrift für Musik* 33/20. (1850. szeptember 6.), 109.

43 Carl Dahlhaus: *Az abszolút zene eszméje*. Ford. Zoltai Dénes. Budapest: Typotex, 2004, 29–30.

Franz Brendel – a *Neue Zeitschrift für Musik* szerkesztője – tollából. Tőle származik a Neudeutsche Schule kifejezés, amely az új német iskola zeneszerzői körére, Lisztre, Wagnerre és Berliozra utal.⁴⁴ A magyarul *Párhuzam Mozárt, Haydn és Beethoven között* címen megjelenő több részes írás summázatában ezt olvashatta a magyar publikum:

Haydn gyermeki tisztasága pedig elhomályosult, elveszett; nagykoru bár, de bűnös is azon világ, melynek küszöbén átléptünk; egy eszményi alak tűnik fel a „varázssípban”, Szarasztrónak erkölcsi nemessége. Beethoven kiragadja magát a Mozárt-féle elmélyedésből a különvilágba; szemeit ég felé fordítva, haladása folytonos törekvés felfelé; álláspontja magasságán elenyésznek minden különbségek; egyforma szeretettel karolja át az egész emberi nemzetet.⁴⁵

Az 1850-ben Wagner által használt szfinxkép két évvel később Liszt Ferenc egyik levelében köszön vissza, ezúttal már egyértelműen csak Beethoven zenéjére vonatkozóan.⁴⁶

A húszas években, amikor Beethoven alkotásainak nagy része a legtöbb zenész számára egyfajta szfinx volt, Czerny kizárólag Beethovent játszott, ugyanolyan kiváló megértéssel, mint amilyen kielégítő és hatékony technikával.⁴⁷

Beethoven zenéjének magyarországi recepciója nem vonhatta ki magát az új német iskola hatása alól – különösen igaz ez a 9. szimfóniát illetően. A korabeli sajtó cikkei arról árulkodnak, hogy Wagner és Liszt tevékenysége – egyrészt magyarországi aktív kapcsolataik révén mint előadók, másrészt írásaik által – komoly befolyással volt a magyar zenei életre, így Beethoven zenéjének recepciójára is. Hatásuk nem csupán a művek értelmezésére vagy előadói gyakorlatára korlátozódott, hanem a zenei közbeszéd egészen elemi szintjéig beivódott a köztudatba – mint azt a zenészeti szfinx esete is mutatja.

További jelenlétére a köztudatban két későbbi példát is találhatunk. 1882-ben, két évvel a Magyar Királyi Operaház épületének megnyitása előtt bízták meg Stróbl Alajost a bejárat előtti szobrok elkészítésével. Erkel Ferenc és Liszt Ferenc szobrai mellett a mai napig mindkét oldalról egy-egy méretes szfinx őrzi az Operaház bejáratát. Az *Új Idők* című lap szerzője 1913-ban még mindig értetlenül állt a szfinx-szobrok jelentését illetően: „Mit jelképez a két szfinx? Talán azokat a rejtvényeket adták föl az arrajáróknak, amiket az Opera tagjai magyar szöveg gyanánt énekelnek?”

1904-ben, 11 évvel a halála után avatták fel Erkel Ferenc síremlékét Budapeszten. A bronzból készült dombormű egy hölgyet ábrázol, aki a magyar himnusz

44 Gerhard J. Winkler: „Neudeutsche Schule”, in *Oesterreichisches Musiklexikon online*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_N/Neudeutsche-Schule.xml.

45 *Zenészeti Lapok* 1863. december 10., 4/11, 84.

46 „In den zwanziger Jahren, wo ein grosser Theil der Beethoven’schen Schöpfungen für die meisten Musiker eine Art von Sphinx war, spielte Czerny ausschliesslich Beethoven mit ebenso vortrefflichem Verständniss als ausreichender, wirksamer Technik”. *Franz Liszt’s Briefe*, 1. Ed. La Mara. Leipzig: Breitkopf & Hartel, 1893, 219.

47 *Új Idők* 19/32. (1913. augusztus 3.), 146.

énekli. Az emlékmű tetején egy nagy, kőből faragott szfinx – a korabeli sajtó beszámolója szerint – a magyar szimfóniát jelképezi.⁴⁸ Meg kell jegyeznünk: ez az értelmezés korántsem tűnik kielégítőnek, tekintve, hogy Erkel egyetlen szimfóniát sem komponált. Feltehetjük tehát a kérdést: hogyan lehet, hogy épp egy szfinx – amely korábban Wagner és Liszt, sőt talán a magyar publikum számára is Beethoven titokzatos monumentumát jelképezte – öröködi Erkel Ferenc sírja fölött?

48 *Hazánk* 11/265. (1904. november 8.), 6.

ABSTRACT

PÁL HORVÁTH

THE RIDDLE OF THE ‘MUSICAL SPHINX’

Beethoven’s 9th Symphony in 19th Century Pest-Buda

It is well known that Beethoven’s Ninth was followed by a temporary crisis in the genre of the symphony: the next generation found it difficult to get away from the shadow of this monumental piece. The Ninth was first performed in Hungary in 1865, more than 40 years after the world-premiere. We should add, however, that during the first half of the nineteenth century, no professional symphony orchestra and choir existed in Pest-Buda that would have coped with the task. Although the Hungarian public was able to hear some of Beethoven’s symphonies already by the 1830s – mainly thanks to the Musical Association of Pest-Buda – in many cases only fragments of symphonies were performed. The Orchestra of the Philharmonic Society, founded in 1853, was meant to compensate for the lack of symphony concerts. This paper is about the performances of Beethoven’s symphonies in Pest-Buda in the nineteenth century, and it especially focuses on the reception of Symphony No. 9 in the Hungarian press, which cannot be understood without taking into consideration the influence of the Neudeutsche Schule (New German School).

Pál Horváth studied musicology and conducting at the Liszt Academy of Music (Budapest). Since the beginning of 2014, he has done research into the sources of early Hungarian musical theatre at the Department for Hungarian Music History of the Institute for Musicology, Research Centre for the Humanities. In January 2016 he became a Research Assistant member of the same Department. He is a contributor to the preparatory work of the critical edition of *Ferenc Erkel’s Operas*, to the Department’s scholarly publications (as assistant editor), and, in addition, to basic research dealing with the eighteenth and nineteenth centuries.

Vikárius László

BARTÓK A KÖZÉLETBEN, GENF, 1931*

Egy elveszettnek hitt népszövetségi bizottsági előterjesztés nyomában

1936-ban a Népszövetség Szellemi Együttműködési Bizottságának budapesti ülésén Thomas Mann egy rögtönzött beszédben szólalt föl a humanizmus mellett és a humanizmusért. Az *Apolló* folyóiratban megjelent fordításból idézem: „a humanizmus nem csupán filológia. Éppen ma tanácsos, sőt szükséges másképpen meghatározni. Legjobban és legegyszerűbben talán mint a fanatizmus ellentétét ragadjuk meg.”¹ Később pedig így emlékezett vissza erre a felszólalására:

Akkoriban a Népszövetség által kinevezett Comité Permanent des Lettres et des Arts tagja voltam [...] a magyar fővárosban történt az, hogy a nyilvános ülésen rögtönzött beszédet mondtam a szabadság gyilkosai ellen, s kifejtettem a harcos demokrácia szükségességét; ez a nyilatkozat szinte tapintatlanul megsértette az eszmecserék teljesen akadémikus és már csak a fasiszta küldöttek miatt is meglehetősen alattomos jellegét, a magyar közönség azonban percekig tartó tüntető tetszésnyilvánítással felelt rá [...]²

E bizottságnak 1931-től Thomas Mann mellett Bartók Béla is a tagja volt.³

Pontosabban a Népszövetség Szellemi Együttműködési Bizottságának Irodalmi és Művészeti Állandó Bizottságáról volt szó (Commission internationale de coopération intellectuelle, Comité permanent des Lettres et des Arts), mely 1922-től működött eleinte *sous-commission* elnevezéssel, s kisszámú tagjai között eleinte Henri Bergson és Albert Einstein is szerepelt. A testület 1931-ben tagságában jelentősen megújult és kibővült. Ennek előkészítésekként kapott Bartók is (Magyar-

* A témáról először 2021. október 29-én a Bartók Archivum megalapításának 60. évfordulójára rendezett ünnepi program keretében tartottam előadást az NKA által támogatott Bartók Béla munkássága honlap, illetve azon belül a Bartók Béla írásai gyűjtemény bemutatásához kapcsolódva. A tanulmány írásos változata a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Zenetudományi Tanszéke kutatási programjának keretében készült.

A szerző a BTK Zenetudományi Intézet kutatója és a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem tanára.

1 Thomas Mann és Magyarország. Szerk. Mádl Antal és Győri Judit. Budapest: Gondolat, 1980, 245.

2 Uott, 247–248.

3 Bartók ekkorra kialakult nemzetközi tekintélyéhez ld. Tallián Tibor: *Bartók Béla*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2016, 270–272. A Népszövetségi bizottsághoz fűződő kapcsolatáról ld. Miklós Szinai: „Béla Bartók and the Permanent Committee on Literature and Art of the League of Nations”. In: *Bartók Studies*. Ed. Todd Crow. Detroit: Information Coordinators, 1976, 167–172.; eredeti közlés: *The New Hungarian Quarterly* V/15. (Autumn 1964), 143–146.

országról egyedülként) meghívást a bizottságba még 1930 őszén. A Genfben kirendelt, magyar ügyekért felelős diplomata, Baranyai Zoltán, a Bartók család régi ismerőse (még nagyszülői kapcsolatok révén)⁴ egy informális tájékozódó levélben érdeklődött a zeneszerzőtől, hogy elvállalná-e a bizottsági tagságot. Bartók először határozottan „munkaobligo” nélkül vállalta csak.⁵ E szervezet keretében azonban nemcsak évi rendszerességgel látogatott tanácskozásokat, hanem a rá jellemző szorgalommal önkéntes feladatokat is végzett. Az első genfi ülések egyikén, 1931. július elején készült egy reprezentatív fénykép (1. kép a 394. oldalon).⁶ Egy példánya a résztvevők aláírásával (2. kép a 395. oldalon) Bartók hagyatékában is fennmaradt, s a fotó mindkét oldalát többször is közölték, anélkül azonban, hogy néhány kiválasztott résztvevő említésén túl beazonosították volna a jelenlévőket.⁷ Ennek az aláírásokkal ellátott fényképnek, valamint az ülésről publikált további dokumentumoknak hála (s hála a kimeríthetetlen Google keresőnek) megkísérelhetjük beazonosítani a sok híres, részben azonban ma már kevésbé ismert jelen lévő személy legtöbbjét. (A képaláírásban minden többé-kevésbé biztosan fölismerhető résztvevő aláírását is beazonosítjuk.)

Először is láthatjuk, hogy az asztal távolabbi sarkában ülő Bartók közelében, tőle balra Gilbert Murray angol egyetemi tanár foglal helyet. Murray mellett látható a belga politikus Jules Destrée, a bizottság hivatalos vezetőségének tagja. Bartóktól jobbra korábbi ismerőse, a cseh író, Karel Čapek foglal helyet. Közelében fölfedezhetjük Thomas Mannt, vele szemben, de a fényképezés miatt neki hátat fordítva Paul Valéryt. Sok más is ismerős lehet a jelen lévő irodalmárok, művészettörténészek, építészek, írók, költők, diplomaták között, akik Európa számos országából gyűltek össze, Belgiumból, Csehszlovákiából, Franciaországból, Lengyelországból, Németországból, Norvégiából, Olaszországból, Romániából, Svájcban és Svédországból.

A fényképen is megörökített teremről, a résztvevők elhelyezkedéséről és az ülések menetéről Bartók szemléletes leírást ad egy héttel később édesanyjának írott levelében:

Baranyai szabadságon van, elutazott, tehát a főnökével, Pellényi követtel (inkább chargé d'affaires a címe) beszéltem. [...] együtt elmentünk a Népszövetség épületébe, hogy ő

4 Baranyai Zoltán (1888–1948) Nagyszőlősen született (ma Vynohradiv Ukrajnában), ahol Bartók 1889 és 1891 között élt édesanyjával és húgával. 1892-ben szintén itt került sor első nyilvános koncertszereplésére.

5 Bartók távirata Baranyai Zoltánnak, idézi ifj. Bartók Béla: *Apám életének krónikája*. Budapest: Helikon, 2006, 303. Vö. Szinai: *Béla Bartók and the Permanent Committee...*, 167.

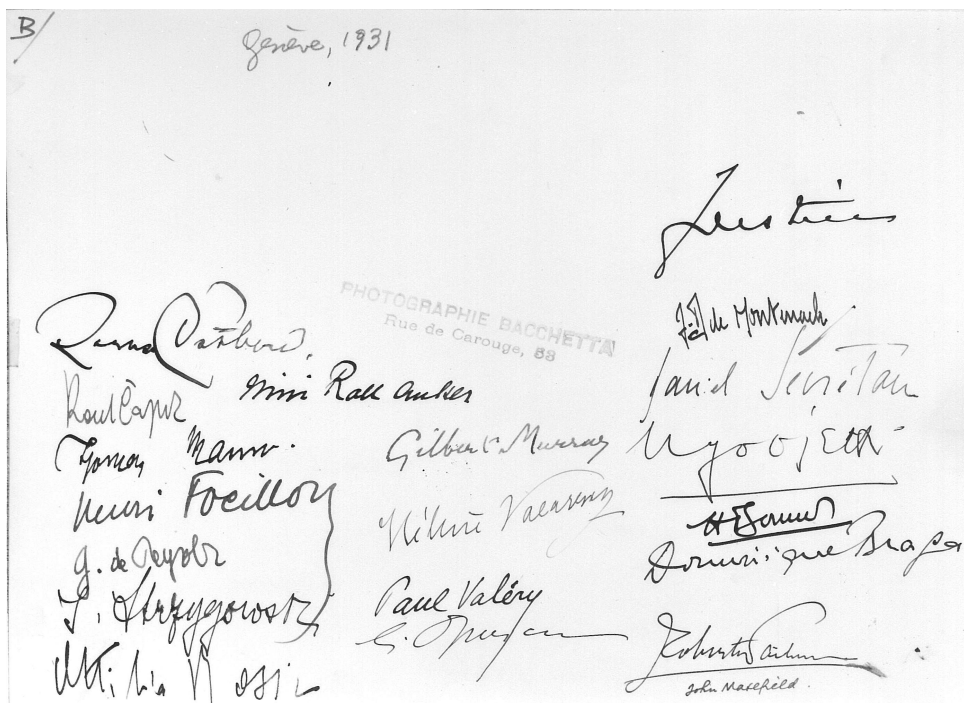
6 A képet közölte Werner Fuchss: *Bartók Béla Svájcban*. Ford. Ormay Imre. Budapest: Zeneműkiadó, 1975, 11. kép. Ld. továbbá Bónis Ferenc: *Élet-képek: Bartók Béla*. Budapest: Balassi Kiadó, 2006, 316. A Bartók tulajdonában volt eredeti fényképnagyítás jelenlegi őrzőhelyét nem ismerem. A fotó hátoldalán található datálás, „Genève, 1931”, Bartók följegyzése. A Bartók Archívumban csak egy repréfóto található.

7 A kép hátoldalát is közli mind Fuchss, mind Bónis. Ugyanakkor mindkét kiadványban csak néhányat neveznek meg a résztvevők közül, a sokszor nehezen olvasható aláírások beazonosítása pedig teljesen hiányzik.



1. kép. Baloldalon, az asztal bal szárnya mögött (balról): Gonzague de Reynold (svájci író, 1880–1940), takarásban esetleg Henri Focillon (francia művészettörténész, 1881–1943), Thomas Mann (1875–1955), Karel Čapek (cseh író, 1890–1938), Bartók Béla. Az asztal bal szárnyának innenső oldalán (ismét balról) Josef Strzygowski (lengyel művészettörténész, 1862–1941), Paul Valéry (1871–1945) és Hélène Vacaresco (Elena Văcărescu, román költő, 1864–1947). Szemben az asztal középső részének túloldalán, balra (Bartók mellett) Gilbert Murray (Angliában élő ausztrál tudós, 1866–1957), középen az üléelnök Jules Destrée (belga jogász, politikus, 1863–1936), valamint talán Jean-Daniel de Montenach (svájci diplomata, 1892–1958), Bartóknak ő írt hivatalos leveleket a bizottsági ülések szervezése kapcsán, és esetleg Julien Luchaire (a Népszövetség volt igazgatója, francia író, 1876–1962). Végül az asztal jobb szárnyán a belső oldalon Ragnar Östberg (svéd építész, 1866–1945), valószínűleg Nini Roll-Anker (norvég regényíró, 1873–1942) és talán Adolfo Costa du Rels (bolíviai író, 1891–1980). Az asztal jobb szárnyának külső felén előlről Georges Oprescu (George Oprescu, román művészettörténész, 1881–1969), Roberto Paribeni (olasz régész, 1876–1956), Ugo Ojetti (olasz író, 1871–1946) és talán John Masefield (angol költő, 1878–1967), valamint két további személy, akik már nem látszanak.

maga mutasson be ott egyes főbb embereknek. Ez ott meg is történt az egyik tanácssteremben, ahol mindenkinek a helye a nagy asztal mellett már ki volt jelölve: ki volt ott készítve sok üres papír, népszövetségi ceruza, egy nagy mappa nyomtatványokkal és a legfontosabb – a beérkezett posta, amit nagy szomorúságomra sokáig fel sem bonthattam. Jobbra tőlem a híres Čapek foglalt helyet, balra Gilbert Murray angol egyetemi tanár. Sok idegen arc – míg azok közt eligazodtam! Mindig Čapektől kérdeztem, hát most ki beszél, most meg ki. A terem közepén ültek a fordítók, a terem 4 falja mentén pedig mindenfajta népszövetségi irnok és egyéb fajta alkalmazott, újságírók is, sőt később vendégek is. Mr. Murray angol nyelvű beszédében megnyitotta az ülést. Alig mondta ki az utolsó szót, felpattant az angol beszédek fordítója, és valósággal elhadarta a rögtönzött fordítást. Szinte ezeket a fordítókat bámultam legjobban. Gyorsírással lejegyzik a fordításra váró beszédeket és azon módon, szinte fennakadás nélkül elmondják. Sőt némelyik, pl. a német



2. kép. Az aláírások közül egyértelműen beazonosíthatóknak látszanak a következők: bal oldalon főlülről lefelé: Ragnar Östberg, Karel Čapek, Thomas Mann, Henri Focillon, G. de Reynold, J. Strzygowski. A legalsó név azonosíthatatlan. Középen Nini Roll Anker, Gilbert Murray, Hélène Vacaresco, Paul Valéry, G. Oprea. Jobb oldalon: alighanem Destrées, J. D. de Montenach, egy azonosíthatatlan név, Ugo Ojetta, további azonosíthatatlan név, ez alatt talán Madariaga, végül Roberto Parinbeni és John Masefield.

beszédék fordítója úgy beszélt, úgy gesztikulált, olyan „mély meggyőződéssel”, mintha csak a saját legszentebb hitvallását adná elő; néha még bele sem nézett a jegyzeteibe, úgy szónokolt. Valósággal komikus volt már ez a szónokot majmolás, főleg ha egyik „beszédében” pont az ellenkezőjét vallotta, amit az előbbi „beszédében”. Mivelhogy az egyiknek eredetije az egyik valódi szónoktól volt való, a másik meg attól, aki azt igyekezett megcáfolni.⁸

Az is régóta tudott, hogy Bartók már ekkor beterjesztett egy javaslatot,⁹ mely azonban mind ez ideig hiányzott a publikált írások közül, s még pontos tárgya is kérdésesnek számított. Szőllősy András a *Bartók Béla összegyűjtött írásai* kötetben a következőt jegyezte meg róla:

8 Bartók édesanyjának, 1931. július 13., ld. *Bartók Béla levelei*. Szerk. Demény János. Budapest: Zeneműkiadó, 1976, 418–419.; ill. *Bartók Béla családi levelei*. Szerk. ifj. Bartók Béla. Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 511.

9 E szöveg föl kutatására a Zenetudományi Intézet honlapjára készült *Bartók Béla írásai* adatbázis ösztönzött. A Bartók kisebb írásainak valamennyi korabeli kiadását hozzáférhetővé tévő adatbázis (<https://bartok-irasai.zti.hu/>) legnagyobbbrészt Biró Viola munkájaként valósult meg 2021 folyamán.

A Népszövetség 1931. július 6. és 9. közötti genfi ülésszakán beterjesztett Bartók-javaslatnak, amely a gramofon felvételekre vonatkozott (vö. Lev. I. 124. lap), a jegyzőkönyvekben nincs nyoma, mindössze annyit regisztrál a jegyzőkönyv, hogy a Commission permanente des Lettres et des Arts ülésein „M. Béla Bartók professeur au Conservatoire de Budapest, compositeur et chef d'orchestre (Hongrois)” részt vett.¹⁰

Fő forrása Bartók már idézett, rendkívül informatív (és rendkívül szórakoztató) levelének további részlete. Itt többek között ezt olvashatjuk:

Zenei dolgokban semmi eredményt nem tudnak felmutatni, tehát most tőlem – mint az egyetlen zenész-tagtól, várnak indítványokat, mindegy akármit, csak indítványozzak, el fogják fogadni.

Magyaráztam, hogy csak olyat tudnék indítványozni, aminek megvalósítása sok pénzbe kerülne; azt mondták, az mindegy. Na jó, hát akkor este megfogalmaztam valamit (grammofon-felvételekre vonatkozólag), ezt másnap – németül – felolvastam. Čapeknek is volt valami hasonló indítványa, így aztán ezt egyszerre tárgyaltuk. Albizottság alakult, megfogalmazott egy határozatot, ami persze távol áll az eredetitől, praktikus haszna nincs, de viszont pénzt sem kíván. Majd megmutatom mindezt otthon.¹¹

Nagy szerencsénkre az ülésről egy részletes jegyzőkönyv még 1931-ben megjelent, s egy ritkaságszámba menő példánya Pásztory Ditta ajándékaként a Bartók Archívumba került.¹² Az írásban benyújtott előterjesztések mellett a jegyzőkönyv közli a hozzászólásokat is. A kiadvány címlapján látható mind a huszonhét résztvevő neve, és részletes francia protokoll jelent meg benne Bartók fölszólalásáról is. Figyelemre méltó, hogy Bartók ezúttal nem népzenei gramofonfelvételeket javasolt (amit természetesen számtalan más helyzetben és fórumon megtett),¹³ hanem alapvetően két javaslattal élt: a kortárs zene legkiemelkedőbb alkotásait a zeneszerző felügyeletével vagy közreműködésével vegyék fel, valamint a kereskedelmi forgalomba nem került legfontosabb klasszikus zeneműveket vegyék fel a legelismertebb előadókkal. A kiválasztás objektivitásának biztosítására csak zene-történetészekből és zenei írókból álló nemzetközi bizottság összehívását javasolta. Ma elolvasva is kitűnő és rendkívül hasznos javaslat volt, mely az oktatást szolgáló komoly- és kortárs zenei hangtárak felállításához is elvezetett volna. (Lásd a teljes eredeti francia jegyzőkönyv szövegét és magyar fordítását a Függelékben.) Habár, mint Bartók megjósolta, tényleges gyakorlati megvalósításra nem került sor, felve-

10 Bartók Béla összegyűjtött írásai. Szerk. Szöllősy András. Budapest: Zeneműkiadó, 1967, 925. Bartóknak ezt az indítványát írásainak más jegyzékei nem is említik, ld. *Béla Bartók Essays*. Ed. Benjamin Suchoff. London: Faber & Faber, 1976, 440–443.

11 Bartók levelei, 419., illetve Bartók családi levelei, 512.

12 Ld. *Première session du Comité permanent des Lettres et des Arts. Les arts et les lettres à la Société des Nations. Propositions de MM. Paul Valéry et Henry Focillon, Débats et Discussions par Bela Bartok, Karel Capek [...] Supplément au n° 7–8 du Bulletin de la Coopération Intellectuelle. Institut Internationale du Coopération Intellectuelle [...] Elképzelhető, hogy a brosúra németül is megjelent, de egyelőre nem sikerült a nyomára akadnom a Népszövetség nagyszámú publikációi közt. Szöllősynek ez a jegyzőkönyv nyilvánvalóan nem állt rendelkezésére. Viszont Fuchss (Bartók Béla Svájcban, 49.) pontosan foglalja össze a javaslat főbb gondolatait, bizonyára e számára is hozzáférhető jegyzőkönyv alapján.*

13 Teljesen logikus feltételezés ifj. Bartók Béla részéről, ld. *Apám életének krónikája*, 316.

tését a hivatal nagyon is komolyan vette, s a Népszövetség interneten hozzáférhető gazdag dokumentumgyűjteményében figyelemmel kísérhetők a javaslat nyomán megindult, évekig tartó szervezés különféle állomásai.¹⁴

A javaslat szövegének hitelességét mintegy közvetve igazolja, hogy az érvelésben szereplő egyes gondolatok jól összevethetők Bartók később, 1937-ben „A gép-zene” címmel megtartott, s írásos formában a József Attila által szerkesztett *Szép Szóban* megjelent előadásának gondolataival. Ámbár annak az írásnak egészen más a fő mondandója, hasonlóképpen hangsúlyozza a modern hangfelvétel technika jelentőségét. Érdeemes mindjárt összevetni a két szöveg egy-egy részletét. Így hangzik a francia jegyzőkönyv szerint Bartók érvelése:

Tudjuk, hogy a zenei notáció csupán nagyjából rögzíti a zeneszerző gondolatait; csak gépi módszerrel lehet szinte tökéletes pontossággal megismertetni [a zeneszerző] intencióit az utókorral.

Ezt pedig 1937-es hosszú cikkének vége felé írta a zene gépi hangrögzítésének előnyeiről:

Kottaírásunk tudvalevően többé-kevésbé fogyatékosan veti papírra a zeneszerző elképzelését, ezért csakugyan nagy a jelentősége annak, hogy vannak gépek, amelyekkel majdnem egészen pontosan meg lehet rögzíteni a zeneszerző minden szándékát és elképzelését.¹⁵

Bartók bíráló megjegyzései a lemezállalatok haszonelvűségéről ugyancsak igen hasonló módon fogalmazódnak meg az 1931-es jegyzőkönyv szövegében, mint az 1937-es, jóval részletesebb írásban.

A közölt jegyzőkönyv hitelességét ezen túl pedig bizonyítja a Bartók népszövetségi iratait tartalmazó dossziében fennmaradt, a felszólaláshoz készült német nyelvű fogalmazvány (eredeti szövegét és magyar fordítását ugyancsak közlöm a Függelékben). A zeneszerző nyilvánvalóan ezt a német szöveget olvasta fel az ülésen, s a tolmácsok egyike franciára fordította, majd francia fordításban bekerült a jegyzőkönyvbe.¹⁶ Ez az írás a francia jegyzőkönyvben publikált formájában tehát máris újdonságként része a Bartók-íráskor gyűjteményének. Egyúttal Bartók nemzetközi nyilvánosság előtt, még hozzá a kor legjelentősebb nemzetközi szervezetében elhangzott egyik fontos nyilvános beszédét teszi ismertté. Még izgalmasabbá válik azonban, ha tudjuk, hogy a színpalak mögött más is zajlott. Olyasmi, ami Bartók „közéleti” személyiségének megismeréséhez még sokkal lényegesebb adalékkal szolgál.

14 A genfi archívum honlapján közölt népszövetségi dokumentumok közt több nyomát is meg lehet találni a javaslatához kapcsolódó későbbi szervezkedésnek és intézkedéseknek, ld. <https://archives.ungeneva.org/lontad>.

15 *Bartók összegyűjtött írásai*, 733–734.

16 Minthogy Bartók német fogalmazványán olvasható ismeretlen kézzel a „M. Bela Bartok” fölírat, feltételezhető, hogy a kéziratot a zeneszerző leadhatta, majd lemásolás után visszakapta.

Tudjuk ugyanis, bár ennek jelentősége aligha kapott eddig kellő hangsúlyt, hogy Bartók eleve egy javaslattal érkezett Genfbe, ám egészen másról szeretett volna beszélni.¹⁷ Így ír édesanyjának a már idézett levele elején:

Pellényi követtel [...] beszéltem. Véleményét kértem a Toscanini-beterjesztés ügyében. Nagyon rázta volna a fejét, ha nem volna diplomata; de így csak udvariasan azt tanácsolta, ne terjesszem ezt be egyelőre, puhatolódzzak előbb a comité egyes tagjainál.¹⁸

Hogy mi lehetett a „Toscanini-beterjesztés” tárgya, legalábbis 1955 óta ismert, amikor Kodály gyűjteményéből egy kéziratot adtak közre az *Új Zenei Szemlé*ben, melynek címe „Határozati javaslat”, és Bartók fogalmazta meg tiltakozásként a fasiszta fiatalok részéről Toscaninit ért inzultus ellen.¹⁹ Toscanini ugyanis nem volt hajlandó koncertje elején elvezényelni a fasiszta indulót.²⁰ A javaslatot Bartók az Új Magyar Zene-Egyesület nevében azzal a céllal fogalmazta meg, hogy a Nemzetközi Új Zenei Társasághoz eljuttassák. Ebben többek között azt írta:

Az UMZE aggodalommal látja, hogy művészetén kívüli tényezők erőszakos beavatkozásai a művészet életébe egyre gyakoribbak s már egy Toscanini világraszóló tekintélye előtt sem hátrálnak meg. Ezért elérkezettnek látja az időt, hogy a védekezés problémáját felvesse.²¹

Nem is meglepő ezekután, hogy a „Határozati javaslat” fogalmazványa is megtalálható Bartók népszövetségi dossziéjában. De megtalálható egy másik javaslat is, mely már a genfi ülésnek szól „Vorschlag für die Sicherung der Freiheit der Kunst und der Wissenschaften” címmel. Ezt hasonmásban (de átírás vagy fordítás nélkül) a *Bartók Béla Svájcban* című kötetben már közölték, a Bartók-szakirodalom mégsem tartotta számon „írásként”.²² Az UMZE nevében megfogalmazott „Határozati javaslat”, Demény Jánosnak hála, bekerült Bartók levelezésének gyűjteményes kiadásába, s így mintegy kanonizálódott. A „Művészet és tudomány szabadságának biztosítására” szóló javaslat szövege azonban mindeddig egyetlen francia nyelven kiadott írásgyűjteményben szerepel tényleges „írásként”.²³ Mint Bartók

17 Megjegyzendő, hogy Baranyi Zoltánnak írt 1931. május 8-i levele szerint még egyáltalán nem volt szándékában, hogy beadványt terjesszen be. Akkor még kifejezetten úgy gondolta: „én ezidén semmi féle indítványt nem teszek (őszintén szólva nem nagyon bízom ilyen lépések eredményében és hasznában), először látni szeretném, mi folyik ottan; talán jövő esztendőben fogok efféle vállalkozni.” Ld. *Bartók levelei*, 409.

18 Uott, 418., illetve *Bartók családi levelei*, 511.

19 *Új Zenei Szemle* VI/9. (1955. szeptember), 5–6. A folyóirat hozzáférhető a Zenetudományi Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archívuma és Kutató Csoportja honlapján: http://db.zti.hu/mza_folyoirat/.

20 Ld. *Bartók-breviárium. Levelek – írások – dokumentumok*. Közr. Ujfalussy József, szerk. Lampert Vera. Budapest: Zeneműkiadó, 1980, 348.

21 *Bartók levelei*, 410.

22 Fuchss: *Bartók Béla Svájcban*, 50. Bartók javaslatának német tisztázati kéziratát hasonmásban közli a Bartók Archívum gyűjteményéből.

23 Béla Bartók: *Écrits*. Trad. Peter Szendy, éd. Philippe Albèra–Peter Szendy. Genève: Édition Contrechamps, 2006, 157.; ld. még Kárpáti János könyvrecenzióját, *Studia Musicologica* 48/3–4. (2007. szeptember), 459–465.

hangfelvételekre vonatkozó népszövetségi javaslatának fogalmazványán látható, egy papírnak azon a felén kezdte el írni, amelyen az első, magával hozott javaslat fogalmazványának elvetett kezdete is már ott szerepelt. Ez a végül is elvetett javaslat pedig – a „Határozati javaslat”-hoz hasonlóan – tartalmazta többek között a tiltakozást a politikának a művészetekbe való beavatkozása ellen (a tisztázati német szöveget és magyar fordítását ugyancsak lásd a Függelékben). Fönnmaradt ugyanitt egy rövidebb magyar tisztázat is.²⁴

A komité a legélesebben elítél mindféle politikának művészi dolgokba való durva és erőszakos belékeverését jöjjön az bárkitől és bárhonnán. Annál inkább is tiltakozik ellene, mert bizonyos sajnálatos jelek azt látszanak mutatni, hogy a közfelfogásnak ilyenféle eldurvulása terjedőben van; márpedig ez a népeknek egymástól való eltávolodását mozdítja elő. Ilyen jel pl. az az inzultus, amely Toscanini Arturt a közelmúltban művészi hitvallása közben és abból kifolyólag érte. A komité Toscanini Arturral, ennek az eldurvult közfelfogásnak egyik áldozatával ebben a kérdésben szolidárisnak érzi magát és őt legteljesebb szimpátiájáról biztosítja.

„A népek egymástól való eltávolodását”-nak veszélyét joggal hangsúlyozta a szöveg, melyet megfogalmazója a Szellemi Együttműködés Bizottsága elé szánt. Leveleiben is rendszeresen tett célzásokat a szervezetnek erre az alapvető ideális célkitűzésére.

A hangfelvételekre vonatkozó kétségkívül jóval kevésbé aktuális és sürgető javaslat megfogalmazását Bartók egy olyan papíron kezdte el, melyen két korai változata is olvasható az előre megfogalmazott, jóval időszerűbb és sürgetőbb javaslatnak. Noha, úgy tűnik, a művészet és tudomány szabadságáról szóló szöveg egyik változata sem talált visszhangra, sem a Kortárszene Nemzetközi Társaságánál, sem a Népszövetségi bizottságnál, Bartók a következő években sem mondott le róla, hogy az általa érzékelt veszélyekre figyelmeztessen. Legalább egy további prófétai figyelmeztetést megfogalmazott az Irodalmi és Művészeti Állandó Bizottság egy későbbi, vélhetően 1934-ben megtartott ülésére „Állam és művészet” címmel, melyet Tallián Tibor adott közre ugyancsak a népszövetségi dosszié anyagából.²⁵ A „Népdalkutatás és nacionalizmus” címmel 1937-ben közölt, majd cseh, német és francia fordításban is megjelent cikkét is intő jelnek szánta az írója.²⁶

Bartók 1931-es, édesanyjának írt levelében már külön kitért Thomas Mann személyére, aki ugyancsak „felszólalt egypárszor, mindig németül; ügyesen és érdekesen beszélt”. Mann 1936-ban Budapesten is kétségkívül „ügyesen és érdekesen” beszélt. Mégis úgy tűnik, hogy kettejük közül Bartók volt az, aki gyorsabban és érzékenyebben reagált az európai politikában és közéletben tapasztalható ag-

24 Jelzete a Bartók Archívum gyűjteményében: Bartók Archívum, BA-N: 3862.

25 Bartók Béla: „Staat und Kunst”. In: *Arion 13. Nemzetközi Költői Almanach / Almanach International de Poésie*. Szerk./Publ. Somlyó György. Budapest: Corvina, 1981, 104–106.; vö. Tallián Tibor: *Bartók és a szavak*, uott, 67–72.

26 *Bartók Béla írásai*, 4. Közr. Lampert Vera, szerk. Révész Dorrit–Biró Viola. Budapest: Zeneműkiadó, 2016, 307–311.

gasztó tendenciákra. Már 1931-ben komoly erőfeszítéseket tett, hogy fölhívja a figyelmet a fenyegető veszélyre és „a szabadság gyilkosai ellen”-i védekezés szükségességére.

FÜGGELÉK

1. Bartók hangfelvételekre vonatkozó javaslata a Népszövetség Szellemi Együttműködési Bizottságának Irodalmi és Művészeti Állandó Bizottságában, 1931. július, jegyzőkönyv, *Supplément au n° 7–8 de la Bulletin de la Coopération Intellectuelle*

Musique et Film

M. Béla Bartók ne voit pas dans la mécanisation de la musique un danger pour l'art, à qui, en l'état actuel des choses, elle peut faire plus de bien que de mal. Malheureusement les compagnies éditrices de disques qui sont maîtresses de tout ce qui se fait en matière d'enregistrement ne sont guidées que par des motifs d'intérêt commercial, de sorte qu'une bonne partie des ressources que la mécanisation représente pour l'art restent inutilisées. L'on sait que la notation musicale ne fixe qu'approximativement la pensée du compositeur; ce n'est que par les procédés mécaniques qu'il est possible de faire connaître avec une exactitude presque parfaite ses intentions à la postérité. L'on sait également que les compagnies gramophoniques n'enregistrent que celles des œuvres des grands compositeurs qui leur paraissent pouvoir être écoulées dans le public; il s'ensuit qu'un grand nombre d'œuvres contemporaines importantes ne sont pas enregistrées et ne le seront pas tant que subsistera certaine atmosphère défavorable à celles-ci. Il y aurait donc le plus grand intérêt à enregistrer dès maintenant des œuvres de maîtres contemporains exécutées par eux-mêmes ou réalisées sous leur surveillance. Il serait presque aussi important de perpétuer les exécutions données par les grands artistes d'œuvres des époques antérieures. Les moyens de le faire existent; il serait donc impardonnable de n'en pas profiter. A défaut des compagnies éditrices, il faudrait qu'une autorité internationale, comme la Société des Nations, le tentât et c'est pourquoi M. Béla Bartók propose ce qui suit:

La Commission des lettres et des arts devrait examiner la possibilité de constituer une collection de disques et de films sonores qui serait placée sous l'égide de la Société des Nations. Cette collection devrait comprendre:

- 1) Des enregistrements des œuvres les plus importantes de la musique contemporaine effectués sous la surveillance du compositeur.
- 2) Des enregistrements des œuvres les plus importantes des époques antérieures effectués sous la direction de spécialistes d'une compétence reconnue.
- 3) Les enregistrements prévus dans la proposition de M. Capek.

La liste des œuvres à enregistrer devrait être dressée par des spécialistes impartiaux (historiens de la musique, musicologues, à l'exclusion des compositeurs et des exécutants). A cet effet, M. Béla Bartók propose que les quatre pays les plus importants à l'heure actuelle au point de vue musical, à savoir l'Italie, la France, l'Allemagne et l'Angleterre désignent chacun deux spécialistes. Ceux-ci seraient chargés de dresser chacun deux listes. Dans la première, figureraient les œuvres contemporaines de tous les pays considérées par eux comme les plus importantes et dans la deuxième, les œuvres les plus importantes des temps passés, en remontant jusqu'à l'apparition de la musique, en tant qu'art, en Europe. Ils indiqueraient également sur cette dernière liste les artistes exécutants qu'ils estiment les plus qualifiés pour

diriger chacune des œuvres. Ce sont les œuvres apparaissant le plus souvent sur ces huit listes qu'il conviendrait d'enregistrer les premières.

En ce qui concerne l'acquisition des disques, l'on pourrait procéder ainsi qu'il suit:

- 1) On demanderait aux compagnies éditrices de remettre, à titre gratuit, un nombre d'exemplaires suffisant des disques de valeur déjà existants.
- 2) Quant aux œuvres non encore enregistrées, on ferait appel à l'esprit de désintéressement des diverses compagnies pour qu'elles en donnent une édition gramphonique. Ou bien on pourrait essayer de trouver les fonds nécessaires à ce genre d'entreprise afin qu'on puisse faire face aux frais d'enregistrement.

M. Béla Bartók met ensuite en parallèle sa proposition et celle de M. Capek. Après avoir montré que la catégorie indiquée par celui-ci rentre dans les classes qu'il a lui-même établies, il signale le danger d'accueillir comme musique authentique des airs, chansons, etc... composés à l'intention des Européens et répandus sur le continent par des chanteurs ou exécutants arabes, japonais, etc... Il conviendra de faire là œuvre scientifique et de se méfier du pseudo-exotisme.

Enfin, l'on devrait inciter les gouvernements à constituer dans les conservatoires nationaux des discothèques destinées, entre autres, à des buts pédagogiques.

Zene és film

Bartók Béla úr a zene gépiessé válásában nem lát veszélyt a művészetre nézve, melynek a gépek a dolgok jelenlegi állása szerint inkább használhatnak, mint árthatnak. Sajnálatos módon a lemez-kiadóvállalatokat, melyek meghatározzák, hogy milyen felvételek készülnek, csak kereskedelmi érdekek vezetik oly módon, hogy a gépek kínálta lehetőségek nagy része kiaknázatlan marad. Tudjuk, hogy a zenei notáció csupán nagyjából rögzíti a zeneszerző gondolatait; csak gépi módszerrel lehet szinte tökéletes pontossággal megismertetni [a zeneszerző] intencióit az utókorral. Ugyancsak tudjuk, hogy a gramofonvállalatok a nagy zeneszerzőknek csak olyan műveit veszik fel, amelyekről úgy gondolják, hogy a nagyközönségnek el lehet adni; ebből az következik, hogy nagyszámú fontos kortárs mű nincs felvéve, és nem is lesz, amíg csak fennáll velük szemben a kedvezőtlen légkör. Ezért tehát a legfontosabb érdek lenne, hogy mostantól felvegyék a kortárs zeneszerzők műveit a saját előadásukban vagy pedig az ő felügyeletükkel készült előadásban. Szinte ugyanilyen fontos lenne, hogy megörökítsék a korábbi korok műveit nagy művészek előadásában. Megvannak hozzá az eszközök; megbo csáthatatlan vétek lenne, ha nem használnák ki ezeket. A kiadóvállalatok hiányában szükséges lenne, hogy egy tekintélyes nemzetközi szervezet, mint a Népszövetség, ezt megkísérelje, és ezért Bartók Béla úr a következő javaslatot teszi:

Az irodalmi és művészeti Bizottságnak meg kellene vizsgálnia egy hanglez- és hangosfilm-gyűjtemény létrehozásának lehetőségét, amely a Népszövetség égisze alá kerülne. E gyűjteménynek tartalmaznia kellene:

- 1) A kortárs zene legfontosabb műveinek a szerző felügyeletével készült hangfelvételét.
- 2) A korábbi korok legfontosabb zeneműveinek elismert szaktekintélyek irányításával készült hangfelvételét.
- 3) A Čapek úr javaslatában szereplő hangfelvételeket.

A felvételre kiválasztott művek jegyzékét pártatlan szakértőknek (zenetörténészeknek, zenetudósoknak, zeneszerzők és előadóművészek kizárásával) kellene összeállítaniuk. Ebből a célból Bartók Béla úr javasolja, hogy a zene szempontjából jelenleg legfontosabb négy ország, tudniillik Olaszország, Franciaország, Németország és Anglia jelöljön ki két-két szakértőt. Valamennyinek össze kellene állítania két jegyzéket. Az elsőben szerepelnének valamennyi ország általuk legfontosabbnak tartott kortárs művei, a másodikban a múlt legfontosabb európai művei egészen a zene megjelenéséig visszanyúlva. Az utóbbi jegyzékben azt is megjelölnék,

hogy mely előadóművészeket tartják a legalkalmasabbnak az egyes művek előadására. A nyolc jegyzékben legtöbbször szereplő művekkel kellene elkezdni a felvételeket.

A lemezek összegyűjtéséhez a következőképpen lehetne eljárni:

- 1) A kiadvállalatoktól ingyenesen kellő számú már létező értékes lemez átadását kellene kérni.
- 2) Ami a még fel nem vett műveket illeti, az önzetlenség szellemére kellene hivatkozni, hogy azokból gramofonkiadást készítsenek. Vagy pedig megpróbálhatnának az ilyen jellegű vállalkozáshoz megfelelő támogatást találni, hogy magukra vállalhassák a felvétel költségeit.

Bartók Béla úr ezek után párhuzamba állítja javaslatát Čapek úr javaslatával. Miután kimutatta, hogy az utóbbi által jelzett kategória része az általa megállapított osztályoknak, jelzi annak veszélyét, hogy hiteles zeneként gyűjtsünk olyan dallamokat, énekeket stb., melyeket az európai ízlés számára komponálnak, s melyek Európában arab, japán stb. énekesek és előadók révén terjednek. Ezekkel kapcsolatban tudományos vizsgálódásra lenne szükség, s gyanakvással kellene fogadni az álegzotikumot.

Végül pedig a kormányokat ösztönözni kellene, hogy a nemzeti zenei konzervatóriumokban hanglemeztárakat hozzanak létre többek között pedagógiai célból.

2. Bartók javaslatának német fogalmazványa, Bartók Archivum, BA-N: 3874, végleges szöveg a javítások feltüntetése nélkül

Vorschlag für die Einrichtung einer internationalen Sammlung von Musikaufnahmen.

In der sog. Mechanisierung der Musik erblicke ich vorderhand keine Gefahr für die Kunst; denn zur Zeit überwiegt der Nutzen, den die Kunst daraus ziehen könnte bei weitem, den Schaden, den sie eventuell hier und da verursacht. Leider sind die Gesellschaften welche die Herstellung mechanischer Musik als allgewaltige Herrscher dirigieren, ausschliesslich von gewinnstüchtigen Motiven besessen, so dass einer der Hauptnutzen, die die Kunst aus der mechanischen Reproduktionsmöglichkeiten ziehen könnte, fast vollkommen unausgenutzt bleibt. – Es ist bekannt, dass unsere Notenschrift Musikwerke nur unvollkommen, eigentlich nur approximativ fixiert. Die einzige Möglichkeit Musikwerke fast genau nach den Intentionen des Komponisten für die Nachwelt zu fixieren, ist die Aufnahme desselben durch irgendeine der mechanischen Prozeduren. Nun ist aber bekannt, dass unsere grossen Gramophon-truste hauptsächlich diejenigen Werke der ernsten Musik aufnehmen, welche sie als eine gangbare Ware betrachten. Infolgedessen werden viele bedeutenden Werke der zeitgenössischen Musik überhaupt nicht aufgenommen und haben, solange diese misslichen Verhältnisse unverändert bleiben, nicht die geringste Aussicht, aufgenommen zu werden.

Es hat jedoch eine ungeheure Bedeutung, alle hervorragenden Werke der Gegenwart den Intentionen des Komponisten gemäss zu verewigen, entweder durch seine aktive Teilnahme an der Aufnahme, oder durch Aufnahmen, die unter seiner Kontrolle hergestellt werden. Fast ebensolche Wichtigkeit besitzt die Verewigung der Leistung grosser ausübender Künstler hinsichtlich älterer Musik.

Da wir schon die technischen Mittel hiezu besitzen, so ist es ein unverzeihliches Versäumnis, wenn wir nicht alle Möglichkeiten versuchen, um dieses zu verwirklichen. Da wir von den Gramophongesellschaften dies nicht erhoffen können, müsste eine internationale Autorität es versuchen, dieses, so weit es eben geht, zu ermöglichen. So eine Autorität wäre eben der Völkerbund. Ebendeshalb schlage ich folgendes vor:

Das Comité des L. e[t] des Art sollte in Erwägung ziehen, ob nicht die Aufstellung einer musikhistorische Platten- und Tonfilmsammlung unter dem Ägis des Völkerbundes möglich wäre.

Diese Sammlung sollte bestehen:

1. Aus den authentischen Aufnahmen der bedeutendsten zeitgenössischen Musikwerken, die unter Kontrolle der betreffenden Komponisten aufgenommen worden sind.
2. Aus den Aufnahmen der bedeutenden Werke vorhergehender Perioden, die unter Leitung anerkannter Autoritäten zustande gekommen sind.
3. Aus Aufnahmen, die in Herrn Čapek's Vorschlag beschrieben sind.

Um die Liste der Werke zu erhalten, sollten wir uns an möglichst neutrale Sachverständige (also Musikhistoriker, Musikschriftsteller, und nicht etwa an Komponisten oder ausübende Künstler) wenden. Diesbezüglich schlage ich vor in den 4 grossen Ländern, die zur Zeit für die Musikpflege am wichtigsten sind, Italien, Frankreich, Deutschland und England, je zwei solche Sachverständige auszuwählen. Dieselben sollten ersucht werden 2 Listen anzugeben. Die 1. Liste diejenigen zeitgenössischen Werke aller Länder enthalten, die ihrer Meinung nach am wichtigsten sind um in dieser Sammlung einverleibt zu werden, die 2. Liste die bedeutendsten Werke vorhergehender Perioden, zurückgehend bis zu den Anfängen der europäischen Kunstmusik, zugleich mit Bezeichnung der Ausführenden, die sie für die anerkanntesten auf den einzelnen Gebieten halten. Vorderhand soll sich diese Liste auf Werke beschränken, die sich zur Zeit im Repertoire jener anerkannter Ausübenden Künstler sich befindet.

Die Aufnahme derjenigen Werke, bzw. Ausführenden, die die meisten Stimmen in diesen je 8 Listen erhalten, sollten in erster Linie beschafft werden.

Was nun die Beschaffung der Aufnahmen anbelangt, so könnte Folgendes getan werden:

1. Platten derjenigen Werke, die bereits von Gramophongesellschaften in der gewünschten Weise hergestellt worden sind, sollten als Geschenk von der betreffenden Gram.gesellsch. erbeten werden.
2. Schwieriger ist die Frage, wie man die noch nicht aufgenommenen Werke zur Aufnahme bringen könnte. Eigentlich sind da nur zwei Möglichkeiten: entweder die Gramophongesellschaften zu bewegen, allmöglich in altruistischer Weise diese Aufnahmen herzustellen, oder aber: irgendwie Geld dafür beschaffen und die Unkosten der Aufnahmen selber tragen.

— . —

Was nun jene Aufnahmen anbelangt, über die Herr Čapek in seinem Vorschlag spricht, ist die Lage teilweise günstiger, teilweise schwieriger. Günstiger ist sie, weil ja nur bereits vorhandenen Aufnahmen in Betracht kommen; schwieriger ist jedoch die Auswahl des Materials.

Herr Čapek teilt das Material in 3 Abteilungen:

unter a) sagt er: — — —

Diese ist nun ungefähr in den Werken, von welchen mein Vorschlag spricht inbegriffen.

unter b) sagt er — — — — —

Hiezu möchte ich bemerken, dass bei orientalischen Völker[n] diese a) und b) Kategorie eigentlich ein und dasselbe sind.

Unter c) sagt er — — —

Dieses wiederum gehört eigentlich in das Gebiet der Volkskunst, worüber die Commission intern. de Coop. intellect. in früheren Jahren bereits ihre Beschlüsse gefasst hat.

Es bliebe also die Auswahl jener europäischen und orientalischen bzw. exotischen Aufnahmen, die Herr Č unter b) bezeichnet.

Mit der Auswahl müssten 1–2 Sachverständige (namentlich Musikfolkloristen) betraut werden; ohne sorgsamer Auswahl würde man leicht lauter Zwitterbildungen wie z.B. von Araber, Japaner vorgetragene europäische Gassenhauer bekommen.

Die Gramophongesellschaften müssten ersucht werden, alle Ihre derartigen Aufnahmen mit möglichst genauen wissenschaftlichen Angaben versehen, jene Sachverständigen zur

Verfügung zu stellen; das von ihnen ausgewählte Material wiederum der zu errichtenden Sammlung zu schenken.

Javaslat zenei hangfelvételek nemzetközi gyűjteményének létrehozására

A zene úgynevezett gépiessé válásában egyelőre nem látok veszélyt a művészetre nézve, mivel jelenleg jóval nagyobb a haszon, amit általa a művészet nyerhet, mint ami kárt olykor itt-ott okoz. Sajnos a vállalatok, melyek mindenhatóan irányítják a gépi zene előállítását, csakis a nyereségre való törekvéssel vannak elfoglalva, úgyhogy a gépi hangrögzítés által a művészetnek kínált lehetőségek egyik legnagyobb haszna szinte teljességgel kiaknáztatlan marad. – Ismeretes, hogy a hangjegyírásunk tökéletlenül, tulajdonképpen csak nagyjából rögzíti a zeneműveket. Az egyetlen lehetőség arra, hogy zeneműveket majdnem pontosan a zeneszerző intenciói szerint az utókor számára rögzítsünk, a hangfelvétel valamilyen mechanikus eljárással. Ismeretes azonban, hogy nagy lemezzállataink csak azokat a komolyzenei műveket veszik fel, melyeket kelendő árunak tekintenek. Ennek következtében sok jelentős kortárs zeneművet egyáltalán nem vesznek fel, és amíg ezek a sajnálatos állapotok változatlanul fennállnak, a legkisebb esély sincs rá, hogy felvegyék őket.

Ugyanakkor rendkívül nagy lenne a jelentősége annak, hogy a jelenkor kiemelkedő műveit a zeneszerző intenciói szerint megörökítsük, akár a zeneszerzőnek a felvételben való aktív részvételével, akár olyan felvétel révén, amely a zeneszerző ellenőrzésével készül. Majdnem ugyanilyen fontos a nagy előadóművészek teljesítményének megörökítése a korábbi zene terén.

Mivel már rendelkezésünkre áll az ehhez szükséges technikai eszköz, megbocsáthatatlan mulasztás, ha nem próbálunk meg mindent ennek megvalósítása érdekében. Mivel ezt nem remélhetjük a lemeztársaságoktól, egy nemzetközi tekintéllyel rendelkező szervezetnek kellene megpróbálnia ezt a lehetőségekhez képest előmozdítani. E tekintélyes szervezet lehetne a Népszövetség. Éppen ezért a következőket javaslom:

Az Irodalmi és Művészeti Bizottságnak meg kellene fontolnia, nem lenne-e lehetséges egy zenetörténeti hanglemez- és hangosfilmgyűjtemény felállítása a Népszövetség égisze alatt.

E gyűjtemény a következőkből kellene, hogy álljon:

1. A legjelentősebb kortárs zeneművek hiteles felvételei, melyek a zeneszerző felügyeletével készültek.

2. A korábbi korszakok legjelentősebb műveinek felvételei, melyek elismert szaktekin-tély irányításával készültek.

3. A Čapek úr indítványában leírt felvételekből.

A művek jegyzékének létrehozása céljából lehetőleg elfogulatlan hozzáértőkhöz kellene fordulnunk (tehát zenetörténészekhez, zenei írókhoz, és nem pedig zeneszerzőkhöz vagy előadóművészekhez). Ebből a célból javaslom, hogy a zeneművészet szempontjából jelenleg legfontosabb négy nagy országban, Olaszországban, Franciaországban, Németországban és Angliában válasszanak ki két-két ilyen hozzáértőt. Az egyes hozzáértőknek két-két jegyzéket kellene készíteniük. Az első jegyzék minden ország legjelentősebb kortárs műveit tartalmazná, melyeknek szerintük mindenképpen be kellene kerülniük ebbe a gyűjteménybe, a második jegyzék az európai műzene kezdeteiig visszamenve a korábbi korszakok legfontosabb műveit tartalmazná, egyúttal megjelölve az előadókat is, akiket az egyes területeken a legelismertebbeknek tartanak. A jegyzéknek egyelőre azon művekre kellene szorítkoznia, melyek szerepelnek ezeknek az elismert előadóművészeknek a repertoárján.

Azoknak a műveknek, illetve azoknak az előadóknak a hangfelvételeit kellene először elkészíteni, akik a legtöbb szavazatot kapták a kétszer nyolc jegyzékben.

A hangfelvételek elkészítése érdekében pedig a következőt lehetne tenni:

1. Azon lemezekből, melyeket a kívánt módon lemezvállalatok már elkészítettek, ajándék-példányt kellene kérni a megfelelő lemezvállalatoktól.

2. Nehezebb kérdés, hogy hogyan készíttethető hangfelvétel még föl nem vett művekből. Tulajdonképpen csak két lehetőség van: vagy a lemezvállalatokat kell erre ösztönözni, hogy amennyire lehetséges, önzetlenül készítsék el ezeket a felvételeket, vagy pedig: valahogy pénzt szerezni s a felvételek költségeit vállalni.

— . —

Ami mármost azokat a felvételeket illeti, melyekről Čapek úr indítványa beszél, a helyzet részben kedvezőbb, részben nehezebb. Kedvezőbb, mivel csupán már létező felvételek jönnek számításba; nehezebb ugyanakkor az anyag kiválasztása.

Čapek úr az anyagot három osztályba sorolja

a) alatt azt mondja: — — —

Ez mármost benne foglaltatik azon művekben, melyekről az én első javaslatom szól.

b) alatt azt mondja — — — — —

Ehhez meg kell jegyezni, hogy a keleti népeknél ez az a) és b) kategória tulajdonképp egy és ugyanaz.

c) alatt azt mondja — — —

Ez tulajdonképpen ismét a népművészet területéhez tartozik, melyről a Szellemi Együttműködés Nemzetközi Bizottsága már korábbi években határozatot hozott.

Így azon európai és keleti, illetve egzotikus felvételek kiválasztása maradna, melyet Čapek úr a b) alá sorol.

A válogatással egy-két hozzáértőt (nevezetesen zenefolkloristát) kellene megbízni; gondos válogatás nélkül könnyen torzszülötteket kapnánk, mint amilyen pl. egy arab vagy japán által előadott európai sláger.

A hanglemeztársaságokat meg kellene keresni, hogy minden ilyen jellegű felvételüket lehetőleg pontos tudományos adatokkal ellátva bocsássák a hozzáértők rendelkezésére; a tőlük kiválasztott anyagot ugyancsak ajándékozzák a létesítendő gyűjteménynek.

3. Bartók tervezett német nyelvű javaslata, Bartók Archívum, BA-N: 3861/a

Vorschlag für die Sicherung der Freiheit der Kunst und der Wissenschaften

Das Comité Permanent des Lettres et des Arts nimmt mit Bedauern wahr, dass Anhänger gewisser einseitigen und outrierten politischen Bewegungen die Künstler und Wissenschaftler in der Ausübung ihrer Kunst und Wissenschaft gewaltsam beeinflussen wollen. Offenbart ein Künstler oder Wissenschaftler in einem Werk aus reinster künstlerischer Überzeugung Ansichten, die ihnen nicht behagen, so trachten sie denselben moralisch und materiell zu Grunde zu richten.

Infolgedessen findet das Com. perm. des L. et d. A. es zeitgemäss jede grobe und gewaltsame Vermischung der Partei-Politik mit der Kunst zu verurteilen, wömmen sie auch stattfinden und von wemimmer sie auch kommen mag. Es protestiert dagegen umsomehr, als gewisse Zeichen dafür sprechen, dass eine derartige Vergröberung der Allgemeinesinnung im Zunehmen begriffen sind. Dies führt indessen zur immer grösseren Separierung der Völker. Das Com. p. d. L. et d. A. erklärt im Namen der Freiheit der Kunst und der Wissenschaften, einem jeden Künstler und Wissenschaftler, der solchen Verfolgungen ausgesetzt ist, in vollständigster Weise moralisch beizustehen.

Béla Bartók

Javaslat a művészet és a tudomány szabadságának biztosítására

Az Irodalmi és Művészeti Állandó Bizottság aggodalommal tapasztalja, hogy bizonyos egyoldalú és túlzó politikai mozgalmak hívei művészeket és tudósokat művészetük és tudományuk gyakorlásában erőszakkal befolyásolni kívánják. Ha egy művész vagy tudós a munkájában tisztán művészi meggyőződésből olyan nézeteket nyilvánít ki, melyek nem felelnek meg nekik, igyekeznek erkölcsileg és anyagilag tönkretenni.

Ezért az Irodalmi és Művészeti Állandó Bizottság elérkezettnek látja az időt, hogy elítélje a pártpolitika minden durva és erőszakos beavatkozását a művészetbe, akárhol is történjék, s akárkitől eredjen is. Annál is inkább tiltakozik ellene, mivel bizonyos jelek arra mutatnak, hogy a közhangulat ilyen eldurvulása növekvőben van. Ez pedig egyre jobban eltávolítja egymástól a népeket.

Az Irodalmi és Művészeti Állandó Bizottság kijelenti, hogy a művészet és tudomány szabadsága nevében, erkölcsileg a legteljesebb mértékben minden efféle üldözésnek kitett művész és tudós mellett áll.

Bartók Béla

ABSTRACT

LÁSZLÓ VIKÁRIUS

BARTÓK AS A PUBLIC FIGURE, GENEVA, 1931

Tracing a Missing Motion Read at a League of Nations Committee

The present article traces two writings missing from the canon of Bartók's voluminous short texts first published and catalogued by András Szöllősy in Hungarian and compiled and edited by Benjamin Suchoff in English. Bartók was invited to join the Committee of Arts and Letters of the League of Nations in 1931 and, as we know from his letter about the meeting, he had to deliver a proposal, which so far has appeared to be lost. This motion urging the establishment of a gramophone recording collection and initiating new recordings can be found both as published in the minutes of the session and also among Bartók's still unpublished papers. The Appendix of the article contains the newly found French and German text versions of his proposal, as well as Bartók's other proposal, which attempts to find support for the defence of the freedom of art and science, a text he had originally wished to present at the meeting but was discouraged from doing so because of its politically delicate nature. The surviving text, previously published in facsimile but not included in the list of Bartók's writings, clearly testifies to the composer's sense of responsibility and foresight. Finally, the identification of most of the twenty-seven members of the committee shown in a repeatedly reprinted photograph is also attempted for the first time.

The article was published in a slightly different and earlier English version (together with a Romanian translation) entitled 'Béla Bartók as Public Figure: Tracing Two Missing Writings Linked to a League of Nations Committee Session in Geneva, 1931' in *Lucrări de Musicologie / Musicology Papers* in 2022.

László Vikárius is head of the Budapest Bartók Archives (Institute for Musicology, Research Centre for the Humanities) and editor-in-chief of the Béla Bartók Complete Critical Edition, founded by László Somfai. Together with Vera Lampert, he edited the first published volume of the series, *For Children: Early Version and Revised Version* (2016). He is also professor of music and programme director of PhD in musicology at the Liszt Ferenc Academy of Music (now state university) in Budapest.

Douglas Jarman

„FRISSEN, JÁMBORAN, VIDÁMAN, SZABADON”*

A Deutscher Turnerbund és Berg Hegedűversenye

A korai naplóvázlatok

1. Közismert, hogy Alban Berg számos munkáját befolyásolták, vagy bizonyos fókig inspirálták is zenén kívüli hatások. Ezek némelyikét maga Berg tárta a nyilvánosság elé. A *Kamarakonzert* egyes vonásainak kriptográfiai és számszimbolikai háttérét (ha nem is minden személyes vonatkozását) például abban az 1925-ben publikált levélben fejtette ki, amelyben a művet Schoenbergnek ajánlotta.¹ Más információk, így a *Lírai szvit* „titkos programja” vagy a *Kamarakonzert* személyesebb részletei csak Berg és felesége, Helene halála után váltak hozzáférhetővé.²

A *Hegedűverseny* esetében azonban nem volt szükség semmilyen „titkos program” közzétételére: Berg maga dedikálta a művet „Egy angyal emlékének”, Berg életrajzírója, Willi Reich pedig „Requiem Manon emlékére” című cikkében³ megírta, hogy a mű első része a 19 éves Manon Gropiusnak, Alma Mahler és Walter Gropius leányának személyiségét, második része pedig betegségét, halálát és végző átváltozását ábrázolja. A *Hegedűverseny* vázlatai ezzel szemben arról tanúskodnak, hogy Bergnek a zenén kívüli programmal kapcsolatos eredeti elképzelései valamelyest különbözők voltak, továbbá arról, hogy ezek a korai elképzelések végül – figyelemre méltóan – beleolvadtak a Manon-programba.

* A tanulmány eredetije: Douglas Jarman: „'Frisch, Fromm, Fröhlich, Frei'. The Deutscher Turnerbund and the Berg Violin Concerto”, *Musicologica Austriaca. Journal for Austrian Music Studies* 17 February, 2017.

Őszinte hálával tartozom Regina Buschnak, munkatársamnak a Berg-összkiadás *Hegedűverseny*-közreadásának elkészítése során, akinek konstruktív kritikája és elmélyült forrásismerete rendkívüli segítséget jelentett a jelen tanulmány megírásában.

1 „Alban Bergs Kammerkonzert für Geige und Klavier mit Begleitung von dreizehn Bläsern”, *Pult und Taktstock* 2/3. (February/March 1925), 23–28. Angolul: Willi Reich: *Alban Berg*. London: Thames and Hudson, 1965, 143–148. Ld. még Bryan R. Simms: *Pro Mundo – Pro Domo. The Writings of Alban Berg*. Ed. Bryan R. Simms. Oxford–New York etc.: Oxford University Press, 2014, 196–198. és 281–283.

2 George Perle: „The Secret Program of the Lyric Suite”, *International Alban Berg Society Newsletter* 5. (June 1977), 4–12.; és *Musical Times* 118. August–October 1977), 629–632., 709–713., 809–813.; Brenda Dalen: „'Freundschaft, Liebe und Welt'. The secret programme of the Chamber Concerto”. In: *The Berg Companion*. Ed. Douglas Jarman, Basingstoke: Macmillan, 1989, 141–180. Ld. még Simms: *Pro Mundo – Pro Domo*, 282.

3 *Neues Wiener Journal* 1507. (31 August 1935), 11.

A *Hegedűversennyel* kapcsolatos bizonyára legkorábbi gondolatok – egy négyoldalas feljegyzés, amely többek között a mű lehetséges formai tervét is magába foglalja – Berg 1935-ös naplójának 159–162. oldalán található.⁴ Bár ezek a vázlatok pontosan nem datálhatók, valószínűnek látszik, hogy annak az előkészítő munkának a részei, amelyről Berg Louis Krasnernek írt 1935. március 28-án.⁵

Bergnek az volt a szokása, hogy amikor egy új kompozíció megírásába fogott, akkor számos különböző gondolatot vetett papírra, és közülük válogathatott, amikor a darab koncepciója világosabbá és konkrétabbá vált. Ezek lehetnek szavak vagy kottás feljegyzések, és vonatkozhattak esetleges programatikus részletekre (a zeneszerző láthatólag gyakran érezte szükségét valamiféle zenén kívüli programnak, amely ösztönözte teremtő képzetét): a mű nagy léptékű szerkezetére, a tétel általános karakterére vagy formájára, hangszerelési ötletekre, drámai gesztusokra stb. A Berg 1935-ös naplójában olvasható négyoldali feljegyzés is ilyen előzetes elképzelések gyűjteménye.⁶ A naplórészlet első oldalán (159.) található feljegyzések között a 7. szisztémán négy, később törölt tempójelzés – Alleg[ro], Largo, Allegretto, Rubato – található, továbbá a sor elejére beszúrt FFFF betűk. Ezek jelentése ugyanannak az oldálnak a 10. szisztémáján válik világossá, ahol a négy F „a 4 tétel” bejegyzést követően a „Frisch, Fromm, Fröhlich, Frei” („frissen, jámboran, vidáman, szabadon”) szavak kezdőbetűiként jelenik meg, amelyeknek sorrendjét az alájuk írt római számok az ellenkezőjére fordítják (lásd az 1. fakszimilét a 410. oldalon):⁷

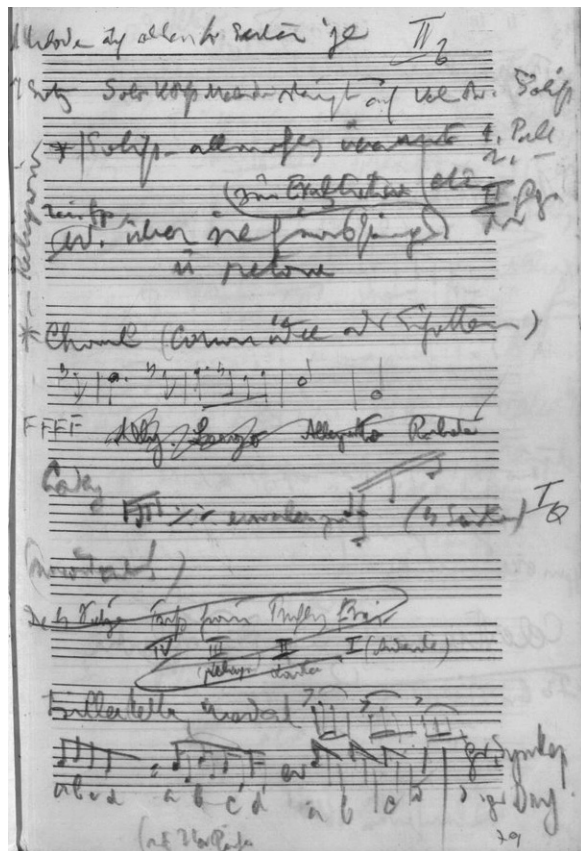
Die 4 Sätze	Frisch	from[m]	Fröhlich	Frei
	IV	III	II	I (Andante)
		(religio[so])	Ländler	

4 *Musiker-Kalender* 1935, 159–162. Österreichische Nationalbibliothek (Wien) [ÖNB], zenei gyűjtemény, Fonds Alban Berg [F21 Berg] 432/31, <http://data.onb.ac.at/dtl/6619686> (hozzáférés: 2017. február 17.), scan no. 160 and 162.

5 Alban Berg levele Louis Krasnernek, 1935. március 28. Az eredeti levél elveszett. A levél 2. oldalának fakszimiléje megjelent 1936-ban Krasner és a *Hegedűverseny* közös promóciós kiadványában (Bayerische Staatsbibliothek, kéziratgyűjtemény, Ana 500, F, 11). A teljes levél transzkriptiója, amelyet valószínűleg Willi Reich készített azért, hogy „Zur Entstehung des Violin-Konzertes von Alban Berg” című cikkében (*Anbruch. Österreichische Zeitschrift für Musik* XVIII. [7 October 1936.], 196–197.) publikálja, a bécsi Wienbibliothek im Rathaus kéziratgyűjteményében található H.I.N. 202983 jelzettel.

6 Ezt a négy odalt vizsgálja a következő tanulmány: Rudolf Stephan: „Von der Planung zum musikalischen Kunstwerk. Über Bergs Komponieren”. In: *Vom Einfall zum Kunstwerk. Der Kompositionsprozeß in der Musik des 20. Jahrhunderts*. Hrsg. Hermann Danuser–Günter Katzenberger. Laaber: Laaber-Verlag, 1993, 253–272., ide: 258. skk. Ugyancsak foglalkozik velük a következő két mű: Constantin Floros: „Die Skizzen zum Violinkonzert von Alban Berg”. In: *Alban Berg Studien, 2.: Alban Berg Symposium Wien 1980. Tagungsberich*. Hrsg. Rudolf Klein. Wien: Universal Edition, 1981, 118–135., ide: 119. skk.; és Constantin Floros: *Alban Berg – Musik als Autobiographie*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1992, 329.; Floros azonban a „Fromm” szót hibásan „Traum”-nak olvassa, a „Frisch” szót pedig „olvashatatlanak” minősíti.

7 Mindez ugyancsak ki van húzva.



1. fakszimile. Alban Berg 1935-ös naplójának részlete (Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, F21 Berg 432/31, fol. 79; 1935. évi Musikerkalender, 159.)

A napló egy további bejegyzése (lásd a 2. fakszimilét) a 161. oldal 1–5. szisztémáján a négy F-es mottó megfordított alakját két csoportra osztja, amelyek mindegyike két tételből áll, a következőképpen:

phantasier[en]d

I A) Frei (Andante, Allegro)

B) Fröhlich (verträumte) Ländlerw[eise] Jodle[r]

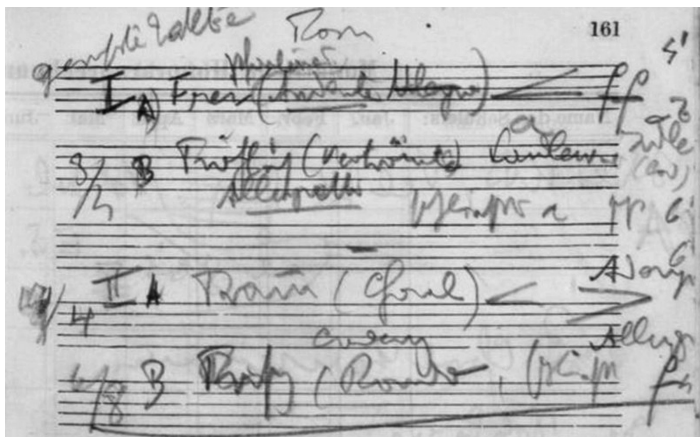
Allegretto

II A) Fromm (Choral) Adagi[o]

Cadenz

B) Frisch (Rondo) Allegr[o]⁸

8 Fakszimile és teljes diplomatikus átírás: Stephan: *Von der Planung zum musikalischen Kunstwerk*, 258. Ld. továbbá Stephan megjegyzéseit a 161. és a 162. oldalra vonatkozóan, uott, 258–260. Az 1935-ös *Musikerkalender* összes oldalának fakszimiléje és tárgyalása az Alban Berg-összkiadás előkészületben levő kritikai jegyzeteiben fog megjelenni. Online: *Musiker-Kalender 1935*, <http://data.onb.ac.at/dtl/6619686>, scan no. 162.



2. faksimile. Alban Berg 1935-ös naplójának részlete (Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, F21 Berg 432/31, fol. 80; 1935. évi Musikerkalender, 161.)

Az oldal 1–5. szisztémáján található formavázlat bizonyos vonatkozásai az elkészült mű struktúráját tükrözik. A végső mű I. része, ennek a vázlatnak megfelelően, egy Andantéból és az azt követő Allegrettóból áll (és sok „vidám”, „scherzando” vagy „grazioso” megjelölésű részletet tartalmaz). A fő különbség a megfordított FFFF-motívó révén a 159. oldalon és a napló 161. oldalán felvázolt nagyforma, illetve magának a Hegedűversenynek a nagyformája között a II. rész első és második felének sorrendje: a végső mű II. része ugyanis egy Allegróból (amelynek jelzése nem „Frisch”, hanem „sempre rubato, wie eine Kadenz”), majd azt követően egy „Fromm” jelzésű, Adagio tempójú korálvariáció-sorozatból áll.

A „Frisch, Fromm, Fröhlich, Frei” formula egy régi és közsímet mondás része volt, amely számos változatban terjedt el,⁹ és amelyet Bergnek biztosan ismernie kellett.¹⁰ A 19. század elején a formula a német és osztrák Turnerbund (tornaszövetség) jelszavának részévé vált. Ennek a mozgalmnak a célja a 19. század elején Friedrich Ludwig Jahn (1778–1852) által alapított gimnasztikai és sportklubok

9 Az ÖNB Historische Zeitungen und Zeitschriften honlapja mintegy 400 találatot ad a formula használatára német és osztrák újságokban az 1885 és 1935 között eltelt 50 évben, beleértve egy olyan cikket is, amely a formula eredetéről szól: [http://anno.onb.ac.at/anno-suche/#searchMode=complex&text=%22frisch+fromm+fr](http://anno.onb.ac.at/anno-suche/#searchMode=complex&text=%22frisch+fromm+fr%22), hozzáférés: 2017. február 20.)

10 Ha Berg tanulmányozta volna saját könyvtárának két kézikönyvét – *Deutsches Sprichwörter-Lexikon. Ein 10. Hausschatz für das deutsche Volk*, 1.: A Gothen. Hrsg. Karl Friedrich Wilhelm Wander. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1867; és *Meyers Konversations-Lexikon. Ein Nachschlagewerk des allgemeinen Wissens*, 6.: Ethik-Gaimersheim. Fünfte, gänzlich neubearbeitete Auflage, Neuer Abdruck. Leipzig–Wien: Bibliographisches Institut, 1895 –, számos ilyen variánsra bukkanhat volna. Wander például két alakot ad meg, az egyik: „Frisch, fromm fröhlich und frei ist aller Studenten Geschrei” (ennek forrásaként a Grimm-testvérek művét adja meg: *Deutsches Wörterbuch*, 4. Leipzig, 1852), a másik: „Frisch, fröhlich, from und frey, das ander Gott befohlen sey” (ezt a következő művekre hivatkozva közli: J. Eiselein: *Die Sprichwörter und Sinnreden des deutschen Volks*. Freiburg, 1840; Georg Henisch: *Teutsche Sprach und Weissheit*. Augsburg, 1616, és M. Fridericus Petri: *Der Teutschen Weissheit...* Hamburg, 1605).

szervezése volt. Jahn meggyőződése szerint a fizikai nevelés nem csupán az egészségnak, hanem a nemzeti azonosságtudatnak is az alapköve. Jahn és Eiselen *Die Deutsche Turnkunst* című könyvében a jelszó „Frisch, frey, fröhlich und fromm – ist des Turners Reichthum” alakban fordul elő.¹¹

A mottó megszokottabb „Frisch, Fromm, Fröhlich, Frei ist die Deutsche Turnerei” (szó szerinti fordításban: „Friss, jámbor, vidám és szabad a Német Tornaszövetség”) formáját, amely Bergnek a *Hegedűverseny*hez készített vázlataiban is felbukkan, a Turnerbund 1846-tól kezdve használta.

A *Meyers Konversations-Lexikon* Berg könyvtárában található példánya tartalmaz egy olyan ábrát is, amely a Johann Heinrich Felsing által a Turnerbund jelképéül 1846-ban javasolt formula négy F-jének egy olyan elrendezését ábrázolja, amely Berg kézírásával az F21 Berg 85/I jelű kézirat fol. 2' jelzésű lapján jelenik meg (3. fakszimile).¹²

2. Miközben a jobboldali szélsőség és a rasszista gondolkodás mindig is hozzátartozott a Turnerbund filozófiájához,¹³ a szövetség 1920-tól kezdve – a baloldali Deutscher Arbeiter-Turn- und Sportbunddal (a későbbi ASKÖ-vel) és a Christlich Deutsche Turnerschaft Österreichsszel ellentétben – fokozatosan nyíltan nacionalista, az NSDAP-val¹⁴ szimpatizáló mozgalommá vált, amely az FFFF jelképet kapcsolatba hozta a náci horogkereszttel. Az 1934. júliusi puccsot követően, amelynek során osztrák nácik meggyilkolták Engelbert Dollfuß kancellárt, a Turnerbundot betiltották arra hivatkozva, hogy tagjai közül sokan annak az NSDAP-nak is tagjai voltak, amelynek tilos volt Ausztriában tevékenykednie. Az FFFF jelkép viselését a Bundeskanzleramt 1934. augusztus 7-én kiadott rendelete is tiltotta, mert az NSDAP szimbólumainak helyettesítőjeként használták.¹⁵

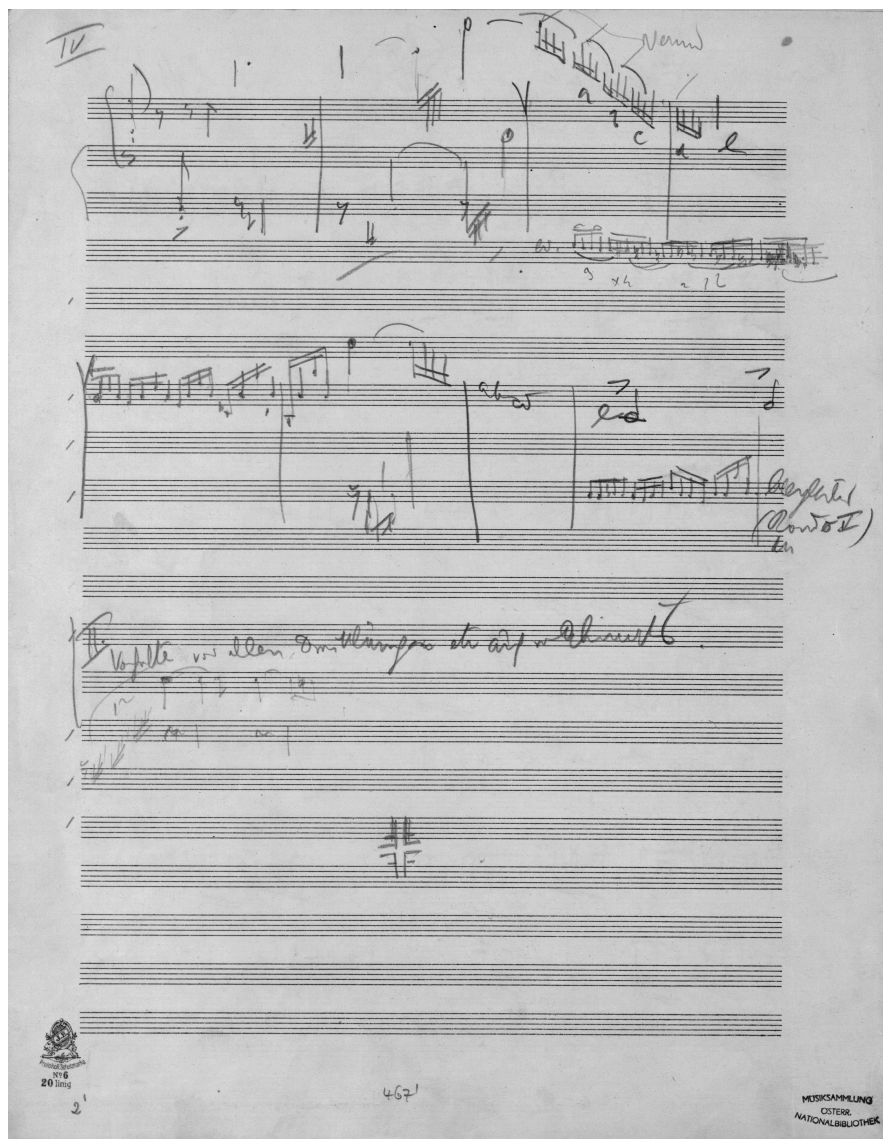
11 *Die Deutsche Turnkunst zur Einrichtung der Turnplätze dargestellt von Friedrich Ludwig Jahn und Ernst Eiselen.* Berlin: szerzői kiadás, 1816, 233.

12 <http://data.onb.ac.at/dtl/3359186> (hozzáférés: 2017. február 17.), scan no. 4. Ld. még: „Abwandlungen des Turnerkreuzes von Felsing”. In: Jan Schlürmann: „200 Jahre Deutsche Turner- und Turnverbandssymbolik als Spiegel der politischen Geschichte deutscher Staaten und politischer Ideologien, 1813–2013”. In: *Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Geschichte der Sportwissenschaften e. V.* Hrsg. Jürgen Court-Müller. Berlin–Münster–Wien–Zürich–London: LIT Verlag, 2014, 41–62. (Tafel I, 46); a Google books révén is hozzáférhető: <https://books.google.com/books?id=3j-3BgAAQBAJ> (hozzáférés: 2017. február 17.).

13 Andreas P. Pittler Jahnt a nemzetiszocialisták „faji tisztaság”-politikájának előhírnökeként jellemezte a következő cikkében: „Friedrich Ludwig Jahn und der ÖTB. Zum ideologischen Gehalt des 'Jahn-schen Turnens'”. In: *Handbuch des österreichischen Rechtsextremismus.* Hrsg. Stiftung Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes, Vienna: Deuticke, 1993, 272–282.

14 Mario Leis hívta fel arra a figyelmet, hogy „1933 áprilisában, mindössze néhány hónappal azután, hogy a nemzetiszocialisták átvették a hatalmat, a Deutsche Turnerschaft sietve egy árjabarát szakaszt iktatott be az alapokmányába”. Ld. Mario Leis: *Sport in der Literatur. Aspekte ausgewählter Sportmotive im 20. Jahrhundert.* Siegen: Dissz. Gesamthochschule Siegen, 1998, 3. fejr.: „Turnen – 'Frisch, frey, fröhlich und fromm'” (PDF formájában hozzáférhető: <http://webdoc.sub.gwdg.de/ebook/diss/s/Siegen/Leis>, hozzáférés: 2015. november 12.).

15 Köszönettel tartozom Oliver Rathkolbnak (Institut für Zeitgeschichte, Universität Wien), Günter Atzmannigernek, az Österreichischer Turnerbund (Schärding) Bundesobmannjának és Wilhelm Laseknek (Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes) a Turnerbunddal és történetével



3. fakszimile. Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, F21 Berg 85/I, fol. 2'

Berg pénzügyi és művészi helyzete 1933–35-ben

Csupán találgatni tudjuk, hogy Berg kezdetben miért fontolgatta a Turnerbund mottójának, ennek a német nacionalizmushoz köthető jelszónak a felhasználását a *Hegedűverseny* egyik strukturális elemeként. Habár nincs közvetlen bizonyíték arra,

kapcsolatos információért. Ld. továbbá Schlürmann: *200 Jahre Deutsche Turner- und Turnverbandssymbolik*, további hivatkozásokkal a 41. oldalon (1. lábj., <https://books.google.at/books?id=3j-3BgAAQBAJ>, hozzáférés: 2017. február 17.), és https://de.wikipedia.org/wiki/Swastika#cite_ref-166 (hozzáférés: 2015. november 12.).

hogy a zeneszerzőnek bármilyen köze lett volna a Turnerbundhoz (úgy fest, a sport iránti érdeklődése kimerült abban, hogy a bécsi Rapid futballcsapatának szurkolt), lehetséges, hogy létezett valamilyen személyes kapcsolata velük nagybátyja, Kaspar révén, akinek a cége sportfelszereléseket gyártott.¹⁶ Mindenesetre a Turnerbund beültetését követően sem az FFFF mottó, sem pedig a hozzá kapcsolódó szimbólum nem váltott ki közérdeklődést vagy nyilvános vitát a sajtóban vagy a rádióban.

Tekintettel arra, hogy Berg műveit az NSDAP 1933. januári hatalomra jutása után ritkán játszották Németországban és Ausztriában (a *Lulu*-szvit 1934. november 30-i berlini bemutatója után több mint egy évtizeden át nem adtak elő tőle semmit Németországban), továbbá arra, hogy csaknem készen álló új operáját csak külföldön játszhatták volna – Furtwängler figyelmeztetett arra 1934 májusában, hogy a *Lulu* szövegkönyve az adott németországi közhangulatban „teljesen elfogadhatatlan”¹⁷ –, és hogy kiadóit is érzékenyen érintették a kieső jogdíjak (az Universal Editiontól kapott havi illetménye 1933 júniusában 1000-ról 700, majd később 500 schillingre csökkent), a zeneszerző szorult anyagi helyzetbe került. 1933 őszén egy Reichnek írott levelében már megpendítette annak a lehetőségét, hogy pénzt kér Werner Reinhardtól vagy Elizabeth Sprague Coolidge-től a *Lulu* dedikációja fejében, 1933. december 6-án pedig ismét érdeklődött Schoenbergnél egy amerikai kéziratgyűjtő megkeresésének esélyeiről.¹⁸ A *Wozzeck* partitúráját 1934 júniusában eladta a Library of Congressnek,¹⁹ és 1935. február 19-én levelet írt Th. W. Adornónak,²⁰ március 7-én pedig Rudolf Kolischnak,²¹ segítségüket kérve abban, hogy angol vagy amerikai vevőt találjanak a *Lírai szvit* vagy a *Der Wein* partitúrájára. Az ISCM bécsi szervezete által 1935. február 14-én, Berg 50. születésnapja tiszteletére rendezett koncert programjának hátoldalára írva a zeneszerző arról tájékoztatta Julius Schloß, hogy félbe

16 Kaspar Berg 1860-ban Nürnbergben vasöntödét alapított; ez lett az első cég Európában, amely olyan sportfelszereléseket állított elő, mint gerelyek, diszkoszok, kalapácsok, gátak stb. Ld. Christof Neidinger: „Kreuzbrave, blondhaarige Familienväter”. Die Nürnberger Familie des Komponisten Alban Berg in Quellen des Stadtarchivs”, *Norica. Berichte und Themen aus dem Stadtarchiv Nürnberg* 2. (2006), 28–36., <https://www.nuernberg.de/internet/stadtarchiv/publ> (hozzáférés: 2015. november 12.). Fajti identitásának bizonyítékaiképpen Berg több – részben az Universal Edition felszólítására írt – levelében is hivatkozik bajor őseire; ld. Patricia Hall: „Alban Berg’s ‘Guilt’ by Association”, megjelenés előtt a következő műben: *Oxford Handbook on Music Censorship*,TM d. Patricia Hall. Ld. még Thomas Ertelt: *Alban Berg, Sämtliche Werke, I/2.: Lulu, Supplement, a III. felvonás particellája, kommentár*, Wien: Universal Edition, 2013, különösen a 23. skk. lábj.

17 Wilhelm Furtwängler levele Alban Berghez, 1934. május 23., idézi Christopher Hailey: „Berg’s Worlds”. In: *Alban Berg and his World*. Ed. Christopher Hailey, Princeton–Oxford: Princeton University Press, 2010, 21.

18 Alban Berg levele Willi Reichnek, 1933. október 17/18. Ld. még Berg Reichnek írt 1933. július 17-i levelét, részben idézi: Ertelt: *Lulu, a III. felvonás particellája, kommentár, 2.*, 8. lábj., ill. 1933. október 6-i levelét: „Ha Reinhardtal beszél, elmondhatja neki, mennyire súlyosan megkárosított a náci rezsim” (Library of Congress [Washington, DC], Music Division, Alban Berg / Willi Reich Collection, 1/1933 (transzkripció).

19 *The Berg-Schoenberg Correspondence. Selected Letters*. Trans. and ed. Juliane Brand–Christopher Hailey–Donald Harris. New York, London: W. W. Norton, 1987, 450.; Ertelt: *Lulu, a III. felvonás particellája, kommentár, 2.*

20 Theodor W. Adorno–Alban Berg: *Briefwechsel, 1925–1935*. Hrsg. Henri Lonitz, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1997, 300.

21 Alban Berg levele Rudolf Kolischnak, 1935. március 7. Harvard University (Cambridge, MA), Houghton Library, Rudolf Kolisch papers, Ms Mus 195 (62).

kellett szakítania a *Lulu* hangszerelését, mert „egy hegedűversenyt kell írnom azért, hogy fenn tudjam tartani magam”.²² 1935. március 7-i levelében Kolischnak is hasonlóan nyilatkozott: „A borzasztó európai helyzet következtében – és az U. E. engedményei és különböző 'kilatások' ellenére – súlyos megélhetési gondokkal küzdök. Nem tudom rávenni magam arra, hogy (veszteséggel) eladjam az erdei házat, viszont ha megtartom, nem tudok megélni havi 400 schillingből.”²³

Ebben a pénzügyi helyzetben természetesen lehetséges, hogy az FFFF-móttó felhasználásának mérlegelésében szerepet játszott az önvédelem vagy az opportunizmus is. Berg már az 1920-as évek közepén hajlandó volt hangsúlyozni árja származását (Christopher Hailey idéz egy Wilhelm Wymetalnak írt levelet 1925-ből),²⁴ és a későbbiekben is írt olyan leveleket, amelyekben a származását nem csupán hangoztatja, hanem genealógiai adatokkal alá is támasztja azoknak, akik állítólagos zsidó származása miatt támadták.

Bár a „Saujud” (kb.: „bűdös zsidó”) kifejezés, amellyel az újságíró illeti a zsidó Bankárt a *Lulu* III. felvonásának 1. jelenetében, a III. együttesben,²⁵ az eredeti Wedekind-darabból származik, a „Gott der Gerechte” („Igazságos Isten”) kifejezés és a „mauscheln” („motyogva”), illetve az „immer mehr ins Jüdeln verfallend” („egyre inkább átcsapva jidlizésbe”, azaz zsidós-jiddises beszédmódba) színpadi utasítások Berg hozzátételei.²⁶ Thomas Ertelt rámutatott arra, hogy „ezek az utasítások nem a főszöveghez tartoznak” (egyes esetekben pedig csak a hangszeres szólamokban jelennek meg),²⁷ hanem „a szerző interpretatív-leíró jellegű megjegyzései”.²⁸ Schoenberg, aki a *Lulu* particelláját és librettóját Berg halála után tanulmányozta, ezeket a hozzátételeket a nácik kegyeit kereső kísérleteknek tekintette.²⁹ Ezzel szemben Friedrich Cerha úgy látta, hogy az újságíró által kimondott „gyalázkodó kifejezés, a Saujud” inkább árja-, mint zsidóellenes éllel bír, hozzátéve, hogy „egy olyan kritikus szellemű zsidó, mint Karl Kraus, nem ütközött meg rajta”, hiszen „itt egy nemzsidó zsidókkal szembeni tipikus attitűdje jut kifejezésre”. Cerha Berg utasításait a „drámai valóságosság” rá jellemző fokozásaként értelmezte.³⁰ George

22 Bayerische Staatsbibliothek München, Ana 500, B, Schloß, Julius I, 137.

23 Mint Pat Hall rámutatott, Berg anyagi problémáit súlyosbította, hogy havi 100 schillinggel támogatta a nővérét, és havi 200 schillinggel járult hozzá Helene elmebeteg fivérének, Frank Nahowskinak az eltartásához. Ld. Hall: *Alban Berg's „Guilt” by Association*.

24 Hailey: *Berg's Worlds*, 23. Hailey cikke behatóbban is vizsgálja Bergnek az árja eredetével kapcsolatos levelezését.

25 Alban Berg: *Sämtliche Werke*, I/2. *Lulu*. Supplement, a III. felvonás particellája, Wien: Universal Edition, 2013, 68., 569. ü.

26 Uott, 31., 255–256. ü.; 68., 575. ü.; és Berg *Lulu*-librettójában (gépirat, indigómásolat), 44 (F21 Berg 133/I, fol. 47).

27 Uott, 68., 575. ü.; és 72., 611. sk. ü.

28 Ertelt: *Lulu*, a III. felvonás particellája, kommentár, 57.

29 „Az előírt két kifejezés, „Jüdeln” és „Mauscheln”, [...] Berg leleménye, amivel sajnos semmit sem ért volna el a náciknál. Ha ugyan erre számított?” Arnold Schoenberg levele Erwin Steinhez, 1936. március 9/11., idézi George Perle: *The Operas of Alban Berg*, II. *Lulu*. Berkeley–Los Angeles: University of California Press, 1985, 283–284.

30 Friedrich Cerha: *Arbeitsbericht zur Herstellung des 3. Aktes der Oper LULU von Alban Berg*. Wien: Universal Edition, 1979, 34.

Perle ugyancsak Berg Kraus iránti tiszteletére apellált, idézve Wilma Iggers Kraus-ról szóló 1967-es könyvét, amely szerint „Kraus számára semmi sem volt ellen-szenvesebb a zsidó beszédmod leghalványabb nyománál egy német mondatban, [...] Kraus 'mauscheln'-nek, vagy, ha jókedve volt, egyszerűen 'jüdeln'-nek nevezte az ilyen beszédet.” Perle szerint Berg „Gott der Gerechte” kifejezése „Kraushoz méltó szatirikus aktus”.³¹ Schoenberg 1936. március 9-i és 11-i levelére írt válaszában Erwin Stein pedig azt írta, hogy „teljesen biztos vagyok benne, [...] hogy Berg részéről egyszerű figyelmetlenség történt”.³²

3. A fenti magyarázatok bármelyikét részesítjük is előnyben – vagy ha Berg betoldásait Wedekind szövegébe egyszerűen opportunistá és naiv gesztusoknak tekintjük, amelyeket abban a reményben tett, hogy az ilyen antiszemita frázisok növelik az esélyét a mű németországi bemutatásának –, az mindenesetre zavarba ejtő, hogy (amint Ertelt megjegyzi) Berg olyan nagy figyelmet szentelt a zsidó bankár részletes zenei jellemzésének egy olyan jelenetben, amely 1933 végén keletkezett.³³

Adorno viszont arról biztosít bennünket, hogy Berg „elutasította az antiszemitizmust, amellyel bécsi környezete könnyen megkísérthette volna, ám nem valamilyen elsajátított felismerés következtében, hanem mert az egészen egyszerűen lehetetlenség volt számára. Berg teljes mértékben a német zenei tradícióhoz tartozónak tekintette magát, de ennek magától értetődően Mahler és Schoenberg is része volt.”³⁴ Bergnek már 1933 márciusában le kellett mondania az Allgemeiner Deutscher Musikvereinben betöltött bizottsági tagságáról, mivel „olyan művészeti irányzatot képviselt, amellyel a német nemzeti mozgalom határozottan felveszi a harcot”.³⁵ Amikor az 1934-es „Hindemith-afférban” Goebbels Hindemith műveinek betiltását „zsidó kapcsolataival”³⁶ indokolta, majd Furtwängler azon az alapon igyekezett megvédeni a zeneszerzőt, hogy tiszta árja származású,³⁷ Goebbels egy beszédben válaszolt, amelyben, a *Berliner Lokal-Anzeiger*

31 Perle: *The Operas of Alban Berg*, II., *Lulu*, 289.

32 Erwin Stein levele Arnold Schoenbergnek, 1936. április 30., 1. o., idézi: Perle, uott, 286.

33 Ertelt: *Lulu*, a III. felvonás partitellája, kommentár, 57.

34 Theodor W. Adorno: *Alban Berg. Master of the Smallest Link*. Trans. Juliane Brand–Christopher Hailey, Cambridge: Cambridge University Press, 1991, 12.

35 Joseph Haas levele Alban Bergnek, 1933. május 9., idézi: Hailey: *Alban Berg and his World*, 22. Berg válasza (1933. május 17.): *Alban Berg. Maschinenschriftliche und handschriftliche Briefe, Briefentwürfe, Skizzen und Notizen. Aus den Beständen der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek*. Hrsg. Herwig Knaus–Thomas Leibnit. Wilhelmshaven: Florian Noetzel, Verlag der Heinrichshofen-Bücher, 2005 (Quellenkataloge zur Musikgeschichte, 34.), 240.

36 Ian Kemp: „Hindemith”. In: *The New Grove*, „Modern Masters”. London: Macmillan, 1980, 235. Hindemith zsidó nőt vett feleségül, továbbra is fellépett zsidó művészekkel (egy olyan trióban brácsázott, amelynek másik két tagja Szymon Goldberg és Emanuel Feuermann volt), és együttműködött a zsidó Kulturbunddal *Wir bauen eine Stadt* című gyermekoperájának egyik előadása során.

37 Furtwängler Hindemith védelmében írt levelét a *Deutsche Allgemeine Zeitung* közölte 1935. november 25-én. Ld. Joseph Wulf: *Musik im Dritten Reich. Eine Dokumentation*, Gütersloh: Sigbert Mohn Verlag, 1963 (rororo Taschenbuchausgabe, 1966. szeptember), 373–376.; idézi: David Nirenberg: „Anti-Semitism in Western Music”, Ruth Hachon *The Music Libel against the Jews* (Yale University Press, 2012) című könyvének recenziója. In: *New Republic* 21 December 2012., <http://www.newrepublic.com/article/books-and-arts/> (hozzáférés: 2015. november 11.).

1934. december 7-i számában megjelent beszámoló szerint,³⁸ leszögezte, hogy Hindemith továbbra is „atonális zajkeltő”, és az a tény, hogy múltjában csak tiszta német vér található, csak annál drámaibb bizonyítéka a mélyreható rothadásnak, amely a zsidó szellemi fertőzés következtében behatolt Volkunk testébe.³⁹ Az ilyen esetek fényében Berg aligha gondolhatta, hogy nem a saját zenei nyelve, hanem a származását igazoló papírai tették műveit elfogadhatatlanná, és jelölték ki helyüket a „degenerált művészet” kategóriájában, amelyről Alfred Rosenberg 1936-ban azt írta, hogy „a teljes zenei atonális mozgalom ellentétes a német nemzet ritmusával és vérével”⁴⁰ – márpedig a *Hegedűverseny* nem csupán dodekafon mű, de a mindjárt a darab I. részének kezdetén (15–27. ü.) hallható hegedűszólo egyike egy tizenkéthangú sor és megfordítása legvilágosabb és legegyszerűbb kinyilvánításainak Berg egész életművében. Sőt, amikor Berg 1935. szeptember 30-án a Reich által az *Anbruch* számára készített *Hegedűverseny*-cikk újabb verziójáról írt, arra kérte Reichet, hogy hívja fel a figyelmet a műnek a tonalitással és az egész hangú skálával fennálló kapcsolatára és ezek nyomán arra a tényre, hogy az egy tizenkéthangú soron alapul:

A versenyműről írott cikk leadható úgy, ahogy van. Esetleg akkor, amikor a korál kezdetéről írsz, még világosabban kimondhatod, hogy az „Es ist genug” négy szótagja az A, H, Cisz, Disz hangokon szólal meg, illetve (korábban) hogy egy olyan hangsort választottam (az üres húrok alapján, utalással a g-mollra), amely egyszerűen a D-dúrnak, a híres hegedűversenyek hangnemének szerepét játssza. Ezzel azt szeretném mondani, hogy ma, amikor már nem is létezik előjegyzés, kézenfekvő volt egy hegedűversenyhez éppen ilyen sort választani.”⁴¹

Bár Ausztria az 1930-as évek elején még független ország volt, az osztrák kultúrára és művészeti életre szükségszerűen 1933-tól kezdve messzemenő befolyást gyakorolt az új németországi politikai légkör, és maga Berg közeli kapcsolatban állt számos olyan személlyel, akik megpróbáltak szembeszállni ennek a hatásnak a politikai, faji és művészi aspektusaival, beleértve azt a nézetet, hogy az atonalitás a német zene „zsidó fertőzésének” a megnyilvánulása.

A 23. *Eine Wiener Musikzeitschrift* című folyóirat első száma 1932 januárjában jelent meg,⁴² Berg szorgalmazására és támogatásával (a címet is ő javasolta).

38 Wulf: *Musik im Dritten Reich*, 376–378.

39 Uott, 378.; és Nirenberg: *Anti-Semitism*”

40 Idézi: Eric Levi: „Atonality, 12-Tone Music and the Third Reich”, *Tempo*, New Series no. 178. (Szeptember 1991), 17. Az eredeti német szöveg: Alfred Rosenberg: „Weltanschauung und Kunst”. In: *Gestaltung der Idee, Blut und Ehre*, II.: *Reden und Aufsätze von 1933–1935*. Hrsg. Thilo von Trotha, München: Zentralverlag der NSDAP, Franz Eher Nachfolger, 1936, 101939, 337. [beszéd az NS-Kulturgemeindében, 1935. június 7.], idézi: Wulf: *Musik im Dritten Reich*, 230. sk.

41 Alban Berg levele Willi Reichnek, 1935. szeptember 30. (Library of Congress [Washington, DC], Music Division, Alban Berg / Willi Reich Collection, 1/1935, transzkripció). Az utolsó mondat a német eredetiben: „Ich möchte damit sagen, daß heute, wo es eben keine Tonartsvorzeichnung mehr gibt, es nahelag, eben eine solche Reihe für ein Violinkonzert zu wählen.”

42 Reprint: Vienna: Verlag O. Kerry, 1971. A cím egyrészt az osztrák sajtótörvény azon paragrafusának számára utal, amelynek alapján egy sajtóban megjelent cikk helyreigazítását lehet kérni, másfelől ez volt Berg kabalaszáma. A címlapot Berg rajzolta Josef Humplik egyik terve alapján. Ld. Reich: *Alban Berg*, 81.

Szerkesztője Willi Reich volt, és a szerzők közé tartozott Ernst Krenek, Rudolf Ploderer, Berg barátja, valamint (Hektor Rottweiler álnéven) Theodor Wiesengrund Adorno. 1933 novemberében a 23 közölte Reich „Melyik táborhoz tartozik Ausztiria?” (In welchem Lager ist Österreich?) című cikkét.⁴³ Néhány hónappal korábban elítélő kritika jelent meg benne Ploderer tollából Richard Eichenauer *Zene és faj* (Musik und Rasse)⁴⁴ című új könyvéről, 1933 júniusában pedig Krenek heroikus támadása a náci művészetpolitika ellen, „Dr. Goebbels néhány tézisééről” (Zu einigen Thesen des Herrn Dr. Goebbels) címmel.⁴⁵ 1934-ben a 23 egy további cikket közölt Krenekől, aki bírálta az új osztrák zene RAVAG fesztiválját, amely mellőzte Schoenberg, Berg és Webern műveit,⁴⁶ és felhívta a figyelmet a kevésbé korábban megjelent *Kunst in Österreich. Österreichischer Almanach und Künstler-Adressbuch 1934* című kiadványra, s benne egy Dr. Friedrich Bayer által írt cikke, amelyben ez olvasható: „az atonalitás, amely gyökértelen és idegen a föld és a nép számára, a legélesebb ellentétben áll a tősgyökeres osztrák zenével”.⁴⁷

4. Tekintettel arra, hogy Berg már kezdetben azonnal megfordítja az FFFF motó négy szavának sorrendjét, a Frei, Fröhlich, Fromm, Frisch sort hozva létre, azt a döntését, hogy a Turnerbund FFFF-mottóját a *Hegedűverseny* egyik strukturális elemeként használja fel, véleményem szerint interpretálhatjuk úgy, hogy ez nem naiv, önző gesztus volt – a zeneszerző aligha képzelhette, hogy azáltal, hogy egy művét egy rejtett nacionalista mottóra alapozza (mégpedig olyanra, amelynek a sorrendjét azonnal megfordítja), kedvezményeket csikar ki a nemzetiszocialista pártból, vagy elősegíti, hogy a *Hegedűversenyt* bemutassák a Harmadik Birodalomban –, hanem el-lenszegülést fejezett ki. Berg zenéjében az ilyen megfordítások – akár visszafordításokról van szó, amelyeket valamilyen eltérő anyag választ el időben egymástól, mint a *Lírai szvit* allegro misteriosójának két része vagy a *Wozzeck* első jelenetét záró, visszafelé haladó prelúdium esetében, akár palindromokról, mint a *Kammerkonzert*, a *Der Wein* vagy a *Lulu*-filmzene adagiója – következetesen a tagadással vagy a kételkedéssel kapcsolatosak.⁴⁸ A *Lulu* II. felvonásában a palindromikus Ostinato közjáték második fele az első fele alatt zajló események filmjének megfordított lejátzását kíséri; a *Lírai szvit* jegyzetekkel ellátott partitúrájában az Allegro miste-

43 23 13. (1 November, 1933.), 10–12.

44 Uott, 8/9. (23 February, 1933.), 19–28.

45 Uott, 11/12. (1 July, 1933), 1–5.

46 Austriacus [Ernst Krenek]: „Ravag-Sendung und österreichische Sendung”, 23 15/16. (25 October, 1934), 18–24. Krenek cikkének egy részlete itt olvasható: „1934, Alban Berg, and the Shadow of Politics. Documents of a Troubled Year”. Intr., Trans., and Commentary Margaret Notley. In: Hailey: *Alban Berg and his World*, 244–246.

47 Friedrich Bayer: „Das musikalische Schaffen in Wien”. In: *Kunst in Österreich. Österreichischer Almanach und Künstler-Adressbuch 1934*. Hrsg. Josef Rutter. Leoben: Verlag Kunst in Österreich, 1933, amellyel Krenek a következő cikkének egy részében foglalkozik: 23 15/16., 21–24.

48 Ld. Douglas Jarman: „Remembrance of things that are to come’. Some reflections on Berg’s Palindromes”. In: Hailey: *Alban Berg and his World*, 195–222.; és Robert P. Morgan: „The Eternal Return: Retrograde and Circular Form in Berg”. In: *Alban Berg. Historical and Analytical Perspective*. Ed. David Gable–Robert P. Morgan, Oxford: Clarendon Press, 1991, 111–149. (a Berg megfordítás- és palindromhasználatának jelentésével kapcsolatos vitákról és eltérő véleményekről).

rioso visszafordításának kezdete fölött ezeket a szavakat találjuk: „Vergessen Sie es” („Felejtse el”).⁴⁹ A *Der Wein* középpontjában található palindrom jelentését maga Berg magyarázta el Hanna Fuchsnak 1929. december 4-én írt levelében:

„Amikor, mint az elmúlt nyáron, a borról énekeltem, kire másra vonatkozhatna is, mint magára, Hannára, mikor azt mondom: (‘a szerelmesek borá’-ban): ‘Jöjj, nővérem, feszüljön mell a mellnek, meneküljünk szünet és megállás nélkül álmaim elíziumi birodalmába’, és ezek a szavak a leghalkabb H- és F-dúr akkordban halnak el! Ami utána következik, nem lehet más, mint ‘A magányosság bora’. Igen, én ez vagyok és ez maradok.”⁵⁰

A zene mindenesetre visszafelé halad a kiindulópontjáig – szimbolikusan ki-törli önmagát, mintha sohasem lett volna, és visszaállítja a status ante quót.

Ilyen szimbolika tartozik Berg zenéjében a legapróbb megfordításokhoz is: így a *Lulu* I. felvonása 2. színének 680–681. ütemében a Dr. Schön kijelentésében – „Ich komme nicht hierher, um Skandal zu machen. Ich komme, um Dich vor dem Skandal zu retten” („Nem azért jöttem, hogy botrányt csináljak. Hanem azért, hogy megóvjalak a botránytól”) – rejlő tagadást zeneileg az fejezi ki, hogy a mondat második felét az első rész zenéjének megfordítása kíséri.⁵¹

Annak, hogy Bergnél a Turnerbund-féle „Frisch, Fromm, Fröhlich, Frei” megfordítva „Frei, Fröhlich, Fromm, Frisch”-sé válik, hasonló szimbolikus és metaforikus jelentése lehet: elutasítás egy olyan zeneszerző részéről, akinek a műveit többé nem tekintik a német zene részének, elutasítása annak a szűk látókörű nacionalizmusnak, amely megtagadta tőle és másoktól a helyet abban a hagyományban, amelyhez, Adorno szavaival, „teljes mértékig odatartozónak” érezték magukat.

A *Hegedűverseny* II. része nyitószakaszának egy korai fázisban elvetett vázlatában⁵² a 14–21. ütem közvetlenül Bach „Es ist genug”-koráljához vezet, más szóval még azután is, hogy eldöntötte: Bach gyászkorálját fel kívánja használni magában a kompozícióban – tehát feltehetőleg döntött már a „Manon”-programról –, továbbra is harmadik, nem pedig utolsó tételnek szánta a „Fromm” („Jámbor”) tételt a befejezett műben. Lehetséges, hogy a megfordított FFFF mottó szimbolikus jelentése készítette arra, hogy a „Fromm” tételt meghagyja eredeti pozíciójában.

Annyi mindenesetre világos, hogy Berget, a „javíthatatlan romantikust”,⁵³ aki ugyancsak javíthatatlan vonzalmat táplált a számmisztika, a rejtjelek, a rejtett

49 Ld. Alban Berg: *Lyrische Suite*, Wien: Wiener Philharmonischer Verlag A. G., 173., 1927, jegyzetekkel ellátott példány Hanna Fuchs-Robettin számára: F21 Berg 3437, 39. Ennek fakszimiléi megtalálhatók az ÖNB honlapján, <http://data.onb.ac.at/dtl/3733592> (hozzáférés: 2017. február 17.), scan no. 50.

50 Idézi Constantin Floros: *Alban Berg and Hanna Fuchs*. Trans. Ernest Bernhardt-Kabisch, Bloomington: Indiana University Press, 2001, 112.

51 Jonas Pfohl, a Berg-összkiadás megjelenés alatt álló *Lulu*-kötetében az I. felvonás közreadója úgy tájékoztatót, hogy Berg azáltal hívja fel a figyelmet erre a szimmetriára a particellában (F21 Berg 29/I, fol. 45’), hogy e két ütem fölé odaírja: „Kl. A. diese beiden Takte in 1 Zeile!”. („Zongorakivonat[:] ezt két ütemet 1 sorba!”), <http://data.onb.ac.at/dtl/4928714> (hozzáférés: 2017. február 17.), scan no. 198.

52 F21 Berg 85/II, fol. 28. A vázlat fakszimiléje megtalálható az összkiadásban: *Alban Berg Sämtliche Werke*, I/5., 2., ed. Douglas Jarman. Wien: Universal Edition, 1996.

53 A kifejezés a Berg unokaöccse által írt könyv címéből származik: Erich Alban Berg: *Der unverbesserliche Romantiker. Alban Berg 1885–1935*. Wien: Österreichischer Bundesverlag, 1985.

szimbólumok iránt, különlegesen érdekelték a zenén kívüli programokból származó kreatív késztetések, sőt talán különlegesen függött is tőlük. És ami talán a leginkább figyelemre méltó, az az, hogy a *Hegedűverseny*ben végül is milyen sokféle zenén kívüli stimulust vesz igénybe és békít össze egymással. A korálra épülő és a Ländlert tartalmazó tétel gondolata egyaránt ott volt az első naplójegyzetben, és szerves része a Turnerbund-mottó Fromm és Fröhlich része Berg-féle interpretációjának is. Lehetséges, hogy ezekkel a saját osztrák és osztrák–német identitását is kifejezi. Ugyanakkor, mint láttuk, a *Hegedűverseny* önmaga mint dodekafon kompozíció azonosságát is az első pillanattól és a lehető legegységértelműbben jelzi. A Manon-program, amelyet mindnyájan jól ismerünk, csupán egy további réteggel járul hozzá a már létezőkhöz.

Malina János fordítása

ABSTRACT

DOUGLAS JARMAN

‘FRISCH, FROMM, FRÖHLICH, FREI’

The Deutscher Turnerbund and the Berg Violin Concerto

Although Berg himself made public the nature of the extra-musical stimulus behind the composition of the *Violin Concerto*, through both his dedication ‘Dem Andenken eines Engels’ and the article published by his biographer Willi Reich, the sketches for the work show that he originally planned to base the work on the motto of the Deutscher Turnerbund. Since the Turnerbund had strong links with the NSDAP and was banned in Austria in 1935 when the *Violin Concerto* was written, Berg’s intention to use the motto raises questions about his attitude toward and relationship with Nazi cultural policy and his efforts to survive as an artist in the mid-1930s. The article proposes a possible explanation based on Berg’s consistent use of retrogrades and palindromes in his other works as symbols of denial and negation.

First published in: *Musicologica Austriaca: Journal for Austrian Music Studies* (February 17, 2017)

Douglas Jarman is Professor Emeritus of the Royal Northern College of Music, Manchester. His writings on Berg include ‘The Music of Alban Berg’ (Faber & Faber, London 1979; University of California Press 1985), two Cambridge U. P. handbooks on the operas and some 20 other articles. He has also published an illustrated biography of Kurt Weill (Orbis, London, 1982) and has edited two volumes of essays on and conversations with Hans Werner Henze (RNCM/ Arc, Todmorden, 1988, 1999). He was editor of the critical edition of the score of the *Violin Concerto* and *Chamber Concerto* for the Berg Complete Edition (BSW), his most recent publication, written in association with Dr. Regina Busch, is the Critical Commentary on the BSW edition of the *Violin Concerto*.

Szabó Ferenc János

LONDON–BUDAPEST, 1911*

A The Gramophone Company budapesti vezérképviselte egy évének dokumentumai

A London belvárosától nyugatra eső Hayesben, a The Gramophone Company (később: His Master's Voice) lemezgyár egykori épületeinek közvetlen közelében található, 1996-ban alapított EMI Archives őrzi az 1931-ben, az akkori legnagyobb lemezgyártó világcégek fúziójával létrejött Electric and Musical Industries (EMI) történetére vonatkozó írott, hangzó és vizuális dokumentumok jelentős részét. Az archívum gyűjteményének részét képezik a The Gramophone Company 1931 előtti iratai is. S miután a The Gramophone Company az egyik legjelentősebb nemzetközi lemezcégként Magyarországon is jelen volt – mégpedig igen hosszú időn át, 1899-től a második világháború végéig készítve magyar felvételeit –, a felbecsülhetetlen médiatörténeti jelentőségű archív dokumentumok között nagy mennyiségű magyar vonatkozású iratanyag is található. Tanulmányomban a The Gramophone Company budapesti vezérképviselétének 1911-es évre vonatkozó, az EMI Archives gyűjteményében szinte teljes egészében fennmaradt dokumentumegyüttest tekintem át, elsősorban a budapesti vezérképviselet médiatörténeti vonatkozású tevékenységére fókuszálva.¹ A levéltárhely és az azokban említett témák minél telje-

* A tanulmány az MTA BTK Médiatudományi Kutatócsoport 2019. évi kutatási programja keretében készült. A szerző a kutatás idején az MTA BTK Zenetudományi Intézet tudományos munkatársa volt. A Médiatudományi Kutatócsoport támogatásán felül köszönet illeti mindazokat, akik a kutatás során segítséget nyújtottak: mindenekelőtt Joanna Hughest, az EMI Archives kurátorát, Mikusi Balázst és Solymosi Ákost, az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárának vezetőjét és munkatársát, továbbá Bajnai Klárát, Dalos Annát (MTA BTK Zenetudományi Intézet), Susana Belchiort és Pekka Gronowot (Gesellschaft für Historische Tonträger, Wien) és Peter Martlandot (University of Cambridge). A tanulmány nem készülhetett volna el Alan Kelly (1928–2015, a The Gramophone Company történetének legjelentősebb kutatója) 2013 tavaszán, yorki otthonában, személyesen elmondott tapasztalatainak ismerete nélkül – sajnos ő már nem érthette meg e szöveg megjelenését.

1 A tanulmányban terjedelmi okokból kifolyólag nem térek ki a jogi és technikai vonatkozású kérdésekre (például a szabadalmak, lejátszók, alkatrészek ügyei). Szintén terjedelmi okok miatt nem foglalkozom az 1911-es levelezés két amúgy fontos és hosszan elhúzódó témájával: Luisa Tetrazzini operanékesnő (1871–1940) hangverseny-, és Zewel Kwartin izraelita főkantór (1874–1952) hanglemezszerelésre irányuló szerződésének folyamatával. – A levelekre egységesen a feladó és a címzett (ha nem ismert a pontos személy vagy részleg, akkor csak a városnév), valamint a keltezés megjelölésével hivatkozom. Az eredeti dokumentumok pontos beazonosíthatósága érdekében zárójelben megadom az eredeti iktatószámot is.

sebb megértése érdekében előbb röviden ismertetem a cég és annak magyar vezérképviselője 1911 előtti történetét, valamint a levelezés fontosabb szereplőit: Will és Fred Gaisberget, Heinrich és Friedrich Conradot, valamint Leo B. Cohnt.

1. A The Gramophone Company 1911-ben

1.1. A Gramofon Társaság és struktúrája

Az Emil Berliner által feltalált gramofon európai terjeszkedése a 19. század utolsó éveiben indult meg: a londoni székhelyű The Gramophone Company Limitedet 1898 áprilisában hozta létre a Berliner által Londonba küldött jogász, William Barry Owen és az első angliai befektető, Trevor Williams.² A cég hangfelvételeinek elkészítésére elsőként az ezzel 1889 óta foglalkozó, 1898-ban New Yorkban működő Frederick William (Fred) Gaisberg (1873–1951) költözött át Európába.³ A Gramofon Társaság első gyára Emil Berliner szülővárosában, Hannoverben létesült 1898-ban.⁴ 1907-re a londoni központ olyannyira felfejlődött, hogy Londontól nyugatra, Hayesben új gyárkomplexumot építettek.⁵ Később további városokban is berendezkedtek a gramofon- és lemezgyártásra, az első világháború kitörésekor a cégnek összesen nyolc gyártelepe volt Európában, Indiában és Amerikában.⁶

Fred Gaisberg már 1895-ben be akarta vonni a Gramofon Társaság munkáiba az öccsét, William Conrad (Will) Gaisberget (1876–1918), erre azonban csak később, 1901-ben kerülhetett sor.⁷ Will eleinte Londonban tevékenykedett, ahol hamar beletanult nemcsak a hangfelvétel-készítés, de az üzletvezetés fortélyaiba is.⁸ Úgy tűnik, jobban átlátta a cég adminisztrációját, mint Fred, így 1908-tól kezdve a cégnél betöltött szerepe is némileg megváltozott: nemcsak a londoni hangfelvételekért volt felelős, hanem ő szervezte a többi felvételkedészítő szakember útjait is a Head Office-ből.⁹ 1910-től a cég hangfelvételi osztályának vezetője volt,¹⁰ 1911-től kezdve viszonylag kevesebb felvételt készített, figyelmét egyre inkább a cég vezetésére fordította.¹¹

Míg Fred állandóan úton volt, és a felvételek készítésével foglalkozott, addig – főleg a hangfelvételekkel kapcsolatos ügyekben – Will Gaisberg levelezett a kü-

2 Jerrold Northrop Moore: *Sound Revolutions. A Biography of Fred Gaisberg, Founding Father of Commercial Sound Recording*. London: Sanctuary Publishing Limited, 1999, 35–36.

3 Uott, 36.

4 Uott, 37.

5 Uott, 142–143. – Napjainkban zajlik az egykori HMV-gyárterület revitalizációja, a „The Vinyl Factory” nevű projekt. Ld. <https://thevinylfactory.com/> (hozzáférés 2019. december 8.).

6 Hannover, Ivory, Aussig, Barcelona, Riga, Calcutta, Camden, Hayes-Middlesex. „A Gramophon új gépjegyzéke”, *Zenekereskedelmi Közlöny* IV/7. (1914. július 1.), 6.

7 Moore: *Sound Revolutions...*, 25. és 79.

8 Uott, 89.

9 Alan Kelly: *Gramophone Company Matrix Series. suffixed d/e/f, recorded by William Conrad Gaisberg, et al, 1903–1921*. CD-ROM, a szerző kiadása, 2000, MAT103-Introduction_def.doc, 2.

10 <https://soundofthehound.com/2014/12/10/recording-pioneers-part-8-william-conrad-gaisberg/> (Hozzáférés: 2019. december 10.)

11 Kelly, 2.

lőnböző országokban létesített vezérképviselletekkel, így a budapesti képviselővel is ő állt kapcsolatban. Ám időnként ő is elutazott felvételeket készíteni, s tragikus korai halálát is egy ilyen utazás okozta: 1918-ban, a világháború utolsó hónapjaiban a frontvonalban akarta megörökíteni a háború hangjait, s Lille-től nem messze egy gáztámadás során ő maga is mérgezést kapott, majd lábadozása idején áldozatául esett az 1917–1918-as spanyolnátha-járványnak.¹²

Will általában kevesebb figyelemben részesül a szakirodalomban, mint Fred. Ennek több oka is van: nemcsak hogy Fred volt kettejük közül az idősebb, de a Gramofon Társaság szempontjából is ő büszkélkedhetett az elsőbbséggel. Ráadásul jóval hosszabb életút adatott meg neki, mint öccsének. Így érthető, hogy mind a források, mind a szakirodalom inkább Fredhez kapcsolódnak: publikált naplói¹³ és visszaemlékezései¹⁴ a mai napig megkerülhetetlen forrásai a diszkológiai kutatásnak, hosszú életútját pedig monográfiák örökítik meg.¹⁵

1.2. A Gramofon Társaság budapesti vezérképviselte

Budapestnek a századforduló Európájában elfoglalt pozícióját jellemzi, hogy a The Gramophone Company legelső európai hangfelvétel-készítő körútjának hat állomása között a második helyen szerepelt. Fred Gaisberg és Sinkler Darby 1899-ben Lipcséből érkezett Budapestre, ahonnan Bécsbe, Milánóba, Párizsba és végül Madridba utazott felvételeket készíteni. A korabeli magyar zeneélet sokszínűségét mutatja, hogy az első budapesti hangfelvételi ülések repertoárján opera- és operett-részlet, katonainduló, magyar nóta (vokális és instrumentális előadásban), vokálkvartett, klasszikus dal, hangszerszóló és még szavalás is helyet kapott; az első lemezeken Blaha Lujzát, Veress Sándort, Váradi Mariskát, a Magyar Királyi Operaház férfikarát, Bürger Zsigmond csellóművészt, Lányi Géza cimbalomművészt, Banda Marci és Boross Gyula cigányzenekarát és Solymosi Elek színművészt hallhatjuk. Ezen első felvételek repertoárjának sokszínűsége a cég későbbi magyarországi tevékenységére is jellemző lesz; elmondható, hogy bár a 20. század első felének számos jelentős magyar vonatkozású klasszikus zenei felvételét a The Gramophone Companynek köszönhetjük, a komolyzenei lemezek a cég magyar repertoárjának csak viszonylag csekély hányadát teszik ki.¹⁶

12 Moore: *Sound Revolutions...*, 207–208.

13 Fred Gaisberg naplóinak első fejezeteit nyolc részre bontva közölte a *The Talking Machine Review* 1978 júniusa és 1984 júniusa között megjelent számaiban.

14 Frederick William Gaisberg: *Music on Record*. London: Robert Hale Limited, 1946.

15 Moore *Sound Revolutions...* című könyve mellett ld. uő.: *A Voice in Time. The Gramophone of Fred Gaisberg, 1873–1951*. London: H. Hamilton, 1976.

16 A The Gramophone Company (His Master's Voice) magyar katalógusának klasszikus zenei előadóművészei között megtaláljuk többek között a Magyar Királyi Operaház számos magánénekesét, Bartók Béla, Kentner Lajos és M. Hir Sári zongoraművészeket, Hubay Jenő hegedűművészt, Rékai Nándor, Szeghő Sándor és Komor Vilmos karmestereket, valamint a korszak néhány énekkarát is. E cég készítette a 20. század első felének egyik legjelentősebb hanglemez-sorozatát, az 1928-as magyar zenei hanglemezeket, melyeken Bartók, Kodály, Lajtha és Dohnányi népdalfeldolgozásai, valamint a *Háry János* részletei is helyet kaptak.

Az 1899-es budapesti felvételek még a cég európai terjeszkedése első lépéseinek mondhatók, s jellemző, hogy a technikai újdonság iránt még nem sikerült megnyerni a korszak legjelentősebb magyar előadóművészeit. Ezt a munkát később a cég helyi képviselőjének kellett elvégeznie.

A The Gramophone Company központja – a Head Office – Londonban, illetve később Hayesben volt, fiálái (branchei) és képviseletei viszont az egész világot behálózták.¹⁷ Bár a cég előbb készített hangfelvételeket Budapesten, mint Bécsben, eleinte nem volt önálló képviselete a magyar fővárosban. A The Gramophone Companyhoz köthető első budapesti kereskedőcég az 1902-ben berlini főteleppel és budapesti fiókteleppel alapított Weiss H. és Társa, mely gramfonok és Lambert típusú írógépek forgalmazásával foglalkozott.¹⁸ Üzletük a Károly krt. 2. szám alatt működött 1904-ig.¹⁹

1904. május 1-jén a The Gramophone Company már saját nevén nyitott üzletet Budapesten – a Weiss H. és Társa üzletét átvéve –, a Kossuth Lajos u. 8. szám alatt.²⁰ Az üzlet megnyitásával együtt a londoni székhelyű anyacég ugyanis bejegyeztette a The Gramophone & Typewriter Limited magyarországi vezérképviseletét Budapesten.²¹ Az első budapesti vezérképviseelő Ludwig Wild volt, aki 1899-ben Lipcsében, majd 1901-től 1905-ig Bécsben működött a The Gramophone Company kötelékében.²² A budapesti vezérképviseletet eleinte tehát valójában a bécsi leányvállalat vezetője irányította.

A budapesti fióközlet 1906-ra a város, illetve a Monarchia magyar felének legfontosabb lemezkereskedőjévé nőtte ki magát,²³ a vezetőkön kívül tizenegy alkalmazottal működött,²⁴ s a gramfonalkatrész-gyártásban érdekeltté tehető magyar alváll-

17 A The Gramophone Company struktúráját legrészletesebben Alan Kelly tárta fel, ld. Alan Kelly: *Structure of The Gramophone Company and its Output. HMV and Zonophone. 1898 to 1954*. CD ROM, a szerző kiadása, 2000. szeptember.

18 A Weiss H. és Társa bejegyzési végzésének kelte: 1902. december 2., Budapesti Törvényszék, a cég folyó- és alszáma: 114338. sz. 6674/1. *Központi Értesítő* XXVII/99. (1902. december 11.), 1900. – Az írógép azért került a cég tevékenységi körébe, mert a Gramfon Társaság vezetői egy ideig olyannyira nem bíztak a gramfon hosszú távú üzleti sikerében, hogy néhány évre egy újonnan feltalált írógép gyártását és forgalmazását is felvették a profiljukba, így 1900 és 1908 között a cég hivatalos neve The Gramophone & Typewriter Company volt. Ld. Moore: *Sound Revolutions...*, 71. és 143.

19 A cég megszűnését ld. *Központi Értesítő* XXIX/69. (1904. augusztus 28.), 1329.

20 „The Gramophone & Typewriter Ltd. London”, *Magyarország* XI/128. (1904. május 29.), 12.

21 Budapesti Törvényszék, 1904. október 7., 77134. sz., 7474/1. *Központi Értesítő* XIX/88. (1904. november 3.), 1646.

22 Ludwig Wildről ld. http://www.recordingpioneers.com/RP_WILD1.html (hozzáférés 2019. december 3.). A bécsi vezérképviselet iratanyagában számos magyar vonatkozású dokumentum található, ezek feldolgozása további kutatás tárgya kell legyen.

23 Ld. a W. E. kérdésére adott szerkesztőségi választ: *Az Újság* IV/195. (1906. július 18.), 16. A fióközlet egész oldala hirdetését ld. *Budapesti Hírlap* XXVI/62. (1906. március 4.), 41.

24 „Ruszciska Anna Verkäuferin, Keglevich Erzsébet Verkäuferin, Blumberg Katalin Correspondentin, Fülöp Fány Dossier, Friedrich Konrád Reisender, Herbig Miksa Buchhalter, Hermann Bertalan Expedient, Frank Eduard Magazineur, Gill Károly Mechaniker, Takács Zoltán Packer, Mathé Alajos Packer.” Ruszciska, Takács és Máthé 1906-tól, a többiek 1907-től dolgoznak a vezérképviseletnél. Ld. az 1907-es iratanyag 66496. folyószámmal jelölt kimutatását.

lalkozókkal is kereste a kapcsolatot.²⁵ 1907 májusában lépett be a cég vezetésébe Heinrich Conrad,²⁶ majd 1909-ben újabb fontos szakember csatlakozott hozzá: Leo Bernard Cohn (1875–1933), aki 1907 óta a berlini fiók, egyben a Gramofon Társaság kontinentális kereskedelmének vezetője volt.²⁷ Conrad a továbbiakban a budapesti vezérképviselőt ügyvezető igazgatójaként tevékenykedett, ebbéli minőségében Ferenc József 1910-ben a montenegrói Danilo-rend lovagkeresztjével tüntette ki.²⁸

Heinrich Conrad életrajza jelenleg csaknem teljesen ismeretlen.²⁹ Minden, amit tudunk róla, a Gramofon Társaság budapesti vezérképviselőtében végzett tevékenységéhez kapcsolódik. Már igen korán, 1902-ben a The Gramophone Company munkatársa volt.³⁰ 1911-ben 35 éves, még nőtlen.³¹ E tanulmány tárgyében, 1911-ben a 7. kerületben, előbb a Kertész utcában, majd a Csányi utcában lakott.³² A hazai gramofonszakmán belüli elismertségét jelzi, hogy a *Zenekereskedelmi Közlöny* 1912-ben meghirdetett zeneszerzői és gramofonlemez-pályázatának zsűrijében is részt vett.³³ A dokumentumok alapján hatékonyan tudta menedzselni az angol lemez cég nem túl nagy létszámú budapesti vezérképviselőt, évente több hangfelvételi ülésszakot is megszervezett a hozzá tartozó területeken.

1911 derekán fényes lehetőség nyílt meg számára: Leo B. Cohn közölte vele a Gramophone Company vezetőségének felvetését, mely szerint a rákövetkező évtől Heinrich Conrad irányítása alá kerülne a cég osztrák vezérképviselője (Österreichische Grammophon-Gesellschaft m.b.H., Wien, I., Krugerstr. 8.) is.³⁴ Javaslatuk szerint Conrad öt évvel idősebb bátyja, Friedrich Conrad vehetné át a budapesti

25 Ld. pl. az alábbi hirdetéseket: „Hangtölcsér beszélő készülékhez”, *Kazán- és Gépujság* V/11. (1906. június 1.), 8., valamint *Magyar Vaskereskedő* VII/19. (1907. május 12.), 29.

26 1907. május 20-i keltezéssel lép ki a budapesti vezérképviselőt vezetéséből Karl Friedrich Vogel, ld. a The Gramophone Company magyarországi vezérképviselőtének céges iratai között 56119/1907 szám alatt található dokumentumot (Budapest Főváros Levéltára). Vogel korábban a Gramofon Társaság alexandriai fiáláljánál, majd 1906–1907-ben a bécsi leányvállalatnál működött, 1907-ben visszatért Alexandriába. Ld. http://www.recordingpioneers.com/RP_VOGEL1.html (hozzáférés 2019. december 3.). – Heinrich Conrad nevét a forrásokban sokféleképpen megtaláljuk (magyar és külföldi névsorrenddel, Conrad/Konrad, Henrik/Heinrich írásmóddal egyaránt), tanulmányomban egységesen Heinrich Conrad néven említem őt.

27 *Magyar Compass* 37/2. (1909), 520. – Cohnról ld. továbbá: Frank Hoffmann: „Deutsche Grammophon Gesellschaft (DGG)”. In: uő: (ed.): *Encyclopedia of Recorded Sound*, 1. New York–London: Routledge, 2005, 289–290., ide: 289.; Leo B. Cohn: „A gramofon szakma jelene és jövője”, *Zenekereskedelmi Közlöny* II/1. (1912. január 1.), 12. Cohn 1916-ban Curthre változtatta a vezetéknevét, ld. a The Gramophone Company magyarországi vezérképviselőtére vonatkozó céges iratanyagot (Budapest Főváros Levéltára). Leo B. Cohn vázlatos életrajzát ld.: http://www.recordingpioneers.com/RP_CURTH2.html (hozzáférés: 2019. december 8.).

28 *Budapesti Közlöny* XLIV/61. (1910. március 15.), 1.

29 Feltehetően – bár nem kizárhatóan – nem azonos az ugyanezekben az években számos szépirodalmi műfordítást készítő Heinrich Conraddal.

30 A vezérképviselőt munkatársainak egyik kimutatásán saját munkaviszonyának kezdetét 1902. január 1-jére datálja. Budapest – London, 1911. március 20. (11744)

31 Heinrich Conrad – Hayes, 1911. augusztus 26. (15359)

32 Heinrich Conrad – London, 1911. március 20. (11744); Heinrich Conrad – Hayes, 1911. november 28. (51443)

33 *Zenekereskedelmi Közlöny* II/1. (1912. január 1.), 6–7.

34 Heinrich Conrad – Hayes, 1911. augusztus 18. (31419)

üzlet napi ügyeit mint „sub-manager”.³⁵ Friedrich már 1906 óta dolgozott a cégnél öccse mellett mint asszisztens és utazó ügynök.³⁶ Heinrich elfoglaltsága esetén ő utazott vidéki hangfelvétel-készítő utakra a Magyarországra érkezett gramofon-szakemberrel.³⁷ A váltás valóban megtörtént 1912 júliusában,³⁸ s Friedrich Conrad zökkenőmentesen tudta átvenni a budapesti képviselői vezetését.³⁹

1913-ban már Friedrich Conrad volt a budapesti vezérképviselői ügyvezető igazgatója,⁴⁰ s 1925-ben bekövetkezett haláláig az is maradt.⁴¹ Öccse, Heinrich Conrad 1938 januárjában egy autóbalesetben hunyt el Bécsben.⁴² Mint rövid halálhírében kiemelték: „Conrad vezérigazgató páratlan ügyességgel és hozzáértéssel szervezte meg a His Master’s Voice középeurópai fiókjait és fejlesztette a vállalatot mai vezető színvonalára. Halála nemcsak cégének, hanem az egész gramofon-szakmának nagy vesztesége.”⁴³

2. A vizsgált dokumentumgyűjtemény

Az EMI Archivesban őrzött „Budapest 1911” feliratú két doboz többféle dokumentumot rejt: nemcsak a Budapestről érkezett levelek eredeti példányai – többnyire díszes, „The Gramophone Company Ltd. Magyarországi Vezérképviselői, Budapest” fejléces levélpapíron –, de a Head Office-ből küldött levelek indigós másolatai is fennmaradtak. A levelek feladója nem minden esetben ugyanaz a személy, a cég különböző részlegeinek vezetői önállóan leveleztek a magyarországi vezérképviselői. A Budapestről küldött, részben géppel, részben kézzel írott levelek eleinte német, később angol nyelvűek, több német nyelven írt levélhez a Head Office-ban an-

35 GC Joint Managing Director – Heinrich Conrad, 1911. szeptember 15. (35002). Friedrich Conrad életkorát az alábbi dokumentumból ismerjük: Heinrich Conrad – Hayes, 1911. augusztus 26. (15359). Testvéréhez hasonlóan Friedrich Conrad nevét is változtatott formákban olvashatjuk a forrásokban (magyar és külföldi névsorrenddel, Conrad/Konrad, Frigyes/Friedrich írásmóddal egyaránt), tanulmányomban egységesen Friedrich Conrad néven említem őt. – Elképzelhető, hogy Will Gaisberg nagyvonalú gesztusa mögött az állhatott, hogy a gramofonszakmába beletanuló budapesti Conrad testvérpáron saját maga és Fred Gaisberg, vagy akár a hangmérnöktestvérpár, Max és Franz Hampe példáját látta tükröződni.

36 Ld. az 1907-es iratanyag 66496. folyószámmal jelölt kimutatását.

37 Risto Pekka Pennanen kutatásaiból tudjuk, hogy Friedrich Conrad kísérté el Max Hampe hangmérnököt 1908-ban Szarajevóba a Gramofon Társaság hangfelvétel-készítő útjára. Risto Pekka Pennanen: „Immortalised on Wax. Professional Folk Musicians and Their Gramophone Recordings Made in Sarajevo, 1907 and 1908”. In: Božidar Jezernik–Rajko Muršič–Alenka Bartulović (ed.): *Europe and its Other. Notes on the Balkans*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 2007, 107–148.

38 *Amtsblatt zur Wiener Zeitung* 1912/155. (1912. július 10.), 39.

39 „Conrad Henrik igazgató Bécsbe ment, de Konrad Frigyes, az új igazgató szorgosan dolgozik a legközelebbi műsoron és bizonyos, hogy ennél a társaságnál nem változik sem a kereskedelmi sem a felvételi rendszer.” Garde.: „Új hanglemezekről.” *Zenekereskedelmi Közlöny* II/7. (1912. július 1.), 8.

40 *Budapesti Czim- és Lakásjegyzék. Huszonötödik évfolyam. 1913*. Budapest: Franklin-Társulat, 1913, 611.

41 Halálhíret ld. *Az Újság* XXII/48. (1925. február 27.), 14.

42 Gyászjelentését ld. *Esti Kurir* XV/21. (1938. január 27.), 3.

43 „Conrad Henrik halála”, *Esti Kurir* XV/20. (1938. január 26.), 6. Conrad utóda a cégnél a több évtizedes lemezzakmai múlttal rendelkező Robert Eugen Thallmayer lett. *Központi Értesítő* LXIII/14. (1938. április 7.), 220.

gol nyelvű tartalmi kivonatot is hozzáfűztek.⁴⁴ Nem kizárt, hogy az angol leveleket nem a vezérképviselő vezetője, hanem a titkára – a kézírás alapján néhány esetben a rövid ideig a vezérképviselőnél dolgozó Frank Akers Carter⁴⁵ – fogalmazhatta. Gyakran előfordult, hogy a levelezés a Gramofon Társaság berlini leányvállalatát is érintette, bizonyos leveleket Berlin is megkapott másolatban,⁴⁶ de volt, hogy a Londonból érkezett kérdésre Berlinbe küldték a választ Budapestről.⁴⁷ A levelezés egyes részleteiből kiderül, hogy a budapesti vezérképviselőnek jogi természetű és a szabadságokat érintő témákban a berlini leányvállalattal kellett egyeztetnie.⁴⁸

Az 1911-es évből kiemelkedően nagy mennyiségű dokumentum áll a kutatás rendelkezésére, a levelek tulajdonképpen a teljes naptári évet lefedik.⁴⁹ Ugyanakkor egyértelmű, hogy nem minden dokumentum maradt fenn. Különösen kár, hogy a levelekhez csatolt listákat és kimutatásokat általában nem őrizték meg. Az egymáshoz kapcsolódó levelekből néhány esetben következtetni lehet a hiányzó információkra. A fennmaradt dokumentumokból is világosan látszik, hogy nagy volt a levélforgalom a Head Office és a budapesti vezérképviselő között, akár naponta több levelet is útnak indítottak mindkét irányból. A reakcióidő is általában rövid volt, az 1911. október 4-én Budapestről feladott – tartalmát tekintve igencsak sürgős – levélre október 6-án már választ is küldött a Head Office.⁵⁰ A levelezés

44 A tartalmi kivonat olykor igen szűkszavú, pl.: „Difference in Statement of Account for December. Items to be entered given.” („Különbség a decemberi számlakivonatban. Megadták a könyvelendő tételeket.”) Heinrich Conrad – London, 1911. január 17. (5607).

45 Az iratanyagban fennmaradtak Carter saját levelei, ezek alapján beazonosítható a kézírása néhány hivatalos dokumentumon is.

46 Néha olyan esetben is, amikor nem feltétlenül tűnik szükségesnek a másolat küldése. Például 1911 februárjában Londonból értesítik Heinrich Conradot, hogy megérkeztek a gyárba a cég új lemezei – nem magyar vonatkozású felvételek –, s kérdezik, hogy melyek érdekelnék a budapesti üzletet. A levélre kézzel ráírva: „Copy for Berlin: 15.02.11.” London – Budapest, 1911. február 14. (6513). Egy Budapestről érkezett levélre kézzel rávezetve: „Wait reply to our letter to Berlin of.” [sic]. Budapest – Hayes, 1911. szeptember 20. (40445). Ugyanakkor a más országokban lévő vezérképviselők ügyében nem Berlingen keresztül folyt a levelezés, ld. pl. a még 1910 decemberében folytatott levélváltást, melyben Heinrich Conrad jelzi a központ felé, hogy egy amerikai magyar magáncég szeretne rendelni a Gramofon Társaság kiadványaiból, s a központ az amerikai testvércéghez (Victor Company) irányítja tovább az ügyet. Ld. Heinrich Conrad – London, 1910. december 10. (83197), valamint London – Budapest, 1910. december 14. (83128). – A budapesti vezérképviselő és a Deutsche Gramophon AG hivatalos viszonya számos kérdést felvet, melyek tisztázása további kutatást igényel.

47 Pl. 1911 márciusában derült csak ki, hogy a Budapestről 1911. január 31-én Berlinbe küldött levél nem érkezett meg, ezért 1911. március 3-án Conrad újraküldi a kért adatokat, de ezúttal közvetlenül Londonba. Ld. London – Budapest, 1911. január 27. (4089), valamint Budapest – London, 1911. március 3. (9646).

48 Például: a budapesti szabaddalmi és szerzői jogi ügyeket a Head Office – feltehetőleg arra reagálva, hogy Conrad felvetette egy önálló budapesti jogi osztály létesítését – a cég berlini leányvállalatához irányította, ld. Hayes – Budapest, 1911. november 23. (49057).

49 Az EMI Archives-ban a budapesti vonatkozású 1911-es levelezés két irattartó dobozt teljesen megtölt (január–július és július–december felosztásban), az ugyanebből az évből származó bécsi és az 1910-es budapesti levelezés viszont csak egy-egy dobozt tölt meg. Az EMI Archives általam ismert legkorábbi budapesti levelezése 1907-ből és 1908-ból származik, ennek mennyisége összesen egy doboz. A korábbi magyar vonatkozású levelek a bécsi vezérképviselő dokumentumai között találhatók.

50 Heinrich Conrad – Hayes, 1911. október 4. (39788), valamint Hayes – Heinrich Conrad, 1911. október 6. (39309).

stílusa a hivatalos angol levelezésnek megfelelően a Head Office felől érkező leg-határozottabb utasítások, pótlásra történő felszólítások esetében is rendkívül – néhol szinte megmosolyogtatón – udvarias.⁵¹ Egyetlen kivétel ebből a szempont-ból a Luisa Tetrazzini budapesti hangverseny-szerződésével kapcsolatos levelezés, amely során a kiváló lehetőség elszalasztása miatt Will Gaisberg keményebben megróttta Heinrich Conradot.⁵²

3. A budapesti vezérképviselet igazgatójának feladatkörei

3.1. Budapest és a Head Office kapcsolata

A levelezés túlnyomó része adminisztratív ügyekről szól. Heinrich Conradnak rendszeresen kellett elszámolásokat küldenie a lemezek és a lejátsszók eladásáról, a jutalékfizetési kötelezettséggel szerződötett előadók lemezeinek eladási statisztikájáról vagy éppen a raktárkészletről. Londonból, illetve később Hayesből pedig rendszeresen küldték a különböző, adminisztrációra vonatkozó útmutatásokat, például a havi beszámoló formai követelményeiről,⁵³ a reklámkiadás formanyomtatványának kitöltéséről,⁵⁴ a számlakiállítás helyes módjáról⁵⁵ vagy egyes lemezek törléséről a katalógusból.⁵⁶

Számos ilyen típusú levelet feltehetőleg körlevélként küldtek el az összes külföldi vezérképviseletnek. Igen gyakran küldtek tájékoztatást a rendhagyó feltételekkel szerződötett előadóművészek új felvételeiről, hiszen ezekről a cégnek külön eladási statisztikát kellett vezetnie.⁵⁷ A két oldalon bejátszott⁵⁸ hanglez bevezetésével ráadásul új lehetőségek tárultak fel, amelyeket szabályozni kellett: a Head Office 1911 novemberében küldte ki az értesítést a buda-

51 Egy be nem érkezett elszámolás pótlására például ilyen szöveg szólít fel 1911-ben: „As the Managing Directors are greatly interested in Branch results, naturally, they are desirous of obtaining these particulars with as little delay as possible, consequently we would ask you to kindly give instructions for this account to be prepared and forwarded to us at the earliest possible moment.” („Mivel az ügyvezető igazgatókat nagyon érdeklik a leányvállalat eredményei, természetesen a lehető legrövidebb időn belül szeretnék ezeket az adatokat megkapni, ezért kérjük, hogy szíveskedjék utasítást adni, hogy ezt a beszámolót a lehető leghamarabb elkészítsék és eljuttassák hozzánk.”) Hayes – Budapest, 1911. november 29. (50573)

52 „This is hardly the way to handle a singer, and I would never dare to go to one with such a proposition.” („Egy énekesnővel aligha lehet így bánni, és én soha nem mernék egy ilyen ajánlattal odamenni hozzá.”) Will Gaisberg – Heinrich Conrad, „Private”, 1911. július 13. (24832)

53 Hayes – Budapest, 1911. október 13. (40667)

54 Hayes – Budapest, 1911. október 28. (44083)

55 Hayes – Budapest, 1911. október 14. (41023)

56 Hayes – Budapest, 1911. december 8. (52635)

57 A „special artists royalty” témájú dokumentumokban több magyar vagy magyar vonatkozású hangfelvételtől is szó esik, például Szigeti József, Karel Burian, vagy az 1913 májusában a Magyar Királyi Operaházban szerződöttesi céllal felléptetett Hipólito Lázaro lemezei kapcsán. Ld. Hayes – Budapest, 1911. október 11. (41541, Szigeti József); Hayes – Budapest, 1911. október 27. (43369, Hipólito Lázaro); Hayes – Budapest, 1911. december 12. (53041, Szigeti József és Karel Burian).

58 A gramofonlemezeken eleinte csak az egyik oldalon tartalmaztak hangbarázdát. Elsőként az Odeon lemezég bocsátott piacra mindkét oldalon bejátszott hanglemezeket, 1904-ben. Ld. Oldal Gábor: *Hanglemezbarátok könyve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1962, 41–42.

pesti vezérképviseletnek, hogy egyéni, a helyi vásárlók érdeklődéséhez illeszkedő oldalpárosításban is rendelhetnek lemezeket, csak arra kell odafigyelni, hogy ha a lemez egyik oldalán jutalékfizetési kötelezettséggel szerződtetett előadó hangfelvétele szerepel, a másik oldalra jutalék nélküli előadó felvétele kell, hogy kerüljön.⁵⁹

Médiaarcheológiai szempontból az egyik legkülönlegesebb levélváltás a budapesti vezérképviselet saját történetének kérdésében történt. 1911 szeptemberében a The Gramophone Company – a nemzetközi intézményesülés kézzelfogható jeleként – egy muzeális archívum létesítését határozta el. A budapesti vezérképviselethez is eljuttatták a kérést: a gramofon történetéhez kapcsolódó dokumentumokat, tárgyakat, korai újsághirdetéseket, egy-egy gyár legelső hanglemezeit és más hasonló emlékeket kívántak összegyűjteni.⁶⁰ Heinrich Conrad válaszevele arról tanúskodik, hogy a budapesti vezérképviselet maga is gyűjtötte a múltjának az emlékeit: fel tudtak ajánlani egy, a legrégebbi típusú, még kézzel hajtott gramofont, a legelső, még papírcímke nélküli – feltehetően magyar vonatkozású – lemezeket, valamint birtokukban volt majdnem az összes nyomtatott céges hirdetés.⁶¹ A valóban muzeális értékű tárgyakat és dokumentumokat 1911. szeptember 16-án adták postára,⁶² azonban október 6-án azt a választ kapták, hogy azok még mindig nem érkeztek meg Hayesbe.⁶³ A küldemény sorsáról sajnos nincsen további adatunk.

3.2. A budapesti vezérképviselet területi hatálya

Minden vezérképviselethez tartozott egy saját terület (*territory*), amelynek az ügyeiért felelős volt, beleértve ebbe a kereskedelmet, valamint a hangfelvétel-készítést is. A soknemzetiségű Osztrák–Magyar Monarchia magyarországi felében nem meglepő, hogy a budapesti vezérképviselet hatálya több országra is kiterjedt, s ez ráadásul épp 1911 folyamán változott is. Az év elején a budapesti vezérképviselet alá tartozott Horvátország, Szerbia, Dalmácia, Bosznia, Hercegovina és Montenegró.⁶⁴ Márciusban átcsoportosították Heinrich Conrad alá az addig közvetle-

59 Hayes – Budapest, 1911. november 6. (45114)

60 Head Office Advertising Department – Budapest, 1911. szeptember 1. (32319)

61 „We are in a position to pass you a specimen of the most obsolete type of Gramophone which is likewise hand driven. We can as well send you a supply of the very first records without labels, the titles of the records being engraved on same. We possess also a complete collection of all printing matters which have been edited since existence of our Budapest business, except a few ones which are of less interest.” („Át tudunk adni önöknek egy példányt a legrégebbi típusú gramofonból, amely szintén kézi meghajtású. A legelső, címke nélküli lemezekből is tudunk küldeni egy példányt, amelybe a felvételek címét begravírozták. Továbbá néhány kevésbé érdekes hirdetést leszámítva teljes gyűjteménnyel rendelkezünk a budapesti üzletünk fennállása óta készített nyomdai anyagokból.”) A szövegben említett címke nélküli hanglemez minden bizonnyal a cég legkorábbi, 1900 előtt használt hanglemez-típusa volt, melyen a hangfelvétel adatai a lemez anyagába vésvé olvashatók. Heinrich Conrad – Hayes Head Office, Advertising Department, 1911. szeptember 9. (34243)

62 Heinrich Conrad – Hayes Head Office, Advertising Department, 1911. szeptember 16. (49776)

63 Hayes – Budapest, 1911. október 6. (40217)

64 London – Budapest, 1911. február 8. (5759); és London – Budapest, 1911. március 16. (10799)

nül Berlin alá tartozó Bulgáriát és Romániát,⁶⁵ ez azonban több ponton is problémásnak bizonyult. Egyrészt az átszervezésről tájékoztató berlini levél hangvétele és tartalma alapján úgy tűnik, hogy Jean Feder, a bukaresti képviselő közeli viszonyban volt Leo B. Cohnnal.⁶⁶ Másrészt nem sokkal később, bukaresti látogatása után maga Heinrich Conrad is hangot adott azon véleményének, hogy a román területet nem tudja vállalni.⁶⁷ Románia így még júniusban visszakerült Berlin felügyelete alá.⁶⁸

A budapesti vezérképviselet feladata volt, hogy kiszolgálja a saját területéhez tartozó vásárlók és lemezkereskedők igényeit. Rendszeresen előfordult ugyanis, hogy külföldről – például Amerikából⁶⁹ vagy Hollandiából,⁷⁰ illetve akár Angliában élő magyarok⁷¹ is – érdeklődtek a magyar hanglemezek, illetve katalógusok iránt. Amennyiben a Head Office-ba beérkezett érdeklődés a budapesti vezérképviselet által felügyelt területekre vonatkozott, azt továbbították Budapestre.

Fordított irányú közönségkapcsolati munkáról tanúskodik az a levélváltás, amelyben Heinrich Conrad továbbította Kégl Sándor (1862–1920) orientalista, egyetemi tanár és akadémikus hindusztáni nyelvű oktatólemezek felől érdeklődő kérdését: Kégl feltételezése szerint ugyanis, mivel Angliában a hindusztáni nyelv oktatása ekkoriban fellendülőben volt, szükségszerűen kellett, hogy létezzenek ilyen nyelvet oktató hanglemezek is.⁷² A központ válaszából azonban kiderül, hogy nem forgalmaztak ilyen hangfelvételeket.⁷³ Hasonlóan járt H. M. Taylor [sic!], aki rutén hangfelvételek iránt érdeklődött,⁷⁴ de Budapestről azt kellett megtudnia, hogy nem kerültek forgalomba ilyen hanglemezek.⁷⁵ Szintén a konkrét vevő és a központ közti közvetítés egy esete, amikor Conrad egyik kedvelt ügyfele egy hangfelvétel szövegét kérte,⁷⁶ ez esetben a kérés teljesíthetőnek bizonyult.

Adott esetben a budapesti vezérképviseletnek a saját területére vonatkozó nyelvészeti vagy zenei szakvéleményt is kellett nyilvánítania. 1911 októberében a

65 London – Budapest, 1911. március 16. (10799)

66 London – Budapest, 1911. március 20. (10967) 4. melléklete: Berlin – Jean Feder (Bukarest), 1911. március 18.

67 Heinrich Conrad – Sidney W. Dixon (Managing Director, London), 1911. április 12. (15552), valamint Heinrich Conrad – Will Gaisberg, 1911. április 12. (17839). – Heinrich Conrad döntésének hátteréről nem tájékoztat a levelezés.

68 London – Budapest, 1911. június 30. (22649)

69 „Send a complete Hungarian Zonophone catalogue to The Universal Talking Machine Manufacturing Co, 4th & Race Streets, Philadelphia, Pa.” („Küldjön egy teljes magyar Zonophone katalógust a The Universal Talking Machine Manufacturing Co., 4th & Race Streets, Philadelphia, Pa. címre.”) Hayes – Budapest, 1911. szeptember 4. (32835)

70 Hayes – Budapest, 1911. november 16. (48258)

71 Heinrich Conrad – London, 1911. február 6. (6513). E levélben Conrad a csepeli Weiss Alfonz kérését továbbítja, aki A. B. Weiss (Trinity College, Cambridge) részére rendelt komplett katalógust.

72 Budapest – London, 1911. február 4. (5822)

73 London – Budapest, 1911. február 9. (5784)

74 London – Budapest, 1911. február 4. (4962)

75 Heinrich Conrad – London, 1911. február 14. (6966)

76 Heinrich Conrad – Hayes, 1911. december 13. (55702). Az érintett zenemű Hermann Darewski *I used to sigh for the silvery moon* című dala (G. C. 4-2053, matr.: 10947e).

Gramofon Társaság egy komplett listát kívánt összeállítani amerikai testvércége, a Victor Talking Machine Company kérésére az egyes vezérképviseltek területén beszélt nyelvekről, s hogy ezek közül mely nyelveken létezik, vagy még nem létezik hangfelvétel, s ebben a vezérképviseltek közreműködését kérte.⁷⁷ Heinrich Conrad válaszában nemcsak azt közölte, hogy az ő területén magyar, horvát, szerb és montenegrói felvételek készültek – válaszából valamiért kifejejtette az 1908-as bosnyák felvételeket –, hanem röviden jellemezte is az egyes népekre leginkább jellemző zenei sajátosságokat. A népies műdalokra fókuszáló leírása, mely a korabeli városi, átlagos ízlésű – ugyanakkor munkájából adódóan az átlagosnál valamivel jobban informált – zenebarát véleményét tükrözi, bár talán túlzottan is általánosító, de mint a korabeli magyar hanglezempeziacon működő szakember véleménye, különösen tanulságos:

További információként szolgálhat, hogy a magyar nóta Budapestről indulva meghódította egész Magyarországot. És ma ezeket a gyönyörű dallamokat nemcsak a magyar emberek éneklik: átlépték a határokat, és utat találtak külföldi országok felé is: jelenleg magyar zene hallható Európa nagyvárosaiban is. Magyarország nagy közsegeiben – Szegeden, Debrecenben, Kolozsvárott, de főként „a királyság szívében”, Budapesten – kb. 40-50 zenészerző él, akik világhírneke örvendenek, és akiknek a zeneművei meghódították a külföldet is.

A magyar dal terjesztői mindenekelőtt a cigányok, akik ennek a bársonyos, hízog zeneének világszerte híveket szereznek. Sok magyar városban játszanak tamburicán, illetve a különleges magyar hangszeren, a „tárogatón”!

A horvát dal központja Zágráb, de vannak még kisebb helyek Horvátországban, ahol a jellegzetes horvát dalok hallhatók. Az ő jellemző hangszerük a „tambura”.

A szerb dal szülőföldje Belgrád. Ott is szeretik a tamburát, s hogy az emberek élvezék, a tamburajátékosok országszerte utaznak.⁷⁸

3.3. Budapesti üzleti lehetőségek

A vezérképviselteknek fontosabb – főleg üzleti sikerrel kecsegtető – ügyekben kötelessége volt konzultálni a központtal. Feltűnő, hogy bár sok témában Budapest a berlini fiók (Leo B. Cohn) alá volt rendelve, ezekben a témákban Heinrich Conrad közvetlenül – vagy legalábbis először – a Head Office-szal egyeztetett. 1911. július elején sürgős levelet intézett a Head Office-hoz, melyben leírta, hogy lehetőség

⁷⁷ Hayes – Budapest, 1911. október 31. (43262)

⁷⁸ „As further information it may serve to you that, the Hungarian ‘People’s lay’ shows its conquering way through all Hungary, starting from Budapest. And it is not only the Hungarian people [sic] to day chanting these fair melodies: they have crossed the frontiers and made their way into foreign countries: at present, the Hungarian music is listened to in the great European metropolises. There are living in the great villages of Hungary, in Szeged, Debrecen, Kolozsvár, but especially in ‘the heart of the Kingdom’ in Budapest, a good 40-50 composers who, enjoy a world’s fame and whose compositions have conquered the foreign countries. The spreaders all over of the Hungarian song are the gipsies, making devotees in all the world to their soft, adulate music. In many of the Hungarian towns, it is the ‘tambouritza’ that sounds, then, the special Hungarian instrumentum: the ‘Tárogató’! The centre of the Croatian song is Zagreb, but there are also smaller places in Croatia where the c[h]aracteristic Croatian song is listened to. Their c[h]aracteristic instrument is the ‘Tambura’. The native place of the Serbian song is Belgrad. They also like the tambura: to enjoy the people [sic], tambura-players are journeying through the country.” Heinrich Conrad – Hayes, 1911. december 9. (5069).

nyíltna a gramofon bemutatására a magyar iskolákban, s ebben az illetékes minisztérium is segítséget nyújtana.⁷⁹ Conrad az üzlet minél biztosabb lebonyolítása céljából kapcsolatba lépett egy általa meg nem nevezett, de illetékesnek tekintett személlyel, aki az ügylet sikere esetén 1000 koronát és 6 éven keresztül 1% részesedést kért az üzletből. Conrad a konkurenciára való tekintettel – bár a levélben nincs megnevezve, de nyilván az ekkor már három éve működő Első Magyar Hanglemezgyárra gondolt – mielőbbi választ kért Angliából.

Valószínű, hogy az összekötő személy, akivel Conrad már fel is vette a kapcsolatot, Áldor Miklós – ismertebb nevén: Sas Náci nótaszerző –, a *Zenekereskedelmi Közlöny* egyik szerkesztője volt. A lap ugyanis 1911. július 1-jei számában – némi reklámot is biztosítva a Gramofon Társaság magyar vezérképviselőének – arról ír, hogy az amerikai Victor lemezcég már oktatási célra is használja a gramofont, s hogy erről a lap épp Heinrich Conradtól kapott egy részletes leírást.⁸⁰ Nem kizárt, hogy Conrad saját maga akart az események elébe menni azzal, hogy a Gramofon Társaság amerikai testvércégéhez kapcsolta az oktatási célú lemezek bevezetését, amely a *Zenekereskedelmi Közlöny* első évfolyamának visszatérő témája volt.⁸¹

A nyár közepén persze nem volt egyszerű a gyors cselekvés. Londonból csak két héttel később, július 21-én érkezett válasz: személyes találkozót javasoltak, melyre a hónap végén, Bécsben kerülhetne sor, amikor Sidney W. Dixon vezérigazgató (*managing director*) ott lesz.⁸² Július 26-án azonban Will Gaisberg értesítette Conradot, hogy Dixon mégsem tud Bécsbe menni, azonban Leo B. Cohn éppen ott van, tehát Conrad vele beszélhet.⁸³ Úgy tűnik, hogy mindenki közül leginkább Conrad érezte sürgősnek a találkozót, mert 28-án Cohn már be is számolt a Head Office-nak a beszélgetésükről.⁸⁴ A központban általában véve helyeselték az ötletet, de arra kérték Conradot, hogy még mielőtt bármilyen szerződésre sor kerülne, vázolja fel részletesen a terveit.⁸⁵

Conrad leült Sas Nácival, aki viszont úgy tűnt, hogy megpróbálja húzni az időt. Conrad következő beszámolója szerint azzal hárította el a döntést, hogy meg kell várnia, míg visszatér szabadságáról Marton Sándor ügyvéd, a *Zenekereskedelmi Közlöny* főszerkesztője.⁸⁶ Szinte biztosak lehetünk abban, hogy Conrad gyanúja helyes volt: mivel a lehetőség – éppen Sas és Marton lemezzsakmai újságjában – már

79 Budapest – Hayes, 1911. július 3. (28983)

80 „Beszélőgép az iskolában”, *Zenekereskedelmi Közlöny* I/5. (1911. július 1.), 6. – A cikkből nem derül ki világosan, hogy az idézett mondatok egy amerikai szerzőnő, vagy Heinrich Conrad gondolatai.

81 Ld. pl. „Zene az iskolában”, *Zenekereskedelmi Közlöny* I/8. (1911. október 1.), 2.; vagy Dr. Kovács Sándor: „A beszélőgép, mint pedagógiai eszköz”, *Zenekereskedelmi Közlöny* I/7. (1911. szeptember 1.), 5–6.

82 London – Budapest, 1911. július 21. (25626)

83 Will Gaisberg – Heinrich Conrad, 1911. július 26. (26515)

84 Cohn beszámolóját nem ismerjük, csak a beszámoló tényét tudjuk az alábbi levélből: London – Budapest, 1911. augusztus 4. (28802).

85 London – Budapest, 1911. augusztus 4. (28802)

86 Heinrich Conrad – Hayes, 1911. augusztus 19. (34920). Marton Sándorról ld. „Marton Sándor dr.”. In: Szentmiklóssy Géza Dr. (szerk.): *A magyar feltámadás lexikona. (A magyar legújabb kor története)*. Budapest: A Magyar Feltámadás Lexikona kiadása, 1930, 836.

nyilvánosságra került, Sas minden bizonnyal már más lemez cég képviselőivel is beszélt, és azt várta, hogy ki fog többet fizetni neki a közvetítésért. Conrad éppen ezért úgy döntött, hogy nem akar Sassal üzletelni, inkább közvetlenül a minisztériumhoz fordul, de ott a nyári szabadságolás idején újfent semmit nem lehetett elintézni.⁸⁷ A lehetőség végül nagyon valószínű, hogy elúszott. A Gramofon Társaság levelezésében nem találni a levélváltások folytatását, s a magyar hanglemeztörténeti források és a szakirodalom sem tájékoztat arról, hogy valóban létrejött volna egy ilyen program az első világháború előtt.

3.4. Az üzletvezetés helyi teendői: a munkatársak

A budapesti vezérképviselet munkatársainak hozzávetőleges listáját össze tudjuk állítani a teljes levelezés alapján. A vezérképviselet vezetője Heinrich Conrad volt, bátyja, Friedrich Conrad az ő asszisztense, valamint utazó ügynök. Titkár volt, de mellette könyvelői feladatokat is ellátott Halmos Miksa.⁸⁸ Györffy Kornélia irodai alkalmazott intézte a napi banki befizetéseket.⁸⁹ Hermann Bertalan eladóként, Horváth József pedig raktárosként dolgozott az üzletben,⁹⁰ a még csak 18 éves Huszerl Ferenc pedig gyakornokként csatlakozott a céghez 1911. május 15-én.⁹¹ Nyilvánvaló, hogy a bolti teendők és a vezérképviselet feladatainak elvégzésére ennyi ember kevés volt, sajtóhirdetésekből tudjuk, hogy év közben több munkatársat is kerestek, köztük elárusítónőt és pénztárost.⁹²

A Head Office az év derekán úgy döntött, hogy egy angol könyvelőt küld Budapestre. Lehetséges, hogy ezzel nemcsak a vezérképviselet munkájának könnyítése volt a céljuk, hanem az is, hogy jobban belelássanak a budapesti üzlet és képviselet anyagi dolgaiba. A 28 éves Frank Akers Carter 1911. május 25-én lépett be a cégbe, s előbb Berlinben – a berlini leányvállalat könyvelője segítségével – tanult bele a cég adminisztrációjába,⁹³ majd június közepén megérkezett Budapestre.⁹⁴ Az üzlet közvetlen közelében, a Kossuth Lajos u. 3. III/43. szám alatt bérelt lakást.⁹⁵

A Carter és a Head Office közti levelezés különös fényt vet a budapesti vezérképviselet működésére, illetve általában véve a korabeli budapesti életkörülményekre. Már az első Hayesbe írott levelében jelezte kapcsolattartójának, W. H. Coopernek, hogy megismerkedett a budapesti ügymenettel, s volna egy-két javaslata a könyvelésre vonatkozóan.⁹⁶ Cooper azonban türelemre intette őt, mondván: Európában nem kezelik olyan szigorúan az ügyeket, mint Angliában.⁹⁷ Carter azonban

87 Heinrich Conrad – Hayes, 1911. augusztus 19. (34920)

88 Heinrich Conrad – London, 1911. március 20. (11744)

89 Heinrich Conrad – London, 1911. január 31. (10631)

90 Heinrich Conrad – Hayes, 1911. november 25. (53467)

91 Hayes – Budapest, 1911. augusztus 26. (15543)

92 Ld. az alábbi lapban megjelent apróhirdetéseket: *Az Újság* IX/113. (1911. május 14.), 75.

93 Frank A. Carter – W. H. Cooper (Hayes), 1911. június 19. (21308)

94 Hayes – Frank A. Carter (Budapest), 1911. június 12. (19915)

95 Heinrich Conrad – Hayes, 1911. augusztus 26. (15359)

96 Frank A. Carter – W. H. Cooper (Hayes), 1911. június 19. (21308)

97 Hayes – Frank A. Carter, 1911. június 20. (21196)

nem sokáig bírta az európai viszonyokat: július 11-én Hayesbe küldött levelében Budapest „kellemetlen és lehangoló természetére”, másrészt a kiemelkedően magas megélhetési költségekre hivatkozva felmondott,⁹⁸ augusztus 31-i kilépését Conraddal is közölte.⁹⁹

Nem volt egyszerű feladat a nyár közepén Angliából helyettest találni egy budapesti könyvelői állásra. Bár a központból arra kérték Cartert, hogy ha tud, maradjon még szeptemberben is, amíg találnak megfelelő embert a helyére,¹⁰⁰ ő addigra már elvállalt egy londoni állást szeptemberi kezdéssel,¹⁰¹ így a munkát a korábbi könyvelő, Halmos Miksa és a segédje vette át.¹⁰²

3.5. PR és reklámtevékenység

A vezérképviselő egyik legfontosabb feladata a megfelelő reklámtevékenység volt. Részben a központ által ajánlott módon, részben saját ötleteik szerint próbáltak minél szélesebb vevőkört megszólítani. A központból január elején 100 darab ezüstözött reklámtollat,¹⁰³ míg az év végéhez közeledve karácsonyi ajándéktárgyakat rendeltek.¹⁰⁴ Utóbbi esetben a központ kétféle – a Gramofon Társaság anyagos vagy kutyás logójával ellátott – ezüst cigarettavágót, valamint újabb adag reklámtollat bocsátott a budapesti üzlet rendelkezésére.¹⁰⁵

Még különlegesebb reklámanyagnak tűnhetett a „puzzle lemez” (puzzle plate), amely több rövid zeneszámot tartalmazott egy lemezoldalon úgy, hogy a barázdák párhuzamosan futottak egymás mellett.¹⁰⁶ A cég készített az V. György angol király 1911-es megkoronázása alkalmával rendezett ünnepségekre egy ilyen kiadványt, amely nyilván sikeres lehetett, hiszen felajánlották a vezérképviselőeknek, hogy amennyiben úgy vélik, hogy ez érdeklődést kelthetne az ő területükön, karácsonyra újabb puzzle lemezt bocsátatának piacra, ezúttal nemzetközi szinten.¹⁰⁷ Heinrich Conrad lelkesen reagált, kiváló karácsonyi újdonságnak ítélte a különleges lemezt, s

98 „I have given the matter careful consideration and taking into account the utterly unpleasant & depressing nature of the city. Coupled with the extraorbitant cost of living. I am unable to come to any other decision.” („Alaposan átgondoltam a kérdést, és figyelembe véve a város rendkívül kellemetlen és lehangoló jellegét, a megélhetési költségekkel párosulva, nem tudok más döntést hozni.”) Frank A. Carter – Hayes, 1911. július 11. (30505)

99 Frank A. Carter – W. H. Cooper, 1911. július 22. (30503)

100 London – Frank A. Carter, 1911. augusztus 9. (29248)

101 Frank A. Carter – Cooper, 1911. augusztus 11. (30504)

102 Heinrich Conrad – Hayes Accounts Department, 1911. november 21. (50155)

103 Heinrich Conrad – London, 1911. január 9. (2068), valamint London – Budapest, 1911. január 14. (2110)

104 Heinrich Conrad – Hayes, 1911. november 30. (51531)

105 Hayes – Budapest, 1911. december 4. (51756)

106 Bár a levelezésben új találmányként hivatkoznak e lemezekre, valójában már 1899-ben is gyártottak „puzzle plate”-et. E lemezeket alkalmi kiadványként állították elő, például Verdi születésének centenáriuma kétoldalas „puzzle”-lemezt bocsátott ki a Gramophone Company. Különös, hogy a puzzle plate az egyetlen kifejezés az angol nyelvben, amely megőrizte a „plate” szót a hanglemezre. A kezdetben használt „plate”-et 1901–1902 táján váltotta fel az angol szóhasználatban a „record”. Köszönöm Peter Adamsonnak, hogy felhívta a figyelmemet erre a jelenségre.

107 Hayes – Budapest, 1911. szeptember 5. (32910)

felvetette, hogy a magyar közönségnek magyar nyelvű kiadványt kellene készíteni, mégpedig a legközelebbi felvételi ülések alkalmával.¹⁰⁸ A központ válaszában arra kérte Conradot, hogy válassza ki előre a lemezre szánt részleteket az alábbi szempontok szerint: „Három rövid, népszerű és különböző stílusú darabot javasolnánk – például, egy humoros dalt, egy operarészletet és egy zenekari darabot.”¹⁰⁹ Nem tudni, hogy végül valóban készült-e ilyen lemez, de mind ez idáig nem találkoztam vele, s az 1911. októberi hangfelvételek adatai között sem találunk rá utalást.

Úgy tűnik viszont, hogy komolyabb nemzetközi érdeklődés is mutatkozott a puzzle lemezek iránt, így a központ egy nagyobb volumenű akcióra is rászánta magát – lehetséges, hogy ezzel felül is írva a fentebb említett lemez elkészítésének ötletét. 1911. október 13-án hirdették meg a „nemzetközi keringő puzzle lemez” (International Waltz Puzzle Plate) elnevezésű akciót, melynek keretében egy kétoldalas, 12” átmérőjű, nyolc rövid keringőt vagy keringőrészletet tartalmazó hanglemez elkészítését vállalták 1911 karácsonyára.¹¹⁰ A vezérképviselektől véleményt kértek, hogy mely népszerű, de nem jogdíjas keringők kerüljenek a lemezre.¹¹¹ Felvetésük szerint a kiadványt egy rejtélyakció keretében lehetne forgalomba hozni, az akció során a vásárlóknak a művek címeit, zeneszerzőit, keletkezési dátumait, valamint a zeneszerzők születési évét kellene beküldeniük. A nyertesek jutalmazásáról természetesen a vezérképviseleteknek kell majd gondoskodni.¹¹² A rejtélykérdéseket később némileg módosították, mégpedig úgy, hogy a mű – olykor nehezen megállapítható – keletkezési éve helyett a zeneszerző születési és halálozási évszámát kérdezték.¹¹³ A lemezre végül Josef Gungl *Casino Tanz, Amoretten Tanz és Traum auf dem Ozean* című műveit, ifj. Johann Strauss *An der schönen, blauen Donau, Tausend und eine Nacht* és *Wein, Weib und Gesang* című keringőinek részleteit, Émile Waldteufel *Manolo Waltz* című művét, illetve Charles Gounod *Faustjának* híres keringőjét vették fel.¹¹⁴ Mindössze egy hónappal az első levél kiküldése után, 1911. november 13-án már postázták is a kész hanglemezek mintapéldányait a vezérképviseletekre.¹¹⁵ Az akciótól nagy üzletet reméltek, persze némi nyomást is gyakorolva a vezérképviseletek megfelelő reklámtevékenységére.¹¹⁶ A levelezésből kiderül,

108 Heinrich Conrad – Hayes, 1911. szeptember 16. (35406)

109 „We would suggest three short pieces of a popular nature in a different style – for instance, one humorous song, one concerted operatic excerpt, and one band piece.” Hayes – Heinrich Conrad, 1911. szeptember 19. (35747)

110 Hayes – Budapest, 1911. október 13. (42790)

111 „the waltzes must be tunes that are very familiar, and, at the same time, free from copyright.” („A keringők olyan dallamok legyenek, amelyek nagyon ismertek, ugyanakkor nem jogdíjasok.”) Hayes – Budapest, 1911. október 13. (42790)

112 Hayes – Budapest, 1911. október 13. (42790)

113 Hayes – Budapest, 1911. november 23. (49460)

114 Hayes – Budapest, 1911. december 14. (53173)

115 Hayes – Budapest, 1911. november 13. (48145)

116 „We are presuming that you have worked up in your advertising some scheme to make this record interesting to your territory, as we consider it should have an enormous sale.” („Feltételezzük, hogy önök a reklámjaikban kidolgoztak valami tervet, hogy ezt a lemezt érdekessé tegyék a területükön, mivel úgy gondoljuk, hogy óriási eladásra számíthatunk.”) Hayes – Budapest, 1911. november 13. (48145)

hogy Heinrich Conrad rendelt a budapesti üzletbe a puzzle-lemezekből,¹¹⁷ azonban jelenleg egyetlen létező példányról sincs információnk.

Egy valamiféle különleges, több számot is tartalmazó hanglemez ugyanakkor szinte biztosan eljutott Magyarországra a *Zenekereskedelmi Közlöny* híradása szerint, még ha némileg ellent is mondanak egymásnak a források. A lap 1911. októberi számában számolt be egy, a Gramofon Társaság által hamarosan piacra bocsátandó alkalmi magyar hanglemezeiről, melyen úgy fér el több hangfelvétel, hogy a barázdák párhuzamosan futnak egymás mellett, s a tű lehelyezésétől függően más és más zenemű szólal meg rajta. A lap által ismertetett lemez tartalma ugyanakkor félúton áll a kétféle akció között: egyrészt magyar műsorú lemezként jellemzik – ami a korábbi, három magyar felvételtől szóló felvetésnek felelne meg –, másrészt viszont azt írják, hogy a „próbalemez egyik oldalán, másik oldalán is négy-négy, összesen nyolc felvétel van, de nem úgy, hogy mint a 'Veni-vidi-vici' lemezek [sic], melyeken egymásután vannak megrögzítve a felvételek, hanem egymás mellett, illetve a felvett különböző darabok hangbarázdái egymás mellett futnak körül.”¹¹⁸ Az, hogy a lap állítása szerint Conrad már be is mutatott egy próbalemezt a szerkesztőségnek, végképp furcsa a levelezést tekintve, hiszen a nyolc keringőből álló lemez ötlete 1911. október 1-jén még nem volt ismert.

1911 az anyacég reklámtevékenysége szempontjából is fontos változásokat hozott: júliusban lépett működésbe – immár Hayesben – az új Advertising Department.¹¹⁹ Ekkortól kezdve érezhetően egyre inkább központosítottan képzelték el a cég reklámtevékenységét, mai szóval élve: megkezdődött az arculatépítés, annak esetenként minden nehézségével együtt. 1911. július 18-án küldtek Budapestre egy igényes, színes német céges katalógust azzal a megjegyzéssel, hogy ezt kellene mintául venni a továbbiakban.¹²⁰ Néhány nappal később értesítették a vezérképviselőt, hogy egységesítik a reklámanyagok formáját: a katalógusok méretét, valamint a borítótervet.¹²¹ A budapesti vezérképviselőre nézve a legnagyobb problémát ugyanakkor az okozta, hogy július közepén az Advertising Department felszólította Heinrich Conradot: küldessenek a budapesti újságok kiadóival a központ részére egy-egy példányt azokból a budapesti napilapokból, amelyekben hirdet a cég, természetesen a budapesti vezérképviselő költségére.¹²² Conrad első válaszában kijelentette, hogy a kérés teljesítése lehetetlen, inkább azt tartja megvalósíthatónak, hogy 8-14 naponta elküldik egy csomagban a hirdetést tartalmazó lapokat.¹²³ Véleményét alátámasztandó augusztus 19-én megírta azt is, hogy a kiadók havi előfizetés nélkül nem küldenek példányt, márpedig nyolc újság havi előfizetése 40 korona lenne a budapesti vezérképviselő számára.¹²⁴ Az Advertising Depart-

117 Heinrich Conrad – Hayes, 1911. november 25. (50192)

118 „Átváltozó lemez”, *Zenekereskedelmi Közlöny* I/8. (1911. október 1.), 8.

119 Hayes – Budapest, 1911. július 17. (25405)

120 Hayes – Budapest, 1911. július 18. (25302).

121 Head Office Advertising Department – Budapest, 1911. július 28. (26735)

122 Hayes – Budapest, 1911. július 14. (24791)

123 Heinrich Conrad – Hayes, 1911. július 21. (25989)

124 Conrad – Head Office Advertising Department, 1911. augusztus 19. (32512)

ment azonban nem fogadta el Conrad javaslatát, s ismételten arra kérték őt, hogy küldesse naponta a lapokat Angliába.¹²⁵

A cég figyelemmel kísérte szerződötett hírességeinek fellépéseit is. 1911 októberében felhívták a budapesti vezérképviselőt, hogy Mattia Battistini operaeékes novemberben Bécsben és Prágában fog vendégszerezni, s kérték, hogy hirdessék különös tekintettel az ő hangfelvételeit.¹²⁶ A hangversenyélet és a hanglemez-kereskedelem más esetben is összekapcsolódott: Wilhelm Herold dán tenoréékes 1911 novemberében vendégszerezelt a Magyar Királyi Operaházban, s a fellépések folytán nyilván érdeklődés támadt a művész hanglemezei iránt: decemberben elküldték Hayesből az énekművész hangfelvételeinek listáját a budapesti vezérképviselő részére, külön felhívva a figyelmet arra, hogy Herold felvételeit két oldalon bejátszott hanglemezekon nem lehet más előadóművész hangfelvételeivel párosítani.¹²⁷

4. Hangfelvételek 1911-ben a budapesti vezérképviselő szervezetében

A vezérképviselő legfontosabb feladata a kereskedelem lebonyolítása mellett a helyi, illetve a saját területére vonatkozó hangfelvétel-készítés megszervezése volt. Ez a munka önmagában, az eddig részletezett szerteágazó tevékenység nélkül is elegendő feladatot biztosított volna akár több embernek is, azonban a felelősség elsősorban a vezérképviselő vezetőjére hárult. Az első feladat a lemezfelvételre alkalmas művészek felkutatása és szerződötése volt. A korszak hangrögzítés-technikai adottságaihoz nem minden kiváló előadóművész tudott alkalmazkodni, így ez a munka nagy hozzáértést, tapasztalatot és diplomáciai érzéket igényelt.¹²⁸ Londonból egyenesen arra biztatták a vezérképviselőket, hogy ha hangfelvételre alkalmas előadóművészt találnak, akkor függetlenül attól, hogy épp van-e lehetőségük hangfelvételt készíteni vele – ez a vezérképviselő anyagi keretei mellett attól is függött, hogy az előadót nem szerződötette-e esetleg más lemezcég –, adják meg a központnak az adatait, hogy a későbbiek folyamán számolhassanak vele.¹²⁹

A vezérképviselőnek időről időre felvételi tervet és ahhoz kapcsolódó költségvetést kellett benyújtania a központ számára. Az 1911-es iratanyagban két ilyen tervezetet találunk. 1911. május közepén küldte el Heinrich Conrad az 1911–1912-es szezon tervezetét, mely szerint Magyarországon három, Horvátországban egy, Szerbiában kettő, míg Bulgáriában egy vagy két alkalommal szeretne hangfelvételeket készíteni, hozzáátve, hogy a romániai helyzet – a már ismertett okok

125 Head Office Advertising Department – Budapest, 1911. szeptember 1. (32509)

126 Hayes – Budapest, 1911. október 5. (39756)

127 Hayes – Budapest, 1911. december 30. (56292)

128 Nagy részben ennek köszönhetette hatalmas reputációját Fred Gaisberg, aki a hangrögzítés korai éveiben csatlhatatlan érzékel tudta megnyerni a gramofon számára a világhírű – és hangrögzítésre alkalmas – előadóművészeket.

129 London – Budapest, 1911. március 24. (11885)

miatt – nem világos számára, erre később kíván visszatérni.¹³⁰ Mint látni fogjuk, ezeket a felvételi helyszíneket még 1911 folyamán meg is látogatták a Gramofon Társaság hangmérnökeivel.

Nem sokkal később érkezett a felszólítás Londonból, hogy küldjék be az 1911 második felére vonatkozó tervezetet, s azt is, hogy pontosan mikor és hol lesz szüksége Conradnak hangfelvétel-készítő szakemberre.¹³¹ Válaszában Conrad egy számára ideális esetet írt le: július elején kezdene hangfelvételeket Budapesten, majd közvetlenül ezekhez kapcsolódva, mintegy két hónap alatt Szerbiában, Horvátországban és Bulgáriában folytatná a munkát.¹³² Egy további budapesti alkalmat is megemlít októberre tervezve, ennek pontos idejét azonban még nem tudta megírni.¹³³

A hangfelvétel-készítő utak megszervezése különösen nehéz feladat volt. A külföldről érkező hangmérnök időbeosztását a Head Office – lényegében Will Gaisberg – határozta meg, ezt kellett a helyi vezérképviselőnek vagy ügynöknek az előadóművészek ráérő idejével összehangolni. A hangmérnök – és vele együtt a felvétel készítéséhez szükséges berendezés¹³⁴ – olykor csak néhány napra érkezett a helyszínre, s rögtön utána már tovább is utazott, s erre a néhány napra kellett az előadóművészeket megszervezni, lehetőleg úgy, hogy a legjobb minőségű hangfelvételek készüljenek a rendelkezésre álló rövid idő alatt. A vezérképviselőre hárult továbbá az utazás megszervezése, a hangmérnök költségeinek fedezése és tiszteletdíjának folyósítása, valamint – már jóval a hangfelvételek elkészülte után – a próbalemezek minőségének vizsgálata.

A budapesti vezérképviselőt szervezésében 1911 folyamán négy alkalommal készültek hangfelvételek, részben Magyarországon, részben pedig Horvátországban, Szerbiában és Bulgáriában.¹³⁵

4.1. Budapest, 1911. január 26–27., Franz Hampe (L suffix)¹³⁶

Az első hangfelvételi ülés igen rövid ideig, mindössze két napig tartott. 1911. január 26-án és 27-én a Magyarországra rendszeresen visszatérő Franz Hampe hangmér-

130 Heinrich Conrad – Will Gaisberg, 1911. május 19. (17840)

131 London – Budapest, 1911. május 27. (18923)

132 Budapest – London, 1911. június 6. (10044)

133 Budapest – London, 1911. június 6. (10044)

134 1911-ben még az úgynevezett akusztikus hangrögzítési eljárással – mikrofon, azaz elektromos erősítés nélkül – készültek a hangfelvételek. Az akusztikus hangrögzítésről lásd: Timothy Day: *A Century of Recorded Music. Listening to Musical History*. New Haven–London: Yale University Press, 2000, 9–12.

135 A londoni vezetőség minden bizonnyal szeretett volna hangfelvételeket készíttetni Romániában is. Will Gaisberg már márciusban, amikor Bulgária és Románia átkerült a budapesti vezérképviselőt felügyelete alá, telegrafált Bécsbe Hampénak, hogy nem akarja-e hamarabb kezdeni a bukaresti felvételeket, vagy inkább Conrad mérje előbb fel a terepet. Ld. Will Gaisberg – Heinrich Conrad, 1911. március 24. (11850).

136 A prefix és suffix kifejezések a hangfelvétel matricaszáma elé, vagy után illesztett betűt, vagy betűket jelentek. A The Gramophone Company matricaszám-szisztémája esetében ezek a betűk amellett, hogy beazonosítják a hangmérnök személyét, lehetővé teszik, hogy a lemez kézbevétele nélkül meghatározzuk annak átmérőjét.

nők¹³⁷ összesen 16 hangfelvételt készített Pepi Littmann jiddis vaudeville-énekes, Gyárfás Dezső komikus és Dr. Endre Dénes előadásáról, majd továbbutazott Berlinbe. Ennek a hangfelvételi ülésnek az előkészítésére még nyilván 1910-ben került sor. Conrad feltehetőleg jelen volt a felvételeken, s minden lehetséges segítséget megadott Hampénak, ugyanis ebből a két napból nem maradt fenn Budapesten keltezett levél az EMI Archives gyűjteményében. E hangfelvételek a budapesti vezérképviselőt sajtóhirdetése alapján júliusban kerültek piacra.¹³⁸

4.2. Zombor, 1911. április 20–21., Franz Hampe (L suffix)

1911 második hangfelvételi ülészaka ismét csak két napig tartott, s a hangmérnök ismét Franz Hampe volt. A hangfelvételek előkészítése egybeesett a budapesti vezérképviselőt fentebb említett területnövelésével. Conradnak az emiatt szükséges hirtelen utazások mellett azért is fájhatott a feje, hogy a lemezfelvételre kiszemelt művészek és Franz Hampe ráérő idejét ezúttal nem sikerült összeegyeztetnie. Már március 21-én jelezte Will Gaisbergnek, hogy mivel ő is csak április 1-je után tud Bukarestbe utazni, elegendő, ha Hampe csak április 15-én érkezik Budapestre.¹³⁹ Gaisberg rögtön értesítette Hampét, aki – mint Conrad válaszeleveléből kiderül – azonnal fel is vette a kapcsolatot Conraddal. Hampe úgy módosította az időrendjét, hogy bécsi kötelezettségeinek végeztével, azaz április 8. után Prágába utazott, hogy felvételeket készíthessen Karel Burian operaénekesessel.¹⁴⁰ Conrad ekkor még elképzelhetőnek tartotta, hogy sikerül megszervezni a bukaresti hangfelvételeket, azonban, mint ezt fentebb említettük, az ott tapasztalt – leveleiben nem részletezett – állapotok miatt végül az egész területet visszaadta Leo B. Cohnnak.¹⁴¹ Április 12-én már meg tudta írni Will Gaisbergnek, hogy a felvételeket április 19-én kezdik, s 8-10 napig lesz szüksége a hangmérnökre, ugyanakkor mivel 1911-ben április 16–17-ére esett húsvét, a művészek távolléte miatt bizonyos hangfelvételeket későbbre kell halasztaniuk.¹⁴²

Különösen értékes dokumentuma az 1911. áprilisi hangfelvétel-készítő útnak Franz Hampe Zomborból, a magyarországi vezérképviselőt fejléces levélpapírján Will Gaisberghez írott levele.¹⁴³ Hampe leírja, hogy Budapesten Friedrich Conrad várta őt, mivel Heinrich Conradnak Fiuméba kellett utaznia üzleti okokból. Úgy tűnik, csak ekkor vált világossá számára, hogy a tervezett felvételekre nem Budapesten, hanem Zomborban kerül majd sor. A zágrábi és más további felvételek ügyében ő is megerősítette, hogy azokat a művészek távolléte miatt nem lehet elkészíteni, ugyanakkor Friedrich Conrad szerint 1911. május–június környékén

137 Georg Franz Hampe (1879–1947) hangmérnökről ld. http://www.recordingpioneers.com/RP_HAMPE1.html (hozzáférés: 2019. december 10.). Franz Hampénak ez volt a hetedik budapesti hangfelvétel-készítő útja, s 1914-ig még további három alkalommal visszatért a magyar fővárosba.

138 Ld. pl. *Az Ujság* IX/163. (1911. július 12.), 24.; vagy *Pesti Hírlap* XXXIII/161. (1911. július 9.), 51.

139 Heinrich Conrad – Will Gaisberg, 1911. március 21. (12038)

140 Heinrich Conrad – Will Gaisberg, 1911. március 28. (13072)

141 Heinrich Conrad – Will Gaisberg, 1911. április 12. (17839)

142 Heinrich Conrad – Will Gaisberg, 1911. április 12. (17839)

143 F. L. Hampe – Will Gaisberg, Zombor, 1911. április 19. (15999)

kerülhetne sor rájuk. A zombori hangfelvételi ülés tehát végül csak 1911. április 20-án kezdődött, s a két nap alatt összesen 30 zenekari hangfelvétel készült el Stevan Bačić-Trnda és Nikola Pakaški szólóénekével, majd Hampe továbbutazott Berlinbe.

4.3. Budapest, Eszék és Zágráb, 1911. július, George Walter Dillnutt (ak prefix)

A következő Conrad által szervezett hangfelvételi ülésre 1911 júliusában került sor, ekkor végre hosszabb időre rendelkezésére álltak a kiszemelt művészek és a hangmérnök is. Feltehetőleg ekkor pótolták az áprilisban elmaradt felvételeket is, legalábbis ezúttal Zágrábban és Eszéken is készültek hangfelvételek. A budapesti felvételeken Berkes Béla cigányzenekara, Jäger Vilmos tárogatóművész, a Cs. és K. 23. gyalogezred zenekara (feltehetően Szeghő Sándor vezényletével) és Dr. Endre Dénes játszott, a felsorolásnak megfelelően ezúttal elsősorban népszerű repertoárt. Ezzel szemben az eszéki és zágrábi felvételeken a korszak horvát énekesei – köztük opera- és operetténekesek – előadásában rögzítettek főként szerb és horvát repertoárt, de ismert operarészleteket is.

Matricaszám	Város	Dátum
ak1–57	Budapest	1911. július
ak58–105	Eszék	1911. július 26-tól augusztusig
ak106–192	Zágráb	1911. augusztus 20. előtt
ak193-tól	Görögország (Dráma)	1911. augusztus 21-től

1. táblázat. George Walter Dillnutt hangfelvételei 1911. július–augusztusban

A hangmérnök ezúttal George Walter Dillnutt volt, aki ekkor készített először hangfelvételeket Magyarországon.¹⁴⁴ Bár az ak1-től induló matricaszámok alapján úgy tűnhet, hogy ezek voltak az első felvételei, már régóta dolgozott a Gramofon Társaságnál: Fred Gaisberg asszisztenseként jelen volt az 1902–1903-as távol-keleti hangfelvételek készítése során, majd 1907-től 1910-ig ő rögzítette az „n-o-p” betűkkel ellátott matricaszám-sorba tartozó felvételeket Kairóban, a Távol-Keleten és Indiában.¹⁴⁵

A budapesti felvételek kezdőnapja jelenleg nem ismert, mindössze abból indulhatunk ki, hogy Conrad 1911. július 4-én 8000 koronát kért a központtól a hangfelvételek készítésére.¹⁴⁶ A felvételek meg is kezdődtek, azonban a Head Office

144 George Walter Dillnutt (1883–1937) hangmérnökről ld. http://www.recordingpioneers.com/RP_DILLNUTT2.html (hozzáférés: 2019. december 10.).

145 Alan Kelly: *Matrix Series FWG-E. Ten and Seven Inch Wax Process Recordings made by F. W. Gaisberg (assisted by George Dillnutt) (1902 to 1903) (First Gramophone Far Eastern Tour)*. CD-ROM, a szerző kiadása, 1995; valamint Alan Kelly: *Gramophone Company Matrix Series. Suffixes n, o, p (early use F) and sm. Recorded by Cleveland Walcutt, 1902–1907, Charles Scheuplein, 1902–1907, George Walter Dillnutt, 1907–1910, John D Smoot, 1916*. CD-ROM, a szerző kiadása, 2000.

146 Heinrich Conrad – Hayes, 1911. július 4. (24401)

ezúttal sok kellemetlenséget okozott Conradnak. Will Gaisberg július 17-én értesítette őt, hogy Dillnuttnek augusztus 10-én Görögországba kell utaznia, hogy ott nagy mennyiségű hangfelvételt készítsen. Az emiatt félbemaradó felvételek folytatására Franz Hampe vállalkozna, azonban ő csak augusztus 20-tól ér rá.¹⁴⁷ Nyilvánvaló, hogy így tíz nap kiesik a hangfelvételek – ekkor nyilván már megszervezett – időrendjében. Nem tudjuk, hogy Conrad miként reagált, illetve egyáltalán reagált-e erre, azonban július 25-én Will Gaisberg már azt írta neki, hogy Dillnuttnek mielőbb be kell fejeznie a felvételeket, és legkésőbb augusztus 7-én tovább kell utaznia Görögországba.¹⁴⁸ A budapesti vezérképviselő által megszervezett hangfelvételi ülés így 192 elkészült hangfelvétel után megszakadt, s jelenlegi adataink alapján úgy tűnik, hogy végül Franz Hampe sem folytatta Dillnutt munkáját.¹⁴⁹

Az elkészült hangfelvételek utólagos adminisztrációja több hónapra elhúzódott: a Head Office szeptemberben kérte a lemezeken szereplő katonazenekar – a 23. gyalogezred zenekara, Szeghő Sándor vezényletével – nevét és elérhetőségét adminisztratív okokból,¹⁵⁰ s szintén szeptemberben derült ki, hogy a költségekkel is gondok vannak: Dillnutt 720 koronát kapott a központtól a budapesti vezérképviselőten keresztül, s hiány mutatkozott az elszámolásban.¹⁵¹

Tény ugyanakkor, hogy Conrad valójában jól járt azzal, hogy Dillnutt nem készített több felvételt 1911 nyarán az ő területén, hiszen az ekkor készült budapesti felvételek visszahallgatásakor számos probléma merült fel azok hangminőségével kapcsolatban. Conrad először Leo B. Cohnon keresztül jelezte, hogy a zenekari felvételek hangzása nem megfelelő, így a központ bekérte a tesztlemezeket Hannoverből.¹⁵² A Head Office-ban meghallgatták a felvételeket, és kifejezetten jónak minősítették őket, ugyanakkor arra kérték Conradowat, hogy írjon egy részletes értékelést, lehetőleg pontos számadatokkal jelölve, hogy mely felvételekkel kapcsolatban milyen kifogásai vannak.¹⁵³

Heinrich Conrad levele értékes forrása a korai hanglemez-esztétikának. Részletes válaszelevelében ugyanis nemcsak az új felvételekre vonatkozó kritikáját írta meg, de megadta azoknak a régebbi felvételeknek a számadatait is, amelyekkel szívesen érdemes összehasonlítani az újakat.¹⁵⁴ A cigányzenekari felvételeket érintő legfontosabb kritikája a zenekar hangzásképeire vonatkozott. Szerinte ugyanis nem elég, ha a hangszerek tisztán hallhatók, a lemezfelvételnél a cigányzenekarok

147 Will Gaisberg – Heinrich Conrad, 1911. július 17. (25239)

148 Will Gaisberg – Heinrich Conrad, 1911. július 25. (26268).

149 Hampe 1911 júliusában Prágában készített hangfelvételeket, augusztus 29-től pedig már Bukarestben dolgozott, ld. Alan Kelly: *His Master's Voice Matrix Series Suffix-L. Recorded by Franz Hampe (1902–1919)*. CD-ROM, a szerző kiadása, 2004, 526.

150 Hayes – Budapest, 1911. szeptember 15. (35096). A kérdéseket már Friedrich Conrad válaszolta meg, ld. Friedrich Conrad – Hayes Recording Department, 1911. szeptember 18. (37669).

151 Heinrich Conrad – Hayes, 1911. szeptember 21. (36984).

152 Will Gaisberg – Heinrich Conrad, 1911. szeptember 2. (35138).

153 Will Gaisberg – Heinrich Conrad, 1911. szeptember 2. (35138).

154 Heinrich Conrad – Will Gaisberg, 1911. szeptember 4. (47300).

sajátos együtthangzását és előadásmódját is vissza kell tudnia adni.¹⁵⁵ Az összehasonlításhoz éppen ezért nemcsak magyarnóta-, hanem a nemzetközi repertoárhoz tartozó szalonzene-hangfelvételeket is a Head Office figyelmébe ajánlott. Véleménye szerint az új felvételek nemcsak általában véve halkabbak, mint a régié, de a hangszerek aránya sem megfelelő, ugyanis a hegedű helyett a klarinét szól az előtérben, s a basszus alig hallható. Emiatt felborul az összhangzás: a hegedű szinte eltűnik, és olyan, mintha a klarinétot csak a cimbalom és a brácsa kísérné.¹⁵⁶

A tárogatófelvételeket illetően Conrad két problémát vetett fel: az új felvételek tompábban szólnak, mint a régié, s ha fémtölcsérrel játsszák le őket, akkor a tölcser berezonál.¹⁵⁷ A katonazenekari felvételek esetében pedig elsősorban a hangereőt kifogásolta: az új felvételek hangereje általánosságban halkabb, mint a régié. Ennek illusztrálására szintén többféle műfajból válogatott: osztrák–magyar katonaindulók mellett csárdást, esztrádenét s korabeli divatos táncokat is Will Gaisberg figyelmébe ajánlott.

Conrad részletes levele már önmagában lehetőséget biztosít arra, hogy betekintést nyerjünk az akusztikus hangrögzítési korszak hangfelvétel-esztétikájába, megtudjuk, mire figyeltek az elkészült hanglemezeket hallgatva a hozzáértők. Mivel azonban az ügyben érintett hanglemezek egy része fennmaradt, Conrad kifogásait a mai kutató is meg tudja vizsgálni. Bár nem tudjuk korabeli lejátszón, korabeli akusz-

155 „Zigeuner-Aufnahmen zu machen ist meines Erachtens nach eine nicht so einfache Sache, denn es genügt ja nicht allein, dass die Instrumente klar zu Gehör kommen, sondern es ist das Allerwichtigste bei diesen Aufnahmen eben den charakteristischen Vortrag solcher Kapellen auch durch die Platten zu wiedergeben.” („Véleményem szerint nem olyan könnyű cigányzenei felvételeket készíteni, mert nem elég, hogy a hangszerek tisztán hallhatóak [legyenek], hanem a legfontosabb ezeknél a felvételeknél az, hogy a [cigány]zenekarok jellegzetes játékát visszaadják a lemezeken.”) Heinrich Conrad – Will Gaisberg, 1911. szeptember 4. (47300).

156 „Sie werden finden, dass 1./ die neuen Aufnahmen leiser als die früheren sind, 2./ dass das Instrument die Klarinete bei diesen Aufnahmen das führende Instrument ist, wogegen bei unseren früheren Aufnahmen – und wie es auch richtig ist – die Geige das führende Instrument ist. Bei den Neuaufnahmen ist von Bass gar nichts zu hören; hingegen bei den älteren Aufnahmen ist es direct verblüffend. Auch ist die Harmonie der älteren Platten eine ganz andere wie die Neuaufnahmen. Dadurch, dass die Klarinete das führende Instrument ist, verschwindet der Effect der Geige und die Platten klingen so als würden dieselben blos mit Cymbal, Klarinete und Viola aufgenommen sein.” („Tapasztalni fogja, hogy 1./ az új felvételek halkabbak, mint a korábbiak, 2./ hogy ezeken a felvételeken a klarinét a vezető hangszer, míg a korábbi felvételeinken – és ez így is helyes – a hegedű. Az új felvételeken egyáltalán nem szól a basszus, a régebbieken viszont kifejezetten átütő. A régebbi lemezek összhangzása is egészen más, mint az újaké. Mivel [az új felvételeken] a klarinét vezeti a hangzást, a hegedű hangja eltűnik, és a felvételek úgy hangzanak, mintha csak cimbalommal, klarinétal és brácsával vették volna fel őket.”) Heinrich Conrad – Will Gaisberg, 1911. szeptember 4. (47300)

157 „Die Neuaufnahmen Seriennummer 57, 20, verglichen mit den Katalognummern 109405/6 werden Ihnen sofort einen grossen Unterschied aufweisen, indem die Neu-Aufnahmen dumpf klingen und speciell mit Metalltrichter gespielt, diesen zu starken Vibriren bringen, hingegen die früheren Aufnahmen gespielt vom selben Künstler, derartige Defectes nicht aufweisen.” („Az 57. és 20. [matrica]számú új felvételek, összehasonlítva a 109405/6 katalógusszámúakkal, azonnal nagy különbséget fognak mutatni, miszerint az új felvételek tompán szólnak, és különösen ha fémtölcsérrel játszzuk le azokat, akkor a tölcser túl erősen vibrálják [értsd: torzít a hang], míg az ugyanazon művész által játszott korábbi felvételeken nem merülnek fel ilyen hibák.”) Heinrich Conrad – Will Gaisberg, 1911. szeptember 4. (47300)

tikai körülmények között meghallgatni a lemezeket, s a fennmaradt kiadványok életkora messze meghaladja az első alkalommal a lejátszóra tett tesztlemezt, az empirikus vizsgálat mégis releváns eredményekkel szolgál.¹⁵⁸ A cigányzenekari felvételeket érintő kifogások a mai hallgató számára is egyértelműen beigazolódnak.¹⁵⁹ A korábbi felvételeken valóban a hegedű vezeti a hangzást, és a basszus hallható jelenléte által nagyobb a hangzó tér is, míg az 1911 nyarán készült cigányzenekari felvételeken általában a klarinét hangja áll előtérben, s a basszus alig hallható.¹⁶⁰ A tárogatófelvételeket ért kifogásokat szinte alig tudjuk a mai hangtechnika mellett vizsgálni. Az 1911-es felvételeken a kíséret általában nagyon gyengén szól, viszont amikor a tárogató nem játszik, akkor a zenekar hangja – feltehetően a zenekar tagjainak a tölcserhez közelítő mozgatása következtében – felerősödik. A tárogató hangja némelyik – de nem mindegyik – felvételen valóban tompán szól, sőt esetenként kifejezetten hamis. A korábbi hangfelvételeken ehhez képest a tárogató hangszíne jóval világosabb, dinamikai spektruma jelentősen szélesebb.¹⁶¹

A hangerő persze általában véve szubjektív tényező, különösen amiatt, hogy nem tudjuk korabeli lejátszón visszahallgatni a lemezeket. A rendelkezésre álló, 1911 júliusában készült katonazenekari hangfelvételekről elmondható, hogy az azonos módon digitalizált korábbi felvételekhez képest valóban halkabbak. Viszont a hangzásképzés az új felvételeken gazdagabb, például a harangjáték hangja is nemcsak jól hallható, de szépen is szól.¹⁶² Conrad külön felhívja a figyelmet a 39ak matricaszámú felvételre, hangsúlyozva, hogy a zenekar a felvétel során Erkel Ferencnek a lemezoldal elején hallható *Hunyadi László indulóját* teljes hangerővel játszotta, míg a lemezen alig hallatszik. A mai hallgató igazat adhat Conradnak, nehéz elhinni, hogy az átlagosnál halkabban megszólaló felvétel egy teljes hangerővel játszó katonazenekar hangját rögzítette volna.¹⁶³ Conradnak ez a kifogása

158 Ahhoz, hogy a Conrad levelében tételesen felsorolt kifogásokat ellenőrizni lehessen, a hangfelvételeket az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárában Solymosi Ákos, a Zeneműtár munkatársa hangrestaurálás nélkül, a kezdeti beállításokat változtatlanul hagyva digitalizálta.

159 Köszönöm Riskó Katának, hogy kontrollként ő is meghallgatta a felvételek egy részét. Véleménye megegyezik Heinrich Conrad egykori megállapításaival.

160 A vizsgált felvételek: G.C.70756, matr. 6ak (Jean Gilbert: *Ártatlan Zsuzsi* – keringő); G.C.70770, matr. 7ak (Grósz Alfréd: „Jössz majd utánam”); G.C.70757, matr. 8ak („Palkó, te drága rajkó”); G.C.70760, matr. 11ak („Túl a Tiszán fehér kendő integet” és „Ritka búza...”); G.C.70762, matr. 16ak („Csókolom a kis kezedet”); G.C.70763, matr. 17ak (*Verbungos csárdás*). Az összehasonlításhoz Conrad által javasolt, 1909-ben készült felvételek közül a következőkhöz tudtam hozzáférni: G.C.70661', matr. 5810r (Holländer: *A hársfa alatt* – keringő); G.C.70662', matr. 5811r (Berger: *Tout passe* – keringő); G.C.70632', matr. 5778r („Der Teufel lacht dazu” – Casino-Lied); G.C.70633', matr. 5782r (Kurucz János: „Nem siratlak, nem kereslek” és Csárdás); G.C.70648', matr. 5813r (Kamaransky: *Souvenir d'Armenonville* – keringő).

161 A vizsgált hangfelvételek adatai: G.C.79187, matr. 20ak („Bujdosik a kuruc”); G.C.70442, matr. 57ak (*Eredeti Rákóczi nóta*). Az összehasonlításhoz Conrad 1907-ben készült hangfelvételeket javasolt, ezek közül az alábbiakhoz értem hozzá: G.C.79250 (= Victor 65024), matr. 5353L (Kuruc dal és „Csinom Palkó”); G.C.79251 (= Victor 65024), matr. 5354L (*Árvalányhaj* és „Jaj de magas...”).

162 A vizsgált hangfelvételt: G.C.70434, matr. 40ak (Hetényi-Heidlberg Albert: *Toncsi*).

163 G.C.70433, matr. 39ak (*Örség felváltás* című hangjáték, a felvétel elején Erkel Ferenc *Hunyadi László indulója* szól). Az összehasonlításhoz használt – Conrad által javasolt – 1908-as hangfelvétel: G.C.70393, matr. 4213r (Erkel Ferenc: *Hunyadi László induló*).

ugyanakkor némi körütekintéssel kezelendő. A hangfelvétel elején egy katonazenekar közeledését imitáló hangerő-növekedést hallhatunk. A kezdeti hangerő így értelemszerűen igen halk. Nem tudjuk, hogy Conrad honnan hallgatta a hangfelvételt annak készültekor, de az is igaz, hogy a „megérkezés” hangereje sem mondható igazán hangosnak.

Conrad levelének hatására Will Gaisberg bekérte Hannoverből az összehasonlításra ajánlott hangfelvételeket,¹⁶⁴ s a meghallgatásuk után néhány esetben igazat adott Conradnak: a korábbi felvételek valóban jobbak, legalábbis a tekintetben, hogy a korábbi hangfelvételek készítője jobban ismerte a magyar zene hangzásvilágát, s így a zenekar megfelelő elhelyezésének köszönhetően jobban vissza tudta adni a hangfelvételeken.¹⁶⁵ Ugyanakkor Gaisberg véleménye szerint az új felvételek hangminősége összességében mégis jobb volt, mint a régieké. Mindezek fényében felajánlották, hogy Franz Hampe az ősz folyamán Budapestre utazik újabb felvételeket készíteni.¹⁶⁶

Mint azt Dillnutt később Németországban készített felvételei alátámasztják, a hangmérnök valóban nem feltétlenül „hibázott” a budapesti felvételek során, hanem tudatosan kísérletezett új hangbeállításokkal. A cég korábbi, hangosabb felvételei esetében ugyanis gyakran előfordult, hogy a lejátszó tűje kiugrott a lemez barázdájából, ezzel károsítva nemcsak a tűt, de magát a lemezt is. Valószínűleg ennek a problémának az orvoslására igyekezett Dillnutt olyan felvételeket készíteni, amelyek hangereje kisebb, ugyanakkor hangzása tiszta és áttetsző, viszont ezzel a felvételek basszusa jóval kevésbé van jelen a hangzásképpen, ami általában véve szűkebb térérzetet eredményez.¹⁶⁷

4.4. Budapest, Belgrád és Szófia, 1911. október 13–25., Edmund James Pearse (ae suffix)

Az év negyedik, Heinrich Conrad által szervezett hangfelvétel-sorozatára 1911 őszén került sor. Conrad október 4-én – egy nappal Gaisberg imént említett levelének kelte után – egy hevesebb hangvételű levélben panaszolta fel, hogy a központból azt ígérték, szeptember végére Budapestre küldenek egy hangmérnököt, aki a magyar felvételek után Belgrádban és esetleg Szófiában is készít hangfelvételeket, de még mindig nem érkezett róla hír, és mivel a felvételeket már korábban megszervezte október elejére, jelentős veszteség fogja érni.¹⁶⁸

A központból késedelem nélkül, már október 6-án válaszoltak. Fred Gaisberg személyesen gondoskodott arról, hogy ha nem is Hampe, de Edmund James Pearse

164 Hayes – Heinrich Conrad, 1911. szeptember 7. (33759)

165 Will Gaisberg – Heinrich Conrad, 1911. október 3. (39173)

166 Will Gaisberg – Heinrich Conrad, 1911. október 3. (39173)

167 Köszönöm Christian Zwargnak, hogy a Gesellschaft für Historische Tonträger 2021. évi online konferenciáján tartott előadásom utáni hozzászólásában megosztotta velem George Walter Dillnutt nem Budapesten készült hangfelvételeivel kapcsolatos tapasztalatait.

168 Heinrich Conrad – Hayes, 1911. október 4. (39788)

hangmérnök Budapestre utazzon.¹⁶⁹ Együttal azt is megírták, hogy Pearse bár kiváló szakember, de még sosem dolgozott Magyarországon, így a nyár végén felmerült problémák miatt arra kérik Conradot, hogy részletesen tájékoztassa majd a hangmérnököt a magyar zene speciális hangzásigényeiről, és mutasson neki néhány korábban készült zenekari felvételt.¹⁷⁰ Megkérték továbbá Franz Hampét, hogy ossza meg Pearse-szel korábbi budapesti tapasztalatait annak érdekében, hogy hasonlóan jó felvételek készüljenek, mint amilyeneket Hampe készített korábban.¹⁷¹

Edmund Pearse október elején még Rigában dolgozott, onnan utazott Varsó érintésével Budapestre.¹⁷² Itt október 13-án kezdte, majd Belgrádban és Szófiában folytatta a munkát Conrad számára. Budapesten Rózsa S. Lajos operaénekes, az ekkoriban a Vígszínház tagjaként ismert Hegedűs Gyula színművész, Szőke Szakáll, Gerő József és Gyárfás Dezső komikusok, valamint Radics Béla cigányzenekarának előadása került hanglemezre. A korszak ismert operetténekesei közül négyen is szerepeltek: Pintér Imre és Parlagi Kornélia, valamint Harmath Ilona és Király Ernő. Ez utóbbi két énekes Jacobi Viktor *Leányvásár* című operettjének nyolc énekszámát vette lemezre a Király Színház zenekarának kíséretével, néhány héttel a mű ősbemutatója (Király Színház, 1911. november 14.) előtt.¹⁷³ A The Gramophone Company budapesti vezérképviselete már készült a közelgő karácsonyi szezonra is: az Operaház énekarának férfinégyese néhány karácsonyi dalt énekelt lemezre.¹⁷⁴ Belgrádban és Szófiában elsősorban helyi vonatkozású repertoárt rögzítettek.

Matricaszám	Város	Dátum
2853ae–2936ae	Budapest	1911. október 13–25.
2937ae–3006ae	Belgrád	1911. november 1–5.
3007ae–3076ae	Szófia	1911. november 13–16.

2. táblázat. Edmund James Pearse hangfelvételei 1911. október–novemberben

Conrad az elkészült felvételekből november közepén kapta meg a teszt példányokat, s november 20-án lelkes levélben mondott köszönetet Fred Gaisbergnek:

169 Hayes – Heinrich Conrad, 1911. október 6. (39309) – A levelet nem Fred Gaisberg, s a szöveggörnyezet alapján nem is Will Gaisberg írta, de célzást találunk benne arra, hogy Fred jelezte a központnak Pearse indulását. Edmund James Pearse (1882–1958) hangmérnök 1910-ben Fred Gaisberggel együtt készített hangfelvételeket Oroszországban. Ld. http://www.recordingpioneers.com/RP_PEARSE1.html (hozzáférés: 2019. december 10.).

170 Hayes – Heinrich Conrad, 1911. október 6. (39309)

171 Hayes – Heinrich Conrad, 1911. október 6. (39309)

172 Hayes – Budapest, 1911. október 9. (39764)

173 A felvételekről a *Zenekereskedelmi Közlöny* is közölt hírt: „Leányvásár.” *Zenekereskedelmi Közlöny* 1/8. (1911. október 1.), 11.

174 Az Operaház férfikarának karácsonyi felvételeiről ld. az alábbi tanulmányomat: „Templomi énekektől a 'Templomi kar'-ig. Vallásos énekek magyar hanglemezen (1900–1920)”, *Magyar Egyházzene* XX/1. (2012–2013. advent–karácsony–hanuka), 43–54.

Kedves Gaisberg Úr, meghallgattam Pearse úr budapesti munkájának mintalemezeit, és el kell mondanom, mennyire elégedett vagyok velük, ugyanis kivétel nélkül kitűnőek. Sajnálom, hogy mostanáig nem voltak ilyen hangfelvételeink, mivel akkor még jobb üzlethez tudunk volna csatlakozni. Legyen kedves, próbálja meg úgy intézni, hogy a jövőben mindig ilyen jó felvételeink készülhessenek.¹⁷⁵

Will Gaisberg megnyugvással fogadta Conrad levelét, biztosította őt afelől, hogy a jövőben a most készült hangfelvételek lesznek a mércék, és jelezte, hogy testvére, Fred még Berlinben van, de hamarosan Londonba érkezik, így ő is értesülni fog a budapesti hírekről.¹⁷⁶ Az új hanglemezeket a budapesti vezérképviselő már 1911. november végén hirdette a napilapokban,¹⁷⁷ s Conrad eljuttatta az elkészült felvételek jegyzékét a *Zenekereskedelmi Közlöny*hez is, amely az 1911. decemberi lapszámban hosszabb beszámolót közölt az új lemezekről.¹⁷⁸

A fennmaradt hanglemezek ez esetben is lehetőséget biztosítanak az empirikus vizsgálatra. Edmund Pearse felvételei valóban jobban sikerültek, mint Dillnuttéi, ugyanakkor Conrad lelkendezését nem támasztják alá. A cigányzenekari felvételeken a hegedű jobban az összhangzás előterében szól, ugyanakkor a basszus nem jelentősen erőteljesebb, mint Dillnutt felvételei esetében.¹⁷⁹ Fúvószenekari és tárogatófelvételek nem készültek 1911 őszén. A többi ekkor készült – vokális és prózai – hangfelvételtől az szűrhető le, hogy a szöveg nagyon jól érthető, a hangzások általában tiszta, áttetsző, Pearse tehát valóban jól végezte dolgát.¹⁸⁰

*

Az EMI Archives gyűjteményében őrzött magyar vonatkozású 1911-es iratanyag feldolgozása új megvilágításba helyezi a magyar hanglemeztörténet egy szeletét. Tekintve, hogy a századelő magyar vonatkozású hangfelvételeinek listái napjainkban sem ismertek teljes mértékben, a hangfelvételi dokumentáció túlnyomó része pedig elpusztult vagy lappang, a hazai diszkológiai kutatás számára felbecsülhetetlen értékű egy ilyen nagy mennyiségű iratból álló, majdnem teljes lemeztörténeti dokumentumgyűjtemény megléte. E források megismerhetővé, sőt átélhetővé teszik a legnagyobb korai nemzetközi lemezcég magyarországi vezérképviselőjének tevé-

175 „My Dear Mr. Gaisberg, I have heard the samples of Mr. Pearse's work in Budapest and must to say how pleased I am with it, for without exception it is excellent I am sorry that up to the present I have not had such records, for I am sure I could have done better business. Well you please try and arrange so that I always have records as good in future.” Heinrich Conrad – [Fred?] Gaisberg, 1911. november 20. (49594)

176 Hayes Recording Department [Will Gaisberg?] – Heinrich Conrad, 1911. november 24. (49519)

177 Ld. pl. *Pesti Napló* LXII/270. (1911. november 14.), 30.

178 Garde: „Új hanglemezekről.” *Zenekereskedelmi Közlöny* I/10 (1911. december 1.), 4–6., ide: 4.

179 A vizsgált hangfelvételek: G.C.70783, matr. 2857ae (Krier: *Valse Brune*); G.C.70784, matr. 2858ae (Rényi Aladár: *A kis gróf* – keringő); G.C.70788, matr. 2862ae (Sas Náci: „Ha síromon kivirít a rózsza”); G.C.70789, matr. 2863ae („Húzzátok, cigányok...”).

180 A vizsgált hangfelvételek: G.C.273032, matr. 2899ae (Jacobi Viktor: *Leányvásár* – „Tele van az élet rejtelemmel”); G.C.273033, matr. 2900ae (Jacobi Viktor: *Leányvásár* – Janky kuplé); G.C.73340, matr. 2915ae („Palkó, te drága rajkó”); G.C.73341, 2917ae (*Éjfélí keringő*); G.C.71035, matr. 2907ae (*A garni szállóban*); G.C.71036, matr. 2908ae (*A nyaralóban*).

kenységét, s nemcsak a kiemelt eseményeket, hanem a mindennapi feladatokat is dokumentálják. Megtudhatjuk, mivel foglalkoztak – saját kezdeményezésre, felülről jött utasítás folytán vagy helyben felmerült kényszerűségből – a vezérképviselő és munkatársai. Rácsodálkozhatunk arra, hogy milyen körültekintéssel, mennyi különböző szempontot figyelembe véve kellett megszervezni egy-egy néhány napos hangfelvétel-készítő utat, illetve szükség esetén hogyan kellett – akár menet közben – újratervezni azt, ha egyáltalán volt erre mód. E tekintetben a vizsgált iratanyag idevonatkozó részei a diszkográfiák, illetve a fennmaradt, napjainkban is meghallgatható hangfelvételek háttérét világítják meg. Mindezek felett kiemelkedő jelentőségű forrás Heinrich Conradnak és Will Gaisbergnek a hangfelvételek értékelésének folyamatába, azaz a legkorábbi, akusztikus hangrögzítési eljárás korszakának hangfelvétel-esztétikájába betekintést engedő levélváltása.

ABSTRACT

FERENC JÁNOS SZABÓ
LONDON–BUDAPEST, 1911

Documents from one Year of The Gramophone Company's Budapest Branch

This paper discusses the documents of The Gramophone Company's Hungarian General Agency in 1911 from various perspectives. The extraordinary size of the document collection, kept at the EMI Archives in Hayes, provides an opportunity to examine the activities of the global company in Hungary over the course of a year. Moreover, the year 1911 brought changes in the life of the company and the Budapest branch in many respects. For the first time the company planned a museum in its headquarters, and for this purpose, souvenirs were requested from the agencies established all over the world. It was also the year in which the territory of the Budapest branch was reorganised, so that the representative, Heinrich Conrad, had to explore new areas. A plan to promote the gramophone in schools in Hungary was mooted, but ultimately not implemented. In the same year, the company began to standardise the design of its advertisements, placing a considerable burden on the general agencies. In 1911, the Budapest branch also had to organise four recording sessions, and recordings were made in Budapest, Zombor [Sombor], Eszék [Osijek], Zagreb, Belgrade and Sofia.

A number of fascinating and unique documents have survived in the collection, including a somewhat depressing description of living conditions in Budapest by an English accountant, a letter from Franz Hampe about a recording session in Zombor [Sombor], and a description of Hungarian folk-inspired art songs [magyarnóta] by the Budapest representative of The Gramophone Company. A particularly significant document of discological research is a detailed letter by Heinrich Conrad, in which he not only criticises the recordings made in Budapest in July 1911, but also compares them in detail with earlier recordings made in Budapest. This letter gives us an insight into the recording aesthetics of the acoustic recording era.

Ferenc János Szabó (1985, Pécs), pianist and musicologist. Studied piano at the Ferenc Liszt Music Academy (Budapest) and chamber music at the Kunstuniversität Graz. He has a DLA doctor's degree as a pianist (2012) and a PhD in musicology (2019). As a pianist, he has won several prizes at international chamber music competitions. From March 2013, he has been an associate professor and vocal coach at the Voice Department of the Ferenc Liszt Music Academy. From September 2011, he has worked at the Institute for Musicology (Research Centre for the Humanities, ELKH). His research fields are the history of Hungarian sound recordings and performance practice. He has won postdoctoral scholarships from the Ferenc Liszt Academy of Music (2013) and the Hungarian Academy of Sciences (2013–2015), and the Zoltán Kodály Scholarship for young musicologists (2016–2018). In 2019 he won the British Library's Edison Fellowship and the Richard Taylor Bursary of the City of London Phonograph and Gramophone Society.

Richter Pál

A PALÓC MIXOLÍD – ÚJ ÉRTELMEZÉSBEN*

A 70 éves Pávai Istvánnak ajánlom

Népzenénk gazdagságára sokan sokszor és sokféleképpen hivatkoznak. Leggyakrabban a különféle dallamok, azaz a dallamtípusok nagy számát és az összegyűjtött adatok mennyiségét szokták említeni. Van olyan álláspont is, amelyik a magyar népzenei hagyomány egyfajta központi szerepét hangsúlyozza, miután többféle zenekultúrával mutatható ki stiláris, dallami és szerkezeti kapcsolata, leginkább az európai és az ázsiai zenekultúrákkal.¹ Ezt is többféleképpen magyarázzák, de mindez leginkább a magyarság történelmével, népzenénk különböző rétegeinek eredetével függ össze, a honfoglalás előtti és az európai zenetörténeti korokat tükröző dallamalakokkal, típusokkal és stílusokkal. A magyar népzenében hangsorral is sokféleképpen találkozunk,² a két-három hangból állóktól kezdve a különböző hétfokú hangsorokig bezárólag. Gyakoriak a két vagy több hangsor keveredését mutató dallamok is, amit leginkább az új stílus kapcsán szoktak hangsúlyozni. „Ami [...] első pillanatra föltűnik és ami ily módon a stílus hangsorvilágának talán legsajátabb jegyeként tekinthető, az a gyakori *kéthangsorúság*.”³ Ugyanakkor az új stíluson kívül is megfigyelhető a hangsorok keveredése, amelynek egyik magyarázata a pentatónia és a diatonikus hétfokúság közötti átmenetek sokasága és sokfélesége, a hangsorok elszíneződésének, elhomályosodásának különböző fokozatai, amelyekre már Bartók és Kodály is felfigyelt.

1. tisztán pentaton dallamok; 2. olyanok, melyekben a diatonikus hangsornak a pentaton hangsorból hiányzó 2. és 6. foka csak mint másodrendű, cifrázó hang szerepel; 3. olyanok, melyekben a pentaton-bázis még fölismerhető ugyan, de a 2. és 6. fok már mint külön szótagra énekelt főhang szerepel (rendesen hangsúlytalan ütemrészben, a dallamsor záróhangján soha).⁴

* A szerző a BTK Zenetudományi Intézet kutatója.

1 Juhász Zoltán: *A zene ősnyelve*. Budapest: Fríg Kiadó, 2006, 255. A könyv recenzióját ld.: Paksa Katalin: „Juhász Zoltán: A zene ősnyelve”, *Ethnographia* 118. (2007/2–3.), 315–317.

2 Mátray Gábor: *A Muzsikának Közöséges Története és egyéb írásk.* Sajtó alá rend., jegyz. Gábry György. Budapest: Magvető 1984, 260–287.; Vargyas Lajos: *A magyarság népzeneje*. Szerk. Paksa Katalin. Budapest: Planétás, 2002, 43–73.

3 Bereczky János: *A magyar népdal új stílusa*, I. Budapest: Akadémiai Kiadó 2013, 70.

4 Bartók Béla: *A magyar népdal* [1924]. Közr. Révész Dorrit. Budapest: Editio Musica 1990 (Bartók Béla írásai, 5.), 23.

1. Tiszta ötfokúak. 2. Amelyekben itt-ott, átmenetben, ékesítésképpen megjelenik a hiányzó két hang. Ezeknek többnyire van tiszta ötfokú változatuk is. 3. Amelyekben a rendszeren kívül eső hangok külön szótagot kapnak. (A példából látható, hogy a 2. és 3. csoport lényegében nem különbözik az 1-től. 4. Amelyekben a dúr és moll hangnem, a tonika-domináns viszony behatása többé-kevésbé elmosta a pentaton alapszerkezetet, de egyes dallamfrázisok pentaton eredetre mutatnak.⁵

Bartók és Kodály megfigyelésére alapozva Vargyas Lajos részletesen, példákon keresztül be is mutatja a fokozatokat és ismertető jegyeiket.

[Bartók és Kodály szerint] három fokozatot állapíthatunk meg: a) a díszítő hangok érintik az idegen hangokat is; b) a hangsúlytalan vagy kevésbé fontos hangok idegenek az ötfokúságtól, de a főhangok még ötfokúak; c) a dallam hétfokú, de ötfokú fordulatok és a kadenciák még őrzik az ötfokúság emlékét.

A b) és c) fokozatokban jó eligazítást nyújt az idegen hangok másodlagos voltára, ha azok kétféleképpen is jelentkeznek: például a *fa* és *fi*, *ta* és *ti* (g záróhang esetében *e*, *esz* – *a*, *asz*) váltakozva fordul elő egy dallamban. Az „ingadozás” arra mutat, hogy ezek a fokok nem „fontosak”, bármilyen megoldásuk megfelel, mert csak „kitöltik”, mégpedig utólag töltik ki az ötfokú dallam „közeit”. Világos a „kitöltő” szerep ott, ahol ismert dallamok ismert fordulataiban találjuk az idegen hangot egyes változatok megoldásaként. Jellemző példa erre, amikor a nagyon gyakori, ötfokú menetet, a (kvintváltó) dallam felső részében lévő *c-f'-d* (= *re-szo-mi*) fordulatot töltik ki *e*-vel vagy *esz*-szel (*fi*, *fa*), vagy *c-f'* (= *re-szo*) ugrást helyettesítik skála-menettel.⁶

A leírások rávilágítanak a hangsorbeli gazdagságnak, a kevert hangsorok jelenlétének egyik alapvető okára, a magyar népdalok egy részének arra a tulajdonságára, hogy maguk a dallamhangok nem egyenértékűek, vannak fontos és kevésbé fontos hangok. Másképp kifejezve a magyar népdalkincs jelentős részében a dallamoknak létezik egy váza, amely a fontos hangokból áll össze. A dallam hangsorának szempontjából sokszor ez a váz – nevezhetjük a főhangok sorának – a meghatározó, melynek létezését az adott dallam variánsai igazolják vissza. A váz- vagy főhangokhoz képest a „vázkitöltő”, kevésbé fontos hangokkal vagy más néven mellékhangokkal ugyanakkor dallami fordulatok is rögzülhetnek, amelyek különböző hangsorokat jellemeznek, akár eltérve a dallamváz hangsorától. Sőt, a sokféle hatásnak köszönhetően egy korábban pentaton dallamfordulatot, hangközlépést idővel kiválthat egy, a hétfokúságból átvett vagy funkciós motívum is. Különösen igaz ez a hangszeres gyakorlatba átkerült vokális dallamokra. Miután a kölcsönhatás kétirányú, ezért a hangszeres gyakorlat felől érkező változás visszahatásként újból megjelenhet a dallam pusztán énekes előadásában. Nyilvánvaló tehát, hogy egy magyar népdal hangsorának, hangnemének a meghatározása sokkal összetettebb kérdés, mint egyszerűen csak az előforduló hangok számbavétele. A hangsor

5 Kodály Zoltán: „Ötfokú hangsor a magyar népzeneben” [1917–1929]. In: uő: *Visszatekintés*, 2. Sajtó alá rend. Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó, 1982, 65–75., ide: 73.

6 Vargyas: *A magyarság népzeneje*, 55–56.

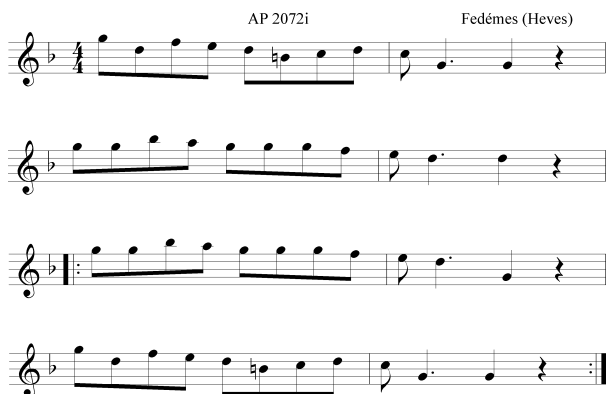
értelmezésénél figyelemmel kell lennünk a dallam főhangjaira, meg kell tudnunk különböztetni őket a mellékhangoktól (módosított, díszítő, átmenő, vázkitöltő hangoktól), azaz különbséget kell tennünk egy dallam hangsora és hangkészlete között. Míg a hangsorok (mint hangnemek) egy-egy adat zenei tartalmát, belső és alapvető tulajdonságát határozzák meg, addig a hangkészlet az összes megszólaló hangot veszi számba, egyfajta leltárként tájékoztat a díszítő, módosított és átmenő hangokról, és tudósít a dallam külső megjelenéséről. A legjobban megragadható különbséget a hangkészlet és a hangsor között a *pien* hangokat is tartalmazó pentaton dallamoknál találjuk, ahol általában ezek a jövevény, a pentaton hangsortól idegen hangok díszítő elemként, átmenő hangként, motívumok variáns hangjaként jelennek meg.

Bartók és Kodály is külön kategóriaként kezeli, amikor a pentatontól idegen hangra már külön szótagot énekelnek, de súlytalan ütemrészben. Ezekben az esetekben még teljes értékű pentaton dallamokról van szó, függetlenül a pentaton hangsor részét nem képező, a diatónia szerinti II. és VI. foktól. A dúr-moll alapú nyugati műzenében ehhez hasonlatos egy hangnemen belül az alterált vagy a kromatikus váltóhangok jelenléte, amelyektől függetlenül azonban továbbra is az adott dúr vagy moll hangsorról, illetve hangnemről beszélünk, és nem próbáljuk azt valamiféle más elnevezéssel illetni. Egy-egy dallam hangsorának, hangnemének meghatározását segítik még a különböző hangsorokhoz, hangnemekhez társuló jellegzetes motívumok, dallamfordulatok, hangközlépések, zárlatok. A diatonikus sorokban például gyakoriak a skálamenet-kivágatok, a pentaton, tetraton hangnemekben pedig a szekundnál nagyobb hangközlépések, az ötfokú rendszerből következő hangközkapcsolatok, motívumok, ahogy Kodály fogalmaz: „legsűrűbben a kisterccsel vagy kvarttal párosult nagy szekundot halljuk”⁷ (kvint, kvart, terc, *ré’-dó’-lá, dó’-ré’-lá, mi’-ré’-lá* és hasonló fordulatok).

Ennek az életerőt mutató gazdagságnak köszönhetően a hangsorok kérdése időről időre hangsúlyosan tárgyalt, állandó témája a magyar népzene kutatásának. 1972–73 táján Borsai Ilona az MTA Népzene kutató Csoport egyik plénumán megjegyezte: „És van még egy hangnem a palócoknál: alul *h*-val, fölül *b*-vel.” Erre visszaemlékezve szentelt Bereczky János egy tanulmányt e különös hangsor vizsgálatának 1999-ben.⁸ Kutatásai igazolták, hogy e különös hangsor elterjedése szorosan kötődik a palóc vidékhez, ezért is nevezte el azután *palóc mixolíd*-nak (1. kotta). Ha a dallam hangjait számba vesszük, azaz megnézzük a hangkészletét, és a hangokat sorba rendezzük, akkor valóban egy különleges skálát kapunk, amelyben az alaphanghoz viszonyított terc alternatív lehetőséget kínál, a *h*-t vagy *b*-t. Ahogy a példák mutatják, ez a lehetőség azonban nem szabadon választható: az oktáv terjedelemig a mixolíd hangsor szerinti nagy tercet (*h*), az oktáv feletti hangterjedelemben pedig dór szerinti kis tercet (*b*) kell használni.

7 Kodály: *Ötfokú hangsor a magyar népzében*, 72.

8 Bereczky János: „Egy sajátos hangsor népzébenkben”. In: *Zenatudományi Dolgozatok* 1999, 75–85. (A Borsai Ilonától idézett mondat a 85. oldalon.)



1. kotta

Bereczky tanulmányában a példaként közölt „palóc mixolíd” hangsorú dallamok egy kivétellel mind új stílusúak, AABA vagy ABBA sorszerkezetűek, és a szélső soraikat tekintve a hangkészletük *g’ mixolíd*. A belső, a B sorok pedig *d’ dórként* értelmezhetők a kis szextes VI. fok (*b’*) miatt. Bereczky hivatkozik is Bartókra:

Mondhatná azonban valaki, hogy itt nincs egyéb jelenséggel dolgunk, mint amelyre már Bartók is fölhívta a figyelmet, hogy tudniillik új stílusú dalokban elő-előfordul, hogy a szélső és a belső sorok más-más hangnemben vannak. Ő azt figyelte meg, hogy dór és dúr dallamok B-sorai lehetnek mixolídban. A mi eddigi példáinkat pedig eszerint lehetne úgy magyarázni, hogy az A-sorok mixolídban, a B-k meg dórban vannak. Az effajta kételemek elosztatására hadd idézzek most két olyan példát, melyben a harmadik sorban együtt van jelen a nagy terc és a kis decima.⁹

Bereczky, áttekintve az ilyen jellegű dallamokat, megállapítja, hogy az új stílus fejlődéstörténetében olyan feszítő energiák figyelhetők meg, amelyek az adott kezeket és lehetőségeket folyamatosan bővítették. Elegendő csak a szótagszám-növekedésre gondolnunk. Esetünkben a mixolíd dallamoknál például az ambitust egészen a kis decimáig tágitották, meglátása szerint teljesen egyedülálló módon Európában:

Mindenesetre tény, hogy egész Európában egyetlen egy mixolíd népi dallam sincs, mely a decimát elérné. A ZTI Népzenei Osztályának Európa-katalógusa éppen hangkészlet szerint rendezi az összes elképzelhető európai nép legjelentősebb népdalkiadványainak anyagát. Ebben az írektől a tótokon át a zürjénékig terjedő világban a mixolíd az egyik legáltalánosabb hangsor. Mégis: oktávnál vagy legföljebb nónánál magasabbra egynek sem terjed a hangterjedelme. Összemberi vagy legalábbis összeurópai ízlésről – talán mondhatjuk így: törvényszerűségről – van tehát szó. Mindannyian érzékeljük következőképp, hogy ily módon mixolíd hangnemű új stílusú dalainkban két egymással ellent-

9 Uott, 79.

mondásban lévő erő működött, illetve működik. Egyik az új stílusnak az a törvényszerűsége, hogy folytonosan önmagát tágítja. A másik a mixolidnak az a törvényszerűsége, hogy nónán fölül tágíthatatlan.¹⁰

A kis decimáig történő bővülésnek a gyűjtések alapján ráadásul az ideje is meghatározható: nagyjából a 20. század 30-as, 40-es éveiben jelentkezhetett először. Bereczky a folyamat nyomon követhetőségére is hoz példákat: az édesanya még nónával, a lánya már kis decimáig kibővítve éneklí ugyanazt a dallamot.¹¹ He-lyesen fogalmaz, amikor az új stílus belső törvényszerűségeiből fakadó újabb ízlés-ként írja le az általa palóc mixolidnak elnevezett jelenséget.

Tekintettel a *palóc mixolid* dallamokban az alul a nagy, fölül pedig a kis terc használatára, az így létrejött hangsor különlegességére, azon belül is a terc hang bizonytalanságára, érdemes a fentebb leírtak tükrében még egyszer megvizsgálni, valóban egy sajátos hangsorral állunk-e szemben, vagy pedig valamiféle előadási, stílusbeli jellegzetességgel, és valójában nem hangsorról, hanem csak hangkész-letről beszélhetünk. Ez utóbbi feltevésünket Bereczkynek egy megállapítása is jo-gosulttá teszi: „Olyan dallamtípusunk, mely valamennyi változatával következe-ten e hangsorban lenne, nincs.”¹² Nehezen tekinthetünk bármiféle hangkészletet hangsornak, ha egyetlen dallamtípusnak sem következetesen a sajátja.

Áttekintve az érintett dallamokat, adódik a kérdés, vajon nem a hangoknak vala-miféle helyettesítése hozza-e létre ezt a hangsort? A magyar népzeneben több olyan esetet, jelenséget ismerünk, amikor a megszólaló hang egy másikat helyettesít, an-nak variációjaként vagy rögzült változataként jelenik meg. A legismertebbek az in-tonációs eltolódások, amikor egy bizonyos fokot más hangmagasságban szólaltat-nak meg. Ilyen a *dunántúli terc*, amelyről Olsvai Imre a következőket állapítja meg:

Bartók és Kodály az 1920-as–1930-as években ír arról a jelenségről, hogy a dunántúli nép gyakran éneklí magasabban a *lá*-pentaton dallamok tercét (*dó*-ját) és elég gyakran a felső szeptimjét (*szó*-ját) is. Ez a magas hangköz néha csak negyedhanggal szól följebb, ennélfog-va citerán, tamburán, cimbalmon, klarinéton, rézfúvókon, harmonikán stb. lejátszhatatlan, mert éppen két félhang közé esik. Ezt a „semleges” tercet, szeptimet Bartók és Lajtha fele-zett módosítójellel: $\flat/2$, $\sharp/2$ fejezi ki. A magas hangköz máskor szabályos nagyterc (*di*), illetve nagy felső szeptim (*szi*), de ilyenkor is megmarad az alsó szeptim *szó*-nak!¹³

Tudomásul véve az intonációs módosulást az ilyen dallamok hangsorát is a magyar hagyományt meghatározó, anhemiton pentatonnak tekintjük.

A dallamok egyes motívumainak pusztá variációja miatt előforduló hangsor-módosulások jellemző példáját mutatják még az úgynevezett *ál-kétrendszerű* penta-

10 Uott, 78.

11 Uott, 80–83.

12 Bereczky János: *A magyar népdal új stílusa*, I., 72.

13 Olsvai Imre: „Hangrendszerbeli, intonációs, ritmikai és előadásbeli sajátosságok a Dunántúlon”. In: *Magyar Népzenei Antológia*, III. Szerk. Olsvai Imre. DVD-ROM-on: *Magyar Népzenei Antológia. Digitális összkiadás – Anthology of Hungarian Folk Music. Complete Digital Edition*. Főszerk. Richter Pál. Budapest: MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont–FolkEurópa Kiadó, 2012.

ton dallamok is (2–3. kotta). Gyakran variálódhat úgy a dallamot indító oktávhang többszöri (2–4) megismétlése, hogy az egyik oktávhang fellép a fölötte lévő szekund hangra, és ezáltal az alapvetően tetraton dallamsor pentatonná válik, a *ré-ré-ré-dó-lá-szó* tetraton sor helyett létrejön *ré-mi-ré-dó-lá-szó* pentaton sor. Miután ezek ereszkedő kvinttváltó dallamok, az oktáv feletti szekunddal megszólal a felső pentaton rendszer olyan hangja, amely nincs benne az alsó rendszerben (*lá-pentatonban* a felső rendszer *mi* hangja), és a hangkészlet, ha egyébként nincs más *pien* hang a dallamban, így már *hexaton* lesz, azaz kétrendszerű pentatonnak tűnik a dallam, pedig lényegét tekintve kétrendszerű *tetraton*, ami a teljes négysoros dallam vonatkozásában egyrendszerű pentaton hangsort hozna csak létre. Az ilyen típusú, variálódásból, díszítésből létrejövő kétrendszerű pentaton dallamokat *ál-kétrendszerűeknek* tekintjük.



2. kotta. Egymástól kvinttávolságra lévő pentaton és tetraton rendszerek

Poco rubato ♩ = 112

1. Mőg-ös-mer-ni a ka-nászt é-kēs já - rá - sá - ról,

Ű-zött-fű-zött bocs-ko-rá- ról, ta-risz-nya-szí - já - ról.

Hűcs ki,disz-nó, a be-rők-ből, csak a fű-le lát - szik.

1)
Ka-nász-buj-tár bo-kor mel-left mönyecské-vel ját - szik.

3. kotta. Ál-kétrendszerű dallam¹⁴

A hangszeres népzeneben még inkább megfigyelhetők hanghelyettesítések. Egyrészt ha több hangszer játssza ugyanazt a dallamot, akkor az elméleti uniszónó helyett különböző hangközök, együtthangzások szólalnak meg, heterofónia alakul ki, miután mindenki a maga dallamváltozatát szólaltatja meg, nem tudatosan, hanem ösztönösen. Ugyanez akkor is megfigyelhető, ugyan kisebb mértékben, ha többen éneklük ugyanazt a dallamot. Fúvós hangszereknél a dallamban előforduló alaphang alatti VII. fok helyett, miután ezt ők nem tudják játszani, sokszor I. vagy IV. fokot játszanak, miközben az általuk kísért énekes a VII. fokot

14 Vargyas: A magyarság népzeneje, 364., 03. példa.

énekli.¹⁵ Ráadásul a VII. és IV. fok közötti tisztakvint-összhangzás utáni igény a Dunántúlon, Olsvai Imre megfigyelése szerint áttevődhet az énekelt I. fok kíséretéhez is, V. fokként.¹⁶ Ha ezek az énekes kíséretben alkalmazott fordulatok rögzülnek a hangszerjátékosnál, akkor előfordulhat, hogy már egyedül, szólóban játszva a dallamot is az I. fok helyett V. fokot fog játszani, megváltoztatva ezzel esetlegesen a dallam hangsorát.

A vonós hangszeres bandáknál funkciós harmonizálású kíséretben a bőgő szólamában megfigyelhető, hogy a következő akkord alaphangja előtt megszólaltatják a vezetőhangot, azaz a domináns akkord tercét, ahelyett hogy a dallam szerint még az előző akkord alaphangját ismételnék (4. kotta):

[...] a vezetőhang vagy szeptimhang kettőzés nemhogy nem tiltott, hanem majdnem kötelező, hiszen a zenészek ezzel jelzik egymásnak, hogy mindegyikük hallja, mit kell ott fogni, hogyan kell a következő akkordra vezető hangzatot létrehozni. Ezért a bőgősök esetében gyakori, hogy a domináns akkord alapja után annak tercét is megszólaltatja, ami rávezet a következő akkord alaphangjára, miközben a kontra akkordjában, sőt gyakran a dallamban is ugyanez a hang szólal meg (vezetőhang-kettőzés).¹⁷



A: egyszerűsített dallam B: dallamváz Fedémes (Heves)

The image shows the 5th staff of the musical score, which consists of eight staves. The first four staves are labeled 'A' and the last four are labeled 'B'. The notation is in 4/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The melody is written on a single staff. The first four staves (A) show a simplified version of the melody, while the last four staves (B) show the original melody with a 'váz' (skeleton) structure. The melody is a mixolydian mode, characterized by a major scale with a lowered seventh degree. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The first staff (A) starts with a treble clef and a key signature of one flat. The melody is written in a single staff. The first four staves (A) show a simplified version of the melody, while the last four staves (B) show the original melody with a 'váz' (skeleton) structure. The melody is a mixolydian mode, characterized by a major scale with a lowered seventh degree. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.

5. kotta. Az 1. kotta dallamának egyszerűsített képe és váza

Ugyancsak az újkori, dúr-moll műzene hatása a kromatikus váltóhangok jelenléte dalainkban; bár részben belső fejlődésből is előállhatott. Sok dúr, felhangos, hipo és szofokú [...] dalban jelentkezhetett ez, mint a hangsorban nem idegen, tehát nem kromatikus hang. *G–c–h–c* és *c–d–h–c* menetekre gondolok. A *do* megtámasztása váltóhangszerű *ti*-vel magával hozhatta a „domináns” alátámasztását is, s ez már kromatikus váltóhang.¹⁹

Ha a *ti-t* (*h-t*) a *dó* (*c*) megtámasztására szolgáló kromatikus alsó váltóhangként értelmezzük, akkor ennek mintájára joggal tekinthetjük a felső *tá-t* (*b-t*) az oktáv fölötti *lá* (*a*) felső kromatikus váltóhangjának, hasonlóképpen egy domináns-tonika harmóniai fordulattal megtámasztva. Helyéből adódóan a *ti* (*h*) nemcsak kromatikus váltóhangként, hanem átmenő, hangközt kitöltő hangként is megjelenhet (6a kotta), de ekkor is funkciós harmóniai fordulat, egy szubdomináns–domináns kapcsolat illeszthető alá: $IV^{8-7}-V-I$.

Ugyanakkor az új stíluson belül jelentős számban találunk szó-végű dallamokat, és ezek között elég sok a szó-pentaton. Azaz a dallamok redukálásának eredménye, az így kapott főhangok és hangsorok megerősítik eddigi ismereteinket.

Az új stílus és az ötfokúság kapcsolatának megítélése a magyar népzene kutatásban nem egyöntetű. Bartók az új stílusban előforduló hangsorok kapcsán a hét-

¹⁹ Vargyas: *A magyarság népzeneje*, 72.

Dallamváz Szécsényfelfalu (Nógrád)

G A B $\flat$ C B $\flat$ A G F

6b kotta. A 6a kotta dallamának váza, főhangjai

fokúságot emeli ki, és nem ír kifejezetten pentaton dallamokról, így szó-pentaton dallamokról sem, viszont megemlíti a kromatikus váltóhangokat:

Leggyakoribb a dór, eol és dúr hangsor; a mixolíd még eléggé gyakori, [...] fríg hangsor csak két esetben ismeretes [...].

Dór és eol dallamokban gyakoriak a pentaton fordulatok, ami kétségtől szintén a régi stílusból ámentett sajátosság [...]. Rendesen nem valamennyi dallamsorban jelentkeznek, hanem vagy csak az A, vagy csak a B sorokban; a dallamvonalban ilyenkor a régi stílusnál ismertetett pentaton rendszerre valló fordulatok találhatók [...].

Némely, eredetileg talán dór vagy eol hangsorban a modern moll hangsor befolyása nyilvánul meg (fölfelé menet *e-fisz*, lefelé menet *f-esz* használatában).

Ugyancsak az újabb műzene hatásának tudhatók be az egy és ugyanazon dallamban található kromatikus hangok mint váltóhangok ugyanannak a foknak nem alterált hangjai mellett [...].²⁰

A magyar népzénéről szóló összefoglaló és korszakos jelentőségű tanulmányában Kodály már erőteljesen hangsúlyozza, hogy jelentős az olyan hétfokú új stílusú dallamok száma, amelyek mögött az ötfokúság jól kimutatható, valamint utal tisztán ötfokú példákra is:

De nemcsak a régi szerkezet nyomát tudjuk kimutatni újabb fajta dalainkban, hanem a régi hangrendszerét is. Bár a zöme első tekintetre hétfokú: ha számbavesszük a dallam hangjait, dór, aeol, mixolyd, sőt modern dúr-hangsorokat kapunk. Ez gyakran csak látszat: a mellékes, súlytalan hangokat elhagyva, a jellemző fordulatokat szemügyre véve, kihámozhatjuk az ötfokú alapszerkezetet. De nem is jogosult az egyházi hangnemek neveit alkalmazni oly dallamokra, melyeknek egészen más a járása, frazeológiája, mint az egyházi dallamoké. Meg aztán bőven találunk tiszta ötfokúakat is.²¹

Kodály végül annyira fontosnak látta a pentatóniát az új stíluson belül is, hogy bizonyos megszorításokkal, de az új stílus legjellemzőbb hangsorának tartotta.²² Vargyas, ahogy már a fentebb közölt idézetből kiderült, részletesen vizsgálta az ötfokúságot helyettesítő és így látszólagos, a hangkészlet szintjén hétfokúságot kiadó formulák használatát és szerepét a régi és új stílusú dallamokban egyaránt. Ő is az ötfokúságból kiindulva, „az ötfokú érzés átalakulása”-ként értelmezte „a hétfokú rendszer szellemében, hogy a felismerhetően ötfokú dallamokban megjelennek az idegen hangok, és a dallam” hétfokú hangsorrá egészül ki. Meglátása szerint mindez történhetett a hétfokú dallamok megismerése után, de lehet belső fejlődés eredménye is.²³ Az új stílus esetében ezzel ellentétes irányú folyamatok meglétéről, nevezetesen hogy eredetileg hétfokú dallamok válnak egyre inkább pentatonokká, elsőként Borsai Ilona tudósít egy 1977-ben megjelent tanulmányában:

Hogy az ötfokúság a mai napig is mennyire erősen él a magyar parasztság zenei tudatában, azt mi sem bizonyítja jobban, mint hogy számos új stílusú dallamtípus, amelyet a XX. század elejének gyűjtői diatonikus hangnemekben találtak meg, az azóta eltelt évtizedek folyamán hagyományörzőbb területeken egyre inkább telítődött pentaton fordulatokkal.²⁴

Borsai tanulmányára hivatkozva Bereczky szembefordul Kodály elméletével, és az új stílust a régitől teljesen függetlenül létrejött jelenségnek tartja, mégpedig az ötfokúság immanens létének megkérdőjelezésével:

Az ötfokúság jelentőségét az új stílusban véleményünk szerint az előttünk jártak jóhiszeműen eltúlozták annak bizonyítása érdekében, hogy az „új magyar dallamstílus szerves folytatása a réginek”. [...] Mi *folytonosságot* nem látunk. Látunk ellenben a két, mintegy

21 Kodály Zoltán: *A magyar népzene*. Budapest: Zeneműkiadó, 1969, 43.

22 Uott, 43–44.

23 Vargyas: *A magyarság népzeneje*, 58.

24 Borsai Ilona: „Régi stílusú elemek megjelenése az új magyar népdalstílusban”, *Ethnographia* 88/1. (1977), 136–146.

másfél évszázadon át együtt élt stílus között *kölcsönhatásokat*. Ilyen kölcsönhatás az új stílusba utólag beszívargott és idővel egyre nagyobb teret nyert ötfokúság is.²⁵

Bereczky Borsaira hivatkozva indokolja állítását, és kétségbe vonja, hogy az új stílus a réginek valamilyen módon, akár a sorszerkezetet, akár a hangsort tekintve folytatása lenne. Ugyanakkor Borsai tanulmányának zárógondolatai még inkább megerősítik Kodálynak a magyarság pentaton zenei gondolkodásáról, formálásáról és a szerves folytatásról szóló megállapítását:

Nemcsak az a kodályi megállapítás igazolódik tehát 42 év elteltével is, hogy „az ötfokúság a magyar lélek ősi, ösztönös zenei kifejezőmódja”, hanem az is hogy „ha kiveszőben van is az a dallamtípus, melyben a keleti örökség legtisztábban él, szerves folytatását megtaláljuk a most virágzó újabb dallamstílusban.” S az utolsó 70 év népzenei gyűjtéseinek alapján – mint ahogy példáink is bizonyítják – jól nyomon követhető, hogyan válik e „folytatás” egyre „szerveesebbé”; hogyan hatolnak be egyre jobban – főként a hagyományörzőbb területeken – a régi stílus elemei az új magyar népdalstílusba.²⁶

Amennyiben elfogadjuk Bereczky állítását, hogy nem belső szerves fejlődés eredménye az új stílus, hanem külső, műzenei, komponált dalok hatására alakult ki, és csak azt követően, a kölcsönhatások révén szervesült a magyar népzenei hagyományba, részben az ötfokú zenei gondolkodás és formálás érvényre juttatásával, a palóc mixolídnak elnevezett jelenség esetében a hangsor kérdését mindez akkor sem befolyásolja. Az elvégzett elemzések és vizsgálatok alapján megállapíthatjuk, hogy nem hangsorról, hanem előadásbeli sajátosságról beszélhetünk, amely elég jól lehatárolható területen él. Kialakulását leginkább a vonós együttesek gyakorlatával való kölcsönhatásban értelmezhetjük, a hangközöket kitöltő és dallamformulákat variáló kromatikus vezető- és átmenőhangok használata révén. A vokális hagyományban ez újszerű és különleges dallamosságot, valamint hangkészletet eredményez, de mögötte a szó-ötfokúság váza, meghatározó jelenléte egyértelműen kimutatható.

25 Bereczky: *A magyar népdal új stílusa*, 71.

26 Borsai: *Régi stílusú elemek megjelenése...*, 146. Az idézőjelben lévő részek Kodály Zoltán: *A magyar népzene* c. kötetéből valók.

ABSTRACT

PÁL RICHTER

THE 'PALÓC MIXOLYDIAN' MODE – A NEW APPROACH

Hungarian folk music has a wide range of scales, spanning from those consisting of two or three tones to the pentatonic and various heptatonic scales. However, melodies showing the combination of two or more scales are quite common as well. The latter phenomenon can be explained by the multitude and variety of transitions among the pentatonic and diatonic seven-tone scales, by the various degrees of colour change and fading occurring within the individual scales – a trait already noticed by both Bartók and Kodály. Due to this richness, traditionally considered as a sign of vitality, the topic of the scales has always been a subject of regular discussion and constant research in Hungarian ethnomusicology. At a plenary session of the Folk Music Research Group of the Hungarian Academy of Sciences, held around 1972–1973, Ilona Borsai remarked: 'In addition, there is a scale in use by the Palóc people, having B natural at the bottom and B flat at the top.' In remembrance of this statement, in 1999, János Bereczky dedicated a study to the examination of this strange scale; his research proved that this scale was mainly spread in the Palóc region, which gave Bereczky the reason to subsequently refer to it as the 'Palóc Mixolydian' mode. The definition of the main and auxiliary melodic notes as well as the distinction between the scale and the pitch set provide a new interpretational framework. While the scale (similarly to the tonality) defines the musical content as well as the internal and essential properties of a given tune, the pitch set, on the other hand, takes into account every sounding note, giving information about the ornamental, altered, and passing notes as a kind of inventory, and highlighting the external appearance of the melody. Such an examination of the melodies in the 'Palóc Mixolydian' mode is perfectly capable of explaining the use of the major third in the lower register, and of the minor third in the higher register, without assuming a specific scale.

Pál Richter was born in Budapest, graduated from the Liszt Ferenc University of Music as a musicologist in 1995, and obtained a PhD degree in 2004. His special field of research is 17th century music of Hungary, and he conducted his PhD research in the same subject. His other main fields of interest are Hungarian folk music, classical and 19th century music theory and multimedia in music education. Since 1990 he has been involved in the computerized cataloguing of the folk music collection of the Institute for Musicology and has also participated in ethnographic field research. From 2005 he was the head of Folk Music Archives, and recently has become the director of the Institute of Musicology, Research Centre for the Humanities HAS. He regularly delivers papers at conferences abroad, publishes articles and studies and teaches music theory and the study of musical forms at the Liszt Ferenc University of Music in Budapest. From 2007 till 2021 he directed the new folk music training, and is the founding head of the Folk Music Department.

RECENZIO

Szitha Tünde

1956 – TÖRTÉNELEM ÉS ZENETÖRTÉNET EMBER-KÖZELBEN

Gyarmati György–Péteri Lóránt (szerk.): 1956 és a zenei élet. Előzmények, történetek, következmények. Budapest–Pécs: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem–Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltára–Kronosz Kiadó, 2019

Az 1956-os forradalom körüli zenei események feldolgozásával régóta adós a magyar zenetudomány. 1989-ig, ha hozzá is lehetett volna férni a fennmaradt levéltári adatokhoz, aligha lehetett volna azokat a korszak ideológiájától függetlenül értelmezni, de magyarázza a késlekedést az is, hogy ez a korszak a rendszerváltás óta eltelt három évtized alatt is „érzékeny” terület maradt. Egyrészt hiányzott még az objektív vizsgálódáshoz és interpretációhoz szükséges történelmi távlat, hiszen az események egykori aktív résztvevőinek (elszenvedőinek) egy része a zenei élet szereplője volt a gazdasági-politikai rendszerváltást követő időszakban is, másrészt a magyar zenetudománynak egyébként is jelentős lemaradásai voltak a 2. világháború utáni zenetörténetünk feldolgozásában. A közelmúlt tehát elsősorban e hiányok pótlásáról és a zenetörténész-szakma kortárs zenével kapcsolatos mindenkor aktuális feladatairól szolt, azaz zeneszerzői életművek feldolgozásáról, műfajtrótnetről, intézménytrótnetről, stílusirányzatokról, műelemzésektről, a hagyomány és modernitás kérdéseiről. E kutatások eredményeiből azonban összeadódní lát-szik egy másik információs háló is, amelyet céltudatosan vizsgálva ma már pontosabb képet alkothatunk az 1945 utáni másfél évtizedről is.

A kötetben négy intézmény (a kiadóként felsoroltak mellett a Magyar Mozgó-képkincs Megismertetéséért Alapítvány) összefogásának köszönhetően a történéssz-szakma képviselői mellett olyan zenetörténészektről olvashatók jelentős kutatási eredmények, akik az előbb felsorolt tématerületek feldolgozásában eddig is jelentős szerepet játszóttak. Az itt összegyűjtött, kibővített és tanulmánnyá szerkesztett írások eredetileg a 2017 februárjában megtartott azonos című konferenciára ké-szültek, mely a rendszerváltás óta először foglalkozott a zenészek 1956 előtti és utáni évekre jellemző politikai és közéleti szerepével és helyzetével. A kötetben szélesebb nyilvánosság elé tárt adatok és következtetések nemcsak a konferencia által inspirált új és ide fókuszáló kutatások eredményei, hanem korábbi eredmé-nyek jéghegyének csúcsa is. A könyv hiánypótló olvasmány azok számára is, akik tanárként vagy előadóként ismerik a tanulmányokban sokszor említett zeneszer-

zők műveit, de bőven talál itt fontos adalékokat e nehéz idők történetéhez a téma iránt érdeklődő nem szakmabeli olvasó is, különösen, ha a zenei élet eseményeit a kultúra más területein lezajlott történésekkel is össze tudja vetni.

A témák különbözőségéből is adódó sokféle nézőpont jó érzékelhető, sőt, a források kezelésének és értelmezésének nehézségeit olykor maguk a szerzők is hangsúlyozzák. Rainer M. János írása (*Tíz, húsz, harminc... hatvan!*), a kötet egészét tekintve lendületes bevezető és felütés, mely történészszemmel vizsgálja azokat a forradalomhoz kapcsolt jelentésváltozásokat, amelyeket az ország döntéshozói az elmúlt több mint hat évtized folyamán az éppen időszerű hatalmi és társadalmi érdekek szerint alakítottak. A történetírás és emlékezet viszonyára vonatkozó gondolatok egyúttal arra is figyelmeztetik az olvasót, hogy a kép valószínűleg sohasem lesz teljes és tiszta, mert minden (közösségi és személyes) visszaemlékezés csak a nagy mozaik egy-egy alkotóeleme. A Rainer által „emlékezetpolitikai erőter”-nek nevezett közegben változott és változhat a felkutatott tények és adatok értelmezése, nemcsak a többi adattal összevetve, hanem azáltal is, hogy ki és hová illeszti őket. A politikai manipuláció lehetősége mindig és mindenkor, tehát ma is jelen van, és hogy az emlékeket és dokumentumokat jóra vagy rosszra használják, az többnyire az adott korszak hatalmi viszonyaitól és politikai kultúrájától is függ. A politika által közvetített értelmezést tehát kritikával, vagy legalább is erős távolságtartással érdemes kezelni.

Tallián Tibor és Péteri Lóránt jegyzi a kötet terjedeleme és tartalom szerint is két leg súlyosabb írását. Bár minden tanulmányban számtalan hivatkozás tekinthető első kézből való (tehát a szereplőktől közvetlenül származó) adatközlésnek, Talliáné (1956 – *Az Elek utcától az Eötvös utcáig*) az egyetlen, amely személyes élményeket idéz fel, azaz saját gyerek- és kiskisiskolás éveiből őrzött emlékeit is társítja a kutatási eredményekhez. A szerző maga sem titkolja, hogy az emlékek felidézésének e mostani lehetősége is ösztönözte őt arra, hogy korábbi bőséges – tanulmányokban és ismeretterjesztő rádióműsoraiban már nyilvánosság elé is tárt – tudományos ismereteit tovább tágítsa a kifejezetten erre az alkalomra végzett levéltári (Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltára) és intézménytörténeti (Köbölkút utcai Általános Iskola) kutatásokkal is. A memoár és a hiteles dokumentumok egymásra is reflektáló szövevényében a személyes hang felerősíti a múlt palackpostájából kibontott üzeneteket. Tallián figyelmezteti olvasóját, hogy a fennmaradt dokumentumokat csak kritikusan és más adatokkal összevetve szabad értelmezni. A Kodály Zoltánról és környezetéről, Járdányi Pálról, Szervánszky Endréről, Vincze Imréről, valamint a korszak zenei életében meghatározó szerepet játszó Mihály Andrásról és Székely Endréről szóló ügynökjelentések a tájékoztatlan olvasót akár félre is vezethetik, mert e szövegek megfejtéséhez elengedhetetlen az egész környezet felkutatása, a tévedések és a rossz adatok kiszűrése is. A diktátúra csak nagy vonalakban kiszámítható és állandóan változó elvárásait a politikailag elkötelezett besúgók (és tartótisztjeik) nyilvánvalóan követték, de a jelentések jelentős része megfélemlített, megzsarolt vagy éppen a hálózatot bölcsen vagy cinikusan kijátszó emberektől származik. Az „elkötelezettek” között sok műveletlen vagy a megfigyelt környezetét és tevékenységét nem jól ismerő ügynök is volt, a többiek jelentéseiben pedig a szándékos megtévesztés lehetősége is gyakran fel-

merül. Tallián körültekintően vezeti az olvasót, és nemcsak ezekre az elemekre hívja fel a figyelmet, hanem a diktatúra embertelen manipulációinak értelmetlenségére is: a mindenki által ismert 70-es évekbeli három T (Tiltás–Tűrés–Támogatás) rendszerének analógiájára az ötvenes éveket a három H, azaz Hazugság–Hülyeség–Hiábavalóság rendszerének, az 1956 előtti évtizedben a magyar zeneszerzőktől elvárt alkotói és zenei-közéleti magatartást „munkaterápiás intézet”-nek nevezi. Szomorúak és elgondolkodtatók a korszak zenei jelenségeiből levont következtetései is, és nemcsak azok az észrevételek, amelyek a reprezentatív komolyzenei művekre vonatkoznak, hanem azok is, amelyek 1956 és az utána következő évek közismert zenei szimbólumait tárgyalják. Liszt *Funérailles* című zongoradarabjának forradalom utáni jelentését eddig csak kevesek ismerték, de a kor slágerzenéjére tett megállapítások is tartogatnak meglepetéseket, amikor a szerző a tanulmány zárószakaszában szüleink fiatalkori, nosztalgiával emlegetett dalain keresztül érzékelteti a forradalom utáni évtized hangulatát, a sokféleképpen megélt kulturális meg hasonlottságot és az értelmiségi életforma évtizedeken keresztül reménytelennek látszó jövőjét.

A Tallián Tibor által felidézett korképet (vagy inkább kórképet) megvilágító erejű adatokkal és következtetésekkel bővíti Péteri Lóránt írása („Szabad Szövetség”. *A zenei elit intézményei a forradalom, a megtorlás és az államszocialista restauráció idején [1956-1959]*), amely a zenészszakmát összefogó országos hatósugarú szervezetek és intézmények működésére, tagságuk és vezetőik forradalom alatti és utáni szerepvállalására összpontosít. A tanulmány elsőként az 1949-ben alapított Magyar Zeneművészek Szövetségében lezajlott eseményeket követi végig. E szervezet, mely Péteri találó megfogalmazása szerint a „pártállami kontrollgyakorlás céljából végrehajtott központosítás” legfontosabb intézményes eszköze volt, magában foglalta a zenei élet minden művészi vagy intézményes értelemben is nagy tekintélyű szereplőjét. Az itt zajló események az egész ország zenei életének működésére kihatottak, közvetlen kapcsolatban voltak a Szerzői Jogvédő Hivatalban, az Országos Filharmóniában és a Zeneakadémián zajló történetekkel – és nemcsak a forradalmat megelőző hónapokban, az októberi–novemberi hetekben, hanem a pártállami visszarendeződés időszakában is. Péteri egy sportközvetítés izgalmával ismerteti a Szövetség szervezeti felépítéséről, tagságáról és az elnökség 1956–58 között (a hatalmi viszonyok át- és visszarendeződésének megfelelően) többször változó összetételéről fennmaradt iratokat. A számok és listák összefüggéseiből és a korabeli eseményeket dokumentáló iratokból a zenei élet vezető szereplőinek személyes élet- vagy túlélő stratégiái, szakmai és közéleti elkötelezettségeik, egzisztenciális kényszereknek is kiszolgáltatott sikeres pályáik vagy – egyes esetekben – sikeresnek látszó kényszerpályáik is feltárulnak. Hasonló súlyúak azok az információk is, amelyek az intézményrendszer anomáliáit mutatják meg: a realitásokkal nem számoló zenésztultermelést, az előadóművészek (mesterséges földrajzi bezártságából is következő) kiszolgáltatott helyzetét, a művészi létet és a hangversenyélet működését mérgező honoráriumkategóriákat, az egzisztenciális kiváltságokat létrehozó és konzerváló alkotói támogatásokat, a cenzúra és öncenzúra sokféleképpen intézményesített formáit. Péteri számadatokkal is alátámasztott következtetései érzékle-

tesen tárják fel azokat az okokat, amelyek nemcsak a forradalmi változásokban reménykedő megnyomorított zenésztársadalom közkatonáit, hanem a szakmai elit képviselőit is aktív részvételre ösztönözték ebben az időszakban. Az 1956-os év a zenei élet legtöbb vezető szereplője számára is új és jobb korszakot ígért, ugyanilyen lényeges tehát azoknak a forrásanyagoknak a vizsgálata, amelyek a forradalom leverése utáni két évről tanúskodnak. Akik nem hagyták el az országot, azoknak a pártállami visszarendeződés során újabb, akár személyes bukásokat is magukban rejtő kihívásokkal kellett szembenézniük. A feltárt dokumentumokból kiderül az is, hogy a Szövetségben 1957-től zajló események már a szakmai és egzisztenciális túlélésre, az előadói, alkotói és kutatói munka feltételeinek visszaszerzésére és (bizonyos vonatkozásokban) a kiváltságok megőrzésére irányultak.

Nem kevésbé izgalmas Péteri tanulmányának második része, mely a Zeneakadémián zajló eseményeket és ezek következményeit tárja fel. A jegyzőkönyvekből, jelentésekből és határozatokból összegyűjtött és egymásra vonatkoztatott információk hitelesnek tűnő képet rajzolnak a Zeneakadémia egykori tanárainak és hallgatóinak forradalom alatti szerepvállalásáról, a bukás utáni vizsgálatok folyamatáról és következményeiről. Bár itt az októberi és novemberi események korántsem voltak olyan harcosak, mint más felsőoktatási intézményekben, az olvasónak észre kell vennie, hogy a forradalmi cselekményekben vezető szerepet játszó hallgatók legtöbbször egyben a legtehetségesebbek közé is tartozott. Talán emiatt is válik átélhetővé az események leírása, hiszen – miközben a dokumentumokban későbbi zenei életünk köztiszteletben álló művészeinek, zenetörténészeinek neveit olvassuk – valójában egykori tanáraink és szakmai példaképeink fiatalkorának embert próbáló időszakával szembesülünk. A tanulmány külön erénye az objektivitása. Péteri érzékelhetően távol tartja magát az ítélezkéstől, de bizonyos esetekben felhívja a figyelmet némely cselekedetek mentő körülményeire és a retorziós célú vizsgálatokat végző tanárok humánus eljárás módjaira, melyet a rájuk nehezedő és szakmai egzisztenciájukat is veszélyeztető politikai nyomás ellenére is vállaltak.

Két tanulmány az 1956-ot körülvevő zenei élet és a zenéről szóló hivatalos kommunikáció jelenségeit vizsgálja. Bozó Péter írása (*Zenei évfordulók 1956-ban*) a Liszt-, Mozart-, Schumann-, Muszorgszkij-, Bartók-évfordulókhoz kapcsolódó eseményeket elemezve tárja fel a jól érzékelhető változásokat, melyek az 1953 utáni kulturális lazulásnak köszönhetően megjelentek a magyarországi hangversenyéletben és az évfordulókhoz kapcsolódó zenetudományi és kottapublikációkban. Tanulmányában részletesen kitér arra is, hogy hogyan történt meg a hangversenyéletben is Bartók korábban feketelistára tett műveinek rehabilitációja, és hogyan indult el az a változás, amelynek eredményeként – például az öregkori zongoraművek publikációinak köszönhetően – a Liszt művészetéről alkotott meglehetősen egyoldalú kép átalakulása is ebben az évben kezdődött meg. A függeléként közölt dokumentumok¹

1 Részlet Losonczy Géza „Az Operaház legyen a népé” című cikkéből, *Szabad Nép* 8/31. (1950. február 15.); *Losonczy Géza felszólalása* – részlet a Petőfi Kör sajtóvitájának (1956. június 27.) jegyzőkönyvéből; az Operaház beadványa a Népművelési Minisztérium Zene és Táncművészeti Főosztályának (1956. május 10.) és az arra kapott válasz (1956. június 5.).

érzékletesen mutatják a Bartók műveiről szóló politikai diskurzus változását az 1950 és 56 közötti években.

Gyarmati György (*A Nép, zene, párt című dokumentumfilmről*) a Szécsényi Anikó, Lukács Bea, Szűcs Gergő filmjében összegyűjtött 1950–56 közötti mozifilmhíradók zenei vonatkozású tudósításait tekinti át. Ezek a hírek Gyarmati meghatározása szerint a „politikai tudósítások közé ékelt – népnevelő – kis színesek” funkcióját töltötték be, és mélyen egyetérthetünk azzal a záró megállapításával is, hogy ez ma sincs másképpen a hazai médiában. E filmhíradók környezet- és kultúraszennyező szerepe azonban nyilvánvalóan kártékonyabb volt az 50-es években, mint amilyen ma lenne, amikor a TV- és rádiócsatornák, a világháló (és ezen belül is a közösségi média) mindenki számára bőségebb, szelektióra és értékelésre is alkalmas tájékozódási lehetőségeket adnak. A mai néző számára a militarizált vagy politikai propagandára használt folklórról, a munkás- és tömegdalos kóruseseményekről és operettekről szóló tudósítások e korszak legelrettentőbb arcát mutatják. Kiábrándító a szembesülés egy olyan „kultúrharccal”, melynek ideológiai célkitűzése szerint a művészetet a „dolgozó nép” szolgálatába kellett volna állítani, de amely a korabeli egyetlen mozgóképplatformon Kodály személyét csak politikai hasznossága szerint jelenítette meg, s lényegében nem vett tudomást arról a Magyarországról, amely Bartók Béla, Weiner Leó, Fischer Annie, Ferencsik János, Tóth Aladár, Cziffra György, Szervánszky Endre, Járdányi Pál és Szabolcsi Bence hazája is volt.

A kötet második felében szereplő tanulmányok a korszak zeneszerzőiről és zenei eredményeiről szólnak, s személyes dokumentumok, naplók, visszaemlékezések közreadásával vagy műelemzésekkel jelenítenek meg néhány olyan művészsorsot, melynek alakulását a forradalom és az utána következő évek jelentősen befolyásolták. A válogatás nem tekinthető reprezentatívnak, inkább arról tájékoztat, hogy az aktuális kutatások éppen mely zeneszerzőkre irányultak a konferencia programjának és a tanulmánykötet összeállításának idején.

Gyarmati György második írása (*„Csupa egzaltált ember, aki azzal szórakozik, hogy mímeli a normalist”. Közállapotok és magánpanaszok Jemnitz Sándor 1956-os naplójában*) az idősödő és az 1950-es években mellőzött helyzetbe került zeneszerző-zenekritikus május 22. és december 17. közötti naplóbejegyzéseiből ad kommentárokkal is kiegészített válogatást. E rövid írásrészletek némileg ellentétezzék Jemnitz zenei életművét és máig forgatásra érdemes ismeretterjesztő és kritikai tevékenységét. Elsősorban annak dokumentumai, hogy a saját mellőzöttségének keserűségével is küzdő zeneszerző hogyan élte meg az 1956-os évet, „átlagemberként” hogyan értékelte a forradalmat előkészítő hónapokban az egyre erőbben érzékelhető zenei-közéleti változásokat, október 23-án a Sztálin-szobor ledöntését, a rádió ostromát, az aktuális munkáját és feladatait ellehetetlenítő eseményeket, az újra megtagasztalt háborús szorongást, majd – a forradalom leverése után – a visszarendező-dés és a besúgók miatti félelmeit.

Dalos Anna a *Légy jó mindhalálig!* című operát és az 1957 és 1969 között befejezett műveket áttekintve elemzi Szabó Ferenc utolsó alkotói korszakát. (*Légy jó mindhalálig! Szabó Ferenc utolsó évei*). A Szabó életművét és pályáját tárgyaló bősé-

ges szakirodalomból, főként Maróthy János és Tallián Tibor idevonatkozó munkáiból kiindulva azt kutatja, melyek voltak azok a személyes motivációk, melyek az élete utolsó két évében már betegségével küzdő zeneszerzőt Móricz Zsigmond regényének operai feldolgozására ösztönözték. Tallián Tibor – Dalos által is hivatkozott – korábbi értelmezése szerint a környezetéért (vagy ellene) hiába harcoló magányos hős sorsa a 60-as és 70-es évek magyar operatermésének visszatérő témája volt.² Bár a kommunizmus eszméjében élete végén is rendíthetetlenül hívő Szabó Ferenc valószínűleg azonosult Nyilas Misi sorsával, Dalos választ keres arra a kérdésre is, hogy a nyugdíjazás, a zenei életben 1945 után 22 éven keresztül betöltött hatalmi pozíció elvesztése önmagában elég volt-e ahhoz, hogy Szabó tudatosan egy lírai önvallomás operai megfogalmazására törekedjen. Az 1957–69 között készült művek alapján arra következtet, hogy az osztályharcos-kommunista művészi küldetés hangját Szabó zenéjében valójában már korábban, 1957 után fokozatosan a magánszféra hangja váltotta fel. E folyamatban egyformán fontos szerepe lehetett a társadalmi-politikai környezet megváltozásának (Dalos megfogalmazása szerint Szabó nem tudta elfogadni „azt az újfajta, haszonelvű kommunizmust, mely kibontakozni látszott Magyarországon”) és a fokozatosan beszűkülő zeneszerzői kifejezőképességnek. A tanulmányból egy alkotói nehézségekkel és emberi kudarcokkal egyszerre viaskodó zeneszerző portréja rajzolódik ki.

Ozsvárt Viktória (*A szimfónia és a tömegek*) a hagyományosan talán legsúlyosabb műfaj, a szimfónia 50-es évekbeli esztétikai és politikai-közéleti jelentésváltozásaival foglalkozik, majd részletesebben kitér arra a három műre, Kósa György 7. „Mohács” szimfóniájára, Székely Endre *Sinfoniájára* és Lajtha László 7. szimfóniájára, melyek közvetlenül 1956 után készültek. A felsorakoztatott életrajzi adatokból és az elemzésekből kiderül, hogy a korszak zenei értelemben is megkezdődött kettős beszédének nyilvánvaló példáiról van szó. A három szimfóniában a forradalom elbukása fölötti fájdalom és csalódottság mellett a személyes tragédiák (Kósa György), a szakmai és politikai meghasonlottság (Székely Endre) és az 1948 után következő folyamatos mellőzöttség keserű tapasztalatai (Lajtha László), illetve ezek zenei ismertetőjelei és jelképei is megjelennek.

Solymosi Tari Emőke („...mint a szél a parazsat” – *Lajtha László és a 7. szimfónia*) Lajtha nemzetközi érdeklődést is kiváltó művének szerepét tárgyalja a zeneszerző pályáján és főként szimfonikus zenéjének környezetében, de feltárja a párizsi ősbemutató körülményeit és a mű magyarországi fogadtatását is. A 7. szimfónia kétségtelenül Lajtha László egyik legjelentősebb alkotása, s egyike azoknak a műveknek, amelyek a korszak szimfonikus terméséből olykor ma is megszólalnak koncertpódiumon. Solymosi Tari és Ozsvárt elemzése arra is rávilágítanak, hogy a bemutatón még az „Ősz” alcímet is viselő (de a magyarországi politikai támadások miatt alcím nélkül publikált) szimfónia tragikus hangvételésében nemcsak a majdnem hét évtizeddel ezelőtti történelmi aktualitásra kell ráismernünk, hanem

2 Tallián Tibor: „A magyar opera fejlődése a felszabadulás után”. In: Staud Géza (szerk.): *A Budapesti Operaház 100 éve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1984, 360–368.

a nagyformátumú – s éppen ezek által mára általános érvényűvé vált – művészi üzenetekre is.

1956-ban Dohnányi Ernő 79 éves, a Floridai Állami Egyetem megbecsült tanára, immár amerikai állampolgár volt. Kusz Veronika tanulmánya (*Dohnányi és 1956*) azokat a dokumentumokat ismerteti, melyek a forradalom alatti és utáni időszakból fennmaradtak a Budapesttől sok ezer kilométerre élő zeneszerző mindennapjairól. Mivel a személyes emlékek nagy részének forrása felesége, Zachár Ilona naplója és barátoknak írt levelei, aligha tudhatjuk már meg, hogy pontosan hogyan vélekedett az idős mester az őt oly méltatlanul eltaszító hazájában történekről (erre a tanulmány szerzője is felhívja a figyelmet). Bár Zachár Ilona írásait valószínűleg óvatosan kell olvasnunk, ezek a dokumentumok is képet adnak arról, hogy a Dohnányi házaspár részt vett az emigráns magyar diákokat támogató eseményeken, s Dohnányi elsősorban azzal segített, ami számára a leginkább magától értetődő volt: jótékonyági hangversenyeken zongorázott, és emellett tanított. S éppen az utóbbinak köszönhető ismeretsége későbbi életrajzírójával, magyarországi rehabilitációjának egyik első tevékeny segítőjével, a Budapestet 1956-ban elhagyó Vázsonyi Bálinttal.

Két egymást kiegészítő dokumentumközlés ad eligazítást a talán leghíresebb 56-os magyar zenészemigráns, Ligeti György forradalom előtti és utáni politikai nézeteiről, valamint pályájának – részben általuk is – befolyásolt fordulatairól. Kerékfy Márton (*„Nullapont” – 1956 szerepe Ligeti György életében és pályáján*) a baseli Paul Sacher Alapítványban őrzött, Veress Sándorral, Seiber Mátyással és Weissman Jánossal 1956 decembere és 1958 decembere között folytatott levelezésből kiindulva mutatja be Ligeti első nyugat-európai éveit. A 44 tételből álló, körültekintően kommentált dokumentumanyag (levelek és levelezőlapok) – mint Kerékfy fogalmaz – „töredékessége ellenére is [...] jól tükrözi Ligeti nyugat-európai pályafutásának kezdeti időszakát: szakmai várakozásait és terveit, az ’újrakezdés’ izgalmat és nehézségét, zeneszerzői érdeklődései változásainak irányát, új szakmai kapcsolatainak kialakulását, s végül, de nem utolsósorban új zeneszerzői önképének, imázsának kialakítását.” A mai olvasó számára kétségtelenül fontosak azok az információk is, melyek a „hogyan és hol tovább” dilemmáiról szólnak, de talán ennél is lényegesebbek a Kerékfy által utolsóként hangsúlyozott folyamat írásos emlékei, különösen, ha összevetjük őket az itthon maradt nagy kortárs, Kurtág György ugyanebben az időben végrehajtott zeneszerzői fordulatának zenei és életrajzi dokumentumaival.

Fábián Imre, a Magyarországról 1970-ben távozott zenetörténész (az *Opernwelt* nagy tekintélyű főszerkesztője) 1973-ban életútinterjút készített Ligeti Györggyel. Mikusi Balázs a mintegy 9 órányi beszélgetésből az 1956-ot megelőző évtizedre és az emigrációra vonatkozó részleteket ismerteti (*„Olyan baloldali hasznos idiótának tartottak” – Ligeti György és az 1956-os forradalom*).³ Mikusi meglátása szerint ez a

3 A magnószalagok 2016-ban kerültek az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárába, a teljes, mintegy kilencórányi beszélgetés külön kötetben jelenik meg a későbbiekben.

beszélgetés azért különleges jelentőségű, mert Ligeti – nyugat-európai kérdezőivel összehasonlítva – Fábíán Imrével az anyanyelvén közvetlenebbül tudta megosztani az előzményekről, a forradalomról és az első küzdelmes külföldi hónapokról őrzött emlékeit. A zeneszerző által „naivnak” nevezett háború utáni politikai szerepvállalás (és 1948 után az ebből való kilépés) mellett betekintést nyerünk az 1956 utáni teljes újrakezdés és külföldi kapcsolatépítés nehézségeibe, valamint azoknak a szakmai és személyes döntéseknek a hátterébe is, melyek nyomán Ligeti külföldi karrierje elindult.

A kötet utolsó írása – Loch Gergely hármaskör portréja Rózman Ákosról, Szőke Péterről és Bengt Emil Johnstonról (*Madarak és emberek*) – első látásra nem illik a kötet tematikájába. A három jelentősen eltérő életpályát az elektroakusztikus zene, az ornitológia és azon belül is a madárhangok iránti szenvedélyes érdeklődés kötötte össze. Az 1970-ben Svédországba emigrált Rózman Ákos zeneszerző működése földrajzi értelemben is kapcsolatba került a svéd költő, zeneszerző, rádiós műsorvezető és ornitológus Johnston tevékenységével. Az itthon maradt Szőke Péter 1982-ben megjelent könyvével,⁴ tudományos közleményeivel, külföldön pedig előadásai révén vált az ornitomuzikológia első nemzetközileg is számon tartott kutatójává. Míg Rózman sok éven keresztül foglalkoztatták a madárhangok elektroakusztikus-kompozíciós felhasználásának lehetőségei, s *Impulsioni* című kompozíciójának negyedik (*Madarak és emberek*) tételének fő zenei rétegeit madárhangokat felhasználva komponálta, addig Szőke magukat a madárhangokat kutatta, lelassította, leírta és rendszerezte. A Loch Gergely által összegyűjtött információk szerint e tevékenységét a magyar zenetudományi szakma részéről lényegében negligálva, „körön kívül” végezte. Loch értelmezése szerint Szőke és Rózman eltérő módon tekintett a madarak énekére: „Szőke a régit, az ismerőset és emberit kereste a lelassított madárhangok többnyire idegenszerű hangvilágában, Rózman az újat, az idegent, a természetfölöttit kereste a madárhangok ismerős világában is.” Kettőjük eltérő művészi és tudományos eredményeit a belső emigráció jellemző példáinak is tekinthetjük, s ebből következően a zenei élet periferiájára szorult életművükben „a Kádár-korszak Magyarországnak sajátos korlátai és lehetőségei tükröződnek”. Nehéz lenne megállapítani, hogy egy, a forradalom fiatalkori emlékével nem terhelt szabad világban hogyan alakult volna a pályájuk, de tudatosan vállalt művészi és tudományos elszigetelődésük jelzi, hogy 1956 után a zenészművelődési körök között is akadtak, akik számára ez volt az egyetlen lehetséges szellemi túlélési lehetőség.

A könyvet másképpen olvassák az 1956 körüli események aktív résztvevői (ma már egyre kevesebben élnek ebből a generációból), másképpen azok, akik családjukon és akkori környezetükön keresztül, gyermekként voltak tanúi ennek a korszaknak, s megint másképpen azok, akik a forradalom utáni évtizedekben kezdték pályájukat, tehát saját bőrükön már csak a hosszú távú következményeket tapasztalták meg a 60-as 70-es és 80-as években. És persze, mindez már történelem

4 Szőke Péter: *A zene eredete és három világa*. Budapest: Magvető Kiadó, 1982

azok számára, akik 1989 után lettek felnőttek, és személyes emlékeik már nem lehetnek országunk „legvidámabb barakk”-ként is emlegetett évtizedeiről. Ők a könyv szereplőinek sorsára, műveik politika és történelem által is befolyásolt fő és mellékvágányaira a jelenkor nem kevésbé bonyolult morális és művészi értékrendje (vagy a saját világlátásuk) szerint tekintenek.

A tanulmányokhoz kapcsolt hatalmas jegyzetanyag és a számtalan hivatkozás a korábbi publikációkra folyamatos tovább- vagy újraolvasásra ösztönzi a kötet szakmabeli olvasóját, különösen, ha az maga is aktívan foglalkozik a 2. világháború utáni magyar zenetörténettel. Olvasás közben kérdések is felvetődnek, melyek közül talán a legkézenfekvőbb, hogy vajon az 50-es évek magyar zenei eredményeiből mennyi bizonyult tartósan életképesnek. Kodály, Dohnányi és Ligeti zenéjétől eltekintve az 50-es és 60-as évek nagy tekintélyű szerzőinek fő művei – a kor zenei életének diskurzusában fontos szerepet betöltő zenekari és oratorikus alkotások – lényegében tetszhalott állapotban rejtőznek különböző köz- vagy magánarchívumokban, az egykor monopolhelyzetben lévő Zeneműkiadó jogutódjának (UMP Editio Musica Budapest) katalógusában és kölcsönnyagtárában. Szabó Ferenc *Légy jó mindhalálig!* című operája, hasonlóan a háború utáni magyar operatermés nagy részéhez, nem maradt meg a magyar operaszínpadokon. Lajtha László és Farkas Ferenc néhány műve olykor-olykor felbukkan a szimfonikus zenekarok műsoraiban, de (az MTVA archívuma, néhány régi lemezfelvételt is megosztó zenei portál és a régi lemezeket is őrző zenei könyvtárak gyűjteményein kívül) Szabó Ferenc, Sugár Rezső, Járdányi Pál, Szervánszky Endre, Kadosa Pál, Ránki György, Mihály András, Székely Endre, Kósa György zenekari darabjainak jelenlegi élettere leginkább a korszak zenéjével foglalkozó zenetudományi kutatásokban van. Van-e ezeknek a műveknek születésük időszakától függetlenedett vonzerejük, azaz a mai hallgatót megragadó szépségük és zenei hatásuk? A választ nem a kötetben lévő írások feladata megadni, mert valójában csak a zenei intézmények rendszere (oktatás, és az ősbemutatókra többnyire kész, de a közelmúlt zenetörténete iránt általában közömbös hangversenyipar) teremtheti meg az új találkozások lehetőségét velük. A zenetudomány – e tanulmánykötet segítségével is – aligha tud többet tenni, mint hogy számon tartja a létezésüket, megmutatja keletkezésük környezetét, emberközelbe hozza történeteiket, és ezáltal is megőrzi őket az emlékezetnek.

KROÓ GYÖRGY-DÍJ 2021

A Kroó Györgyről elnevezett kitüntetéseket az idén is a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság éves konferenciájához kapcsolódva, 2021. október 9-én adták át. A Kroó György-díjat a Társaság elnöksége Kovács Sándornak, a Kroó György plakettet Szabó Ferenc Jánosnak ítélte. Az alábbiakban közöljük az átadáskor elhangzott méltatások szövegét.

Kovács Sándor

Kovács Sándor meghatározó alakja az elmúlt fél évszázad magyar zeneművészeti és zenetudományi felsőoktatásának, zenekritika-írásának és zenei ismeretterjesztésének, valamint zenetörténeti kutatásának.

Felsőfokú zongoratanulmányait 1969-ben a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola pécsi tanárképző intézetében kezdte, majd a budapesti Zeneakadémián folytatta, ahol 1977-ben végzett zenetudomány és zongora szakon. 1988-ban egyetemi doktori, 1997-ben PhD fokozatot szerzett, 2001-ben habilitált.

1977 óta megszakítás nélkül folytat egyetemi oktatói tevékenységet a Zeneakadémián. 2005-ben kapott egyetemi tanári kinevezést, 2020 óta a Zenetudományi Tanszék professor emeritusa. Kivételesen széles körű tárgyi tudása, lenyűgöző előadói képességei, az összefüggéseket megvilágító, szemléletes magyarázatai, illetve az ismeretek átadásában megmutatkozó rendkívüli hatékonysága okán máig az intézmény egyik legnépszerűbb oktatója. Zeneművészek és zenetudósok nemzedékeit vezette be a legmagasabb színvonalon az általános és a magyar zenetörténet, a zeneelmélet, valamint a zenei publicisztika szakterületeire. Különösen emlékeztetéseket Richard Wagnerről, Bartók Béláról és a 20. századi zeneszerzés-történetről szóló előadás-sorozatai. Két tankönyv szerzője.

1991 és 2005 között a Miskolci Egyetemen is végzett oktatói tevékenységet. Vezető szerepet vállalt mind a két intézményének oktatásszervezési feladataiban. 2001 és 2005 között a Miskolci Egyetem Bartók Béla Zeneművészeti Intézetének igazgatója, 2005 és 2014 között a Zeneakadémia Zenetudományi Tanszékének vezetője, 2013 és 2019 között ugyanezen intézmény Doktori Iskolájának vezetője, 2016-ig a szenátus szavazati jogú tagja volt.

Kovács Sándor zenei ismeretterjesztő és zenekritikai munkássága évtizedek óta jelent mércét, iránytűt és viszonyítási pontot a zeneszerető magyar közönség számára, tevékenysége ugyanakkor generációk óta ad mintát a szakma képviselőinek is. A klasszikus zene népszerűsítéséért, a magyarországi opera- és hangversenyélet szakszerű bemutatásáért végzett munkájának ma elsősorban a közmédia, főként a Bartók Rádió ad otthont. Negyven éven át, 2018-ig működött a *Muzsika* című klasszikus zenei folyóirat, rövidebb időszakokban pedig egyéb szaklapok publicistájaként is. Írásainak egyik legfontosabb küldetése a kortárs magyar zene elemzése és értelmezése, széles közönséggel való megismertetése volt. 2000-ben

zenei szakértőként részt vett a *Gyökerek* című, Bartók Béla életét és életművét feldolgozó film elkészítésében.

1998 óta a Bartók Rádió *Új Zenei Újságjának* felelős szerkesztője, műsorvezetője. E poszton végzett munkássága nemzeti kulturális jelentőségű, hiszen a magyar klasszikus zenei élet friss fejleményeinek, eredményeinek és eseményeinek bemutatásában e magazin inkompenzurábilis szerepet tölt be. Máig részt vesz műsorvezetőként a Bartók Rádió egyéb programjaiban is (így például az egy-egy zenemű közérthető elemzésére vállalkozó *Zenebeszéd*ben, illetve a rövid zeneműveket vagy tételeket színesen egybefűző *Muzsikáló délután*ban), humorral fűszerezett, élvezetes előadói stílusa, eredeti gondolkodása és minden megnyilvánulásán átsugárzó szakmaisága teszi népszerű médiaszemélyiséggé.

Tudományos tevékenységének középpontjában Bartók Béla életműve, a 20. századi zeneszerzés történetének további nagy alakjai és a magyar népzene egyes kutatástörténeti kérdései állnak. Két tudományos könyv, hat könyvrészlet, negyvenhét folyóiratcikk és további négy tudományos közlemény szerzője, valamint két tudományos könyv szerkesztője. 1979 és 2001 között az MTA Zenetudományi Intézet Bartók Archívumának tudományos munkatársa volt. Sebő Ferencsel közösen indította el Bartók Béla népdalrendezésének közreadását.

1985-ben Szabolcsi-díjat, 1993-ban Erkel Ferenc-díjat, 2001-ben Hauser Arnold-díjat, 2003-ban Lajtha László-díjat kapott, 2009-ben a Magyar Köztársasági Érdemrend Lovagkeresztjének birtokosa lett; tagja az MTA Köztestületének.

Kovács Sándor az *Új Zenei Újság* élén közvetlenül lépett egykori tanára, az alapító szerkesztő, Kroó György örökébe. Kroó negyedszázadon át irányította azt a Zenetudományi Tanszéket is, amelynek vezetését Kovács Sándor egy másik Kroó-tanítványtól, Batta Andrástól vette át. Kovács Sándor muzikológusi habitusa: a zenei ismeretterjesztés terén végzett fáradhatatlan és folyamatos munka, a tanítás szenvedéllyel űzött mestersége, az ezeket megalapozó széles körű, tudományos ismeretanyag, illetve mindezek összekapcsolása joggal juttathatja eszünkbe azt az attitűdöt, amelyet díjunk névadója képviselt.

Péteri Lóránt

Szabó Ferenc János

Szabó Ferenc János nemzedékének egyik legsokoldalúbb muzikológusa. 2008-ban zongoraművészi diplomát szerzett a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemen, és ugyanebben az évben egyidejűleg nyert felvételt az intézmény előadóművészeti és zenetudományi doktori iskolájába, valamint a grazi művészeti egyetem kamarazenei mesterképzésére. DLA-fokozatát 2012-ben, PhD-fokozatát 2019-ben szerezte meg.

Fiatal korához mérten hosszú publikációs listával büszkélkedhet, a Magyar Tudományos Művek Tára több mint száz közleményét tartja számon. Kiemelkedik közülük az a három kötet, amelyet egyedüli vagy társszerzőként, illetve szerkesztőként jegyez: Karczag Mártonnal közös munkája Radnai Miklós zeneszerzőről és operaigazgatóról (Magyar Állami Operaház, 2017), tavaly napvilágot látott mo-

nográfiaja Karel Burián operaénekesről (Gramofon könyvek, 2020) és az a néhány héttel ezelőtt megjelent, Kaskötő Mariettával közösen szerkesztett kétnyelvű kiadvány, amely az 1938-as budapesti Nemzetközi Eucharisztikus Kongresszus hangzó dokumentumait szakszerű kísérőtanulmányokkal adja közre.

Zenetörténészként fő érdeklődési területe a hangfelvétel- és az előadóművészet-történet. Kutatási témáit komplexen műveli, hiszen a hangfelvételek, illetve az előadóművészet történetét nemcsak zenei szempontból, hanem média-, sajtó- és technológiatörténeti aspektusból is vizsgálja. Számos tudományos közleménye jelent meg a szűken vett zenetudományi fórumokon kívül, ami azt jelzi, hogy kutatási eredményei iránt más tudományágak (például történettudomány, esztétika) művelői is élénken érdeklődnek, aminek köszönhetően Szabó Ferenc János munkája egyfajta hidat képez zenetudományos életünk és a társtudományok között. A díjazott aktív ismeretterjesztő tevékenysége is elismerésre méltó.

Szabó Ferenc János már említett sokoldalúsága abban is megmutatkozik, hogy zongoraművészként és oktatóként is tevékeny: 2013 óta tanít a Zeneakadémia ének tanszékén. Mind szólistaként, mind kamarazenészként (többek között az általa alapított Trio Duecento Corde zongorástrió és a THReNSeMBle kortárszenei kamaraegyüttes tagjaként), mind énekesek értő és érzékeny kísérőjeként rendszeres szereplője hangversenyéletünknek. Több mint 50 ősbemutató, illetve magyarországi bemutató fűződik a nevéhez, és lemezfelvételeket is készített. A közelmúltban jelent meg a 19. század második felében működő zeneszerzőnek, a Zeneakadémia első alelnökének, Végh Jánosnak dalait tartalmazó albuma.

Kutatói habitusát a lankadatlan érdeklődés, szorgalom és munkakedv mellett a precizitás és az alázat jellemzi. Bár kutatói eredményei önmagukban is feljogosítanak őt a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság elismerésére, úgy érzem, az eddigiekben felvillantott sokoldalúsága megkérdőjelezhetetlenné teszi, hogy szakmánk 40 év alatti képviselői közül az idén Szabó Ferenc Jánosnak kell kapnia azt a plakettet, amelyet a zenetörténészként, kritikusként, oktatóként és ismeretterjesztőként egyaránt maradandót alkotó Kroó Györgyről neveztünk el.

Kerékfy Márton

Magyar ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT
A 2021. ÉVI, LIX. ÉVFOLYAM TARTALOMJEGYZÉKE

ESSZÉ

VIKÁRIUS LÁSZLÓ

Tükör által homályosan?

*Gondolatok a zenei átdolgozás fogalmához és történetéhez – a „pythói nomos”,
Liszt „partition de piano”-ja és a Bartók–Ország Magyar népdalok
egyik darabja segítségével*

5

HARRY WHITE

A posztmodern evangélistái

Bach újraértelmezései 1985 után

245

TANULMÁNY

BELINSZKY ANNA

Fantázia és kreativitás

Kreisler-jegyek Brahms fiataalkori műveiben

78

BOZÓ PÉTER

Bartha Dénes, Dohnányi Ernő és Beethoven három stíluskorszaka

365

DALOS ANNA

Veress Sándor elfeledett ifjúsága

182

GOMBOS LÁSZLÓ

Die drei Zigeuner

Liszt, Reményi és Hubay parafrázisa

62

GÖNCZ ZOLTÁN

Tematikus és szerkezeti párhuzamok a h-moll mise *Confiteor* tétéle
és két korábbi Bach-mű között

27

HORVÁTH PÁL

A „zenei szfinx” rejtélye

Beethoven 9. szimfóniája a 19. századi Pest-Budán

379

JARMAN, DOUGLAS

„Frissen, jámboran, vidáman, szabadon”

A Deutscher Turnerbund és Berg Hegedűversenye 408

KERÉKFY MÁRTON

Ligeti György fiatalkori rádióelőadásai 291

MALINA JÁNOS

Bécs után – szabadon?

A bécsi operajátszás fordulatai és Esterházy „Fényes” Miklós 1776 utáni repertoár-politikája – 1. rész 155*2. rész* 272

NÉMETH ZSOMBOR

„Egy Bartók-mű, mely hat évig várt budapesti bemutatójára”

A 6. vonósnygyes első magyarországi előadása 101

RICHTER PÁL

A palóc mixolíd – új értelmezésben? 450

RISKÓ KATA

„100 cigány hegedűjén Beethoven gyászindulója” 45

SZABÓ FERENC JÁNOS

London–Budapest, 1911

A The Gramophone Company budapesti vezérképviselte egy évének dokumentumai 422

VIKÁRIUS LÁSZLÓ

Bartók a közéletben, Genf 1931

Egy elveszettnek hitt népszövetségbi bizottsági előterjesztés nyomában 392

KÖZLEMÉNY

DÁVID ESZTER–DÁVID GÉZA–GRACZA LAJOS

Szabadi Frank Ignác és Hajdar bej török–magyar indulója 304

DOBSZAY LÁSZLÓ

A népdal felszívódása a bartóki kompozícióban 204

LAKI PÉTER

„Japán” epizód Veress Sándor 1. szimfóniájában? 214

DOCUMENTA

TALLIÁN TIBOR

Kritikus a kakasülőn

Az akadémista Kodály zenei jegyzetei

125

MŰHELYTANULMÁNY

CSELÉNYI MÁTÉ

„Végre nekem is részem legyen abból a sok jóból, amit eddig csak hallomásból ismertem”

Cziffra György magyarországi életrajza (1921–1956)

319

RECENZÍÓ

BELINSZKY ANNA

„Feltárás, értelmezés és megértés”

Járdányi Pál és kora. Tanulmányok a 20. századi magyar zene történetéből (1920–1966). Szerk. Dalos Anna és Ozsvárt Viktória

351

KOMLÓS KATALIN

A zenei forma az alkotó szempontjából

Fazekas Gergely: J. S. Bach és a zenei forma két kultúrája

117

Régi szép idők

Frank Tibor: Szalonvilág. A polgári érintkezés modernizálódása a 19. században

225

KÖNYVES-TÓTH ZSUZSANNA

Veress Sándor üveggyöngyjátéka: életrajz, hitvallás, életmű

Ulrich Tadday (hrsg.): Sándor Veress

357

MOLNÁR SZABOLCS

Vázlatokból zenei világ

Anna Dalos: Zoltán Kodály's World of Music

229

OZSVÁRT VIKTÓRIA

Töredékekben rejlő teljesség

Ulrich Tadday (hrsg.): György Kurtág

234

SZITHA TÜNDE

1956 –Történelem és zenetörténet emberközelben

*Gyarmati György–Péteri Lóránt (szerk.): 1956 és a zenei élet.**Előzmények, történések, következmények*

462

The logo for 'Magyar ZENE' features the word 'Magyar' in a light, elegant script font, with 'ZENE' in a large, bold, black serif font. To the right of 'ZENE' is the text 'JOURNAL OF MUSICOLOGY' in a smaller, black, all-caps sans-serif font.

ZENE JOURNAL OF MUSICOLOGY

CONTENTS (ABSTRACTS) OF VOLUME LIX, 2021

ESSAY

VIKÁRIUS, LÁSZLÓ

Seen In A Mirror Dimly?

*History and Idea of Arrangement – Considering the Pythic Nomos,**Liszt's Paritition de Piano and a Piece from the Bartók–Ország**Hungarian Folk Songs*

26

WHITE, HARRY

Evangelists of the Postmodern

Reconfigurations of Bach since 1985

271

ARTICLES

BELINSZKY, ANNA

Imagination and Creativity

Kreisler's Characters in Brahms's Early Pieces

100

BOZÓ, PÉTER

Dénes Bartha, Ernst von Dohnányi, and Beethoven's

Three Style Periods

378

DALOS, ANNA

Sándor Veress's Forgotten Youth

203

GOMBOS, LÁSZLÓ	
Die drei Zigeuner	
<i>A Paraphrase by Liszt, Reményi and Hubay</i>	77
GÖNCZ, ZOLTÁN	
Thematic and Structural Parallels Between the Confiteor of the	
B Minor Mass and Two Earlier Bach Works	44
HORVÁTH, PÁL	
The Riddle of the ‘Musical Sphinx’	
<i>Beethoven’s 9th Symphony in 19th Century Pest-Buda</i>	391
JARMAN, DOUGLAS	
‘Frisch, Fromm, Fröhlich, Frei’	
<i>The Deutscher Turnerbund and the Berg Violin Concerto</i>	420
KERÉKFY, MÁRTON	
György Ligeti’s Youthful Radio Lectures	303
MALINA, JÁNOS	
Following Vienna – Freely?	
<i>The Twists and Turns of the Viennese Operatic Scene and the Programme Policy of</i>	
<i>Prince Nicolaus Esterházy ‘The Magnificent’ after 1776 – Part One</i>	179
<i>Part Two</i>	290
NÉMETH, ZSOMBOR	
‘A Bartók Work that Waited Six Years for its Premiere in Budapest’	
<i>The First Performance of String Quartet No. 6 in Hungary</i>	116
RICHTER, PÁL	
The ‘Palóc Mixolydian’ Mode – a New Approach	461
RISKÓ, KATA	
‘100 Gypsy Musicians Played Beethoven’s Funeral March’	61
SZABÓ, FERENC JÁNOS	
London–Budapest, 1911	
<i>Documents from one Year of The Gramophone Company’s Budapest Branch</i>	449

VIKÁRIUS, LÁSZLÓ

Bartók as a Public Figure, Geneva, 1931

Tracing a Missing Motion Read at a League of Nations Committee 407

SHORT CONTRIBUTIONS

DÁVID, ESZTER–DÁVID, GÉZA–GRACZA, LAJOS

The Turkish–Hungarian Marches of Ignác Frank Szabadi
and Haydar Bey

318

DOBSZAY, LÁSZLÓ

The Absorption of Folksong in Bartók's Compositions

213

LAKI, PÉTER

A 'Japanese Episode' in Sándor Veress's First Symphony?

224

DOCUMENTA

TALLIÁN, TIBOR

The Critic in the Gallery

Notes on Music by Zoltán Kodály, Student at the Academy of Music 154

WORK IN PROGRESS

CSELÉNYI, MÁTÉ

'At Last I Can Share in All the Good Things I Have Only Heard About'

The Period of György Cziffra's Life He Spent in Hungary (1921–1956) 319