

Kötelepéldány

MAGYAR ZENE

19 **1** 80



MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

1980. XXI. évfolyam

TARTALOM

TANULMÁNYOK, CIKKEK

| | Szám | Oldal |
|---|------|-------|
| BÁRDOS LAJOS: | | |
| „Tetemrehívás?” | 4 | 391 |
| BONTINCK, IRMGARD: | | |
| A zene szerepe az ifjúság szabadidő-mérlegében | 4 | 335 |
| BREUER JÁNOS: | | |
| Kodály Zoltán Bartók-képe | 4 | 394 |
| CORTEZ, CARLOS MIRO: | | |
| A latin-amerikai népzene perspektívái | 1 | 72 |
| DOMOKOS MÁRIA: | | |
| A Rákóczi-nóta családfája | 3 | 249 |
| SZ. FARKAS MÁRTA: | | |
| Zenetudományunk múltjából — történeti kollázs | 2 | 126 |
| FITTLER KATALIN: | | |
| Mozart szabadkőműves kompozíciói | 2 | 159 |
| FUKÁSZ GYÖRGY: | | |
| Ujfalussy, a tudós és nevelő | 1 | 11 |
| GÁBRY GYÖRGY: | | |
| Egy hangszertípus útja Ázsiától Európáig II. | 3 | 223 |
| GRABÓCZ MÁRTA: | | |
| A programszerűség hatása a hangszeres formák fejlődésére Liszt zongoraműveiben | 3 | 278 |
| HAMBURGER KLÁRA: | | |
| Kókai Rezső 75. születésnapjára | 4 | 411 |
| KECSKEMÉTI ISTVÁN: | | |
| A „Sába királynője” dramaturgiájának kérdéseire | 3 | 264 |
| KECSKÉS ANDRÁS: | | |
| A Sibenbürger Tanz (Erdélyi tánc) és a Rákóczi-nóta rokonsága | 2 | 151 |
| MARÓTHY JÁNOS: | | |
| A közvetítések tudósa | 1 | 3 |
| MARÓTHY JÁNOS: | | |
| Az újra időszerű Szabolcsi Bence | 2 | 118 |
| PETHŐ BERTALAN: | | |
| Bartók Béla személyisége | 3 | 301 |

| | | |
|--|---|-----|
| RAJECZKY BENJAMIN: | | |
| XVI—XVII. századi dallamaink a népi emlékezetben | 2 | 122 |
| SOMFAI LÁSZLÓ: | | |
| Opusz-tervezés és újítás Haydn-nál | 2 | 134 |
| TALLIÁN TIBOR: | | |
| „Termékeny közszellemet, szabad polifóniát, felszabadult tavaszi légkört...” — Szabolcsi, a zenepolitikus | 4 | 402 |
| TASI JÓZSEF: | | |
| Kodály Zoltán és József Attila | 1 | 20 |
| UJFALUSSY JÓZSEF: | | |
| A Szabolcsi-ülésszak elé | 2 | 115 |
| VARGA LÁSZLÓ: | | |
| Heves megye ének- és zenekultúrájának történetéből | 4 | 414 |
| WALLNER, BO: | | |
| Két alkotói terület korunk svéd zenéjében | 1 | 51 |
| ZOLTAI DÉNES: | | |
| Ujfalussy József hatvan éves | 1 | 7 |

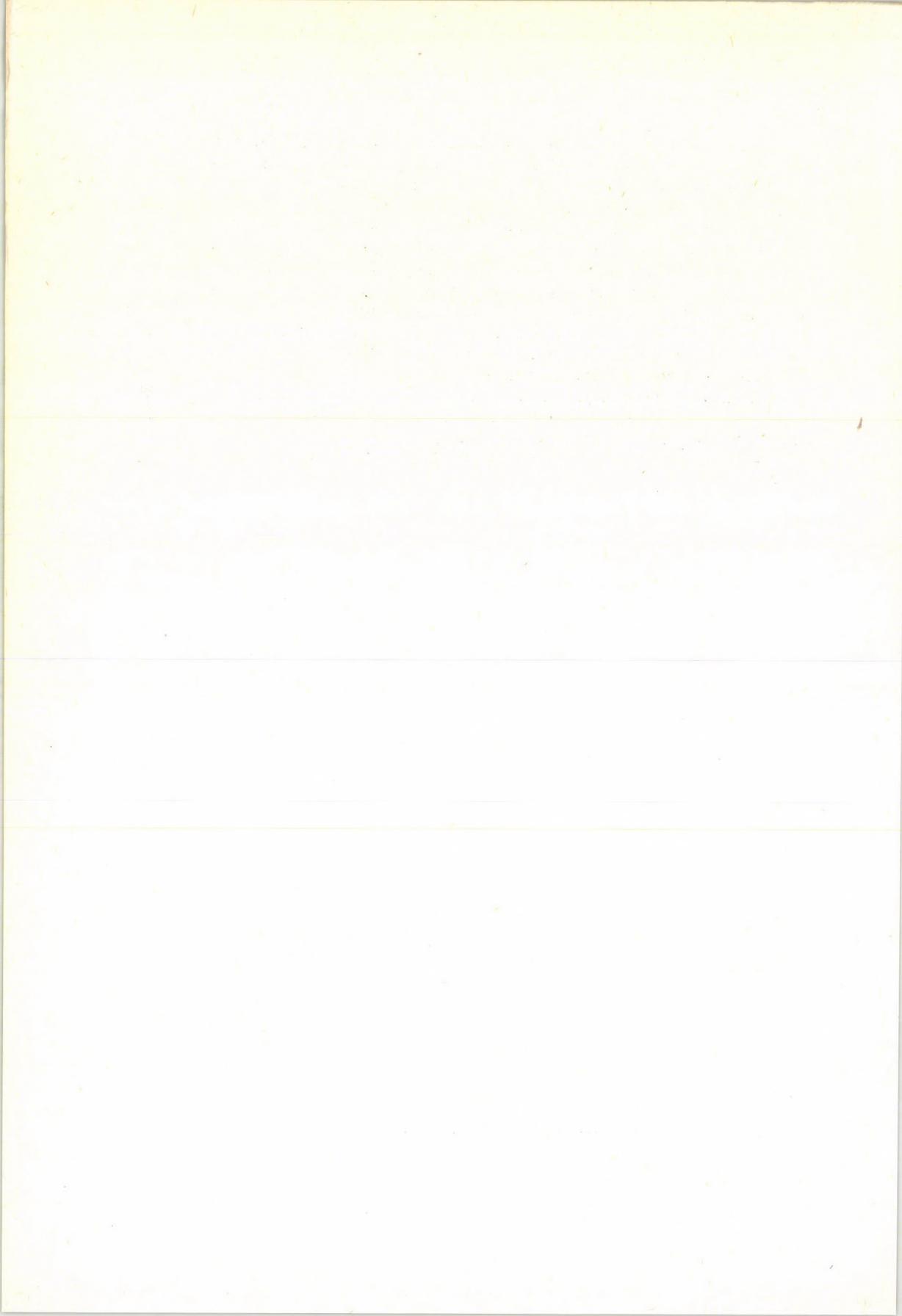
DOCUMENTA

| | | |
|---|---|-----|
| A Negyvennégy duó első rádióelőadása (Salamon István— Wilhelm András) | 2 | 197 |
| Elfeledett Bartók- és Kodály-nyilatkozat 1923-ból (Wilhelm András) | 4 | 428 |
| Erkel Sándor hivatali működése az ügyiratok tükrében. | | |
| Pótlások. (Valkó Arisztid) | 3 | 319 |
| Ismeretlen Liszt-levelek (Kovács Mária) | 2 | 182 |
| Két Bartók-levél (Demény János) | 2 | 189 |
| Kodály Zoltán három levele Karl Straubéhoz (László Ferenc, Breuer János) | 4 | 430 |
| „Plausus Poli et soli”. Magyarországi születésnap-i köszöntő Ferenczi Ilona) | 3 | 313 |
| Reinitz Béla-dokumentumok a Petőfi Irodalmi Múzeumban (Szilágyi János) | 2 | 200 |
| Tizenegy kiadatlan Mahler-levél a Zeneművészeti Főiskola könyvtárában (Batta András—Gábor Ágnes) | 1 | 86 |

KÖNYVEKRŐL, KOTTÁKRŐL

| | | |
|--|---|-----|
| Gülke, Peter: Szerzetesek. Polgárok. Trubadúrok. A középkor zenéje — Bakfark: Opera omnia II. A krakkói lantkönyv (Fittler Katalin) | 1 | 109 |
| Molnár Antal: A zene birodalmából — J. S. Bach: 6 partite per il clavicembalo — Doráti Antal: Variazioni per pianoforte sopra un tema di Béla Bartók — Dubrovay László: Felhangok zongó- rára (F. K.) | 2 | 215 |

| | | |
|--|---|-----|
| RISM A/I/5: Einzeldrucke vor 1800. Redaktion Karlheinz Schlager. | | |
| C/I—II—III: Directory of Music Research Libraries. Rita Benton, editor — Ludwig van Beethoven. Mit einem Essay von Kurt Diemann — Hindemith-Jahrbuch 1977/VI (Bónis Ferenc) . . . | 2 | 211 |
| Somfai László: Joseph Haydn zongoraszonátái — Pándi Marianne: Maurice Ravel—Elena Ostleitner: Musiksoziographie in Österreich; Music Life — Structures and Changes in the Seventies — Desmond Mark: Zur Bestandaufnahme des Wiener Orchesterrepertoires — Henriette Kotlan—Werner: Kunst und Volk. | | |
| David Josef Bach (B. J.) | 4 | 438 |
| Steude, Wolfram: Untersuchungen zur mitteldeutschen Musiküberlieferung und Musikpflege im 16. Jahrhundert | | |
| (Murányi Róbert Árpád) | 3 | 329 |
| Stuckenschmidt, H. H.: Zum hören geboren (Bónis Ferenc) | 3 | 331 |
| Szerk.: Székely András: Ki kicsoda a magyar zenében? | | |
| — Arnold Schönberg: Stil und Gedanke (Breuer János) | 2 | 209 |



MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XXI. évfolyam, 1. szám

1980. március

TARTALOM

| | |
|---|-----|
| MARÓTHY JÁNOS: | |
| A közvetítések tudósa | 3 |
| ZOLTAI DÉNES: | |
| Ujfalussy József hatvan éves | 7 |
| FUKÁSZ GYÖRGY: | |
| Ujfalussy, a tudós és nevelő | 11 |
| TASI JÓZSEF: | |
| Kodály Zoltán és József Attila | 20 |
| BO WALLNER: | |
| Két alkotói terület korunk svéd zenéjében | 51 |
| CARLOS MIRO CORTEZ: | |
| A latin-amerikai népzene perspektívái | 72 |
| DOCUMENTA | |
| Tizenegy kiadatlan Mahler-levél a Zeneművészeti Főiskola könyvtá- rában (Batta András—Gábor Ágnes) | 86 |
| KÖNYVEKRŐL—KOTTÁKRŐL | |
| Peter Gülke: Szerzetesek. Polgárok. Trubadúrok. A középkor zenéje — Bakfark: Opera omnia II. A krakkói lantkönyv (Fittler Katalin) . | 109 |

MAGYAR ZENE

Zenetudományi folyóirat

Megjelenik évente négyszer

A szerkesztő bizottság tagjai:

UJFALUSSY József és MARÓTHY János

Szerkesztő: BREUER János

Szerkesztőség: Budapest V., Vörösmarty tér 1. (Magyar Zeneművészek Szövetsége címén

1364 Budapest, Pf. 47.) Telefon: 176-222/179

Kiadja Lapkiadó Vállalat (VI., Lenin krt. 9-11.) Levélcím: 1906 Pf. 223.

Felelős kiadó: SIKLOSI Norbert

Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a Posta hírlapüzleteiben és a Posta Központi Hírlapirodánál (KHI, 1900 Budapest V., József nádor tér 1.) közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a KHI 215-96 162 pénzforgalmi jelzőszámlára. Előfizetési díj fél évre 30,- forint, egész évre 60,- forint.

Index: 25 563

HU ISSN 0025-0384

79.8274.66-21 Alföldi Nyomda, Debrecen

MARÓTHY JÁNOS:

A KÖZVETÍTÉSEK TUDÓSA*

A „közvetítés” szó a köznapi nyelvben jobbára az egyenetléssel, békítgetéssel, kompromisszumkereséssel társul. De van egy másik jelentése is, inkább a filozófusok szótárában. A tapasztalati világ látszólag elszigetelt jelenségek sora. „Rész szerint van bennünk az ismeret.” A közvetítés ott lép be, ahol föltárulnak a szétszórt pontok közti kapcsolatok, s *egy egész részeiként* ragyog föl értelmük. (Ilyen egész Lukács Györgynél az „emberegész”, József Attilánál pedig a „világegész”.)

Ebben az értelemben tekintem Ujfalussy Józsefet a közvetítések tudósának. Már tanulóévei ezt készítették elő. „Semmi emberi nem idegen tőle”, a homéroszi eposzok szerkezetétől a bartóki hídformáig. Klasszikus filológusi egyetemi képzettségét zenei tanulmányokkal párosította, s ez utóbbiak önmagukban is összetettek voltak: a Zeneművészeti Főiskolán egyszerre végzett zeneszerzői, karmesteri és zenetudományi tanulmányokat. És ez az Ujfalussy-típusú egyetemességnek csupán a szakmai oldala. Emberi-társadalmi háttére az a debreceni szellemi progresszió, amely a legmarkánsabban Karácsony Sándor alakjával jellemezhető. Ez az igazából máig sem méltányolt eredeti elme (Karácsony György 16. századi népi reformátor és parasztvezér kései utóda) maga is a közvetítések tudósa volt, mint filozófus, nyelvész és szociológus, aki a magyar ugar és az egyetemes emberi haladás, hortobágyi gémeskút, francia felvilágosodás és német klasszikus filozófia tág pólusai közt teremtetett egyedülálló kapcsolatokat. Magyar Messiás, aki nem annyira rendszerével, mint merész és enciklopédikus gondolkodásmódjával adott eleven ösztönzéseket az 1945 után a társadalmi gyakorlat útjára lépő nemzedéknek.

Pontosan a gyakorlat : Marx Feuerbach-téziseinek vezető gondolata mintegy spontán marxizmusként már akkor jelen volt a huszadik század magyar szellemi progressziójában, amikor még nem találta meg (vagy, történelmileg alakult ellentmondások miatt, nem találhatta meg) a maga szerves folytatását és kiteljesedését a marxizmusban. Hiszen ezek a gondolkodók maguk sem pusztán értelmezni, hanem megváltoztatni akarták a világot, mindenekelőtt a magyar valóságot.

Így került az ógörög epika és a mozarti zenedramaturgia már ifjan is tudós elemzője a Népművelési Minisztérium irodájába. Nehéz idők voltak: a történelmi új sokszor karóval jött, nem virággal, s a történelmi kényszerből

* Ujfalussy József 1980. február 13-án töltötte be 60. születésnapját. Tisztelettel és szeretettel köszönti az egész magyar zenekultúra és a nemzetközi tudományos élet s e három írással köszönti a Magyar Zene. (A szerk.)

fakadó feszültségeket neofita ifjoncok (mint jómagam) túlbuzgalma még tovább élezte. Volt valami rokonság ez idő tájt Lukács György és Ujfalussy József magatartásában. A marxizmus primitív beszűkítése vagy éppoly primitív megtagadása dilemmájából a marxizmus mély, igazi értelmének az újrafelfedezése irányában keresték a kiutat.

Ujfalussy József közvetített. Látszólag a szó köznapi értelmében: szót érteni a marxizmus hivatalos képviselőivel, de ugyanakkor megmenteni szellemi értékeinket; védeni Kodályt és Lajthát a dogmatikus támadások ellen, de akár egymás ellen is. Látszólag diplomata, valójában filozófus, aki tudja, hogy az egymás ellen fordult részeknek csupán a magyar progresszió egészeként van igazi értelmük.

A Zsdanov nevéhez kapcsolt zenei határozat a zene „tartalmassága” nevében a programzenét, a zene aktuálpolitikai alkalmazását sürgette. Ez egyesekeket az igény gyors kielégítésére, másokat a zene bármilyen tartalmi fölfogásából való kiábrándulásra készítetett.

Ujfalussy József közvetített. Ez sem békítetés volt, hanem a zene valódi tartalmi értelmezése, annak megvilágításával, hogy a zene tartalmasságát pontosan azok tagadják, akik szerint csak a szó lehet tartalom hordozója.

Ugyanilyen közvetítés volt, amikor a Lendvai Ernő Bartók-elemzései körüli vitákban ütköztek egymásnak „csak-formai” és „csak-tartalmi” megközelítések, holott nincs tartalomon kívüli forma és formán kívüli tartalom; vagy amikor Ujfalussy, korábban egyedülálló éleslátással, nemcsak továbbvitte a szovjet „intonációelmélet” pozitív kezdeményeit, de bírálta is mechanikus materialista korlátait. (Per analogiam: Diderot—Lessing vita?)

Így történt, hogy olyan időszakokban is, amikor a marxizmus mint egyfajta kötelező rituális ígéhirdetés erősen veszített vonzerejéből, Ujfalussy József kifejezetten marxista témájú előadásai mindig zsúfolt termekben zajlottak. Zenészek körében ez még nagyobb dolog, mert ők az átlagnál is erősebben tapadnak szakmájuk szűk praktikumához. Így a közvetítésnek aligha lehet nagyobb diadala, mint a filozófiai gondolat és a muzikusi tapasztalat közvetítése, ahol a két szféra nemcsak összekapcsolható, de valóban megvilágítja egymás értelmét.

Ha mai fejjel olvassuk újra Ujfalussynak akár már az ötvenes évek elején papírra vetett gondolatait, jobban megértjük ennek a titkát: szellemi bátorságuk és korukon túlmutató termékenységük egyaránt szembetűnő. A programzenével kapcsolatos fölfogása Lukács György egy évtizeddel későbbi nagy esztétikájának „meghatározatlan tárgyiasság” fogalmát előlegezi. Az intonációelmületről adott első kritikus értékelése, 1957-ben megjelent nagy Mozart-tanulmányában (*Zenetudományi Tanulmányok V.*), a zenetudomány legmaibb irányai felé mutat, amikor a „hangmagassági, idő-, tonális, ritmikai” paraméterek mellett meghatározóként értékeli a — korábban mintegy „akcidenciaként” kezelt — hangszínt, hangerőt, dinamikát. Az *emberegész* fogalma elválaszthatatlan a *zeneegész* fogalmától.

„Azok a muzikális, akusztikus jelenségek ugyanis, amelyek a beszéd »intonációját«, hangvételeit, hanglejtését jelentik, a beszédben csak kísérő jelenségei a mondatok konkrét fogalmi tartalmának . . . A zenében azonban éppen ezek a kísérő akusztikus jelenségek tesznek szert önálló jelentőségre, s a beszéd és a zene intonációja közti különbség éppen abban áll, hogy a zene a ren-

delkezésre álló hangzási eszközök nagyon sokrétű és bonyolult rendszerét fejlesztette ki. Míg tehát a beszédnél a szó szerinti tartalom az elsődleges és ez utal kísérőjére, az »intonáció«-ra, a zenében a rögzített hangmagassági, idő-, tonális, ritmikai, hangszín- és dinamikai viszonyok bonyolultan tagolt és árnyalt rendje az elsődleges, és ez enged olykor következtetni szavakban megfogalmazható tartalomra is. Alig hiszem tehát, hogy helyes volna a zenét magából a beszédből származtatni. Logikusnak látszik az a következtetés, hogy a hangadás mindkettőben közös érzéskifejező tényezői párhuzamosan és más-más módon fejlődtek itt és amott.” (114.)

Ne higgyük, hogy Ujfalussy az ilyen fejtegetésekben pusztán a vulgár-marxizmust bírálta. Legalább ennyire kritizálta ellenpárját, a polgári vulgár-idealizmust, s a szűk zenészprakticizmust is, a „zeneértők” olyan nézeteit, „hogy a zenében . . . a napi valóságnak semmi nyoma nincs” (111.).

Közvetítései tehát nem a diplomata, hanem a dolgok valódi nyitját fölismerő tudós közvetítései, aki éppen ezért azt is megérti, hogy töredékes fölismerések hogyan vezetnek egymásnak nekiugró részizgagságok harcához.

A zene-ember kapcsolatnak ez a kulcsa végül is az Ujfalussy-féle *típus-és műfajelméletben* öltött konkrét alakot. E felé haladtak akár filozófiai-esztétikai, akár személyiségmonografikus közelítései: egyfelől *A valóság zenei képétől a műfaj-kategóriáról* tartott akadémiai székfoglalójáig vezető vonal, másfelől a *Mozart-tanulmányától Debussy-könyvé*n át *Bartók-monográfiájáig* húzódó láncolat. A típus és a műfaj ugyanis pontosan annak a „különös”-nek a szférájában mozog, amely a tárgyi-tapasztalati egyest az elvont formaiszerkezeti általánoshoz közvetíti. Egyszerre társadalmi és zenei kategóriák (pl. a „Sirató” egyszerre jellemez szociológiai jelenséget és zenei szerkezetet). Amellett, tisztán zeneileg tekintve, *mindig konfigurációk*, s így a zene — elméletre, összhangzattanra, ellenponttanra, formatanra, ének- és hangszertechnikára stb. stb. — földarabolt hulláját a *hangzó zenei egész* összefüggő teljességében keltik új életre.

A zenei paraméterek ilyen konfigurációs fölfogása közvetítést teremt a lukácsi esztétika *típusfogalma* és a legkorszerűbb zenetudomány *tipológia-fogalma* közt. Ujfalussy személyiségmonográfiáinak legsajátosabb magva is ez a zenetipológiai gondolat, legyen szó akár a legközkeletűbb műfaji rétegekről (mint a Debussy-zene „Music Hall” szférája), akár visszatérő zenei attitűdökről (mint Bartók „éjszakazenéje” vagy „allegro barbaró-ja”), akár a legáltalánosabb szerkezeti pályákról (mint a „hídszerkezet” két verziója Bartóknál).

A műfaji konfiguráció közvetítette eleven élettartalom *kiveszése* a polgári elidegenedésben és *újrafelfedezésének időszerűsége* ma — ez talán a legsajátosabb „à la recherche . . .” mozzanat az Ujfalussy-féle „recherche”-ben. Akadémiai székfoglalóját drámai expozícióval indítja: nem kisebb muzsikusként, mint Liszt, és alig egy évtizeddel Beethoven halála után, Beethoven műveit már zavarosnak érzi, és szöveges programot igényelne megvilágításukhoz. Ujfalussy joggal látja ebben egy olyan elidegenedési folyamat tünetét, amely mindinkább elvágja a zene és élet közti eleven közvetítések szálait, mindenekelőtt a műfaji közvetítésekét, amelyek korábban minden szöveges magyarázat nélkül is evokálták egy-egy adott zenei gesztus életbeli jelentését. A „tisztá”, „abszolút” zene ebben a folyamatban mind elvontabb régiókba emelkedett, szakadatlanul távolodva a közvetlen emberi tapasztalástól.

Ez az Ujfalussy-féle „recherche” sohasem rekedt meg a kutató íróasztalánál. Bár minisztériumi posztját már negyedszázada a Zeneművészeti Főiskola katedrájával cserélte föl, a Zenetudományi Intézet munkatársaként, majd igazgatójaként s akadémikusként pedig látszólag a tudomány fellegvárába vonult, valódi *dzóon politikonként* vesz részt továbbra is a közéletben. Ez a görög kifejezés összeköti Marxot az antikvitással, pontosabban az *emberi teljesség* eszményével, ahol nemcsak reflektálunk életviszonyainkra, hanem tevőlegesen alakítjuk is őket. Ez ösztönözte Ujfalussy Józsefet, amikor a *Dokumentumok a Magyar Tanácsköztársaság zenei életéből* (1973) monumentális kötetének szerkesztésére és bevezetésére vállalkozott, mintegy a zenei élet társadalmi birtokba vételének és forradalmi átalakításának előzményeit keresve; s ez ösztönzi szakadatlanul, amikor a legkülönbözőbb társadalmi fórumokon lép föl egy — zenére és egyébire, humánra és reálra szét nem tördelt — egységes embereszmény megvalósításáért vívott harcban.

Születésnapra többet ér a torta, mint az ünnepi beszéd. De — Marxot parafrázálva — a beszéd is tortává válik, ha a gondolat az emberi gyakorlatot világítja át. Ujfalussy József gondolata ilyen, s ezért kívánunk neki 60. születésnapján a magunk érdekében is hosszú életet.

ZOLTAI DÉNES:

UJFALUSSY JÓZSEF HATVAN ÉVES

1980-ban, ha hinni lehet lexikonjaink adatának, Ujfalussy József betölti a hatvanadikat.

A *laudatio*, amelyet a kerek számú életévek méltán érdemelnek, gyakran mintha valami stilisztikai illemtudexhez igazodna. Az egyik ilyen stíluszabvány: „ez nem lehet igaz”. Mármost hogy ötvenéves lett az ünnepelt, hetven vagy hetvenöt. Lám, olvashatni, most is kettesével veszi a lépcsőt, esze járása és humora is éppoly eleven, mint az ominózus évszám előtt, hosszú évtizedek óta. Lélekben fiatalított köszönt hát az alkalmi szó, a további jó egészségre felhajtott pohár bor; pedagógus hajlamokkal megáldott/megvert kollégák esetében: az örökifjú tanár urat a tanítványok sok-sok generációjából összeállítható kórus dala.

Így illene intonálni ezt az írást is. Oka van, hogy viszolyogva teszem. Mert a halom közhely most az egyszer igazán őszinte szó lenne, melyet inkább emberi gyengénk, az irigység motivál, semmint a modor. Mert úgy sejtem, hogy a hatvan esztendő a magyar zene szolgálatában megélt, s alighanem a születésnapján is keményen dolgozni akaró Ujfalussy Józsefet nem fogja boldogítani a merő stílvirágok pántlikás koszorúja. Nem azért, mert érzéketlen a választékos stílus iránt. Ha valaki, ő betéve tudja még Arany Jánost; szavait hallgatva én mindig irigyen figyelem, mire képes a mívés nyelv, ha — mint őnála — gondolatokat közvetít emberekhez. De ugyanő pontosan érezheti forma és formáság közt a szakadékos különbséget. S magamban hallani vélem barátian figyelmeztető, csendes szavait: tudod, az évek száma egymagában aligha érdem; Aranytól meg nemcsak balladás sorokat idézhetni, hanem sorokat a titkon emésztő kételyről, melyet éppenséggel az is érezhet, aki kapott címet, bár nem kért; aki mindenképp jobban tudja: mily temérdek munka vár még, s ezért mondja magában: „egy kis független nyugalmat, / Melyben a dal megfogant, / Kértem kérve: / S ő halasztá évről-évre.”

Aki egy sikeres életnek ezt a felhangját is meghallja, az pávás-bókos szavak helyett elgondolkozik. Mert tudja: nem oktalan az a tisztelet, amely csoportképződésre oly igen hajlamos szellemi-művészeti életünkben Ujfalussy Józsefet régóta övezi. Hogy kettesével szedi, ha kell, ma is a lépcsőfokokat? Fontosabb lenne szemügyre venni azt a létrát, amelyen csak a kitartó szellemi szolgálat erős akarata, a tudás, a jellem és az emberség juttat bárkit is a magasba. Hogy hatvanévesen is bujkál szemé sarkában a diákos kedv a tréfálkozásra? Igaz; de tisztázandó lenne a megőrzött fiatalság titka is. Miképp maradt a terheket hordó Atlasz oly irigylésreméltóan derűs, hatvanévesen?

Csak a harmadik harmadát ismerem egy pályáivnek, amely ígéretesen nyitott a jövő felé. Másoké a kiváltság, hogy a készülődésre, a tanuló- meg a vándorúvekre emlékezzenek.

Hús évéről viszont nemcsak a magam nevében vallhatok. 1962-ben jelentette meg a Zeneműkiadó Ujfalussy zeneesztétikai alpművét, *A valóság zenei képét* (pontosabb alcímén: *A zene művészeti jelentésének logikáját*). Prolegomenon egy alkotó marxista zeneesztétikához — írtam volt még a megjelenés évében ismertető recenzióm élére, felpanaszolva, mennyi torlaszt emelt a magyar társadalomfejlődés az igazi filozófiai-elméleti stúdiumok kibontakozásának útjába; beismerve egyúttal, hogy közönyt feltépő, valódi rang s tekintély a tudományos világban csakis tényleges teljesítményektől várható, nem deklarációktól. *A valóság zenei képe* a szó ilyen hangsúlyú értelmében teljesítmény volt, elért bizonyosság: a közöny, majd az elméletet kompromitáló dogmatizmus jégpáncélja feltörhető. S valóban: egyszerre ráirányult a szakma figyelme, rangja lett és tekintélye.

Az újrakezdés, a sokat emlegetett olvadás tavaszias légkörében éltünk mi akkoron. Nehéz évek, elszalasztott lehetőségek romjait takarítottuk, s renoválás közben lassanként előttünk egy elméleti megújulás alaprajza. Azóta jelszóvá vált: a marxizmus reneszánszának mámorában dolgoztunk; visszahódítani a bizalmat, a zenének és a progressziónak egyként elkötelezett művészetelmélet becsületét. Egyszer még meg kell írni, hogyan találtunk eközben egymásra, filozófusok, esztéták, muzikológusok. Megírni: mit kaptunk az új eszméléshez Lukácstól és Szabolcsitól, mit egymástól, éjszakába nyúló viták során. Vitatkozva is megértettük egymást. Hogy mit jelentett egy-egy látogatás Lukácsnál, délelőtt fél tizenegykor, mit a Pernye András zongorája mellett töltött délutánok Almási Miklóssal, Vitányi Ivánnal, vagy az esti program: Bartók-kvartettek a régi Kamarateremben, Lukács közelében ülve, most Ujfalussy remek bevezetőit halgatva. Mit a Bartók utáni produkcióval való találkozás, a mi kis körünk akkori „modernizmusvitája”; vele az éppen meghódított fogalmi apparátus próbára tétele azon a művészeti tapasztaláson, amely ugyanakkor tört zenei tudatunkba.

A valóság zenei képe volt az első áttörés. Talán nem túlzás tudománytörténeti tettek nevezni: egy generációt orientált eszmeileg, szigorúan a zenei anyag defetiszáló elemzéséből kiindulva, egy „jelentéslogika” alapjait lerakva. A folytatás nehezebb volt. Nem itt az ideje felsorjázatni az okokat. Ujfalussy József nemcsak az egykori kis csapat teoretikusának tisztét vállalta fel. Magára vette a hazai zenetudomány szervezésének feladatát is; amellett született ismeretterjesztő, ért a pedagógiai hatás titkaihoz. Így — alighanem éjszakáiból lopva el az egyre dráguló időt — irányjelző tanulmányokba mentette át szintézisének gondolatait.

Nem értem, miért fekszenek ezek az írások mindmáig a legkülönfélébb folyóiratokban szétszórva. *Disiecta membra* ezek: átkötések valami folytatáshoz. Tanulmánykötetek bizonyíthatnák ezt az állítást.*

A képzeletbeli gyűjtemény kezdődhetne például egy 1960-as Nagyvilág-számban rejtekező értekezéssel, *A modern zenéről*. Most, hogy ezt is újra-

* Időközben a Zeneműkiadó közreadta Ujfalussy József válogatott tanulmányainak gyűjteményét. (A szerk.)

olvasom, rádöbbenek: azok az elméleti viták nagyon is gyakorlati motívumokból nőttek ki. Például az aszafjevi intonációelmélet és a Szabolcsi Bence ki dolgozta makámkoncepció egyeztetése és beleágyazása a Lukács György által akkoriban az esztétika központi kategóriájának nevezett különösség fogalmi hálójába — az első pillanattól kezdve az életből magából, a jelenkor zenéési gyakorlatából kereste a választ. Az értékorientációt kereste. Az eligazodást, az eligazítást a jelen világzenéjének azóta annyit emlegetett bábeli nyelvzavarában. Igaz, ma már nem kelt különösebb izgalmat, ha firtatja valaki: stílusnak tekintsük-e a dodekafóniát vagy csak technikának. De a mához is szól az efféle gondolatmenet: nem feltétlenül az a „bátor”, aki azért újít, mert erre kötelezi a jó modor; és ma is megválaszolendő a kérdés: „vajon nem kell-e nagyobb bátorság ahhoz, hogy ilyen történelmi helyzetben is higgyen valaki a társadalmi megoldás egyetlen lehetőségében, mint ahhoz, hogy előkelő »kozmosz« arisztokráciával kényelmesen elszigetelődjék és »objektivitásának« hangsúlyozásával kilépjen a társadalomból?” Súlya volt és súlya van e mondatoknak: „... a kényelmes epigonizmus éppúgy nem vezet ki a dilemmából, mint a szellem bélelt avantgardizmus. Az egészséges megoldás kulcsa a zene és a közönség egymásra találtatása ...”

Jól tudjuk, ma is napirenden van az elektronikus kísérletek értelmezése. Korántsem generációs okokból. 1963-ban, az első elektronikus zenei ankét rengeteget előlegezett a mai eszmecserekből. Ujfalussy is hallatta ott a hangját, s máig friss gondolatokkal. Újra csak vállalnom kell a hosszú idézetek ódiúmát, ezúttal a *Hangmontázs vagy zene* címmel megjelentetett hozzászólásból. Legelőbb a józan zárógondolatot: „... az új technikai lehetőségek alkalmazására nézve [...] maguk a művészek mondják majd ki a döntő szót. Az esztétikus csak az elveket, a kereteket jelezheti, amelyek között ez a művészi folyamat végbemegy. Figyelmeztethet a veszélyekre, és bátoríthat az új, művészi értékű szintézisek, műalkotások esztétikai színvonalú megteremtésére. Ez egyúttal kötelessége is.” Ilyen figyelmeztetés és ilyen bátorítás a technika fetisizálásával szembeszegezett tézis: „... a zenészek érdeklődését az új technikai lehetőségek iránt esztétikai, tehát társadalmi és történelmi előfeltételek logikus rendje érlelte meg.” Egyrészt a zenei anyag belső fejlődésének kényszere, nevezetesen a hagyományos összhangzatrend tonális logikájának elbizonytalanodása, egyáltalán, „a hangrendszer magassági, időrendi és színlogikájának fellazulása”. Másrészt a társadalmi tudat létbeli meghatározottságának módosulása, melyet az anyagfejlődés csak reflektál: „ezek az újszerű hangzások, melyek szinte az embertől függetlenül jönnek létre, a közvetlen emberközelségtől a technikai közvetítéssel elidegenítő természet, a dologi közvetítésekben megmerevedő társadalom, a magányosság, a szorongás vagy éppen extázis szimbólumává váltak. [...] A hangrendszerből kioldott effektusok azonban megmaradnak a pusztán pszichológiai szférában, a megfelelő konkrétság híján az absztrakciónak azon a fokán élnek, amelyek jelentős esztétikai összefüggések, sokoldalú valóságkép művészi megteremtésére még nem elegendők. Sorozatuk önmagában még csak montázs, nem zene.” A teljes igazsághoz persze hozzátartozik, hogy ez az absztrakció konkrétan elemzendő esetekben rekonkretizálódik: a látszólag összefüggéstelen montázs világszerű művekké, mikrokozmoszokká akar szerveződni, s így jelentésszerű emberképet idéz fel. Innen a végkövetkeztetés. Mert kísérletezni a művészetben sem eleve az

ördögtől való, mert navigare necesse, de még a „részeg hajón” se árt iránytű. Az új — újonnan kiküzdendő — humanizmus Ujfalussy esztétikájában mérték marad. Nélküle a legmerészebb innovációt is elnyeli a feledés hullám-sírja.

Látható, hogy Ujfalussy József sohasem elégedett meg a pluralizmusnak azzal az értelmezésével, amely érték és álérték békés koegzisztenciáját hirdeti. A doktrinérséget nem azért kerülte, mert átpártolt az elvtelen liberalizmus-hoz. Legfrissebb bizonyosága ennek a mindkét irányban egyként éber esztétikai értékvédelemnek éppen elméleti főművének tervezett folytatása. Egyelőre csak akadémiai székfoglaló előadásából ismerjük zeneesztétikájának újabb hídpillérét. „A műfaj-kategória sorsáról és jelentőségéről” szolt annak idején a Magyar Tudományos Akadémia előadói pódiumáról. A *Gattungról*, erről az igazán sokatmondóan kétértelmű fogalomról, mert a német szó karakteres műfajokat éppúgy jelent, mint karakteres-közösségi emberi tartalmat: az emberi nem ügyét, amelynek szintjére minden valóban humánus-katartikus nagy művészet felvezeti befogadóit. Nos, ez a műfaj-kategória Ujfalussy szerint valóban centrális jelentőségű a mindenkori élettartalmak zenei közvetítésében. Aligha véletlen, hogy a művészeti virágkorokat mindig is műfaji sokféleség, a szó nemes értelmében vett pluralizmus jellemezte. Ujfalussy kedvenc költőjének, Aranyak szavaival érzékelteti, miféle „közvetítésekre” gondol itt: „... a közösségi alkalom műfajrétegétől a sajátosan zenei műfajhoz vezet az a »keskeny palló«, amelyen a mindenkori Vörös Rébék átalmenvén, »most repül«: a társadalmi realitás világából a művészi lét különös világába lépett át.” A költői kép persze még alaposabb diszkurzív értelmezést igényel. De köztudott, hogy ama jelenkori bábeli nyelvzavar a zenei műfajokat sem kíméli: válságba kerültek. Elég a „könnyű” és a „nehéz” zene útelválására gondolni, arra a *hibás* esztétikai pluralizmusra, amely problematikussá tette és teszi az igazi műfajok változatgazdag szubsztanciáját.

A zeneesztéta láthatóan ezen a nyomvonalon akar továbbhaladni. „Keskeny pallón” bizony maga is. Mit tehet a kolléga, aki annyi baráti segítséget köszön a jubilánsnak? Maga is jól tudja: néha könnyebb a kezdemény, és roppant próba végigmenni ama pallón. Főként úgy, hogy nincsenek kész tételek; és aki kutat, kénytelen-kelletlen magán hordja kételyeinek Nessus-ingét. Ez bizony a mi pályánk bére. De meg-megtorpanva erőt adhat sokaknak a fiatalos léptekkel előttük lépdelő. Aki hatvanévesen is végére akar járni egy s más elméleti kérdésnek. Szívből jön hát a kívánság: *ad multos annos!*

FUKÁSZ GYÖRGY:

UJFALUSSY, A TUDÓS ÉS NEVELŐ

Ujfalussy József a magyar zenei, ezen belül a zenetudományi és a zeneesztétikai élet kiemelkedő alakja. Erről nyilván mások is beszámolnak. Ujfalussy József évtizedek óta megalkuvás nélküli ösztönzője a kutatásnak és a tudományos kutatás sokrétű problematikája is sokféle megvilágítást nyerhet. Külön szint jelent ezen a palettán Ujfalussy József, a tanár, aki az esztétika-zeneesztétika oktatásában-nevelésében egyedülálló szerepet vállalt Magyarországon. Ennek nemzetközi visszhangja is jól ismert, Ujfalussy József elismert képviselője a magyar zenei életnek.

Abban a szerencsés helyzetben vagyok, hogy Ujfalussy József esztétikai-zeneesztétikai oktatómunkájának két bázisát is közelről ismerem, átlátom: a Zeneművészeti Főiskola Marxizmus—leninizmus Tanszéke tanáraként és az MSZMP Budapesti Bizottsága Oktatási Igazgatósága Esztétika Tanszékének tanáraként egyaránt kiterjedt, színvonalas munkát végez, ami példamutató oktatónak, hallgatónak. Megvalósítja az oktatás-nevelés és a tudományos kutatás szerves egységét, a zenepolitikai-művészetpolitikai követelmények érvényesítését sürgetve. Ez a lényege a Zeneművészeti Főiskolán sok éve kifejlesztett esztétikai munkásságának is. De ez a vonzóereje az Oktatási Igazgatóságon tartott zeneesztétikai speciális kollégiumoknak is, amelyek tömegeket vonzottak és vonzanak. Ujfalussy József iskolateremtő mester, akinek tudományos iskolájából az esztétika, zeneesztétika sok szakértője nőtt ki.

Különösen a zenei felsőoktatásban működő esztétikai oktatói gárda felkészítése, nevelése hozott jelentős eredményeket. Marxizmus—leninizmus tanszéki feladatként Ujfalussy József sokéves munkával felkészített egy színvonalas gárdát — jelentős részükben a Zeneművészeti Főiskola volt hallgatói közül — akik hangszerük, zenei szaktárgyuk mellett jutottak el az esztétika, zeneesztétika tanításához. Lényegében rájuk épül ma is a Zeneiskolai Tanárképző Intézetben tíz esztendeje folyó oktató-nevelő munka. Ujfalussy József alakította ki a tárgy tartalmát is, s bocsátotta a hallgatók-oktatók rendelkezésére többször átdolgozott jegyzetét, amely színvonalában, hatásában messze túlmutat a Zeneművészeti Főiskola körén. Valóságos tanfolyamokat tartott a fiatal oktatók számára, akik közül Kedves Tamás, Laczó Zoltán, Szak Péter neve is jelzi, hogy a zenei élet sokrétű bekapcsolásának alapjait itt vetette meg.

Ujfalussy József oktatói-nevelői tevékenységében a meghatározó elem

mindig is a következetes marxista—leninista eszmeiség érvényesítésére való törekvés volt. Ezen az alapon kell értékelnünk soha meg nem alkuvó igényét a Zeneművészeti Főiskolának felsőoktatásként való funkcionálása megalapozására. Ujfalussy József már a Zeneművészeti Főiskola egyetemi rangra emelése előtti időszakban is következetes harcosa volt a felsőoktatási követelmények maradéktalan érvényesítésének, s nem nyugodott bele a zenei képzésre jellemző sajátosságok ürügyén megjelenő eszmei igénytelenségbe. Harca a kisiskolás módszerek felszámolásáért, egy színvonalas, megalapozott, a tudományos munka által is alátámasztott igényes zenei oktató-nevelő munka megteremtéséért szorosban belefónódott már ekkor, tíz esztendővel ezelőtt is a marxista—leninista eszmeiség érvényesítéséért folyó következetes törekvésebe. E törekvésben szerencsés együttműködője, társa lehettem Ujfalussy Józsefnek a Zeneművészeti Főiskola Marxizmus—leninizmus Tanszékét vezetve, és a Zeneművészeti Főiskola vezető testületeiben, így a majdan egyetemi rangra emelkedett Zeneművészeti Főiskola Egyetemi Tanácsában, amelynek Ujfalussy József titkos szavazással megválasztott tagjaként, s később az Egyetemi Tanács tudományos bizottsága elnökeként is megalkuvás nélkül igyekezett — és igyekszik mindmáig, számos akadémiai és nemzetközi funkció által elhalmozottan is — érvényt szerezni tudományos és nevelői követelményeinek.

Ujfalussy József törekvéseiben ismételten hangot adott a zenei képzésben, az oktatás-nevelésben az *ember egésze* fontosságának, rámutatva a hangszeres készségek fejlesztésén túl, ezekkel szerves egységben az ember intellektusa, világlátása helyes kialakításának alapvető jelentőségére. A zeneművészképzésben a szocialista ember személyiségének formálását tűzte ki célul, s ebben a keretben az egyetemi módszerek tudatos alkalmazásának hivatott prófétája. A *színvonal*, az *igényesség* jellemzik tehát e téren is Ujfalussy József munkásságát.

Ujfalussy József esztétikai-zeneesztétikai iskolája számos tudományos kérdést állított előtérbe, illetve tárt fel. Útmutató e kérdések közt is Ujfalussy József munkássága az *esztétikai nevelés* értékének tisztázásában. Helyének, jelentőségének kidolgozása a marxizmus—leninizmus oktatása keretei között jelzi sajátos jellegét: a világnézeti nevelés céljait követő esztétikai-zeneesztétikai oktató-nevelő munka szervesen beleilleszkedik a hallgatók zenei képzésének rendszerébe is. Ujfalussy József munkássága iskolapéldája annak, hogy mennyire igazságtalan és terméketlen megközelítés lenne munkamegosztás kreálása a világnézeti nevelés és a szakmai képzés között. Ujfalussy József esztétikai órái egyaránt szolgálják a világnézeti nevelés és a zenei szakképzés feladatait, bizonyítva a szerves egység szükségességét a munkamegosztás helyett. Ezen belül azonban azt is dokumentálja, hogy ezt az egységet csakis egy magas színvonalú munka képes megteremteni. Csakis ilyen szinten lehetséges egységre foglalni e törekvéseket.

A számos, mind tudományosan fontos, mind a pedagógiai munka számára nagy gyakorlati hasznot jelentő problémakörből csupán egyet ragadunk ki, s ennek bemutatásával kívánjuk jelezni: hogyan indultak ki Ujfalussy József köréből a tudományos és a zenei képzés fejlődését egyaránt megtermékenyítő gondolatok. E kérdéskör: az *esztétikai nevelés* problémái.

Ujfalussy Józsefet sokat foglalkoztatta — és az esztétikai-zeneesztétikai káderek felkészítésében e problémát előtérbe is állította — az esztétikai nevelés funkcióinak és hatékonyságának értelmezése a zeneművészképzésben. (Úgy vélem, hogy e kérdés hatóköre ennél jóval szélesebb, s nem korlátozódik a muzsikusképzés számunkra egyébként rendkívül fontos területére, hanem ennek tapasztalataira építve általánosabb érvényét is megállapíthatjuk.)

Köztudott, hogy napjainkban az *esztétikai nevelés* problémái mennyire jelentős oktatáspolitikai-művelődéspolitikai kérdéssé váltak, sőt még e terület határain is túlemlkedve, általános politikai jelentőségre tettek szert. A napjainkban kibontakozó *oktatási rendszert korszerűsíteni* törekvő munkálatok egyik legtöbbet vitatott kérdése a *műveltség korszerűsége*. Ennek helyes értelmezése rendkívül bonyolult probléma, amely magába foglalja a tudományos-technikai forradalom viszonyainak korunk oktatási-nevelési rendszerébe való beépítését, ennek jellegét, integrálását a műveltség hagyományos területeivel.¹ Ezek között a hagyományos „humán műveltség” körébe tartozóként tekintett esztétikai műveltséget is ebben a megközelítésben kell vizsgálni, ahogyan azt a közoktatás továbbfejlesztésének érdekében dolgozó testületek, szakértők is teszik. Éppen ezért a korszerű műveltség jellemzőjeként nem csupán a matematikai képzés vagy a nyelvi képzés arányainak, s a képzésben elfoglalt helyének, módszereinek kérdését kell tekinteni, hanem azt is, hogy miképpen lehet újszerűen megalapozni a gondolkodásra nevelést, a problémamegoldó gondolkodásra rávezetve a tanulókat. Nagyon leegyszerűsítene a korszerűség értelmezését az a felfogás, amely csakis a technikai-természettudományos műveltség arányainak megnövelésével képzelné el a probléma megoldását; sajnos, erre a felfogásra gyakran rábukkanhatunk elméleti törekvésekben, de még veszélyesebb, hogy oktatáspolitikai realizálásuk igényeiben is. Ennek „köszönhető”, hogy a szakmunkásképzésből (szakmunkásképző intézetek tantervei, sőt a szakközépiskolák tantervei is ezt bizonyítják) lényegében kiszorult az esztétikai nevelés mint az iskola feladata, a zenei nevelés, a vizuális kultúra fejlesztése, de még az irodalmi nevelés és a diákok nemzettudatát megalapozó, a jelen és a jövő pontosabb értését szolgáló történeti felkészítés is, s csak a legutóbbi időben történt intézkedés arra, hogy a történelem ismét a középiskolások kötelező érettségi tárgyává váljék.

Az esztétikai nevelés értékelésében tapasztalható *zavarok* két nagy csoportjára kell felhívni a figyelmet akkor, amikor valóságos funkcióját, helyzetét kívánjuk feltérképezni a mai magyar társadalomban, hogy ennek megfelelően tudjuk megvilágítani az esztétikai nevelés szűkebb és szélesebb körű hatásának egész tartományát. A tudományos-technikai forradalom viszonyai között elterjedt az a felfogás, amely az esztétikai nevelés *időszerűtlenségét* állítja, mintha a korszerűség kizárólag a technikai viszonyokhoz kötődne, technicista alapon értékelve a kor követelményeit. Ez a szemlélet, a techni-

¹ Ennek a kérdésnek a megoldását kísérte meg az a szerzői kollektíva, amelyik az MSZMP Budapesti Igazgatósága Oktatási Igazgatósága Esztétikai Tanszéke irányításával kidolgozta „A szocialista közművelődés” c. tankönyvet (Budapest 1978. Kossuth Könyvkiadó), s ennek egyik nagy fejezete éppen a korszerű műveltség szerkezeti problémáit tekinti át.

cizmus² a technikai viszonyok abszolutizálása, pozitív és negatív előjellel egyaránt kialakított fetiszizálása jegyében tagadja az esztétikai értékeket, technikai-civilizatorikus értékekkel kívánván felcserélni azokat. Ennek alapján igénylik a korszerűség értelmében az esztétikai értékek degradálását, a minden probléma megoldásának kulcsaként értelmezett technikával, vagy — látzólag — éppen ellenkezőleg: a minden bajnak a forrását jelentő technikai viszonyokkal, „a technika démonával” fenyegetve a művészetet, a kultúrát, az emberiséget. A technikai viszonyok abszolutizálása, pozitív jelentőségének eltűlése, a pozitív előjelű technicizmus (mint például az egységes ipari társadalom koncepciója, a posztindusztriális társadalom, a bőség társadalma, a technotronicus társadalom koncepciójának terjedése, a konvergenciaelméletek elburjánzása) is felerősíti az ellenkező előjelű technicizmus, a negatív vagy antitechnicizmus, s kiváltképpen az ún. kultúrpeszimizmus olyan törekvéseit, amelyek viszont, éppen ellenkezőleg: az emberiség minden bajáért a kultúrát fenyegető technikát kívánják odadobni, s a modern Zaublerlehrlinggel példálózni, az emberrel, aki a technika szellemét szabadjára engedte, s nem tud többé úrrá lenni fölötte. Nem megoldás, amit az amerikai Lewis Mumford a művészet, a kultúra védelmében javasol: a technikai haladás, a tudományok fejlődésének a megállítását sürgetve „... ha kell, egy időre meg kell állítani őket”³ — írja a technikáról és a tudományról.

Joggal teszi nevetségessé ezt a technikaellenességet az egyébként ugyancsak technicizmust képviselő, csak éppen pozitív előjelű technicizmust hirdető, s ezért megoldást nyilván nem találó atomfizikus, Lee A. DuBridge: „Egyesek már azt javasolták, hogy a tudományokat és a technikát egy időre meg kellene állítani, hogy lehetővé tétessék egy jobb társadalom megszervezése, amelyik jobban alkalmazkodik a technikai haladáshoz, mint az, amit eddig elértünk.”⁴ Kimondatlanul bár, de ez a bírált koncepció érvényesül abban a felfogásban is, amely az esztétikai nevelés időszerűségét elvitatná, s korszerűtlennek tekintené mindazt, amit az esztétikai kultúra ad a ma embe-
rének. Az esztétikai szükségletek tagadásának álláspontja ez, amely az értékek átstrukturálódását feltételezve megkísérli kiiktatni az emberi életből az esztétikai értékeket, hogy helyükbe a technika által produkált és hordozott értékeket állítsa.

A „technika korában” az ember esztétikai szükségletei azonban nem hogy nem enyésznek el, hanem éppen ellenkezőleg: új, magasabb szintre emelkednek, s az értékek egységbe foglalását igénylik. Nemhogy elavulnának az ember esztétikai szükségletei, hanem éppen ellenkezőleg, az új társadalmi-technikai körülmények hatására még erőteljesebben előtérbe kerülnek, s kielégítésük újabb, magasrendű esztétikai szükségleteket hív életre. Éppen a tudományos-technikai forradalom teremt olyan szituációt, amelyben az esztétikai nevelés funkciói olyan hatványozott jelentőségre tesznek szert, amit semmi mással nem lehet pótolni. Ennek a felismerésnek kell hangot adni az esztétikai nevelés aktualitását vizsgálva korunkban, s ennek konzekvenciáit kell

² A technicizmus tartalmának, értelmezésének kifejtését más írásaimban részletesen kidolgoztam, így most csak utalhatok olyan kötetekre, mint például: Fukász: Technikai haladás — áldás és átok Akadémiai Kiadó 1973. Fukász: Művészet és technika Bp. 1970.

³ Vö. L. Mumford: Kunst und Technik. Stuttgart 1957. 16. old.

⁴ Vö. Automation and Technological Change. 26. old.

érvényesíteni az oktatás, a közművelődés rendszerében, a valóban korszerű műveltség helyes értelmezése alapján. Ennek érdekében kell feltárni a technikai, a természettudományos, valamint a társadalmi, művészeti, politikai, világnézeti műveltség korszerűségét is: a szakmai műveltség jelentőségéhez kapcsolódva, az általános műveltség növekvő jelentőségét is felismerve abban a korszerű műveltségrendszerben, amelynek korszerűségét éppen dinamikus, állandóan változó, mind magasabb és magasabb szintekre emelkedő építménye jelenti. S ebben szilárdan, sőt növekvő erővel van jelen az esztétikai kultúra társadalmi szerepe, emberformáló funkciója.

Az esztétikai kultúra jelentőségének az értékelése a technika korában ugyanakkor nem indokolja azt a túlzást sem, ami az emberi lényeg megvalósításának egyedüli vagy legalábbis fő eszközeként értelmezi az esztétikai szükségletek kielégítését. Még a munka érték voltával szemben is az esztétikai értékek elsődlegességét hangsúlyozza, mindenekelőtt a művészetben megtestesülő esztétikum jegyében. Az ember esztétikai minőségeinek kibontakoztatásában rejlő lehetőségeket kell értékelni — de nem túlértékelni, túlhangsúlyozni a bennük feszülő valóságos lehetőségeket, a szükségletek rendszeréből mesterségesen kimetszve az esztétikai jellegűeket, s ezeket állítva a szükségletek rendszerének a csúcsára. Amikor felhívjuk a figyelmet az esztétikai nevelés jelentőségére az oktatási rendszer átalakítása, korszerűsítése viszonyai között, nem értékelhetjük valóságos értékén a zenei nevelés, a vizuális kultúra stb. jelentőségét anélkül, hogy az esztétikai nevelést bele ne illesztենék a képzés, az oktatás egész rendszerébe, s ne vizsgálnánk a további nevelési eszközökkel való kölcsönhatásban az esztétikai nevelésben rejlő lehetőségeket. Éppen ennek a kölcsönhatásnak a felismerése segíthet abban, hogy az esztétikai nevelés céljainak szűkebb rétegeiből kiléphessünk, s felismerhessük az esztétikai értékek elsajátításának, az ember esztétikai szükségletei kielégítésének az esztétikai jelentésen túl mutató rétegeit is. Ebből a bonyolult rendszerből most csak azt a mozzanatot emeljük ki, hogy a korszerű, a természettudományos és technikai műveltség magas szintjén alkalmazható termelési berendezés működtetésében is pótolhatatlan szükség van a szakképzettség mellett a műveltség általános részeire s ezen belül az esztétikai műveltségre — az automatikus berendezéseket működtető ember mint termelőerő felkészültségének szerves részeként, elidegeníthetetlen elemeként. Gondoljunk csak a zenei nevelés, a vizuális kultúra, az irodalmi nevelés hatására az ember személyisége fejlődésében, mindenekelőtt az ember döntési képességének, felelősségtudatának fejlődésében, ami perdöntő jelentőségűvé válhat az óriási értékeket képviselő berendezések működtetésében, kiaknázásában.

Az esztétikai nevelés aktualitása, jelentősége megítélésében figyelembe kell venni a szocialista fejlődés mai szakaszán jelentkező feladatokat: a társadalmi fejlődés jellegzetes tendenciáit, a fejlett szocialista társadalom megteremtése viszonyai között. Ez a fejlődés napirendre tűzte azokat az alapvető társadalmi folyamatokat, amelyek az életmód fejlesztésében, a szocialista ember személyiségének előtérbe kerülése körülményei között hangsúlyozottan megkövetelik az esztétikai nevelés eszközeinek tudatos alkalmazását. Különösen fontos az esztétikai nevelés az ember totalitása szempontjából, az ember személyisége sokoldalú kibontakoztatása semmi mással nem helyettesíthető eszközeként. Ez az az alap, amelyről kiindulva kell értékelni az ember szemé-

lyiségének a mai viszonyok között érthető módon előtérbe kerülő oldalait. Kiváltképpen nagy jelentőségű az ember mint termelőerő létében, fejlődésében az esztétikai nevelés szerepe. Ma már vitathatatlanul bebizonyított tény, hogy az ember mint legdöntőbb termelőerő (Marx) fejlődésében is mennyire nélkülözhetetlen az esztétikai nevelés nyomán létrejött értékek egész sora (hatékonyság, felelősségtudat, igényesség stb.). Az ember mint legdöntőbb termelőerő azonban része az ember egészének, s csakis ebben az összefüggésben lehet reális az ember termelőerőként való értékelése is. Bármennyire is fontos az ember termelőerő-szerepe, nem feledkezhetünk meg ennek részteremtéséről. Fel kell hívni erre a figyelmet, mert elterjedt az ember személyiségének olyan redukált értelmezése, amely csakis ezt az oldalt veszi alapul, megfelelkezik az ember totalitásáról, s csupán a részfunkció oldaláról hajlandó bármiféle értéket megállapítani. Még az ember mint termelőerő szempontjából is alapvető jelentőségű az esztétikai értékek elsajátítása, az ember esztétikai szükségleteinek a kielégítése, az esztétikai nevelés feladatainak értékelése, aktualitásuk szempontjából. A világgazdasági folyamatok perspektívájában a gazdasági szerkezet korszerűsítése létszükségletet jelent a mai magyar társadalomban is, s ennek szerves része az esztétikai nevelés által produkált értékeknek a megítélése. De ennek a tényezőnek a teljes értékelése csakis azáltal válik megalapozottá, hogyha beleillesztjük az ember személyisége szerkezetében előidézett változások egész rendszerébe, s így állapíthatjuk meg az esztétikai nevelés aktualitását, növekedő jelentőségét korunkban. Az általában is igaz tétel, az esztétikai nevelésnek a minden körülmények közt elfogadható jelentősége hatványozottabbá vált hic et nunc, a mai magyar társadalom viszonyai között vizsgálva a probléma természetét.

AZ ESZTÉTIKAI NEVELÉS ÉS ENNEK TOVÁBBI HATÁSAI: ESZTÉTIKUM ÉS ETIKUM

Ujfalussy József kutatásai, s nyomukban esztétikai oktató-nevelő munkája egyik legfontosabb eleme az esztétikai nevelés közvetlen hatásain túlmenően, a közvetett hatások jelentésének a feltárásában van.

Alapvető fontosságú az esztétikai nevelés aktualitásának megítélése tekintetében is szélesebb háttér feltárása, megrajzolása, amelynek segítségével nyilvánvalóvá válik, hogy a közvetlen esztétikai hatásokat messze meghaladó a közvetett hatások bőséges köre. Már az eddigiekben is utaltunk az esztétikai nevelés által keltett szélesebb körű hatások bizonyos fajtáira, sajátos megközelítésben vizsgálva a problémát. Most már túllépve e korlátokon, az esztétikai nevelés mögött tapasztalható alapkérdésekig jutottunk el. Ezek között is kiemelkedő fontosságú az *esztétikum* és az *etikum* közötti kapcsolat tisztázása. (Bár nem vállalhatjuk e kategóriák tartalmának kifejtését — rendkívül bonyolult feladat ez⁵ —, de kapcsolatukat még ilyen szinten is érdemes vizsgálni.)

A nevelés szempontjából vizsgálva ezt a kapcsolatot kitűnik, hogy mennyire szoros összefüggés állapítható meg az esztétikumhoz való viszony, valamint ennek nyomán az etikai értékek elsajátítása között. Az esztétikai ne-

⁵ Hogy mennyire bonyolult, azt mutatja, hogy Lukács György *Az esztétikum sajátossága* című könyve (Akadémiai Kiadó, Budapest 1974.) is csak első lépést jelent, s korántsem adja meg a kérdés megoldását, az esztétikum kifejtését.

velés céljainak megfogalmazása során Ujfalussy József nagy figyelmet szentelt ennek az összefüggésnek, s az általa kidolgozott, megfogalmazott esztétikai nevelési célokban kiemelkedő jelentőségű tényező az etikai értékek elsajátításában az esztétikai törekvések szerepe.

Az esztétikai értékek elsajátítása valóban alkalmas arra, hogy növelje az affinitást az etikai értékek iránt. Az esztétikum tartalmának ugyanis nagyon szoros kapcsolata van az etikai értékekhez, olyannyira, hogy az esztétikai értékek közvetlenül is megalapozzák az etikai értékeket. Ujfalussy József éppen ezt a kapcsolódást emelte ki, amikor az esztétikai nevelés eredményeinek várható következményei között számításba vette az etikai értékekhez való megalapozottabb affinitást, az alkalmasságot az etikai értékek elfogadására. Az esztétikai nevelés tehát éppen ezen az alapon a kommunista ember nevelésében, az ember szocialista személyisége sokoldalú kibontakoztatásában, az esztétikai-közvetlen következményeken túl *közvetett* formában is hat, áttételeződött formákban, a kommunista nevelés más rétegeihez kapcsolódva. Esztétikai értékeket a nevelés más területei is képesek produkálni, viszont az esztétikai nevelés esztétikain túli értékeket is létrehoz, mindenekelőtt etikai-morális értékeket, valamint erre építve még továbbiakat: így világnézeti értékeket is produkál. Vagy legalábbis alkalmas az esztétikai nevelés arra, hogy a szocialista értékrend más csoportjaihoz tartozó értékekhez való affinitást is serkentse. A szocialista ember modern világ- és életfelfogásának alakításában ily módon az esztétikai nevelés nemcsak az esztétikumhoz való viszony szféráját vonja befolyása alá. Az esztétikumhoz való viszony szélesítésével is — a művészethez való esztétikai viszonyból kiindulva, de azon túllépve, s az esztétikum művészetén kívüli-túli szféráit is bekapcsolva e pozitív viszony kibontakoztatásába — a fejlett szocialista társadalom korszerű, tartalmas életmódjának kialakításához elengedhetetlen az esztétikai nevelés fejlesztése, sokrétű eszközeinek alkalmazása. Az ember szocialista jellegű személyiségének fejlettsége, érettségi foka, jellege kifejeződik az esztétikumhoz való viszonyban, amely ily módon mértékké válik a politikai fejlettség, a tudat, az öntudat fejlettségi fokának megállapításában is. Ezen a ponton ismét szoros kapcsolat alakul ki az esztétikai értékek, valamint a közvetítésükkel is megérlelődő politikai, ideológiai, világnézeti értékek fejlődése s az ezekhez való kapcsolat, affinitás, ezek elsajátítása között.

Az esztétikum és az etikum közötti kapcsolat különösen fontos szerepet játszik az esztétikai nevelés hatásának széles körű kibontakoztatásában. Ezért is kimagasló jelentőségű az esztétikumban, valamint az etikumban megtestesülő alapvető értékek közötti kapcsolat érvényesülése. Az alapvető esztétikai értékek nagyon közelfekvők, talán még azt is mondhatjuk, hogy rokon értelműek az alapvető etikai értékekkel. Az esztétikai nevelés alapvető céljaként állapíthatjuk meg a *szép* iránti fogékonyság fejlesztését. A *szép* iránti affinitás fokozása ugyanakkor fontos funkciót tölt be az embernek a *jóra* való nevelése terén is. S ha ezt a kapcsolatot még tovább, a társadalmi determinánsok szövetébe ágyazottan vizsgáljuk, s megállapítjuk, hogy nem valamiféle absztrakt szép és jó közötti kapcsolat üresen általános tartalmáról van szó, hanem konkrét meghatározottságukban, a szocialista fejlődésben jelentkező értékek közti kapcsolatról, meghatározott társadalmi viszonyok szövetébe beillesztve, eljutunk valós tartalmaik feltárásához.

Az esztétikumhoz való pozitív viszony kibontakoztatása, az esztétikai nevelés eredményei nagy szerephez jutnak olyan etikai-morális érték kifejlesztésében is, mint az *igazságosság*, a szép és az igazságos közti szoros kapcsolat nyomán. A szépre fogékony szocialista ember személyiségének fontos eleme az igazságosság iránti affinitás fejlettsége is, a kérlelhetetlen harc az igazságtalanságokkal szemben, az igazságérzet fejlett foka. A szocialista kultúra és a közösségi erkölcs közti szoros kapcsolatok felismerése alapvető politikai dokumentumokban is megfogalmazódott, kongresszusi határozatokban is olvasható. A szocialista kultúra nagy szerepet játszik az igazi, tudatos szocialista hazafiság erkölcsi-etikai szerepének elfogadásában, az ahhoz való affinitás fejlesztésében, tehát az esztétikai nevelés a kulturális értékek elfogadtatásával e téren is etikai-morális hatásokat képes kiváltani.

Anélkül, hogy az esztétikum és etikum közötti kapcsolatok további rétegeit vizsgálnánk — erre a tudományos kutatásnak a következőkben kell még vállalkoznia, részletesen kimunkálva e kapcsolatok egyre mélyebb és lényegibb rétegeit —, már ma, a kapcsolatok első megközelítésében is megállapítható, hogy a kapcsolatok mennyire szorosak, lényegbevágóak. Az esztétikai nevelés jelentőségének megállapításakor már utaltunk arra, hogy az esztétikai szükségletek kielégítése milyen alapvető jelentőségű az ember totalitása szempontjából: hatásai nem korlátozódnak egy szűken vett esztétikai-művészi szférára, hanem erre építve alkalmas az ember egész személyisége továbbépítésének megalapozására.

Amikor Ujfalussy József nyomán keressük az esztétikai nevelés messzeható következményeit, és kiemeljük az esztétikai szférában megjelenő eredmények, valamint az etikai-morális következmények kapcsolatait, érdemes a *hatékonyság* szempontjából is vizsgálni e kapcsolatok tartalmát, jellegét. Meglepő eredményekre jutunk: kiderül, hogy az esztétikai értékek elsajátítására épülő etikai-morális értékek sokkal mélyebben beágyazódnak az ember személyiségébe, sokkal tartósabb hatásokat érnek el, mint a direkt módon elsajátított etikai-morális értékek. Más szavakkal: az erkölcsi nevelés nagy hatású eszközeit ismerhetjük fel az esztétikai elsajátítás körében. Az esztétikai-művészi értékek által képviselt etikai-morális elvek elfogadása számára sokkal nagyobbak a lehetőségek, mint egy direkt morális nevelés során megfogalmazott elvekére. Éppen ezért állapíthatjuk meg a különbségeket a direkt és indirekt eszközökkel folyó etikai-morális nevelés között, mert a direkt erkölcsi neveléshez kapcsolódó indirekt eszközök (mindenekelőtt a művészi alkotásokban megfogalmazott és azok által hordozott esztétikai értékekre támaszkodó etikai-erkölcsi elvek) az esztétikum mint „szövetséges” többletét is tartalmazzák, olyan támogatást élvezve, amilyent a direkt erkölcsi nevelés önmagában nem képes produkálni. Valószínűleg ez a legfőbb oka — s nem is annyira a direkt erkölcsi nevelés során elkövetett hibák, a taszító hatású moralizálás, az üres, nem példamutató, hanem szájbarágó pedagógizálás stb. — annak, hogy tartósabb hatásokat ér el, mélyebb nyomokat hagy az esztétikai értékek elsajátítására támaszkodó erkölcsi nevelés a közvetlen erkölcsi nevelésnél. Ez pedig tovább sugárzik, az erkölcsi elvek elfogadásában kifejeződő világnézeti, majd politikai konzekvenciáig vezet el, jelezve, hogy a társadalom esztétikai kultúrájának és az esztétikai nevelésnek a fejlesztése mennyire alapvető jelentőségű a társadalom politikai tudata fejlettségének megalapozására.

pozásában. Az esztétikai értékek s az emberek esztétikai szükségleteinek a kielégítése, majd újabb, magasabb fokú esztétikai szükségletek kifejlesztése egyúttal a szocialista társadalom továbbfejlődésének mutatója, eszköze is. Az esztétikai nevelés ennyiben van szoros kapcsolatban a fejlett szocialista társadalom megteremtésének programjával.

Amikor Ujfalussy József megmutatta az esztétikum és az etikum közti kapcsolatot, s az esztétikai nevelőmunka messzeható következményeire figyelemztetett, egyúttal az esztétikai nevelés eszközeivel való társadalomformálás jelentőségét is felfedte, erre buzdítva tanítványait, követőit, akik éppen elgondolásainak továbbépítésével köszönhetik meg mesterük ösztönző, termékeny gondolatait.

TASI JÓZSEF:

KODÁLY ZOLTÁN ÉS JÓZSEF ATTILA*

1. KODÁLY-UTALÁSOK A KÖLTŐ MŰVEIBEN

Személyesen valószínűleg sohasem találkoztak. József Attila először 1930-ban, a Fábíán Dániellel közösen fogalmazott *Ki a faluba* című röpiratban írta le Kodály Zoltán nevét:

„Fel ne nőjjön többé olyan nemzedék, amelyre Kodály Zoltán újfent elmondhassa: »A magyar intelligencia előbb eljutott Párizsba, mint a magyar faluba.«”¹

Ezt azonban Kodály Zoltán nem egészen így mondta. *Népzene* című 1927-ben írt és sokszor újraközölt tanulmányában olvassuk:

„Budapestről Párizsba rövidebb volt az út, mint Kászonújfaluba.”² A röpirat szerzői csupán értelemszerűen idézték Kodály Zoltánt. (A Kodály-idézet eredeti alakjára már 1958-ban felfigyelt Szabolcsi Miklós.³) Ismeretes, hogy a költő mennyire ügyelt tanulmányaiban a közölt idézetek pontosságára. Vajon miért e „pongyolaság”? Időközben megtudtuk a *Ki a faluba* írásának körülményeit, Fábíán Dániel 1974-ben kiadott, *József Attiláról* című könyvéből.⁴ E szerint Fábíán Dániel a röpirat első változatát egyedül fogalmazta, s a kéziratot a költő alaposan átdolgozta. Fábíán saját szövegét is közli, s így ma már tudjuk, hogy Kodály „idézését” tőle vette át a költő.⁵ Vajon honnan vette Fábíán Dániel? A legkézenfekvőbb, hogy az 1928-as *Ifjú szívekben élek* (A magyar fiatalság hitvallása Ady Endre költészetének tanulságai mellett) című antológiából, melynek maga is munkatársa volt.⁶ Feltehetőleg a röpirat írásakor az antológia — Kodály szövegével! — nem volt kéznél; ezért idézte Fábíán — és nyomában a költő — emlékezetből.

József Attila saját „olvasatában” is felhasználta Kodály Zoltán idézett mondatát. 1930. június 16-án *Dsida Jenő*nek levelet írt, melyben a *Ki a faluba* elküldését ígéri. E levélben olvashatjuk: „Igazán fáj a szívem, hogy Bécsset és Párizst, bár újságot árulván, megjárhattam, de fajtám távolabbi rétjei felé

* E tanulmány rövid, kihagyásoktól sem mentes első változata *Kodály Zoltán és József Attila Kapcsolatáról* címen jelent meg a Népszabadság 1979. augusztus 19-i számában.

¹ Fábíán Dániel—József Attila: *Ki a faluba*. (A Bartha Miklós Társaság füzetei 1.) Hódmezővásárhely, 1930. 6. l. L. még József Attila *Összes művei* [a továbbiakban: JAÖM] III. Sajtó alá rendezte: Szabolcsi Miklós. Bp., 1958. 202. l.

² Kodály Zoltán: *Visszatekintés*. 1. köt. Szerkesztette: Bónis Ferenc. Bp., 1964. 31. l. Az írás először Kodály 1927. március 17-i Magyar Dialectjének műsorfüzetében jelent meg.

³ JAÖM III. 424. l.

⁴ Fábíán Dániel: *József Attiláról*. Bp., 1974. 44-45. l.

⁵ I. m. 55. l.

⁶ *Ifjú szívekben élek*. A magyar fiatalság hitvallása Ady Endre költészetének tanulságai mellett. [Szerkesztette Balogh Edgár és Hajdú Dénes.] Bp., 1928. 55. l.

út még nem adatik.”⁷ (Véleményem szerint a nagy zenei műveltségű Jankovich Ferenc híres költeményében is — *Szántód partjainál* — Kodály Zoltán szomorú megállapítása visszhangzik: „láttam Párizst — nem láttam Baranyát.”)

József Attila élete utolsó évében még egyszer hivatkozott Kodály Zoltánra — a népköltészet védelmében! A Szép Szó 1937. július—augusztusi kettős számában bírálatot írt Horváth János antológiájáról (*Magyar versek könyve*). Kifogásolja, hogy az antológia összeállítója „kihagyta kitűnően szerkesztett versgyűjteményéből a népköltészetet, de fölvette belé a műköltők elterjedt ún. népdalait. [...] Azoknak az ún. népdaloknak az olvasása ma semmi esetre sem tartozik az általános műveltséghez — minek terhelni velük a versgyűjteményt. De annál inkább szükséges, hogy ismerje művelt közönségünk a valódi népköltői termékeket — hiszen a zenében Bartók és Kodály állanak a korszerű magyar ifjúság élén.”⁸

Ez az idézet nem kíván kommentárt.

2. JÓZSEF ATTILA TALÁLKOZÁSA KODÁLY ZOLTÁN ZENÉJÉVEL

A költő, mint nemzedéktársai a húszas évek második felében, számos helyen találkozhatott Kodály Zoltán és Bartók Béla zenéjével. „Tudjuk, forgatta a nagyszalontai gyűjtést — írja Szabolcsi Miklós —, hallhatott Bartók- és Kodály-népdalfeldolgozást — legszűkebb baráti körben, társaságban is; hiszen a Vágó Márta lakásában gyülekező fiataloknál éppúgy, mint az *Előörs* körül táborozó jobboldali fajvédőknél, a vásárhelyi lázas beszélgetéseken éppúgy, mint a Japánban, »bon ton« volt ismerni és beszélni Bartók és Kodály művéről; sőt: az illegális mozgalomban fellépett zeneszerzők, kórusok is igyekeztek felhasználni — eredetiben és átalakítva — a népdalokat és népdalfeldolgozásokat; a weimari munkáskórusok és Kodály együttesen hat pl. ez időben Szabó Ferenc pályájára — akit a költő a mozgalomból jól ismert.”⁹

Szántó Judit, a költő élettársa *József Attila és a zene* című posztumusz írásában elmondja, hogyan találkozott József Attila a népdallal és Kodály Zoltán műveivel. Idézem az erről szóló részeket:

„A népdal és a népköltészet összefonódik a gyermek József Attila életében. — A diák József Attilát már a klasszikus zene is vonzza és igényes hallgatója lesz a nehéz muzsikának. Hallása és emlékezőtehetsége rendkívüli. Ott van minden jelentősebb koncerten. Lajos bácsi, a Zeneakadémia jegyzetője, a kispénzű zenekedvelők patronálója már 50 fillérért is beengedi a zene templomába. — Itt ismerkedik meg Bach, Beethoven, Mozart, Bartók, Kodály és még többek muzsikájával. Utána fél éjszakán át nem tud hazamenni. Később, a nagy versek költője már keresi a kapcsolatot a zene és a költészet között.

— Ritmus és zene egymás tartozékai. A próza is végső fokon zenét ad, ezért van külön stílusa, vagyis ritmusa a nagy íróknak. Mert mi a konfliktus

⁷ József Attila *Válogatott levelezése*. Sajtó alá rendezte és a jegyzeteket írta: Fehér Erzsébet. Bp., 1976. 271. l.

⁸ JAÖM III. 189. l.

⁹ Szabolcsi Miklós: *József Attila, Derkovits Gyula, Bartók Béla*. In. — —: *Költészet és korszerűség*. Bp., 1959. 78-79. l.

— teszi fel a kérdést és felel rá — a zene disszonanciát ad, problémát, és melyik nagy költő vagy muzsikus problémamentes? Talán Mozart, a forradalmár muzsikus, vagy Bach . . .

Verseit méri és hasonlítja az ő magasságukhoz.

— Nézd, mily könnyen formáltam legnehezebb mondanivalóimat, mint Mozart — vedd például a Falu című versemet. Vagy a Bánat-ot: Futtam, mint a szarvasok, — lágy bánat a szememben stb., vagy a Holt vidék-et, amely formájában harmonikus és az ősi magyar nyolcas klasszikussá emelt formája; mégis, vagy tán éppen ezért Bach muzsikájához hasonlítom. A város peremén? — ez már Beethoven muzsikája, szárnyaló, győzni akaró, minden ráarakódó nehézség dacára.

S a Psalmus Hungaricus, a legnagyobb költészet zenében. Merészség-e A Dunánál című versemet mellé emelni?"¹⁰

Szántó Judit szerint 1936-ban a Japán kávéház volt a színhelye az idézett beszélgetésnek; melynek során a költő egy 1930. január 30-i Bartók—Kodály—Debussy-est műsorát lapozgatta.¹¹

Ugyanebben az időben — 1935—36-ban — Bartók János zeneesztéta, Bartók Béla unokaöccse, egy ifjú muzsikusból és művészből álló társaságban gyakran találkozott József Attilával. „Mindenki nagyon meg volt elégedve azzal — írja visszaemlékezésében —, hogy a költőzenének páratlanul nagy-szerű zenei tehetsége is van, a jelenségnek különleges értékét át sem gondolva élveztük ennek roppant nagy előnyeit, a zsenialitás szellemi kényelmét. Végül József Attilát már közülünk való tiszteletbeli zenésznek véltük és senkinek nem jutott eszébe meglepődni, mikor egy este Bartók és Kodály egymás közti viszonyát kezdte fejtegetni. Szóba sem kerülhetett, hogy számára ismeretlen területen kalandozik és illetéktelenül nyilatkozik.”¹²

Bartók János szíves szóbeli közlése szerint az említett társaságba tartozott többek között Hofmann Gábor, Szervánszky Endre, Várady György, Vécsey Jenő és Bányai László, a költő sógora. Az Ilkovicz étterem fehér terme volt a törzshelyük; József Attila több verse itt született.

Bányai László József Attiláról írt könyvében ugyanerről a társaságról olvashatunk, bár neveket ő sem említ. Az „íróból, festőből, zeneszerzőből és zongoraművészből” álló baráti kört gyakran látta vendégül Hollán utcai lakásán, ahol „... reneteg vidámságuk mindég magával ragadta még Attilát is, aki végül is a legnagyobb gyerekek bizonyult közöttünk. Mi tagadtunk, azonkívül, hogy pokoli jókat nevtünk, tagadhatatlanul sokat is tanultunk tőlük. Hogy egyebet ne említsek, magamrészéről például ezeken az estéken

¹⁰ Szántó Judit: *József Attila és a zene*. Kézirat, Petőfi Irodalmi Múzeum. é. n. [3.] l.

¹¹ Uo. 1930. január 30-án este 1/29-kor a Zeneművészeti Főiskola nagytermében került sor Basilides Mária és Bartók Béla Bartók—Kodály—Debussy-estjére. Basilides Mária — Bartók Béla zongorakíséretével — a műsor első részében Kodálytól az *Enekszóból* a 11., 9., 14., 5., 8., 12., 15. és 2. számú darabokat énekelte, míg a második részben a *Megkésétt melódiák* következő dalait: 1. *Magányosság* [Berzsenyi Dániel], 2. *Levél-törredék barát-némhoz* [Berzsenyi Dániel], 5. *Bűsan csörög a lomb* [Kölcsey Ferenc], 6. *Elfojtódás* [Kölcsey Ferenc], 7. *A farsang búcsúszavai* [Csokonai Vitéz Mihály]. Az előadóestről hírt adnak a korabeli napilapok; a kritikákat — t. k. Jemnitz Sándor, Szabolcsi Bence és Tóth Aladár beszámolóit Demény János adta ki újra (Zenetudományi Tanulmányok X., Akadémiai Kiadó, Budapest, 1962. 372—376. l.) a 14 oldalas műsorról, mely az előadott dalok szövegét is közli, l. a Bartók Archivumban. Vö. még Haics Géza: *Aria és dalesték* = Muzsika, 1930. jan.—febr. II. évf. 1-2. sz. 53. l.

¹² Bartók János: *József Attila zenei kapcsolatairól és előadó-művészetéről*. = *A Petőfi Irodalmi Múzeum Evkönyve*, 6. köt. Bp., 1965-66. 102. l.

érttettem meg teljesen Bachot és Mozartot és ekkor kötöttem életreszóló barátságot Bartók és Kodály zenéjével”.¹³

Bányai László maga is jól zongorázott; József Attila sógora társaságában és lakásán is találkozhatott Kodály Zoltán zenéjével.

3. A KODÁLYNAK DEDIKÁLT JÓZSEF ATTILA-KÖTET

Ismeretes, hogy milyen szoros baráti kapcsolat fűzte József Attilát Ottó Ferenc zeneszerzőhöz, aki több költeményét is megzenésítette. József Attila tudta — tudhatta —, hogy barátja Kodály Zoltán tanítványa volt, így nem tekinthető véletlennek, hogy 1934 decemberében kiadott gyűjteményes kötetét, a *Medvetáncot*¹⁴ vele juttatta el Kodály Zoltánhoz. Ottó Ferenc *József Attila-émlékek* című kéziratában beszámol a kötet átadásának körülményeiről:

„1935 elején vagyunk. Nem tudom, hogy Attila elküldte-e a »Medvetánc« kötetet a rajongva szeretett Bartók Bélának, engem azonban megkért, hogy vigyek el egy példányt Kodálynak. Ahogy én több költő verseiből válogattam ki megzenésítésre verseket, úgy nyilván Attila is szerette volna, ha több zeneszerző foglalkozik a verseivel. (Tudtommal rajtam kívül még Reinitz és Vándor zenésítették meg József Attila verseket a költő életében.)* Kodály a régi magyar költők mellett Balázs Béla, Móricz Zsigmond (Nausika** dala) és Ady verseit zenésítette meg. Lehet, hogy arról is tudott már Attila, hogy Kodály a fiatal, pályáján éppen feltűnt Weöres Sándor »Öregek« című versére nagyszerű karművet írt. (Kodály Weöres »Öregek« c. versét 1933-ban zenésítette meg. Kiadta a Magyar Kórus és egyidejűleg az Universal Edition és az Oxford University Press 1934-ben.) Kodály »Öregek«-zenésítése, később, 1940-ben a »Norvég lányok«-é roppantul emelte Weöres Sándor értékét és hírnevét. Valószínű, hogy ezt József Attila tudta, és szerette volna, ha Kodály foglalkozik a verseivel és esetleg megzenésíti valamelyiket. Kodály iránti mély tisztelet is ösztönözhetette Attilát e verseskötet elküldésére. A futár mindenestre én voltam.

Hogy is történt?

Egy napon találomra beállítok az Ilkoviczba. Hátha ott van Attila? Mit csinál? Jó lenne vele egy kicsit elbeszélgetni. Benn találtam, a félkörű terem közepén ült, lassan mentem feléje. Az asztalon pár ív finom fehér papír. Ilyenre szeretett írni. Rajta néhány versszak, benne itt-ott áthúzott sorok és szavak. A papíron töltőtoll. Mellette a széken nyitott aktatáska. Könyvek, füzetek és más iratok látszanak ki belőle. Ő maga cigarettázott. Tekintetével a távolba nézett, nem látott senkit. Benső koncentrációban volt. Ahogy oda léptem hozzája, elmosolyodott.

— Szervusz, jó hogy jösz. Megbízásom van a számodra.

— Mi lesz az?

— Elvinnél egy »Medvetánc«-kötetet Kodályhoz?

¹³ Bányai László: *Négyszemközt József Attilával*. Bp., 1943. 201. l.

¹⁴ Ottó Ferenc: *A költőről megzenésítője* = *Szép Szó*, 1938. jan.—febr. 117-119. l.

* A költő életében Justus György, Kadosa Pál, Kuti Sándor, Szabó Ferenc, Szalmás Piroska is zenésített meg József Attila-verset. (A szerk.)

** Ottó Ferenc téved. A *Nausikaa* nem Móricz Zsigmond költeménye. Kodály Zoltán a *Fáj a szívem* című költeményt zenésítette meg, Móricz Zsigmond *Pacsirtaszó* című színművéből.

— Ó!... Tudod-e, hogy én már három éve »nem beszélek« Kodállal... Nem vagyunk valami jóban.

— El kellene vinned hozzá... Te ismered... Szeretném, ha megismerné a verseimet... és már oda is tette maga elé a sárgásbarna fedelű nagy formájú »Medvetánc«-kötetet. Addig beszélt csendes rábeszélő hangján, hogy ráálltam a dologra. Nem is lesz érdektelen találkozni az »öreggel«. Bárhogy féltem tőle, mindig kíváncsi voltam epésen találó megjegyzéseire, amiken aztán elgondolkodhattam. Akárhogy volt, bár Kodály rovásai sokszor lesújtottak (mindig igaza volt), személyisége felvillanyozott. A küldetés érdekességét művészi kíváncsiságom is fokozta. Vajon melyik József Attila-verset választja ki megzenésítésre? Hátha olyat választ, amit már én is megzenésítettem? Hogy fogja megoldani? Ilyen [és] hasonló gondolatokkal mentem el a Zeneakadémiára. Kodály még tanított. Régi iskolás szorongásaim újra jelentkeztek a II. em. XV. tanterme előtt. Megvártam, míg kijönnek. Úgysem szabad kopogással zavarni a tanítást.

Mikor beléptem, Kodály a nyitott szekrényében rakosgatott. A szekrény!... ismertem Kodály leveleinek és iratainak ezt a nagy tetetőjét. Kodály sokszor levelezését felnyalálolva jött órára. Postáját ott bontotta fel a dobogón. Persze minden mozdulatát figyeltük. A borítékot lassan felvágta, de a leveleket nem vette ki egészen, hanem csak éppen kihúzta, és ferdén nézve valami keveset elolvasott belőlük, aztán visszadugta a borítékba. Közben figyelt ám! Mi rendszerint már »feleltünk« ekkor, azaz a cappella énekeltek hangvillával a kezünkben c-től c-ig az összes skálákat, vagy a zongoránál izzadtunk a számozott basszusokkal. Kodály postabontás közben is hallott mindent rettenetes fülével, és irgalmatlanul lecsapott a hamis hangra vagy a rossz hangzatfűzésre! Óra végén a postaanyagot és a többi iratokat (mennyi mindenféle szöveget kaphatott) begyömöszölte a szekrénybe. Mindig tele volt! Ez a szekrény várta most Attila dedikált verseskötetét...

Köszöntem és odaléptem hozzá. Sokáig nem nézett hátra, így szokta. Úgyis megismert a hangomról. Végre megfordult.

— Na, mi újság? Vizsgázni akar?...

— Nem, tanár úr kérem. Csak egy költő barátom új verseskötetét hoztam el, József Attiláét, aki szeretné, ha a tanár úr megismerné a verseit, és foglalkozna velük...

Kodály nagyon lassan elvette a kötetet, elolvasta az ajánlást, és forgatni kezdte. Beleolvasott a versekbe. Soká vártam. Már átálltam egyik lábamról a másikra. Ismertem már ezt a Kodály-»tempót«. Csak mondana már valamit!... Mit is fog mondani?

Végre hozzám fordult.

— Magának kell a költőbarátját megzenésíteni. Ez a maga nemzedéke... Én is megzenésítettem a magamét... (Ady nevét nem mondta ki és Weöres Sándort sem említette.)

— Én már zenésítettem József Attila verseiből. A »Lassan, tűnődve...« című versére szerzett dalommal tavaly állami pályadíjat is nyertem...

Megint csend. Kodály tovább forgat és olvas. Lábaikat váltogattam az állásban. Már jöttek az új osztály növendékei. Kodály végre megfordult egy kicsit, és a válla fölött egy pillantást vetett rám:

— Jó, majd megnézem... és betette Attila kötetét a Szekrénybe, jól fel a sarokba, a többi irat fölé.

Fellélegezve távoztam. Teljesítettem Attila kérését. Másnap elmondtam neki az egész akadémiai jelenetet. Attila nem tett semmi különös megjegyzést. A feketekávé mellett nagyot hallgattunk.¹⁵

Ottó Ferencnek tudomása volt a *Medvetánc* egy Kodálynak küldött másik példányáról is¹⁶:

„Tudtam, hogy Attila nemcsak velem, hanem Bartók Jancsival is elküldte a »Medvetánc«-ot Kodálynak. Kodály Bartók János barátomnak többet mondott, mint nekem a szekrénynél. Kodály akkor is beleolvasott a kötetbe és így szólt: — Jól indulnak ezek a versek, de aztán a költő egyszer csak hirtelen anyámasszony térdéről kezd beszélni . . .

Ez Kodály parabolás nyelvén a politikát jelentette.¹⁷

Ottó Ferenc ez esetben téved. Bartók János, szíves közlése szerint, nem kapott ilyen megbízást József Attilától. Az idézett beszélgetésre azonban sor került — öt évvel a költő halála után. 1942 tavaszán a József Attila Emlékbizottság¹⁸ elhatározta a költő hamvainak Budapestre szállítását. A kihantolás, a Kerepesi temetőben vásárolt díszsírhely költségeinek fedezésére hangversennyel egybekötött József Attila-estet akartak rendezni a Zeneakadémián. A szervezésben részt vevő Bartók János elvállalta, hogy felkéri Kodály Zoltánt egy József Attila-vers megzenésítésére. A Kodály-bemutató nagyban emelte volna az est — nem utolsósorban: anyagi — sikerét. Felkereste tehát Kodály Zoltánt a Zeneakadémián s ekkor került sor az Ottó Ferenc által kissé stilizáltan közölt beszélgetésre. Kodály, akit az emlékbizottság nevében felkért egy József Attila-versre írandó kórusmű komponálására, kifogásolta, hogy József Attila verseiben sok a politikai és tudományos terminus technikus. Bartók János erre felajánlotta, hogy listát készít József Attila megzenésítésre legalkalmasabb költeményeiről. A listát el is juttatta Kodályhoz, de a várt kórusmű mégsem készült el . . . (Nemcsak az új Kodály-darab, maga az 1942. április 30-ra meghirdetett József Attila-est is elmaradt; a rendőrség ugyanis megvonta az engedélyt.)

*

E híradások nyomán felkerestem *Kodály Zoltánnét* aki megengedte férje hagyatékának tanulmányozását. Segítségét ezúton is köszönöm. Bartók János feljegyzése sajnos nem került elő, de az Ottó Ferenc közvetítésével eljuttatott *Medvetánc*-kötetet kézbe vehettem. Kodály Zoltán könyvtárában ez a legrégebb József Attila-kötet, a címlapot megelőző első lapon a következő dedikációval:

¹⁵ Ismeretes, hogy mennyire szívügye volt József Attilának a *Medvetánc* kiadása, ezért még a Révai Könyvkiadóval kötött kompromisszumos szerződés feltételeit is vállalta és teljesítette. (L. erről: Stoll Béla: *A Medvetánc kötetterve* = ITK, 1977/1. sz. 61–71. l.) A megjelent könyvet megküldte dedikálva — többek között — Kassák Lajosnak, Mónus Illésnek és Horváth Jánosnak is.

¹⁶ Ottó Ferenc: *József Attila- emlékek*. Kézirat, Petőfi Irodalmi Múzeum. A közölt rész címe: *Kodályhoz viszem a Medvetánc-ot.* (25–26. l.)

¹⁷ I. m. 33–34. l.

¹⁸ Marosán György: *Kész a leltár*. A József Attila Emlékbizottságról. *Kritika*, 1978/8. sz. 22–26. l.

**JÓZSEF ATTILA
MEDVETÁNC**

*Kodály Zoltánnak
szeretettel küldi
Bp. 1934. dec.
József Attila*

Kodály Zoltánnak
szeretettel küldi
Bp. 1934. dec.

József Attila

A kötetbe a hatodik oldalon is beírta nevét a költő; a rendes kiadáson kívül ugyanis száz, kézzel számozott példány is készült s ez a 47.

4. KODÁLY ZOLTÁN JÓZSEF ATTILA MŰVEIT TANULMÁNYOZZA

a) *József Attila: Medvetánc.* Bp. 1934, Révai K. 108+ [1] l.

Kodály Zoltánnak szokása volt könyveit széljegyzetekkel, bejegyzések-kell ellátni. Főleg versesköteteiben — így Petőfi- és Ady-könyveiben — találunk sok széljegyzetet. E könyvben a következő, egy kivételével ceruzával írt megjegyzéseit találjuk:

1. A számozatlan 5. lapon a mottóként közölt sorok mellett jobbra ceruzával húzott vonás:

Aki dudás akar lenni,
pokolra kell annak menni.
Ott kell annak megtanulni,
hogyan kell a dudát fujni.

(Pásztortánc)

2. 21. l. MAGYAR ALFÖLD A 2. strófánál, a sorok mellett jobbra jelzi a verslábakat:

| | |
|-----------------------------------|-------------------|
| Magyar ember — rongya zászló; | o o o o o o o o |
| étele a tál; | o o o — |
| dudvaszedő nemzet vagyunk, értünk | o o o o o o o o — |
| mezítláb jön foltozott halál! | o o o o o o o — |

netet pedig ponttal jelöli. (1906-ban *A magyar népdal strófaszervezetéről* írt bölcsészdoktori értekezésében más jelölést javasolt.¹⁹)

b) *Szép Szó*, 1938. január-február. VI. kötet 1. füzet 21. sz. József Attila emlékének.

A *Szép Szó* József Attila-emlékszámban nem találunk bejegyzést.

c) *József Attila Összes versei és válogatott írásai*. Bp. [1938], Cserépfalvi K. 544 l.

Valamennyi bejegyzés ceruzával készült.

1. 25. l.: ISTEN Hogyha golyóznak a gyerekek... Az utolsó strófa után — kiegészítésül! — egy múlt időbe áttett Ady-sor:

Most már tudom őt mindenképpen,
minden dolgában tetten értem.
S tudom is, miért szeret engem —
tetten értem az én szívemben.

[Kodály:]
— s egyek lettünk mi a halálban —

(Ady Endre »Ádám, hol vagy?« című — Kodály által megzenésített versében ez így hangzik: „S egyek leszünk mi a halálban”. Ez és a következő adatunk arra utal, hogy Kodály már 1938-ban felfigyelt Ady Endre és József Attila verseinek rokonságára; a felszabadulás után a Petőfi—Ady—József Attila folytonosságot nyomatékosan hangsúlyozták irodalomtörténészeink és -politikussaink.)

2. 31. l. ÜLNI, ÁLLNI, ÖLNI, HALNI A lap alján az utolsó — a 21. — sor után Kodály „pótlása”:

nézni, hogy egy kislány fordul —

[Kodály:] és sírni

(Vö. a 3. számú fényképen is bemutatott 1954 utáni Kodály-feljegyzések [C] oldalának Ady-utalásával.)

3. 81. l. EMLÉK A vers utolsó két sora mellett jobbra jelzi a verslábakat:

s jószágunk volt a föld, az ég, u — u — u —
a tücsköknek a csillagok felelgettek. u —

¹⁹ „A görög sémákat eredeti jelentésük szerint, mint a kótákkal teljesen egyenlő értékű jeleket használom. A mai viszonyokhoz alakított u. =  (vagy ) és v =  (vagy ) jeleket SARAN alkalmazza. Tehát pl. a »magyar choriambus« képe ilyen:

 (vagy ) nem pedig — u — u — .” (Kodály Zoltán: *A magyar népdal strófaszervezete*. = *Nyelvtudományi Közlemények*, 1906. 95—136. l. L. még: — — *Visszatekintés* 2. köt. 505. l.)

4. 82. l. ORDAS A cím mellett: nb [nota bene!] Az első strófa utolsó sora mellett és alatt:

világos és könyörtelen. 0-0-0-0-

jamboid

5. 563. l. A tartalomjegyzékben sok cím aláhúzva, illetve a cím mellett megjegyzések:

| | oldalszám: |
|---|---------------------|
| Névnapi dicséret aszkl [aszklepiadészi] | 12 |
| Útrahívás sapph [szapphói] | 13 |
| Tiszta szívvel | 17 |
| <u>Magyar Alföld</u> | 21 |
| <u>Hosszú az Úristen</u> | 27 |
| <u>Tedd a kezed</u> | 28 |
| <u>Ülni, állni, ölni, halni</u> | 31 |
| Fiatal asszonyok éneke | 33 |
| Táncba fognak | 35 — 0 |
| Két dalocska | 37 |
| Klárisok | 38 |
| Bánat | 55 fes, néha 0 — |
| Regős ének | 56 |
| Betlehemi királyok | 58 |
| Öt szegény szől | 63 |
| 5a. Az 564. lapon: | |
| <u>Háló</u> | 74 |
| <u>Holt vidék</u> | 78 |
| <u>Emlék</u> | 81 |
| <u>Ordas</u> | 82 |
| <u>A hetedik</u> | 84 |
| <u>Medvetánc</u> | 87 |
| <u>A kanász</u> | 89 |

Kodály hasonló ízléssel válogat, mint a Medvetánc-ban már láttuk. Néhány verset mindkét kötetben megjelöl: *Magyar Alföld*, *Tiszta szívvel*, *Ülni, állni, ölni, halni*, *Tedd a kezed*, *Klárisok*, *Bánat* és a *Háló*.

d) József Attila *Összes művei I. Versek 1922—1928*. Sajtó alá rendezte Waldapfel József és Szabolcsi Miklós. Bp. 1952. Akadémiai K. 462 l.

Ceruzával készült bejegyzések:

1. 11. l. TAVASZI ÉNEK Az első strófa mellett jobbra kottafejekkel ábrázolt ritmusképlet és egyéb megjegyzés:

Éneklek a tavaszt, a fényt, 
 bimbózó ifjú zöld reményt,
 szerelmes szívem sóhaját
 s csitítgatom szegényt, 
 nekem nyílik minden berek 
 — a vérem játékos gyerek — „
 s a nap elém hajol 
 és rám kacag, milyen ravasz
 — ó, pompa, szín, ó dús Tavasz! — } b i s
 Csak Márta nincs sehol.

2. 82. 1. SZERELMES KISZÓLÁS Az első sort „átírja” Kodály:

[Kodály:] Homályos / bánat marja meg szívét,
 [József:] Kegyetlen / dülja lelkemet

Kodály változata tehát: „Homályos bánat dülja lelkemet”

3. 91. 1. TAVASZI LABDAJÁTÉK A 20. sor 2. szava fölött, illetve a sor végén jobbra jelzi a vers jambikus voltát: ∪ -

angyal nélkül mit érhet a menny?! ∪ -

4. 115. 1. Ó SZÓKE CSÓKOK PARTJA Ütemelőzőt feltételezve jelzi a verslábakat a 4. sorban:

Árbócos, átkos gályahitem sülyedt _ | ∪ | _ _
 - ∪ ∪ | - ∪ | -

[Valójában ún. nagyobb, alkaioszi sorral van dolgunk, melyet hagyományos módon így tagolhatunk:
 - - | ∪ - | - || - | ∪ ∪ - | ∪ -

A költemény verstani elemzését elvégezte Szilágyi Péter.^{20]}

5. 133. 1. ÉS KERESSÜK AZ IGAZSÁGOT A költemény két sora mellett jambikus lejtést jelez (a bal oldalon):

2. sor. ∪ - sej haj, füttyülve baktatunk,

28. sor: ∪ - kiáltunk emberebb világot,

6. 308. 1. CSÜNGŐJE VOLTAM A hétsoros strófák utolsó sorának — szerinte szükséges — kettőzését jelzi; ez az első utalás a később ismerttetendő „Bob-dallamra”:

7. sor: ||: nem leltem másik szenvedőt.

14. sor: ||: ma is lehet még szeliden.

7. 312. 1. NÉHÁNY ÉJJELRE PADRA, KŐRE A három versszakból álló költemény utolsó sorainál jelzi a szótagszámot s a 12. sor sajtóhibáját kijavítja:

4. sor: 8 se lány, se bolha, se beteg

²⁰ Szilágyi Péter: *József Attila időmértékes verselése*. Bp., 1971. 194. l.

8. sor: 8 hogy dolgozhassam veletek?

12. sor: ? 9 aki egy éjjelre eltemet.

[A 12. sor eredetileg így hangzott: „ki egy éjjelre eltemet.” Az új kiadások már így közlik.]

8. 313. l. KÉT DAL Az első — *Éji dal* — az előbbi vers változata. Kodály a 8. sor 3. szavát aláhúzza, mintegy megerősítve a 312. lapon végzett „javítását”:

aki egy éjre eltemet.

9. 459. l. A tartalomjegyzék jelölései:

| | oldalszám: |
|---------------------------------|------------|
| Bús magyar éneke | 50 4×16 |
| Spleen | 58 — |
| 9a. 460. l. | |
| — És keressük az igazságot | 133 |
| — Lopók között szegényember | 138 |
| — Egyszerű ez | 144 |
| — Minden rendű emberi dolgokhoz | 148 |
| — Szomorúfűz | 151 |
| — Tavasz van! Gyönyörű! | 152 |
| ? — Jónál jobb | 153 |
| Szegényember balladája | 160 — |
| Szegényember szeretője | 166 — |

e) József Attila *Összes művei II. Versek.* Sajtó alá rendezte Waldapfel József és Szabolcsi Miklós. Bp. 1952. Akadémiai K. 511. l.

A kötetben két helyen találunk Kodály kezétől származó, ceruzával írt bejegyzést:

1. 161. l. TEMETÉS UTÁN A 8. sor utolsó szavát kiemeli, jelezve a 2 db 8-8 soros szakaszra bontható költemény első szakaszának voltaképeni végét:

minékünk nem volt ravatal

2. 224. l. HA NEM LESZEL... A vers 7. sora második szavát „kijavítja”, de ezt maga is megkérdőjelezi:

m? Ölj öledbe, ha kellek.

Kodály az „öledbe” d-jét áthúzza. A javított sor így hangzana: „Ölj ölembe, ha kellek” — ám ezt a szövegösszefüggés nem igazolja.

3. A kötet 5. folió, részben gépírással mellékletet tartalmaz a „Bob”-dallamra énekelhető magyar versekről. „Bob”-dallamon Kodály Zoltán a Huszka Jenő 1902-ben bemutatott *Bob herceg* című operettjének fő motívumát, Bob herceg belépőjét érti. Íme a belépő első versszaka:

| | | |
|--------------------------------|---|---|
| Londonban hej! van számos utca | x | 9 |
| És minden utcán van sarok | a | 8 |
| És minden sarkon vannak házak | x | 9 |
| És minden házon ablakok | a | 8 |
| De mind egész, nagy Albionban | b | 9 |

| | | |
|------------------------------------|---|---|
| Nincs több oly ablak, mint ahonnan | b | 9 |
| A legszebb rózsaszál virít, | c | 8 |
| A legszebb rózsaszál virít. | c | 8 |

A *Bob herceg* szöveggönyvét *Martos Ferenc* és *Bakonyi Károly* írta, 1902-ben.²¹ A versszak mellett jobbra jeleztem a rímképletet és a szótagszámot. A „Bob-strófa” tehát kilenc és nyolc szótagos — ötödféles és négyes — jambikus sorok váltakozásából áll. Szerkezete emlékeztet a stanzaéra. Martos Ferenc 1896-ban kiadott *Iza és egyéb költemények* című kötetében megtaláljuk az operett csíráját, a *Bob herceg* [így!] című költeményt.²² Első verszaka:

| | | |
|---------------------------------------|---|---|
| Csinos legény volt György király, kit | x | 9 |
| Bob hercegnek hívott a nép, | a | 8 |
| Szép, szőke hajjal, kék szemekkel | x | 9 |
| Akkortájt lett húsz éves ép’. | a | 8 |
| Száz év előtt volt bár, Londonban | x | 9 |
| Már akkor is nagy volt a kőd — | b | 8 |
| S egy iszonyú nagy palotából | x | 9 |
| Bob herceg sokszor megszökött, — | b | 8 |
| Bob herceg sokszor megszökött. | b | 8 |

A kilences és nyolcas jambusból álló sorok variálásával kialakított strófaszerkezet, mint *Horváth János*²³ és *Gáldi László*²⁴ kimutatta, középkori örökség és elsősorban a XIX. század végén gyakori. Különösen sokszor használja *Reviczky Gyula*. Kodály Zoltán — úgy tűnik: segítőársak bevonásával — kutatni kezdte a József Attilánál is megtalálható „Bob-strófa” jelentkezését hét évszázad magyar költészetében. Alább bemutatom a JAÖM II. kötet mellékletében található jegyzeteket; csupán József Attila verseit kommentálom — []-ben:

[1.] lap: Idegen kéz írása, tintával:
Petőfi: „Bob”

| | |
|----------------------------|----------|
| Vadonban . . . | 2 vsz. |
| Jövendölés | 2 v. |
| L. . . -né | 1 vsz. |
| Elmondanám . . . | 2 vsz. |
| Búcsú a színészettől | 1 v. |
| Szobámban | 2 vsz. ? |
| Pinty úrfi | 1 v. ? |
| Takarékosság | 2 v. ? |
| Te voltál egyetlen virágom | 1 v. |
| Holdvilágos éj | 2 v. |

²¹ Martos Ferenc—Bakonyi Károly: *Bob herceg*. Regényes nagy operette 3 felvonásban. Zenéjét szerzette: Huszka Jenő. Bp., [1904] (Fővárosi színházak műsora 156-157) 9. l.

²² Martos Ferenc: *Iza és egyéb költemények*. Bp., 1896. 133. l.

²³ Horváth János: *Rendszeres magyar verstan*. Bp., 1951. 115. l.

²⁴ Gáldi László: *Ismerjük meg a versformákat*. Bp., 1961. 98-99. l.

- Örök ölelkezés? 2 v.
 ? Most kezdem én csak ismerni... 2 vsz.
 A bilincs 1 vsz.
 ? Álmodtam szépet, gyönyörűt... 1 v. + 2 sor
 ? Utazás az Alföldön 1 v.
 A magyar politikusokhoz 1 v.
 A gyáva faj, a törpe lelkek...
 Legszebb versem 2 v.

[2.] lap: A szöveg fele gépirat, ezt Kodály Zoltán ceruzával készült feljegyzései követik:

[A gépirat:] Bob h. dala: „Londonban...”

*

Juhász Ferenc: Új versek c. kötetében nincsen.

Mátyás Ferenc: Mezítlábasok éneke... 79 lap?

91 „ ?

93 „ ?

József Attila: Összes művei (Ak. Kiadó 1952.) [A lapszámok mellett 2 esetben Kodály ceruzával írt megjegyzései.]

I. kötet: 308. lap: 1 sor ismételve [Kodály Zoltán írása, ceruzával. A *Csüngője voltam* című vers található a jelzett oldalon, mely — a hetedik sort megkettőzve — legjobban megközelíti a Martos Ferenc-féle „Bob-strófát”. A kettőzéstől l. még a d/6 sz. alatti jegyzetet.]

312. „ [Néhány éjjelre padra, köre. Ez nem igazi „Bob-strófa”, csupán a gyakoribb 9-8-9-8 jambikus sorból álló szerkezet. József Attila a rímképletet — *a b a b* — bravúrosan mind a négy strófán végigviszi. L. még a d/7 szám alatt mondottakat.]

329. „ [Derengő rózsa. Ez is 8 és 9 szótagos jambikus sorok váltakozásából áll — 8-8-9-8-8-8-8 —, rímképlete: *a a b b c d d c*.]

II. kötet: 161. lap? [Temetés után. A 16 soros verset, mint már az e/1 sz. alatt jeleztük, Kodály saját kötetében 2 db 8 soros strófára bontja. Elképzelhető 4 db 4 soros versszak is, ugyanis a rímképlet *a b a b, c d c d stb*; 9-es és 8-as jambusok váltakozása.]

217. „ ? Szonett 2 — 8 [—]

[A *Hazám* című szonettciklus kezdődik a 217. lapon. A szonett valóban a 9-es és 8-as jambikus sorokból — 9-8-9-8 9-8-9-8 9-9-8 9-9-8 — áll; az utolsó két strófa más tagolással is előfordul. Az 1. strófa rímképlete: *a b a b a b a b c c d e e d*. A kétszer is aláhúzott „2 — 8”-cal talán a 8. sorral bezáruló — nem egészen pontos — „Bob-strófára” utal Kodály. A [2.] lap bejegyzései ezután Kodály ceruzáírásával folytatódnak:

5+5

| | |
|----|---|
| 10 | 8 |
| 10 | 8 |
| 9 | 9 |
| 9 | 8 |

1. Ady — Kosztolányi

kivonat

[Feltehetőleg e kézirat 4. és 5.

lapjára utal, l. ott.]

Régebben: Horváth [János]

4×10+8 Makai—Sípos 5+3= 

rokon a

2×9 . 8 (Mátyás 218 l.)

2 strófa tesz egy Bobot.

Zahn [Kodály Zoltán *Magyar zenei folklora 110 év előtt* című 1943-ban írt tanulmányában olvassuk: „Dallamok szótárszerű rendezésére Zahn adott először nagyobb szerű példát (Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder. 6. kötet, Gütersloh, 1889—93.), s még később keresték legjobb módját a zenetudósok és folkloristák.²⁵]

Verstan Horváth [Horváth János: *Rendszeres magyar verstan*. Bp. 1951.]

Ady: Rohanunk a f [orradalomba] 9.9.9.10.10.9.9.

[3.] lap: Gépirat, Kodály Zoltán egy adatot ceruzával kihúzott: „Bob” ...

Hét évszázad magyar versei: (c. kötetből)

[Szerkesztette: Klaniczay Tibor, Komlós Aladár, Lukácsy Sándor, Pándi Pál és Szász Imre. Bp. 1951. Szépirodalmi K. 1120 l.]

Verseghy Ferenc: A marsziliai ének 255. lap 1 vsz és még 5 sor refr.

Csokonai Vitéz Mihály: Tüdőgyulladásomról 301. lap, 1 vsz.

Vörösmarty M.: (A kérő 355. l.) 1 vsz. [Ceruzával áthúzva.]

Nagy Imre: A sashoz 1 vsz. 413.

Petőfi Sándor: Magyarország 423. lap, 1 vsz.

Sors, nyiss nekem tért ... 439. lap, 2 vsz.

A XIX. század költői 450. lap, 1 vsz.

Rongyos vitézek 456. lap, 2 vsz.

A magyar politikusokhoz

2. vsz. Megint beszélünk, csak beszélünk 480. lap

Tudod, midőn először 493. lap, 2 vsz.

Európa csendes, újra csendes 499. l. 2 vsz.

[Tompai Mihály:] Ünnepe 508. lap, 2 vsz.

Pünköst reggelén [512.] lap, 1 vsz.

Új Simeon 515. lap, 1 vsz.

[Sárosi Gyula:] Ingeborg, önszületése napján [520. lap]

Arany ... : Évek, ti még jövőendő évek 543. lap, 2 vsz.

(Összel) 548. 1 vsz.

Kertben 558. lap, 1 vsz.

Ének a pesti ligetről 607. lap, 1 vsz.

Gyulai Pál: Hazám 615. lap, 1 vsz.

Zilahy Károly: Reményi Edének 632. lap, 2 vsz.

Vajda János: A kárhozat helyén 1 vsz.

Tolnai Lajos: Kislányom emlékére 661. lap, 1 vsz.

Darmay Viktor: A kommünről 672. lap, 1 vsz.

Reviczky Gyula: Első szerelem 673. lap 1 vsz.

Ősz felé 675. lap 2 vsz.

[4.] lap: Gépirat, Kodály Zoltán ceruzával írt kiegészítéseivel és aláhúzásai-
val. A Kodálytól származó aláhúzásokat [—]-sal jelölöm:

„BOB” ...

²⁵ Kodály Zoltán: *Visszatekintés*. 2. köt. 178. l.

Bodrogh Pál: *Bolyongás* c. kötet 1923.

23. lap A haldokló Tabán 1 vsz. [—]

31. lap Új tengerekre? 2 vsz. [—]

Alföldi Géza: *Csak a gyökér kitartson* 1943. nincs.

dr. József Ferenc főh.: *Vágyak hegedűjén* 1932. nincs.

Jankovich Ferenc: *Galamb-röptében* 1948.

69. lap? 90. lapon (eleje) 122. lap?

2 vsz. [—] a vége más 2 vsz.

Bárány Tamás: *Válj bennem verssé* 1948. ebben a kötetben nincs [—]

Hét évszázad magyar versei: (c. kötetből)

Endrődi Sándor: *Langsam Tóbiás* 688. lap 1 vsz. [—]

Szabó Endre: *Május elsején* 689. lap 1 vsz. [—]

Inczédi László: *Hajdan és most* 695. lap 1 vsz. [—]

Ady: *Magyar jakobinusok* [helyesen: jakobinus] dala

715. lap? 1 vsz [—]

József Attila: (Bíztató 828.?) [A kerek zárójel Kodálytól. Ez nem „bobstrófa”. A négysoros versszakok végig 8-as jambusban vannak írva.]

Mondd, mit érlel? . . . [így] 838. lap? 1 vsz [—]

Altató? 957. [857!] 2 vsz. [—]

[Jékely!] *Nadányi Zoltán*: *Apotheozis?* 947. lap 2 vsz. [—]

Zelk Zoltán: *zuglói reggel?* 953. lap 2 vsz. [—]

Vörös katonák? 956. lap 1 vsz. (végén két sor hiány v. ism.)

[Az aláhúzás és zárójel Kodálytól.]

(Kommunisták? 959. lap 1 vsz) [ld. az előző vers jegyzetét.]

Vésci Endre: *Budapest* 964. lap 1 vsz. [—]

Benjámín László: (Egy költő kritikusomnak 967.) 1 vsz.

[A cím ceruzával javítva: kritikusomhoz, aláhúzás: K. Z.]

Mindennap győzelem (utolsó sor kicsit eltér.) 972.

Nyolcszázmillió 973. 1 vsz. [—]

Juhász Ferenc: *Beszélgetés* 1001. lap 1 vsz. [—]

[5.] lap: Gépirat, Kodály Zoltán ceruzával írt kiegészítéseivel. A kiegészítéseket (-) -lel, az aláhúzásokat a szokásos módon jelölöm:

Kosztolányi Dezső: *Összegyűjtött költeményei*

I. kötet: 33. lapon, (?) 64. lapon (?),

118. lapon (2 v.), 145. lapon,

184. lapon. (2 v.)

II. kötet: 7. lap (Nem tudtam . . .) 1 v. [—]

19. lap (Lecsuklik . . .) (? 1 v.)

128. lap (Énekek éneke . . .) (2 v.)

„A szabadság költői” — Összeállította: Rubin Péter. —

54. lap, „Eszünkbe jusson . . .” Thomas Moore (Arany J. ford.)

? 84. lap, „Szabadság” Reviczky Gyula (utolsó sor eltér)

106. lap, „Struggle for life” 2 vsz. Karinthy Frigyes

Patai József: „Babylon vizein”

31. lap, „Év év után” — Mózes Ibn Ezra — 2 vsz.

56. lap, „Neila” 2 vsz.

64. lap, „Csak rozzant kunyhó” — Nadzsara — 1 vsz.

- ? 112. lap, „Harmatozó rét” (csak 6 sor)
174. lap, „Csak fájó gond.” — Gábrriel — 1 vsz. (6 sor)

Gömöri Jenő Tamás: „Föld és ég között” nincs

Kerecsendi Kiss Márton: „Vándorének” nincs

Balázs Béla: „Tábortűz mellett” c. kötetében nincsen
„Repülj szavam” c. kötetében nincsen
„Férfiének” c. kötetében nincsen
„Tristán hajóján” c. kötetében nincsen

Balassa Bálint: Minden munkái I. kötet 148. ?
II. kötet 230. 6. (XXX)
II. kötet 251. 21. (XCIX)

f) József Attila Összes művei III. Cikkek, tanulmányok, vázlatok. Sajtó alá rendezte: Szabolcsi Miklós. Bp. 1958. Akadémiai K. 468 l.

Ceruzával készült bejegyzések; többnyire a kötet valódi vagy annak vélt sajtóhibáinak kiigazítása.

1. 105. l. AHOGY AZT A NAGY MÓRICZ ELKÉPZELI

[19.] sor: „Holott szükség γ helyett eszmékre és igaz igékre van.” γ e?
[A javított szó: „ehelyett”.]

2. 106. l. [4.] sor:

„abba az el vetemült rotyogó kásába,”

[A helyes szöveg bizonyára: „elvtelenül”]

3. 107. l. [38.] sor:

„mindig a kultúrpolitikai ténykedésben.”

[Kodály Zoltán 1955-ben *Szóval: kultúr?* címen nyelvhelyességi tanulmányt írt a szerinte káros „kultúr-” előtagú szóösszetételekről.²⁶ Valószínűleg e tanulmány adattárának kiegészítésére gondolva jelölte meg az e kötetben található ilyen szavakat.]

4. 112. l. KASSÁK LAJOS 35 VERSE

5 sor:

„Van-e ek közlemény γ nek akár csak sejtelemnyi hasznuk is a munkásság számára?”

[Kodály: „közleményeknek”]

5. 113. l. [29.] sor [A szövegösszefüggés miatt az előző mondatot s a következő két sort is idézem.]:

„Búja, bánata, annyira saját esendő személyéhez kötött, hogycsak egyetlen sóhajtásnyi szocialista önkritika is meggátolná közzétételét. Hát még annak a kürtölését, γ hogy ez az ideológiai szocializmus, hogy ez a magatartás γ ? szocialista és hogy a munkásifjúságot ebben az ideológiában kell oktatni.”

²⁶ Uo. 329-333. l.

[Kodály tehát megkérdőjelezi a „kürtölést”, bizonyára erősnek tartja.]

6. 133. 1. AZ IFJÚSÁG NEMI PROBLÉMÁI

[31—32.] sor:

„És miféle érv az, hogy ha a homoszexualizmus olyan borzasztó betegség, akkor nem viselne háborút a kapitalizmus?” n e m?

7. 138. 1. KAPITALISTA TERVGAZDASÁG VAGY MARXISTA ELMÉLET?

[16.] sor:

emberi test, illetve a munkás termelési eszköz.”

„az

[Ceruzával aláhúzva.]

[36-37.] sor:

„a dolgozni tudó egyéneket, mint termelési eszközöket szintén köztulajdonba kell venni.”

[Ceruzával aláhúzva.]

139. 1. 5. sor:

„ munkásosztály egészével a tőkésállam

rendelkezik.”

[Ceruzával aláhúzva.]

8. 191. 1. HORVÁTH JÁNOS: MAGYAR VERSEK KÖNYVE

[7.] sor ceruzával aláhúzva:

„A magyar jambus úgyszólván minden más mértéket

kiszorított a közönség tudatából . . .”

[27.] sor, a versidézet — Petőfi Sándor: *Szeptember végén* — ékezethibájának kijavítása: A hosszú ú áthúzva:

„Még ifjú szívemben a lángsugarú nyár” u!

[34.] sor, a csonkának tűnő mondatot 3 szó betoldásával kiegészíti:

„Egyébként nem a közrefogottnak gondolt mondatrész áll, **✓** hanem — a köztűszótól eltekintve — határozószó . . .”

✓a sor elején

9. 333. 1. [32.] sor. A kötet jegyzetapparátusában a Móricz-cikkhez közölt Négyesy László: *Szellemi életünk torzképe*. Válasz Móricz Zsigmondnak c. vitacikk aláhúzott szava:

„Hol van az a kultúreszmény, amelyet Móricz Zsigmond valaha megalkott?”

[L. az f/3. sz. alatti magyarázatot.]

10. 334. 1. [11.] sor:

„Sőt egy

| kultúrpolitikus új | nevet is adott az új tartalomnak . . .”

[L. az f/3. sz. alatti magyarázatot.]

[20-24.] sor:

„Az Országos

Közüoktatási Tanács a háború óta reformálta tantervünket és új utasításokat dolgozott ki hozzá, főszempontul tűzve ki az életre való nevelést és kellő helyet biztosítva a munkaoktatás elvének. Az állam után a legnagyobb iskola-fenntartó, Budapest székesfőváros a modern | kultúrintézmények . . .”

3. A kötet melléklete egy SPORT márkájú levélpapír szétvágott borítékjának mindkét lapjára — azaz: mind a négy oldalára — írt jegyzet a kötet verseiről. A jegyzeteket a könnyebb áttekinthetőség miatt A-tól D-ig számozva közlöm. Kodály jegyzeteit, utalásait ezúttal nem mindig tudom megfejteni, mert legtöbbször csak lapszámmal jelzi ezeket. E kiadásban viszont egy lapon több vers is található s nem mindig sikerül kideríteni, hogy melyikre céloz. (Lehet, hogy e kötetnek a Petőfi Irodalmi Múzeumba való visszajuttatását tervezte és nem akarta, hogy feljegyzéseinek a könyvben nyoma maradjon.)

[A] Nem j . [ambus] de idegen 11.

[A CSÓKKÉRÉS TAVASSZAL első nyolc sorára vonatkozik Kodály megállapítása. A versforma — Szilágyi Péter szerint²⁷ — choriambus: „Márta, hajad, / bronz ajakad ...” stb. Ugyancsak a 11. lapon található a TAVASZI ÉNEK 2. és 3. szakasza, ez azonban 8-as és 6-os jambusokban van írva. Kodály e vers 1. szakaszának korábban felírta ritmusképletét; l. a d/1. sz. alatt.]

j . [ambus] deformációk

∪ _ | ∪ > _ ∪ ∪ |

— 12

[A VERGŐDŐ DIÁK c. vers, melyben Szilágyi Péter szerint trochaikus és jambikus szerkezetek váltják egymást.²⁸]

Vegyes 18, 29

[A 18. lapon 3 vers is található: A JÁMBOR TEHÉN utolsó két strófája, a KUKORICAFÖLD és a SZEGED ALATT első strófája. Az első és a harmadik vers szonett, a második 4 db 3 soros strófából áll, a strófákban két 11-es jambusra egy tízes következik. A 29. lapon ismét két vers, a TENGERHEZ és A BÁNAT olvasható. A *Tengerhez* a költő egyik leggyengébb verse, jambikus lejtésű „vegyes” szótagszámú sorokból áll. A *bánat*ban megtaláljuk a „Bob-strófa” csiráját; 9-8-9-8-as jambusokból épül fel.]

27=tetemre hívás, de hanyag kvantitás

(ritmustalan m.[agyar] kiejtéshez jó csak)

[A 27. lapon az ARANY KALÁSZTÓL és a VÉGTELEN ÓTA című versek vannak. A „tetemrehívás”-t nem tudom megfejteni. Arany János *Tetemrehívásával* egyik vers sem rokonítható.]

28 } Mikoron Dávid

31 } 36 jambizál

[A 28. lapon: KERESÉK VALAKIT; a 31-en: FALAK és ŐSZI ALKONYAT. A „Mikoron Dávid = Kecskeméti Vég Mihály: AZ LV. ZSOLTÁR című 1561-ben írt költeménye, melyet PSALMUS HUNGARICUS címen Kodály 1923-ban megzenésített. A vers 10-es és 11-es jambusokból felépülő strófákból áll. Ilyen sorokból tevődnek össze József Attila említett versei is. A 36. lapon az EGYSZERŰ VERS és a NÉZEM A LÁMPÁT. Bizonyára az utóbbiról írta Kodály, hogy „jambizál”.]

Troch.[eus] 43, 212, 226

[43. lap: HIMNUSZ A BORHOZ. 212. lap: AZ OROSZLÁN IDÉZÉSE. 226. lap: TÁNCBA FOGNAK.]

²⁷ Szilágyi Péter: I. m. 114. l.

²⁸ Uo. 225. l.

Henry de Igeau H.

1. deformaci6n
v - u - > - w - 12

Veges 18, 29

27 = Tekent hias, de hangy kvantitas
(ritmuotilon m. Kieglashen jo ebar)

28: Ilibron David

31) 36 jambikal

Troch. 43, 212, 226

I a m l e . p . l r a u w - e y a l t e l n e u m s y e y h y
de neu l e s m a g e r o c a l l , c o n t p r e z a b e
K e z d o s n e h q f - v

Szonott-zabris mag. ves 17

konottól lövége (leltáirga)

Zavars 20 242.

Próza: 38, 45, 89jambix) 119 122 155

M. 25.26. 347 (2x450) / 13 saub? bejártó
38! trék Smagor ves

88 új parati füttg u-ban!

118. 8.8.8.7. idyegam

119 2.7.8.7

124 7.7.4.7. Adys

132 13. KUNA anypa - nem illik a tá

134 8.

135 3+3.5 eltérésel

136 zavars, egyetlén

141 10. u. u. u. u. u.

142

148

151. 13.13.13.8.13.

156 10.10.12.12. (réka 4)

172

175 6+6 (próza + rók)

176 7.

796 887 87 88 71 | 8885858885 | alb Valtarozs

szonott-zabris mag. ves
konottól lövége
leltáirga

256 6.7.6.7.1
256 8 (de nem)
246 8.8.8.8.7
239 8. talon
234 13.
230 8. 8. 8. 8. 7
224 7.7.6.7
222 8.

Jamb.[usa] gyakran ◡◡- ezáltal nem oly egyhang[ú] de nem lett magyaro-
sabb, csak prózább.

Kezdet néha [◡]◡-

[B] Szonett-szabás [ú] magy. [aros] vers 17 [PERC]

Szonettek tömege

Montaigne

[Lehetséges, hogy a francia esszéista következő mondatára céloz: „...Nem tréfából mondom: az írásdüh egy romlott század tünete. Franciaországban a polgárháború idején irkálták össze a legtöbbet. A rómaiak bukásuk előestéjén voltak a legszószátyárabbak...”²⁹] Zavaros 20 24?

[20. lap: NEM TUDUNK ÉLNI; 24. lap: FIATAL ÉLETEK INDULÓJA és a SZENT JOBB ÜNNEPÉN. Kodály valószínűleg ez utóbbit vélte „zavaros”-nak.]

Próza: 38, 45, 89 (jambiz)[ál] 119 122 155

[„Próza” alatt szabadvers értendő. 38. l.: ERŐÉNEK; 45. l.: CSÖNDES ESTÉLI ZSOLTÁR; 89. l.: ALKOHOL. 119. l.: LOPÓK KÖZÖTT SZEGÉNYEMBER és a SZERETŐK. Előbbi „jambizál”, utóbbit „prózá”-nak vélhette Kodály, amint a 122. l.-on a MŰVÉSZET AZ EMBEREK KÖZÖTT és a VILÁG MEGTEREMTÉSE, a 155. l.-on a NYÁR VOLT és a BOSSZÚSÁG című verseket is.]

M.[agyaros] 17. 25. 26. [17. lap: PERC; 25. lap: BOROS KESERŰSÉG; 26. lap: (UGYE PAJTÁS!)]

34 } (4×4 szót)[ag] 113 jamb[us] } ba játszó magyar
38! } } troc[heus] } vers

[34. lap: KOLDUS; AZ ÉN AJÁNDÉKOM. Egyik sem 4×4 szótagos; ellenben az a BÚS MAGYAR ÉNEKE a 38. lapon: „Száll az ének a mezőnek, esti szellő hollószárnyán, / valami kis kopott ember énekelget, búsan, árván...” 113. lap: ÉS KERESSÜK AZ IGAZSÁGOT.]

88 Új paraszti fütty ◡-ban! [Az ELKÖSZÖNŐ SZELÍD SZAVAK 4. verszaka — a 89. lapon — így kezdődik: „Új és paraszti füttyként indulok...” Kodály bizonyára furcsállta a „paraszti fütty” és a jambus találkozását.] 118. l.: 8.8.8.7. idegenszerű [NYOLCESZTENDŐS LÁNYOK]

119. l. 8.7.8.7. [LOPÓK KÖZÖTT SZEGÉNYEMBER]

127. l. 7.7.4.7. Adys [EGYSZERŰ EZ]

132. l. 13.=Kurva anyja — nem illik a tartalomhoz

[132. lap: MINDEN RENDŰ EMBERI DOLGOKHOZ. A négyütemű 13 szótagos sorokban írt vers tartalma és formája között akkora különbséget lát Kodály, hogy szokatlanul erős szavakra ragadtatja magát.]

134 8 [SZOMORÚ FŰZ]

135 3+3.5 eltérésekkel [TAVASZ VAN! GYÖNYÖRŰ!]

136 zavaros, egyenetlen [JÓNÁL JOBB]

141 { ◡◡◡◡ ◡◡◡◡ --

143 {

148 {

²⁹ Montaigne *Legszebb lapjai* André Gide válogatásában. Fordította: Kürti Pál. Bp., 1941. 49. lap.

[141. lap: SZEGÉNYEMBER BALLADÁJA; 143. lap: SZÓLT AZ EMBER;
148. lap: AKI SZEGÉNY, AZ A LEGSZEGÉNYEBB.]

151 13.13.13.8.13. [FORDULÓ]

156 10.10.12.12. (néha (11) [KOMOLY LETT MÁR. A második sor mindig 9 szótagos!]

172 8. [KERTÉSZ LESZEK. Merem remélni, hogy a vers tetszett Kodálynak. Bárha megenésítette volna...!]

175 6+6 (prózarefr[én] sor) [SZÉLKIÁLTÓ MADÁR]

176 7. [TISZTA SZÍVVEL]

196 8 8 7 8 7 8 8 11 || 8 8 8 5 8 5 8 8 8 5 | stb. változó [TÜZEK ÉNEKE Kodály jegyzetei ezzel az utalással elérték a lap alját. A jegyzeteket jobbra folytatja, alulról felfelé. Én folyamatosan — a növekvő lapszámok szerint — közlöm.]

222 8. [A VILÁG HA ELBUJDOSTAT]

224 [7.7.67] [BŐDÜLJ TORONY. A szótagszámokra utalást Kodály bekarikázta.]

230

| |
|-----------|
| vegyes |
| karok + 7 |
| sorban |

 [FIATAL ASSZONYOK ÉNEKE]

234 12 [JUT MOST ELÉG VIRÁG]

239 8. sablon [JUT AZ EMBER]

246 8.8.8.8.7. [SZABADOS DAL]

256 8

| | | |
|---|--------|---|
| (| magyar |) |
| | de nem | |

 [TÓSZUNNYADÓ]

256 6.7.6.7.: — fordított dall.[am]
van ilyen?
4×13 de nem 4 4 5

[A 256. lap 2. verse a LUCA]

[C] M.[agyar] költő még nem írt olyan m.[agyar] ritmusú verset, melyben a versszakok pontosan követnék az első mennyiségrendjét, Görög formában eleget írtak, éppúgy tudnának magyarban [.]

(Költők Nótára: Berzsenyi, Arany, Ady)

[Utalás Kodály által megenésített műveire.]

216 8 infinitív=Ady [ÜLNI, ÁLLNI, ÖLNI, HALNI — utalás Ady Endre: *Sírni, sírni, sírni* című versére.]

xxx|[~]|[~]|[~] 5¹/₂-es helyett:

vagy xx|xxx|[~]|[~]

249/250. sok sora

= Ej sedi Kácer na Doline

249/250. lapon a SZERETŐK LÁZADÁSA; 9 szótagos jambusokban írva. A párhuzamként említett szlovák népdal megjelent Bartók Béla szlovák népdalgyűjteményében.³⁰

Az első strófa:

³⁰ Bartók, Béla: *Slovenské ľudové piesne — Slowakische Volkslieder I.* Bratislava, 1959. 473-474. l.

Sed'i kácer na doliňe,
ej, šije bótka Kataríňe,
ej, šije bótka Kataríňe

Nyitra megyei, nyitradarázsi (Dražovce) gyűjtés, 1909 januárjából. Bartók Béla közli Kodály Zoltán, Vikár Béla és A. Banik gyűjtését is.³¹ Lehetséges, hogy az idézett dalt maga Kodály gyűjtötte. A „gácsér-dal” variánsai Jan Kollár³² 1834-es kötetétől egészen napjainkig mindenütt megtalálhatók a szlovák nyelvterületen. 1954-ben a Csongrád megyei Pitvaroson a következő változatot találták:

„Sedí kácer na šašine,
Šije boti kačacine . . .”³³

Kodály Zoltán szlovák népdalának olvasatát és a párhuzamokat Käfer Istvánnak köszönhetem.]

Már csak vendég a magyar vers, kopott
vendég, nem szívesen látott.

A magyar költész.[et]
hajója félresiklott
idegen vizekre[.]

257 Bob, 1 sor híján fél-Bob minden 4 soros [(CSÜNGŐJE VOLTAM)]

258 4+4 írva = 8 [TEDD A KEZED]

263 6.7.6.7 [NEMZETT JÓZSEF ÁRON]

263 6. [RINGATÓ]

265 7. [GYÖNGY]

267 7.7.4.7. [KLÁRISOK]

277 8.5.10.9 [MAGYAR ALFÖLD]

278 6.6.8.6. (angol metr[um]) [HOSSZÚ AZ ÚRISTEN]

282 8.8.8.5 ld. 196 [TÜZEK ÉNEKE; a 196. lapon közölt vers azonos című variánsa.

Ismét a lap alján vagyunk. A folytatás ugyancsak jobb oldalon, de most felelőről lefelé:

10(9)8 

[Nem tudom melyik versre vonatkozik!]

259-60! [NÉHÁNY ÉJJELRE PADRA, KŐRE]

v. ö. 4×17 (18) népdal
más esés!

[Nem tudjuk, Kodály melyik népdalra gondolt. A *magyar népzene* című könyvében nincs 4×17, illetve 18 szótagos népdal. Leginkább megközelíti utalását a következő:

Sej, besoroztak, sej besoroztak engemet katonának!
Gondját viseltem, gondját viseltem a jó édes anyámnak.

³¹ I. m. 77. 1.

³² Kollár, Jan: *Národné zpiewanky . . . I.* [Buda] W Budjne, 1834. 248. 1.

³³ „Vyletel vták . . .” *Zbierka slovenských ľudových piesní v Maďarsku.* Bp., 1955. 83. 1.

De már látom nem viselem gondját csuhaj szegénynek,
Sej, oltalmára, sej, oltalmára hagyom a jó istennek.³⁴

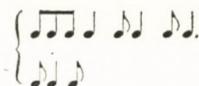
1 sor: 17 (5+5+3+4)
2 sor: 17 (5+5+4+3)
3 sor: 15 (4+6+5)
4 sor: 17 (5+5+4+3)

József Attila verse — NÉHÁNY ÉJJELRE PADRA, KŐRE — azonban azon versek közé tartozik, melynek minden szakasza Kodály szavával „1 sor híján fél-Bob”, vagyis 9-8-9-8 szótagos jambusokból tevődik össze a strófa. Az idézett népdal 4 ütemű hangsúlyos 17-eseinek nincs sok köze a 9+8-as jambusokhoz. Idézem bizonyításként József Attila versének első szakaszát:

| | |
|------------------------------|---|
| Néhány éjjelre padra, kőre, | 9 |
| adajatok immár fekhelyet. | 8 |
| Én nem vagyok jó gazda ökre, | 9 |
| se lány, se bolha, se beteg. | 8 |

A hangsúlyos vers és a „fél-Bob” közti különbség nyilvánvaló.]
1261 Munkások

kórusa



Csak német
nótára lehet!

[D] 288 8 (trochaizál) [A MEDÁLIÁK 11. része (Huszonhárom király sétál, / jáspiskorona fejükben stb.)]

292 7.8.7.8 (jambiz)[ál] Ar.[any] L.[ászló] még kereste, ma már a  kell

keresni

292. lap: [LACI BÁ']

300 Kar. énekre [BETLEHEM. Kodályt e költemény már a Medvetánc-kötet olvasáskor is foglalkoztatta, mikor is felírta ritmusképletét (1. a/3. sz. alatt). Kár, hogy nem zenésítette meg férfi- vagy vegyes karra!]

308 7.6.7.6 [EGERES] Átfordult a nyelv[.]

Ha felnyitunk egy magyar versesköny[vet]

idegen melódiák, ritmusok zsonganak

felénk. Mint az értelmis.[égi] beszéd

idegen fonet.[ikai] elemekkel telítve.

309 8.6 regős [REGŐS ÉNEK]

310 7.8.7.8. (jamb.)[ízál]

[A BÁNAT című vers valójában végig 7 szótagos 4 soros strófákból áll; jam-

³⁴ Kodály Zoltán: *A magyar népzene*. A példatárt szerkesztette: Vargyas Lajos. 7. kiad. Bp., 1976. 294. l.

bikus és trocheikus sorok váltják egymást a bravúros, népdalszerű költeményben.^{35]}

311. magy.[aros] ütemen kezdi, jamb.[us]ba hevül!

Nyelvünk mindenre jó. Arra is, hogy kiforgassuk

sajáts.[ágai]ból. Nagyszerűen lehet írni magyartalanságot magyarul.

[A TÖMEG című vers kapcsán írja Kodály a fenti, axiomatikus tömörségű sorokat. Szerintem a vers egyáltalán nem magyartalan s a hangsúlyos és időmértékes elemekből, hosszabb és rövidebb sorokkal építkező vers formájában is megfelel a tüntető tömeg mozgásának.^{36]}

317 el-elmaradó ütemelőző. Látszólag magyarnak indul. [KISPOLGÁR]

320 7 7 6 7 7 6+2 [FARSANGI LAKODALOM]

321 8 [ÁRADAT]

335 8 5 8 5 [A CIPŐ]

340 ? [A HETEDIK. A vers 10 soros, 8 szótagos trochaikus sorokból felépülő strófákból áll.]

342 } 8 8 7 7

347 } Medvetánc

[342. lap: A KANÁSZ; 347. lap: MEDVETÁNC. Utóbbiban a 8+8+7+7 sorhoz még egy 7 szótagos refrén is társul. Mindkét vers trocheikus, utóbbi erőteljesebben az.^{37]}

348 8 8 8 12 [EMLÉK]

349 8 4 8 4 [HÁLÓ]

351 8 8 8 8 + 3 [HOLT VIDÉK. Ismét a lap aljára értünk. Folytatása a jobb oldalon, közepen, felülről lefelé:]

Kedvelt a stanza

= Bob = 11.10 4× = 328. stb. [MUNKÁSOK. A vers nem „Bob-strófákban” van írva! Amint Kodály jelzi, a 8 soros versszak négyszer ismétlődő 11+10-es jambikus sorokból áll.]

= 337 (9) 8. 414:471 is

[337. lap: MONDD, MIT ÉRLEL... Ez a vers majdnem szabályos „Bob-strófa”. Vándor Sándor már a költő életében megzenésítette. Bizonyára nem véletlen, hogy Vándor Sándor dallamát tanítványai „kóruzzszon”-ként emlegetik.³⁸ 414. lap: TEMETÉS UTÁN. L. az e/1. és e/3. sz. alatt mondottakat.

471. lap: MÁRCIUS; a vers a „Bob-strófa” újabb variációja.]

480 [ŐS PATKÁNY TERJESZT KÓRT...; mint a Mondd mit érlel...]³⁸

jamb.[us] 8.6.8.6. 415 / [A BŰN]

anapest[us] 423, 466, [HA A HOLD SŰT és REGGELI FÉNY]

{ 465: 6+5 488:6 499? jamb[us], 3+3

{ ! Közte semmi

{ 362 8 8 8 4

[465. lap: ARANY, 488. lap: (SZÁRADOK, TÖRÖDÖM...), 499. lap: (KEDVESEM BETEGEN...), 362. lap: BÚZA.]

³⁵ Szilágyi Péter: I. m. 142. l.

³⁶ Uo. 143-144. l.

³⁷ Uo. 163. l.

³⁸ Vágó Ernő: Vándor Sándor tanítványai. A Vándor Kórus története. Bp., 1978. 27. l.

h) *József Attila 1905—1937.* [Képeskönyv.] Szerkesztette: Szántó Judit és Kovács Endréné. Bp. 1958. Magyar Helikon. 229 l. Bejegyzés nélkül.

i) *Juhász Ferenc: József Attila sírja* 9 oldalas gépirat, bejegyzés nélkül.

5. KODÁLY ZOLTÁN ÉS JÓZSEF ATTILA

A rendelkezésemre álló adatok alapján megkíséreltem bemutatni Kodály Zoltán és József Attila kapcsolatát. Lehetséges, hogy Kodály Zoltán másokhoz írt leveleiben találunk még József Attila-utalásokat; ezek összegyűjtése és publikálása még hátravan. (Hasonlóképpen találhatunk Kodály-utalást József Attila kiadatlan leveleiben is.) A még előkerülő adatok azonban hitem szerint nem fogják lényegesen módosítani a zeneszerző és a költő kapcsolatról való ismereteinket.

József Attila, mint nemzedékének legjobbjai, ismerte és szerette Kodály Zoltán nagy alkotásait; 1934-ben válogatott verseit is eljuttatta Kodály Zoltánhoz. Kodály Zoltán a költő verseit nagyon alaposan tanulmányozta, de csak kevés költemény találkozott helyesléssel. Sem Ottó Ferenc, sem Bartók János kérésére nem vállalkozott azok megzenésítésére. Pedig a költőnek szép számmal vannak népdalszerű versei s a klasszikus metrumok megzenésítése sem okozott volna nehézséget a Berzsenyi- és Kölcsey-versekhez dallamot komponáló Kodály Zoltánnak.

József Attila verseinek 1954-es kiadásához írt jegyzetei meglehetősen elutasító szellemben készültek. Ennek fő oka Kodály jambusellenessége.³⁹ Felesége szíves közlése szerint Kodály Zoltán többször is felszólította *Péczely Lászlót*, hogy írjon már valamit a jambus ellen. Kodály, nyelvhelyességi tanulmányaiban is, nyelvünk tisztaságát féltette az idegen fonetikai elemektől. A jambust ilyennek tartotta. Nem vette figyelembe, hogy József Attilánál — mint számos kortársánál is — már egy elmagyarosodott, átritimizált jambus jelentkezik. A jambusnak XX. századi magyar változatait Kodálynál sokkal toleránsabban szemlélte tanítványa és munkatársa, *Vargyas Lajos*, aki már 1952-ben kijelentette: „Az új magyar irodalom művelőinek ragaszkodása a jambushoz nem volt [...] pusztán idegenutánzás vagy hiábavaló művészkedés. Felszabadította költőinket a korabeli magyar vers túl egyszerű, táncoló és merev formája alól, és lassan visszavitte a szabadabb, súlyosabb és művészbibb magyar ritmushoz, amit még a mértékes vers lehetőségeivel is gazdagítottak. Ez a vers méltán sorozható be a magyar ritmus többi megnyilvánulásai közé.”⁴⁰

Kodály idegenkedésének fő oka valószínűleg a két alkotó alkati különbségében keresendő. Kodály Zoltán nem tudta követni a „Jaj, szeressetek szilajon” kozmikus magányába József Attilát, míg József Attila, aki népiséget,

³⁹ Tanítványa, Ránki György felidézi Kodály szavait: »Jambust lehetetlen magyarul megzenésíteni. Egyáltalán az egész magyar jambus költészet aberráció« — mondta. »De hát, tanár úr« — [...] — »eszerint le kell mondanunk Aranyról, Vörösmartyról, Petőfiről, Reviczkyről, Vajdáról, Adyról, Babitsról, József Attiláról...« Kodály szó szerint ezt válaszolta: »Kár volt azt a sok — olykor egész jó — gondolatot ilyen lehetetlen formába öltöztetni.« (Igy láttuk Kodályt. Harmincöt emlékezés. Szerkesztette: Bónis Ferenc. Bp., 1979. 93-94. l.)

⁴⁰ Vargyas Lajos: *A magyar vers ritmusa*. Bp., 1952. 185. l. V. ö. — —: *Magyar vers — magyar nyelv*. Bp., 1966. 165. l.

marxizmust és még oly sok hatást ötvözött nagy költeményeiben: szerette Kodály Zoltán művészetét.

Vajon miért foglalkozott oly sokat Kodály a „Bob-dallammal”? Lehetőséges, hogy megfogadva Gáldi László felszólítását,⁴¹ új, nagy tanulmányt készült írni a magyar népdal — és nem csak a népdal — strófaszerkezetéről. Feljegyzései, s nem utolsósorban József Attila verseinek kritikai — verstan — tanulmányozása megengednek egy ilyen feltevést.

Végül egy személyes megjegyzés. Nem vagyok zenész, sem a verstan tudós művelője. Irodalomtörténészként is csupán öt esztendeje tanulmányozom József Attila életművét. Örülnék, ha dolgozatom esetleges téves megállapításait és kommentárjait a szaktudósok helyesbítenék.

⁴¹ Gáldi László: I. m. 140. l.

BO WALLNER:

KÉT ALKOTÓI TERÜLET KORUNK SVÉD ZENÉJÉBEN*

Önmaguk sajátos arculatának jellemzésekor a svéd zeneszerzők legifjabb nemzedéke szívesen megmarad annál a háttérnél, amelyet a pop- és rockzenében magáénak mondhat, míg a valamivel idősebbek háttére pl. a Stravinskyra, Webernre, Sosztakovicusra, Messiaenre vagy Cagere nyúlik vissza. Ezzel nyelvi dilemma elé állítják a napjainkban szerzett zenével foglalkozó zene-kutatót. Alig 10—15 éve az olyan fogalmak, mint „modern zene”, „napjaink zenéje”, „korunk zenéje” elsősorban arra vonatkoztak, amit akkoriban „komoly zenének” is neveztek, vagyis a zenekarok, kamaraegyüttesek, kórusok és operaszínpadok részére komponált muzsikára, sőt a leglényegesebbekre az elektronikus zene területén is.

Szűkebb körökben ez a szóhasználat természetesen még mindig alkalmazható, de más a helyzet, ha nagyobb hallgatósághoz, mindenekelőtt a fiatalabb közönséghez fordulunk. Ebben az esetben „korunk zenéje” a popzenét, a dzsesszt és a slágereket jelenti, ami nem utolsósorban a tömegkommunikációs eszközök és a kommercializálódás hatalmas anyagi forrásaival magyarázható; egyetlen hangzónnal, amely szinte mindent elsöpör, ami útjába kerül. Ne feledjük azonban, hogy e műfajokon belül is, s talán mindenekelőtt a dzsessz területén, megfigyelhető egyfajta heves társadalmi elkötelezettség és egyfajta erőteljes, mélyreható művészi tevékenység. A szimfonikus zeneszerzőknek és operakomponistáknak nincs kizárólagos joguk a „komoly” megjelölés használatára. Korunk zenéje más szóval az a zene, amelyet napjainkban szereznek; az a repertoár pedig, amire régebben elsősorban gondoltak, az egésznek csupán kisebb része.

Jelen tanulmány ennek a mennyiségét tekintve kisebb résznek két fejlődési vonalát, a vokális zenét és a szimfonikus zeneszerzést vizsgálja.

Elengedhetetlen azonban egy további leszűkítés:

A zenekutató sohasem élhet azzal a nagy ambícióval, hogy tárgyilagos legyen. Már maga az, hogy megválasztja a nézőpontot, és ahogy kiválasztja a megvilágítandó művet, szubjektív állásfoglalásról tanúskodik. Természetesen megkísérelhető, hogy madártávlatból szemléljük a vizsgálat tárgyául szolgáló területet, s ennek során katalógusszerű elrendezésben jegyezzük fel az összes felbukkanó adatot. Ez egyfajta megoldást jelentene. Ha azonban a a felszín alá hatolunk, önmagától bekövetkezik a mű/zeneszerző és az átélő,

* Bo Wallner tanulmánya az 1980 májusában megrendezésre kerülő svéd zenei hét alkalmból jelenik meg. (A szerk.)

elemző és reflektáló hallgató párbeszéde. S vajon nem ez utóbbi részesítendő-e előnyben? A művészetnek az a feladata, hogy elkötelezze a befogadót. A kutató csak egyike a befogadóknak.

A NYELV ÉS A HANGOK (A VOKÁLIS ZENE)

A Bartók és Kodály zenéjével foglalkozó legtöbb svéd, s ezek száma — hivatásosoké és műkedvelőké egyaránt — feltűnően magas, meg szokta jegezni, hogy a zenei nyelvben fellelhető egyfajta rendkívül jellemző ritmikus jelleg mind az eszközökben, mind azok kezelésében. Erre különös figyelmet fordítanak, mivel ezek az eszközök igen nagy mértékben eltérnek azoktól, amelyek a svéd hagyományban találhatók. A vokális zene esetében a válasz könnyű: végső soron a nyelv hozza létre ezt a sajátos jelleget, s a magyar nyelv csengése és deklamatorikus vonásai csupán kevés ponton érintkeznek a svéd nyelvvel. Rokon mintákkal azonban gyakran találkozhatunk a nagyobb hangszeres műveknél is. Nyelv és ének olyanok, mint a televény föld, amelybe a hajszálgyökerek lenyúlnak, hogy tápanyagukat felszívják.

Nyelv és zene eme közelsége nem egyedülálló a magyar zeneművészet esetében. Másutt is fellelhető, ám nyilvánvalóan lehet erőteljesebben vagy kevésbé hangsúlyozott. A svéd zenében például meglehetősen hosszú időn keresztül csak egész gyenge hangsúlyt kapott. Ennek egyik oka abban rejlik — s itt elsősorban a romantikusokra gondolok, ennél régebbre aligha nyúlhatunk vissza az időben, ha nyelvi kérdéseket kívánunk megvitatni —, hogy a zeneszerzők igen erősen kötődtek a német zenéhez mint példaképhez. A legfontosabb melodikus ösztönzést Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schumann és Wagner adta. A romantikus svéd zene nagy vonásokban inkább tekinthető tájszólásnak e stílusokon belül, mintsem kifejezetten önálló zenei nyelvnek.

Vannak azonban felszabadulási folyamatok. Két hullámban találkozunk velük. Az első a századfordulón jött létre. Ez a svéd költészet aranykora (Fröding, Heidenstam, Karlfeldt, Bo Bergman stb.), amelyben nem utolsósorban a nyelv kezelése és a költészeti formavilág ér el korábban sohasem látott merészséget és kifejezőkészséget, valami olyat, ami a svéd zeneszerzőket (Peterson-Berger, Stenhammar, Rangström stb.) is szokatlanul gazdag és személyes dalköltésre ihleti.

A másik felszabadulási hullám, amelyre fél évszázaddal később kerül sor, szorosan egybefonódik az új költészet kibontakozásával s azzal az időnként analitikusan tudatos anyagfelfogással, amely egyike a II. világháborút követő zeneszerzői fejlődés legjellemzőbb sajátosságainak. A helyzetet jól tükrözi az az előadás, amelyet Karl-Birger Blomdahl tartott néhány saját művéről a Princeton Egyetemen, 1959 tavaszán. Amikor eljut azokhoz a szövegekhez, amelyeket saját maga szerzett — erős leegyszerűsítésekkel és bizonyos pedagógiai elgondolásokból —, különválasztja a költészet szemantikus (vagyis tartalmi) és fonológiai oldalát (vagyis azt, hogy mit is képviselnek e költemények mint magán- és mássalhangzókból, valamint ritmikus mintákból álló szerzemények). A zeneszerző ily módon nemcsak gondolattal, érzelmmel és naiv, spontán nyelvi átéléssel tölti meg képzeletét, hanem elmélyül a költői nyelvben és mint valamely kifinomult, átdolgozott formaművészetben, ahogy az pl. Mallarménál, Eliotnál és Rilkenél, a svéd költészetben pedig elsősorban

Ekelőfnél, Lindegrennél, sőt bizonyos értelemben még Martinsonnál is megtalálható.

Blomdahl előadása kordokumentum, ami azonban nem jelenti egyértelműen azt, hogy iránymutatónak nevezhető. Ennek egyik oka abban rejlik, hogy ő maga s több más, vele egykorú zeneszerző az 50-es évek végén már írt egész sor, nagy figyelmet keltő vokális művet, amely kiindulópontként szolgált analíziséhez. Egy másik ok az, hogy nehéz a 20. század svéd zenéjében kifejezett fejlődési irányvonalakat megállapítani ott, ahol éppenséggel maga a hazai alkotómunka vált stílus-teremtővé. Hogy tipikus példát említsek: a kamarazene területén sokat jelentett, amikor Hilding Rosenberg magas technikai és művészi szinten újjáteremtette a svéd vonósnégyest; a legfontosabb impulzusok azonban pl. Bartókon, Alban Bergen és Webern keresztül érkeztek.

Térjünk azonban ismét vissza ehhez a második felszabadulási hullámhoz! Ennek, a korábbtól eltérően, egész sor impulzus és formai elgondolás az ismertetőjegye, s ebben a tekintetben jellemző korára, amelyet az információk és impulzusok áttekinthetetlen tömege tölt meg. A szólódalon belül, amely reneszánszát éli, megtalálható mind a naiv (olykor naivisztikus) dal, pl. Bo Lindénél és Laci Boldemannál, mind az ironikusabban humorisztikus hangvétel (olykor pl. Eskil Hemberg-nél), vagy egyfajta expresszionisztikusan ihletett alkotás (gyakran pl. Maurice Karkoff-nál), mind pedig — jelentős hagyományokkal maga mögött — az az impresszionisztikus színezetű hangulatkép, amely fellelhető néhány idősebb zeneszerzőnél: Gösta Nystroemnél, Gunnar Frumeriénél és Hilding Hallnäs-nél.

Hogy a dal és az új kifejezési eszközök (közelebbről meghatározva: a népi hangvétel és a nemzeti avantgarde-től származó impulzusok) miként képesek egy és ugyanazon kompozícióban összeolvadni, jól mutatja egy jelenet *Lars Johan Werle* (1926—) *Tintomara* c. operájából (1973). *Tintomara*, ez az androgyn lény, aki férfiakra és nőkre egyaránt vonzóan hat, ő maga azonban nem képes vonzódni senkihez sem, magányosan vándorol kint az erdőben. Az a párbeszéd, amelyet folytatni képes, a természethez, a madarakhoz szól. Az ének hangneme a korai svéd romantikához kapcsolódik egységben a szöveggel, amely Carl Jonas Love Almqvist „A királyné ékszere” c. regényére (1833) épül. (1. kottapélda.)

Ha tovább időznénk a jelenetnél, észrevennénk, miként csapong Werle — az énekhangot követő kereteken belül — a szöveghez közel álló deklamálás és a melizmák között. Ezzel eljutunk ahhoz a szöveg-hang kapcsolathoz, amely a későbbi évtizedekben a svéd vokális zenét jellemzi majd. Ezt már megtaláljuk a *Hilding Rosenberg* (1892—) *János jelenései* c. oratóriumszimfóniáját (1940) kísérő baritonrecitativókban is, a legmegragadóbb, s egyúttal feszültséggel leginkább terhes példák pedig *Karl-Birger Blomdahl* (1916—1968) *Aniara* (1957—59) c. operájában találhatók. Ebben a kordrámában, amely Harry Martinson egy versciklusára és Erik Lindegren szövegkönyvére épül, egy hatalmas, óceánjáró méretű úrhajóról esik szó, amely letér pályájáról és a világűrben a megsemmisülés felé halad: kép az embernek a technika lehetőségei iránt érzett lelkesedéséről, ám egyúttal azokról az örültségekről is, amelyeket a lehetőségek előidézhetnek. A cselekmény állandóan a gonoszság és a messzire vágás között ingadozik. Blomdahlnál ennek szá-

1. Werle: Tintomara (részlet)

The musical score is presented in three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is B-flat major (two flats). The first system includes the lyrics "Mej finner ingen," and features a circled measure number 28. The second system includes the lyrics "ingen jag finner. Almhägg och hassel blåstra för vind-". The third system includes the lyrics "Jag ler åt alla, alla åt mej le. Alm, hägg och has-sel," and features a circled measure number 29. Performance markings include *semplice p*, *mf*, *pp*, *mp*, *p*, and *p espr*. The piano part includes various articulations such as accents and slurs.

mos kifejezési formája van. A Mimaró, aki azt a radarképernyőt kezeli, amely az úrhajósokat a maguk mögött hagyott Földről tájékoztatja, szinte száraz, tárgyyszerűen deklamáló stílusban (amely ugyanakkor azonban nem zárja ki a kétségbeesés kitöréseit) beszél a náciizmus gázkamráiról (2/a kottapélda). Ezzel kerül szembe a mű későbbi részeiben a Költő szédítő melizmákból álló, eksztatikus áriája (2/b kottapélda): a lelki élet tisztaságának, bensőségességének és időtlenségének ábrázolása. Nem elképzelhetetlen, hogy a zeneszerzőt az ún. pásztorkiáltások ihlették meg fent az északi svéd pásztorkunyhók és legelők világában; archaikus hagyomány ez, amely néhány évvel korábban, néprajzi hangfelvételeken keresztül vált ismertté. Teljesen bizonyos azonban, hogy egy különleges hang, Margareta Hallinsé is ihletően hatott rá. Mint a későbbiek során látni fogjuk, az énekesek jelentős szerepet játszottak annak az új útnak a szempontjából, amelyet a svéd vokális zene a legutóbbi negyedszázad során megtett.

Az Aniarában a deklamatórikus részek és a melizmák közti csapongás sok szempontból magyarázható. A szöveg jellege és mondanivalója termé-

poco più lento (♩. c. 84)

Ny minnesbild. Pantomimisk.
Neues Erinnerungsbild, pantomimisch.
mf drammatico

41

Mim

vet man vadsom hän-der. I mör-ka gru-vor in - ne - stängs de
Los sie au-ser - kor-en. In dun-ke Gru-ben sperrt man ein - die

(G.C.) *giusto e secco*
sempre p (tr.)
(Cb. Timp) col 8va

42

Mim

folk - slag som bru - kas och för - bru - kas likt fö-re-mål till dess de av-sor-te-ra-
Stäm - me, man braucht sie und ver-braucht sie wie Umzugsgut, man siebt sie aus und treibt sie

f

43

Mim

-de drivs bort till kamrar - na vid Y - gol. O fatt-
dann in Schre - kens-kammern dort bei Y - gol. Un fass-

mf *f molto espr*

mf sempre *giusto e secco*
(Pf.) *mf* 8va bassa

S&C° 6254

szetesen fontos. Am ugyanolyan fontosak voltak a szavak és a hangszín közti kapcsolatokra vonatkozó ama elképzelések, amelyeket Blomdahl mutatott be princetoni előadásában, hogy ti. magas szintű tudatossággal ne csak egyfajta szemantikai utat járjon be, hanem figyeljen az emberi hang csengésében rejlő lehetőségekre, sőt hogy az egyik szerepben egyenesen ki is fejleszzen fonetikai lehetőségeket.

A Mimarób elbeszélésének deklamáló stílusával sok helyütt rokon — anélkül azonban, hogy annak hatása alá kerülne — az a szövegkezelés, amellyel *Sven-Erik Bäck* (1919—) a *cappella-motettákat* tartalmazó nagy ciklusában találkozunk. E ciklus az Aniara idején született és mindmáig nem zárult le. Az egyházi zene betörése egyébként fölöttébb figyelemreméltó korunk svéd zenéjében, elannyira, hogy pl. maga Bäck is szerzett teljesen új, liturgikus darabokat, korálokat s hangszeres vagy elektronikus kereteket tartalmazó, új, istentisztelethez szolgáló zenét, pl. az „*Ännu är det tidigt i värl-*

74 *poco agitato*
mf espr. molto *f.*

Poet. M A A A A A A

138 72 *mp* *nynnande summerd*
pp dolciss. semplice. 73

Poet. (A) A M M

S. *pp come prima*

A. *pp come prima*

T. *pp come prima*

B.

den” c. ünnepi miséjében (1979). [E zene funkcionális visszafogottságával szembeállíthatók Torsten Nilsson (1920—) gyakran robbanásszerű, vallomás-színezetű oratóriumai, amelyekben a vizsgálatunk tárgyát képező vokális szempontok kevésbé szembetűnőek; inkább szembeötlik a kórus összhangja és a hangszerek összefonódása, a rendkívül újszerűen megformált orgona-szólam.]

A deklamatorikus kórus- vagy szólóénekstílus példáit hosszasan sorolhatnánk. Megvizsgálhatjuk pl. Gunnar Bucht (1927—) egy, 1956-ból való kórus-szvitjét, az „Hommage à Edith Södergran” címűt. Számomra a legjellegzetesebbnek azonban a másik tipikus vonás, a melizma és a gazdagon ékesített melódiaívelés tűnik fel. Ezt jól szemlélteti néhány rövid idézet az Aniarra fenti ütemein kívül is:

A 3/a sz. kottapéldában — Bo Nilsson (1937—) *Mädchentotenlieder*, 1958, Gösta Oswald költeményére — olyan gesztusokkal találkozunk, amelyek felületes vizsgálódás esetén gondolatainkat Pierre Boulez-hez vezetik (Le mar-teau sans maître, Improvisation II). Bo Nilsson munkamódszere azonban el-tér az átgondolt szerializmustól. Egy nyilatkozatában, amelyre Gunnar Lar-son „Spel med fyra variabler” („Játék négy változóval”) — megjelent: Nu-tida Musik 1959/60 nr. 5. — cikkében hivatkozik, kétségtelenül azt hangsú-lyozta, hogy a fonetikai anyag beható tanulmányozásából indult ki („a költe-

gondolatai Dorothy Dorrow angol szopránénekesnő körül járnak. A mű szólóhangra (szöveg nincs benne) és zenekarra írt versenymű jellegét ölti, noha inkább a bensőséges és fájdalomteli, mintsem a káprázatos kifejezés felé irányul. *Daniel Börtz* (1940—) 5. *monológját* (1970) egy további, feltűnően aktív és a zeneszerzők számára ösztönző erejű avantgarde szopránénekesnő, Maros Ilona részére írja.

E műben újabb melizmatikus és a díszítésre vonatkozó attitűddel találkozunk. Itt nincs szó semmiféle költemény megvizsgálásáról (mint Bo Nilsson *Mädchentotenliederje* esetében), nincs drámai-szemantikus kapcsolat (mint az *Aniaránál*), nincs semmiféle kapcsolódás a szimfonikus zenei nyelvhez (mint *Holewa* esetében), és nem jelentkezik semmiféle vágy sem egyfajta valósi szublimálás után (mint *Hembergnél*): mindent a hang, az énekesnő nyújt, technikailag és kifejezésbelileg egyaránt. Ez az a forrás, ami kutatás tárgyát képezi; ez az az anyag, amelyre a zeneszerző megformálásában minden felépül. Szinte egyenesen szopránhangra írt szólószonátáról is beszélhetünk. A 3/c *kottapéldában* szereplő hat kottasor jól mutatja, mennyi hangszeres fantázia szövődött itt egybe a vokállissal.

3/c

Ugyancsak a különleges hanggal, mint zeneszerzőt ihlető forrással találkozunk *Bengt Emil Johnsonnál* (1936—). 1975—77-ben alkotta meg Kerstin Ståhl számára *Soliloquium* c. szólóművét. A művésznő „A hárfa ereje” elne-

Bengt Emil Johnsonra jellemző ez. Ugyanakkor azonban természetesen igen nagy jelentőségű a másik hangforrás is, az a különös énekhang, amelyre a mű íródik. A zeneszerzőkre számos esetben vonatkozik, hogy formáló tevékenységük során hűek maradnak ahhoz a hanghoz, amelyre írnak. „E hangok olyanok, mint a táj...” mondotta egy alkalommal Bengt Emil Johnson.

A magyaroktól eltérően csak kevés svéd hangszeres művész és karmester tett szert nemzetközi hírnévre. Más a helyzet a szólóénekeseknél; külföldön korábban mindenesetre ők és csakis ők jelentették „a svéd hangot”. Az új hang, a szólistákon túlmenően a svéd *kórusoké*. Ez a fejlődés a II. világháborút követő évekre nyúlik vissza, amikor is egy Eric Ericson nevű ifjú karigazgató zeneileg jól iskolázott, hasonló korú énekeseket gyűjtött maga köré. Reneszánsz korabeli madrigálokkal és Bach-motettákkal foglalkoztak, s a zeneszerzőket új, immár nem romantikusan idillikus, hanem nyelvileg modern *a cappella* kórusok szerzésére ösztönözték. A helyzet annyira ihlető erejűvé vált, hogy napjainkban egyre nehezebb áttekinteni ezt az új zenei termést. A kóruséneklés műkedvelők körében, s olykor zavarba ejtő ügyességgel, népmozgalommá fejlődött, a hivatásos szinten pedig (gyakran Eric Ericsonnal mint vezetővel az élen) teljesen új kifejezési területek és műdimenziók jöttek létre.

Nem utolsósorban ez utóbbi vonás is jellemző: a tételek olykor akár „szimfonikusnak” is nevezhető méretűek és kidolgozásúak. E műfaj legkorábbi terméke alighanem *Ingvar Lidholm* 1956-ban, Ezra Pound versére komponált *Canto LXXXI* c. műve; dodekafon kompozíció ez, egész sor olyan vonással, amely Luigi Nono 50-es években alkotott műveit idézi fel bennünk. A kifejezés mód így tehát rendkívül erőteljes. Egy további mű *Arne Mellnäs* (1933—) 1965-ből származó *Succimja*, egyfajta virtuóz hatásokból álló kollázs énekekre és más orális hangokra. Ide tartozik *Lars Johan Werle* két műve: a *Canzone 126* (1967) Petrarca egyik szonettjére és a *Nautical Preludes* (1970), egy tengeri hangulatot árasztó szvit.

Ehhez a művészileg tagadhatatlanul sokat jelentő terméshez tartozik az

5/a

NENIA

for mixed choir

Lars Edlund

The musical score for 'NENIA' is presented for Soprano (S), Alto (A), and Tenor (T) parts. It begins with a tempo marking of quarter note = 72 (♩ = ca 72) and a dynamic marking of mezzo-forte (mf). The music is in common time (C). The Soprano part has a '5' above the final measure, and the Tenor part has an '8' below the first measure. The score includes various rhythmic values and articulations.

ötletgazdag és újat teremtő halláspedagógusként is ismert *Lars Edlund* (1922—) két műve is (*Modus novus*, *Modus vetus*). E két kórustétel közül a korábbi, az *Elegi* (1971) Gunnar Eklöf egy versére épül, a *Nenia* (1976) a *Lamento d'Arianna* Monteverdi-féle madrigálváltozatából indul ki (*Lasciate mi morire*). A kompozíció azonban jóval több, mint egyszerű parafrázis. (5/a, b)

5/b

105 lungo!

S
-scia la- -scia a a a a

A
-scia la- -scia a a a a

T
-scia la- -scia a a a a

B
-scia la- -scia a a a a

o o

Mint az 5/a és 5/b kottapélda két idézete mutatja, Edlund a Monteverdi-madrigál első hangsorai körüli képzeletcsapongással vezeti be művét. Ez a csapongás nem tűnik sebesen tova, hanem ismétlődik mint a fájdalmas első és uralkodó motívum rögzítése. A zeneszerző a folytatás során sem követi az eredeti tétel fejlődését, hanem a maga útját járja: fokozza a kifejezőerőt (5/b példa), metsző diszsonanciákba és kétségbeesett kiáltásokba vegyülő, rövid akkordokkal. Ez a kórusmű nem lesz, mint Monteverdinél, korai megfelelője a „l’amour et la mort” közötti szenzuális váltakozásnak, hanem az élet és halál közti leszámolássá válik póre, izgatottsággal teli alakban.

A SZIMFONIKUS ZENE TERJEDÉSE

A századfordulón olykor-olykor azon vitatkoztak, van-e svéd nemzeti nyelv nemcsak a melodikus és ritmikus formák terén, hanem a nagyobb formák alkotási módjában is. Az az elgondolás járta, hogy a dal, a tánc és a hangulatidill annyira jellemző a hagyományra és a zenei környezetre, hogy ennek a kamarazenében és a zenekari művekben is kifejezésre kell jutnia.

Akadnak ilyen példák, ám az uralkodó tendencia, pl. a szimfonikus alkotótevékenységen belül, ennek éppen az ellenkezője. Két igen jelentős mű, *Hugo Alfvén* D-dúr és *Wilhelm Stenhammar* g-moll szimfóniája nagy felépítésű polifon fináléval, egyfajta zenekari „grosse Fugé”-val fejeződik be.

E fejlődésben nagy szerepet játszott Brahms és Sibelius, később pedig a dán Carl Nielsen is. A 40-es évek elején még ezek a keretek is fellazulnak.

Hilding Rosenberg megírja zenekari szimfóniáit, köztük a legismertebbet, a fentiekben említett János jelenéseit.

Az, hogy az 50-es években komponált számos zenekari mű esetében beszélhetünk fokozottabb kifejezőképességről, ily módon nem is annak tulajdonítható, hogy a zene terén vették birtokba első ízben az expanzívát és a monumentálisat. Az expresszionizmus (nem utolsósorban Alban Berg és Stravinsky) élményei és tanulmányozása azonban egyre nagyobb merészre ösztönöz mind a kifejezés, mind a formateremtés terén.

Megint csak Blomdahl egyik műve az, amely a leglényegesebbek közé tartozik: III. szimfóniája (*Facetter*), ez a helyenként kirobbanó erejű zene. 1950-ben írta, s mintegy kapunak tekinthető egy, a svéd zenekari muzsikán belüli szokatlanul megragadó erejű, új termés irányába. A *Facetter*-ben Blomdahl lépéseket tesz a dodekafónia irányába, bizonyos hanglejtések, s formálásbeli elgondolások azonban arról az erős benyomásról is tanúskodnak, amelyet Hindemith és Bartók (különösen a IV. vonósnégyes) keltett benne. Megkapó a személyes jelleg: az elégikusan bezáruló hangulatok és a polifonikusan feldolgozott emelkedések közti csapongások. Ugyanezekkel a vonásokkal találkoztunk nagyhatású *Sisyfos* c. balettjében (1954), valamint az egytétéles *Forma ferritonans*-ban (1961) annak bevezető, clusterszerű hangszíneiben, amelyek Blomdahltra jellemző módon fokozódnak fel az alig hallhatótól a legerőteljesebb kitérésig.

Négy évvel a *Facetter* után további kulcsfontosságú zenemű született, *Ingvar Lidholm* (1921—) *Ritornellje*. Néhány korábbi, kisebb zenekari szerzemény (*Toccata e canto*, 1944; *Zene vonóshangszerekre*, 1952) után, amelyekben szembetűnőek a bartóki hatások, Lidholm a *Ritornell*-ben közelebb került az expresszionizmushoz. Zenei nyelve a korszerű svéd zene árnyalataiban leggazdagabb darabjai közé tartozik. Míg Blomdahl szívesen alkot nagy tömbökben, Lidholm gyorsan váltakoztatja a hangulatokat: az agresszív hatású, éneklő szólófrázisokat, a kamarazenei pontossággal kidolgozott epizódokat, akárcsak a mű végén is, orgiasztikus csúcspontok követik.

Az egytétéles szimfonikus mű — játszásideje mintegy 15—20 perc — a *Ritornell*-től kezdve mintegy ismertetőjegye lesz Lidholm hangszeres alkotó tevékenységének. Jellemző az is, hogy e művek egy állandó felfedező úton járó temperamentumot tükröznek. A komponálás, vallja Lidholm egy Stravinsky-idézettel, „a lélek szabad kutatása”; útja az, hogy felfedezzen és próbálkozzék, ám sohasem kísérletek hozzáadása révén. Megfogalmazásaiban a legtöbbször olyan világosság és élesség található, amelyet akár klasszikusnak is nevezhetnénk.

Az alábbi zenekari művek némelyikéről külön is kell szólnunk: az 1960-ban komponált *Motus-Colores*-ben Lidholm különböző hangcsoportokat állít szembe egymással, különálló szólószólamokkal (fuvola, gitár) dolgozik, s a partitúrának a maga teljességében egyfajta rendkívül kifinomult kamarazene jellegét kölcsönzi. A gondolatok időnként Pierre Boulez-hoz nyúlnak vissza. A *Poëssis*-ban (1963), amely egyike Lidholm a *Ritornell* mellett legnagyobb feltűnést keltett műveinek, letisztul és fokozódik a dinamikus-kolorisztikus nyelvezet irányába történő ama orientálódás, amely abban az időben olyan nyírra szembetűnő jellegzetessége volt nemcsak az ő zenéjének, hanem a nemzetközi avantgarde-nak is. A partitúra ezenfelül bizonyos improvizációs

lehetőségeket tartalmaz, többek között így a Karl-Erik Welin részére írt zongoraszólam (6. kottapélda). Maga Lidholm, Becketre utalva, művét „abszurd zenei színházként” jellemezte.

6.

22 7" 23 10" 24 4"

pno

I bg /

II t. mil. /

perc III d. rum. /

IV emb. /

ff ped. p sub p ff p

s. de bagne

ff piano Gruppen sind immer zu schwach wie möglich auszuführen.

25 5" 26 15"

pno

ff ped. staccatissimo senza ped. etc. (frei improvisieren)

perc I

ff

etc. (frei improvisieren)

perc. II

ff

etc. (frei improvisieren)

UE 14420 LW

Hosszú hallgatás után, a 70-es évek második felében jelentkezett ismét Lidholm, két zenekari művel: a *Greetings from an Old World* cíművel (1976),

amelyben egyebek között Isaac Innsbruckliedjére utal vissza és a *Kontakion*-nal (1978), amelyben egy orosz ortodox himnusz jut nagy szerephez. Mindkét partitúrában ismételten a melodikum nyújtja a formafejlődés hordozóanyagát.

Lidholm a modern svéd zene egyik legbeszédesebb példája; olyan zeneszerző, aki a legtöbb műben, amellyel dolgozik, a korábitól eltérő kiindulási helyzetet keres. Ez az ő esetében nem annyira azt jelenti, hogy elektronikus zenével kezd foglalkozni, mint inkább azt, hogy műveiben a hagyományok megújítására törekszik.

Az esztétikai változékonyság e kérdésében és még sok más ponton gyökeresen különbözik egy másik zeneszerzőtől, *Allan Pettersson*tól (1911—), akinek zenekari oeuvre-je az új svéd zene legfontosabb adalékai közé tartozik. Míg Lidholm viszonylag igen keveset alkot, Pettersson szimfóniái (ezek száma jelenleg 13) epikus méretűek; míg Lidholm zeneanyaga állandóan változik, Pettersson zenéje úgy tekinthető, mint bizonyos konstans formaeszközök körüli állandó variációk; míg Lidholmnál megfigyelhető az „abszolút zene” komponálására való egyfajta törekvés, Petterssonnál szakadatlanul meglevő vallomásról beszélhetünk. Az az üzenet, amit ő továbbít, fájdalommal és tiltakozással teli emberi tudatot tükröz. Akár életpessimizmusról is beszélhetnénk, ha zenéje erőteljes mivolta és az állandóan azonos szintű féktelen alkotó erő nem mondana ellent ennek.

Ha a kutatómunka során a partitúra egyes epizódjaiban való elmélyülést választanánk, más szembeeső ellentéteket is felfedezhetnénk Lidholm (sőt bizonyos esetekben Blomdahl) és Allan Pettersson zenekari nyelve között. Míg Lidholm kamarazenei elgondolásokból látszik kiindulni, vagyis minden egyes szótartományt megfarag, Pettersson nagy kiterjedésű, súlyos összhatásokkal dolgozik. Alkotóeleme továbbá az ostinato is; nem az, amely Stravinskynál a népzeneben gyökerezik, s viszonylag rövid, ritmikusan állandóan változó epizódokból tevődik össze, hanem a terjedelmes tömbökből álló ostinato. A zene eme epikus vonalait megnehezítik, hogy egyetlen rövid idézetben képet nyújtsunk Allan Pettersson zenei nyelvéről és zeneszerzés-technikájáról. A 7. *kottapéldán* bemutatott és a *VII. szimfóniából* (1966—67) vett ütemek mégis visszaadnak valamit a lényegből. Megtalálhatók benne a vonások kifejezésteljesen éneklő melódiavonalai, az ostinato, mindazok a kettőzések, amelyek a hallgatóban rendkívül sajátos hangerőélményt keltenek. Az 1970-ben komponált IX. szimfóniában ez a cantilèna és ezek az ostinatók továbbfejlődnek és felerősödnek. (7. *kottapélda*.)

Allan Pettersson zenéjének sajátos jellege nagymértékben összefügg életútjával: nemcsak azok a fizikai szenvedések döntőek, amelyek közepette él, hanem az is, hogy a stockholmi szegénynegyedben nőtt fel. Mint már utaltam rá, műveiben jelentős társadalombírálat is található. E keserű, tragikus hangulatok azonban, amelyek nem riadnak vissza sem a patetikus, sem az érzelmileg telített hatásoktól, a svéd zenekari hagyományokon belül másutt is fellelhetők, így pl. *Ture Rangström* (1884—1947) Strindberg-szimfóniájában (1914), valamint *Gösta Nystroem* (1890—1966) egyik művében (*Sinfonia del mare*, 1947—48).

Hasonló hangulatok találhatók *Åke Hermansson*nál (1923—) is. Az ő zeneszerzőmódja azonban nagymértékben eltér Allan Petterssonétól. Hermansson „építő”, nem pedig „elbeszélő”. Nála minden egyes fázis magán visel va-

illetve 1976-ban befejezett *szimfónián* kívül egyebek között az *In nuce* (1962—63), igen rövid és rendkívül erőteljes darab; valamint az *Ultima* (1971—72), amely Blomdahl több művéhez hasonlóan a csend határán kezdődik és fejeződik be.

A 8. kottapéldában szereplő, az „Apeller”-ből (1968—69) vett partitúra-oldal világos képet fest Hermanson zenei nyelvéről: rövid frázisok, kis, fokozatos változások, apró vagy szenvedélyesen váltakozó, dinamikus árnyalatok,

8.

The image shows a page of a musical score, likely a symphony, with multiple staves for different instruments. The instruments listed on the left include Fl. gr., Oboi I III, Clar. I III, Fag. I III, Cor. in F, Tr. be I III in C o B, Tr. be II, Piatto, Vibraf., V. ni I (7 staves), V. ni II, div. in 4, Viole, V. II, div., and C. B. The score is marked with various dynamics and performance instructions. At the top, there are markings for 'accel.', 'poco', 'a', 'ten.', 'poco', and '21' and '22' at the right. The score includes dynamic markings such as 'ff', 'mf', 'f', 'ppp', 'pp', 'p', 'mp', 'mor.', and 'vibr.'. There are also performance instructions like 'metallo', 'ped.', 'gliss.', and 'vibr.'. The page is numbered 21 and 22 at the top right.

NMS 10129

egyfajta élenkség, amelyben a lüktetés alárendelt szerepet játszik (az ütemvonalak legtöbbször csak tájékoztató jellegűek).

Mint már korábban is utaltunk rá, létezik a svéd zenének olyan fajta képe, amelyben a lírai hangulatok az uralkodó jellegűek; ezekben a melódia kiindulópontja a dal. Ha ebben a hitben élünk, úgy vélhetjük, hogy olyan zeneszerzők mint Blomdahl, Lidholm, Pettersson és Hermanson egy, a svéd hagyománytól erősen eltérő ideált képviselnek. Mennél jobban elmélyülünk azonban a II. világháború utáni alkotásokban, annál világosabban rajzolódik ki legjelentősebbként az expresszionista ihletésű vonal, noha a közönség nem mindig ezt értékeli a legmagasabbra.

Íme e kép néhány további árnyalása:

Hans Holwa szimfonikus műveiben, s ezek sorában egy igen nagy figyelmet költő zongoraversenyében (1972), az összes többi svéd zeneszerzőnél közelebb kerül Schoenberghez és Alban Berghez; ebben jelentős szerepe van annak, hogy bécsi származású. *Bo Nilsson* és *Bengt Hambraeus* (1928—) e neoexpresszionizmus egy későbbi szakaszának képviselői, akiket bizonyos művekre az 50-es évek közepének darmstadti iskolája ösztönzött. Szembetűnő a kolorisztikus választékosság, nem utolsósorban az ütőhangszerek buzgó kezelése révén. *Hambraeus Transfiguration* c. művében (1963) az összhangnak olyan spektruma található, amelynek Lidholm Ritornelljén és Motus-Colore-sén kívül csak kevés megfelelője akad a svéd zenében.

Hambraeus tanulótlársa volt *Gunnar Bucht* (1927—), aki jelenleg a stockholmi zeneművészeti főiskolán a zeneszerzés professzora. Nála egy némileg eltérő jellegű expresszionisztikus véna figyelhető meg. Először számos zenekari művet, főleg szimfóniákat alkotott, amelyekben példaképekként Carl Nielsent, Sibeliuszt és Blomdahlt követte, majd a 60-as években egy ideig részben Wagnerban, részben Schoenbergben mélyült el. Hogy ezt követően mire törekedett, tanulmányozható többek között néhány, a későbbi évekből származó nagyobb művében; olyanokban, amelyek — annak révén, ahogy ő értelmezi a korhangulatokat és -válságokat —, mint eszmei-szimfonikus alkotások jellemezhetők: *Journées oubliées* (1975), *Au Delà* (1977). A partitúrák, mint Buchtnál minden esetben, jól kidolgozottak és nagy hatásúak, ám — korábbi műveitől eltérően — egyidejűleg egy olyan formáról is beszélhetünk, amely szabad impulzusokon keresztül látszik előretörni. Az ilyen formaalkotási eszmék rendkívül szembetűnőek egész sor, a 70-es évek végéről származó, kisebb kamaraműnél.

Akárcsak oly sok más országban, Svédországban is megtalálhatók a neoklasszikus hagyományok, amelyek a 30-as években élték virágkorukat sok, akkor fiatal zeneszerző között. Azokban a nagyobb művekben, amelyeket a II. világháborút követően alkottak, még mindig fellelhető ugyanez a stílus-eszmény: a diatónia, a szabályos lüktetés, a legtöbbször könnyed és világos zenekari ütemek, a pasturale jellegű lassú tétel stb. A zenei nyelv kitágulása itt gyakrabban utal romantikus mint expresszionista ihlető forrásokra.

Ez vonatkozik olyan vezető zenekari komponistákra mint *Lars-Erik Larsson* (1908—) és *Dag Wirén* (1905—). *Larsson Zenekari muzsiká-jában* (1948—49) olykor-olykor Hindemith jut eszünkbe, ám az a játékos jelleg, amit egyenesen szívesen neveznénk „mendelsohninak”, s amely olyannyira sajátja *Larsson* korábbi műveinek, itt szintén helyet kap. Egy gyakran játszott hege-

dűversenyében (1952) a zenei nyelv romantikusabb, líraibb; a *Három zenekari darab*-ban (1960) megpróbálkozik a dodekafónia egy rendkívül egyéni változatával (a sor felépítésének alapját emelkedő tercek alkotják).

Vele rokon temperamentumú Dag Wirén, ám miközben Larsson szívesen komponál meglehetősen hosszú, éneklő sorokban, Wirén a „puzzle-építők” közé tartozik. A motívumok rövidek, gyakran pregnáns ritmusúak. A művek felépítése alapos kidolgozás révén megy végbe, s ebben uralkodó jellegűek a kamarazeneszerű, áttetsző vonások. Sibelius és Carl Nielsen ihlető ereje is szembetűnő lehet nála is, akárcsak Larssonnál. Fejlődése szempontjából azonban még fontosabb a két háború közti francia zene, többek közt Honegger, Poulenc és Ibert hatása. Wirén legjelentősebb nagyobb műve az egy témára épülő *IV. szimfónia* (1951—52).

Rokon jellegű stíluseszménnyel találkozunk *Erland von Koch*nál (1910—), aki azonban a svéd népzenehez kötődik, néhány művében pedig a lappok zenéjéhez is, így pl. a nagyhatású *Lapplandsmetamorfoser*ben (1957). Hol a neoklasszicizmus, hol pedig az expresszionizmus kutatójaként emelkedik ki *Hilding Hallnäs* (1903—). Alkotó tevékenységének súlypontját azonban a szóló-ének és a kamarazene adja.

Különösen Lars-Erik Larssonnál fedezhető fel egyes, a 40-es évekből származó tételekben Sosztakovics hatása. Egyfajta stílusorientáció ez, amely még szembetűnőbbé válik azoknál a zeneszerzőknél, akik 1950 körül az ő tanítványai voltak a stockholmi zeneművészeti főiskolán. Már itt is megsejthetők azok az esztétikai és komponálástechnikai ellentmondások, amelyek a 60-as és 70-es években oly nagy szerepet játszanak majd a svéd zenében. A tradicionalizmus szembekerül az avantgardizmussal, a nemzeti a nemzetközivel, egyfajta stílusbeli bezárkózás a nyílt útkereséssel stb.

A fiatalon kibontakozott és korán elhunyt *Bo Linde* (1933—1970) esetében nyilvánvaló Sosztakovics és Prokofjev, egyes korai művein pedig Benjamin Britten hatása. Ez nem utolsósorban vonatkozik gyakran játszott, líraian mély ihletésű *hegedűversenyére* (1965). Hasonló stíluseszközök fedezhetők fel *Jan Carlstedtnél* (1926—), Linde műveinek szabadon elbeszélő jellegét nála azonban a komponálás majdhogynem konstruktív értelmezése váltja fel. Ez teljesen egyértelmű az öt vonósnégyesben, de rányomja bélyegét a *II. szimfóniára* (*A Symphony of Brotherhood*, 1968-69), Carlstedt legjelentősebb zenekari művére is. További egykorú zeneszerzők, akik szimfonikus formákkal dolgoztak, noha csupán mint vezérfonállal átfogó és nyilvánvalóan eltérő jellegű alkotásokban: *Hans Eklund* (1927—) és *Maurice Karkoff* (1927—). A stíluseszközök náluk az északi idill és az expresszionisztikusan színezett vallomások között változhatnak. Eklund esetében emlékezetes többek között a *Zenekari muzsika* (1960), erőteljes, zaklatott mű; Karkoffnál pedig a *IV. szimfónia* (1962-63), olyan zene, amely a kezdetén „közel áll a sikoltáshoz”, s amelynek ihletője, akárcsak Karkoff több műve esetében is, a zsidóság kiszolgáltatottsága.

Mélyebb perspektívák és egyre kifejezőbb erejű zenei nyelv irányában fejlődött *Torbjörn Lundquist* (1920—) is. Munkásságának csúcspontja a *Sinfonia dolorosa* (1971—76). Az a közelség korunk orosz zenéjéhez, amely ebben a műben is viszonylag gyorsan kiszűrhető, megfigyelhető *Eduard Tubin* (1905—) egész sor szimfonikus alkotásában is. Megjegyzendő azonban, hogy

Tubin észt származású, s már érett és beérkezett zeneszerző volt hazájában, amikor is a 40-es évek közepén áttelepült Svédországba.

Még ha a szimfonikus alkotás, Tubin kivételével nem játssza is azt a központi szerepet ezekben a művekben mint pl. pl. Allan Petterssonnál és Åke Hermanssonnál, mégis beszélhetünk bizonyos szimfonikus vonulatról, egyfajta, viszonylag hagyományos kereteken belül történő, folyamatos alkotásról.

Befejezésül a fiatalabbak felé fordulunk az avantgarde felé orientálódott zeneszerzők soraihoz. Ők olykor-olykor kétségbe vonják a szimfonikus formákat, magukat a zenekari intézményeket, sőt magát a zárt műbe vetett hitet mint központi kinyilatkoztatást is. Ebben nyomon követhetők mind az elektronikus zeneszerzés körüli esztétikából, mind a 60-as évek heves politikai (sőt a későbbiek során művészi) vitáiból fakadó benyomások.

Am ezeknek a megújulásra törekvő, s a stílus szempontjából minden felfedezést szívesen vállaló zeneszerzőknek sorában is ott található az erős érzés a hagyományok iránt, s aligha meglepő, hogy a szimfonikus alkotás nálunk is nagy, sőt kifejezetten egyre nagyobb érdeklődésre talál. Ennek egyik oka abban a szerepben rejlik, amelyet néhány zeneszerzéstanárr játszott: Blomdahl, Lidholm és Ligeti György is, amikor vendégprofesszorként adott elő a stockholmi zeneművészeti főiskolán.

Hatása megfigyelhető Arne Mellnäs (1933—) és Björn Wilho Hellberg (1938—) szép csengésű, lírai csillogású és virtuóz hangszerelésű tételeiben. A szimfonikus mű azonban nem e két zeneszerzőnél játszik különösen nagy szerepet, hanem Daniel Börtznél, aki eddig komponált négy szimfóniájában (az első 1973-ból való) megkísérelte szintézisbe hozni a clusterek, dūr- és mollakkordok (az I. szimfóniát pl. egy hosszan kitartott E-dūr akkord vezeti be) szembetűnő behatolása jellemezte expresszionista zenei nyelvet és azt az ívhajlatot, amely Brucknernél és Mahlernál keresi példaképeit.

Ez a tömörszerű forma felfedezhető Johnny Grandertnél (1939—) is. A rokonság azonban pusztán a felszínen jelentkezik. Grandertnél ugyanis nem az a feltűnő, ami Börtznél: egy, a késői romantikusok ihlette, eszményien szép összhangzás, hanem valami „hangnyüzgés”, amelyet szívesen nevezhetnénk abszurd jellegűnek is. Ez a helyzet pl. a szimfonikus fúvószenekarra komponált Skorogoworka (1970), valamint a IV. szimfónia esetében (1973). E zenekari nyelvvel éles ellentétben áll Anders Eliason (1947—) zenéje. Az ebben a zenében, főleg azonban egyes későbbi kamaraművekben megfigyelhető lázas hēv ellenére a hangok e tömege sohasem válik uralkodóvá a tömören és világosan megfogalmazottak felett. Egy ihletett példa *Canti di lontananza* c., 1977-ben alkotott műve.

Ennek az új szimfonikus termésnek a sorában a legmélyebb benyomást azonban az 1972-ben komponált *Through and through* kelti. Szerzője Sven-David Sandström (1942—) Lidholm tanítványa, akinek már eddig is átfogóak a művei, főleg a kamara- és a vokális zene területén. Ez a mű, amelynek időtartama kb. 24 perc, elvben két nagy, dodekafonikusan feldolgozott tömbre épül: az első erőteljes és megszakítás nélküli fájdalmas jellegű ff, a második pp: líraibb, énekelhetőbb, elégikus. Ezt a hangulatot mindössze pár accentus „zavarja meg”.

Sandströmnél, s nem utolsósorban a nagy hatású *Culminations*-ban (1976)

felfedezhető bizonyos erős, a zenekarba mint kifejezési eszközbe vetett hit, amit nem szabad úgy értelmeznünk, hogy fejet hajt a hagyomány hatalma előtt. Műveiben több a korelemzés mint a nosztalgia. Pontosan ebben a szimfonikus eszközökbe vetett hitben tér el az egyik további, rendkívül jelentős fiatalabb svéd zeneszerzőtől, Jan W. Morthensontól (1940—). Itt az új svéd zene egyik legellentmondásosabb alkotásával találjuk magunkat szemben. Az esztétikusan magasan képzett, állandóan vitatkozó és állandóan kutató, kísérletező zeneszerző az utóbbi tíz évben több művét szentelte a *metazzenének*, vagyis olyan muzsikának, amely önmagában hagyományunk és időszerű kulturális helyzetünk elemzését és bírálatát adja. Ám képes-e ez a (szöveg nélküli) zene ugyanolyan módon vitatkozni, mint az irodalom, a képzőművészet és a színház? Ez messzemenően kétséges, s aligha meglepő hogy Morthenson metamondanivalójával legtöbbször csak akkor ér célt, ha a partitúra egészét és a verbális kommentárt vizsgáljuk. E kombináció nélkül bizonyos művei kifejezetten a szépség benyomását kelthetik, még ha sok is bennük az érzelmi dimenzió. Így pl. a *Morendó*-ban (1977). Az *Alla marcia* c. darabban (1973) a maga — az üdvhadsereg dalai és egy, az avantgardizmusra jellemző zenei nyelv között — rikító ellentéteivel halad előre a cselekmény, amelyhez hirtelen, sokszerű felvillanások is járulnak.

Jan W. Morthenson eme művei minden más svéd zeneszerzői alkotásnál jobban tükrözik korunk nyugtalanságát, e kor kaotikus információáradatát, a komoly zenei alkotás és a cinikus kommercializálódás közötti ellentmondásokat és a jövővel kapcsolatban érzett aggodalmat.

*

Jelen tanulmány korunk svéd zenéjének mindössze két fejlődési vonalával, a vokális zenén belüli hagyománnyal és megújodással, valamint a zenekari alkotásokkal foglalkozik. Természetesen jelentősek azonban a többi tevékenységi területek is. A *kamarazene* területén a vonósnégyesek komponálásának az 50-es években elért tetőpontja után a fejlődés egyre jobban eltolódott a vegyes együttesek, fúvósok, vonósok, ütőhangszerek, vokális szólamok különböző típusainak átfogóbb és sokféle termése felé. E művek legtöbbjét különleges avantgarde együttesek (mint pl. „A hárfa ereje” és a Maros-együttes) fiatal zeneszerzőinél rendelték meg. A stockholmi zeneművészeti főiskolán fontos adalékot jelentett *Siegfried Naumann* (1919—), a karmester és zeneszerző az ún. Korszerű zenecsoportokkal. Sőt az idősebb zeneszerzők között is — a legvilágosabban *Sven-Erik Bäck*nél — megfigyelhető, hogy szakítanak a hagyományos együttesek típusával. Ám, s ezt szintén szem előtt kell tartanunk, ugyanebben az időszakban született meg néhány a legjelentősebb vonósnégyesek közül: *Jan Carlstedt* és *Hans Eklund*é.

Kevésbé átfogó a szólóirodalom, noha itt is akadnak említésre méltó, fontos alkotások. Ezek egy részét — mindenekelőtt Daniel Börtz, Bengt Hambræus és Sven-David Sandström — a Mats Persson és Kristine Scholz négykezes zongorapáros részére írták, a másik részük az az orgonára vonatkozó új kifejezésvilág és játéktípus, amelynek vezető tolmácsolója *Karl-Erik Welin* (1934—). Itt elsődlegesen Hambræus, Jan W. Morthenson és Torsten Nilsson műveire gondolunk.

Ezekben az orgonaművekben több olyan vonás akad, amelyeket sokan talán inkább neveznének hangművészetnek mint zenének. A zenei nyelvnek hangsín és dinamika kölcsönöz sajátos jelleget.

Ezek a stíluseszközök eszünkbe juttatják, hogy a 60-as és 70-es években az *elektronikus zene* is kimagasló szerepet játszott. A tevékenység központja a stockholmi EMS (ElektronMusicStudion), amely többek között Blomdahl kezdeményezésére létesült, s amelyet kiépítésének első szakaszában Knut-Wiggen irányított. Napjainkban Svédország legtöbb ifjú zeneszerzője immár elektronikus alapoktatásban is részesül, s közülük egyesek számára az elektronikus zene lesz a legfontosabb zeneszerzés-technikai eszköz. Vonatkozik ez az EMS jelenlegi vezetőjére, *Lars Gunnar Bodinra* (1935—), *Bengt-Emil Jonhsonra* és néhány magyar—svéd zeneművészre: *Ungváry Tamásra* (1936—) és *Rózmán Ákosra* (1939—). E terület további képviselői a legfiatalabbak közül: *Regnar Grippe*, *Tommy Zweedberg*, *Åke Parmerud*, *Pär Lindgren* és *Rolf Enström*.

A mostani alkalom kapcsán helyénvaló lenne közelebről beszámolni a Magyarország és Svédország közötti zenei kapcsolatokról is, amelyekben Svédország szinte kivétel nélkül a befogadó fél szerepét töltötte be.

Első fejezetként Liszt Ferenc szerepét kellene megvilágítanunk; másodikként azt, hogy a nagyobb svéd éttermek századunk kezdetén a hazai zenészek számára már-már bántó mértékben alkalmaztak attraktív cigányegyütteseket. A harmadik fejezet helyenként már ebből a tanulmányból is sejthető: mindaz, amit elsősorban Bartók, de bizonyos fokig Kodály is mint stílusalkotó jelentett a modern svéd zenében. Bartók szerepével egyedül az a szerep hasonlítható össze, amely Ligeti Györgynek jutott a 60-as és 70-es években: az ő esetében mind a zeneszerzéstanárnak, — számos tanítvánnyal (köztük Mellnäs, Börtz, Hallberg és Sandström) —, mind a zeneszerzőnek. Ligeti központi művei közül néhányat, így a Requiemet és a Den stora Makabern c. operát svéd intézmények rendelték meg. Külön fejezetet kellene szentelnünk minazoknak a magyar szólistáknak és karmestereknek, akik felléptek Svédországban, köztük különösképpen Doráti Antalnak, aki éveken át volt a Stockholmi filharmonikusok művészeti vezetője, és Wolf Endrének, aki 1936-ban hangversenymesterként került a Göteborgi Zenekari Egyesüléshez, s akiből a későbbiekben rendkívül nagyra becsült szólista és pedagógus lett. Egy utolsó és fontos fejezetet a Svédországban jelenleg tevékenykedő magyar zeneművészeknek és zeneszerzőknek, köztük Solyom Jánosnak, Maros Miklósnak, Deák Csabának, Gaál Zoltánnak, továbbá a fentiekben már említett Ungváry Tamásnak és Rózmán Ákosnak szentelhetnénk.

A legnagyobb reményekre jogosító svéd vonósnégyes, amelynek első hegedűse Mats Zetterqvist, több ízben folytatott tanulmányokat Mihály Andrásnál Budapesten.

(Fordította: Ferenczi Róbert)

CARLOS MIRO CORTEZ:

A LATIN-AMERIKAI NÉPZENE PERSPEKTÍVÁI

A folklór időszerűségét és jövőjét illetően sok a megválaszolatlan kérdés. Úgy vélem, hogy a népzene, annak jelenkori állapotára és az egész problémakör számos kérdésére Latin-Amerika adhatja meg a választ.

E kontinensen, ahol oly különböző erejű és jellegű kultúrák olvadnak össze, az utóbbi évek egyik legsajátosabb népi művészi kifejezőmódja jött létre, melynek helyzetét és távlatait ideje értékelni.

Olyan korokban, amelyeket a technológiai fejlődés jellemez, és amelyek új termelési viszonyokat és életfeltételeket teremtenek, a társadalmi szerkezet változása magával hozza a városi és falusi tömegek kifejezési eszközeinek megváltozását. Ennek megfelelően a folklór, mint népművészet technikája is átalakul, eszközei variálódnak, egyes kifejezőmódok megszűnnek, és újak jönnek létre.

Ez a folyamat a latin-amerikai földrész számos vidékére, főként a városi körzetekre jellemző. Ne felejtjük el, hogy Latin-Amerikára jellemzőek nagy, sűrűn lakott metropolisai és városai. Buenos Aires, Rio de Janeiro, Ciudad de México és Sao Paulo a világ legnagyobb városai közé tartoznak. A városi népzene, a városlakók alkotókészségének megnyilvánulása hatást gyakorol a vidékre és viszont. Kölcsönhatásuk eredménye állandó mozgás és formakeresés, bizonyos, többnyire haladó értelmiségi rétegek és a néptömegek megváltozott helyzetének és társadalmi céljainak megfelelően.

A latin-amerikai zene jelenlegi helyzetét etnikai és kulturális gyökereinek jellemzése révén kísérlem meg ismertetni.

AZ INDIÁN GYÖKEREK

A Kolumbusz előtti kultúrák igen magas fokú szervezettséggel rendelkeztek és állandó zenei tevékenységet folytattak, amelynek zenei és koreográfiai rendszerét az emberi, állati és kozmikus lét ciklusai határozták meg. Az inkák zenekultúrája túlélte birodalmukat, és ma is virágzik. A kontinens azon déli területein terjedt el, amelyen ma Ecuador, Peru, Bolívia, Északkelet-Argentína és Chile északi része terül el.

A pentaton rendszerre épült és főként ütőkre és fúvósokra hangszerelt zene jellegzetes és egyértelműen azonosítható zenei nyelvet alkot. Ezeket a megnyilvánulásokat azonban csak egy valaha volt, és általunk alig ismert zenei élet reminiscenciájának tekinthetjük. Az inka uralkodók udvari zenéjét illetően ugyanis nem maradtak fenn emlékek. Márpedig feltételezhetjük,

hogy az inka birodalom államszervezetének fejlettsége és a hozzá tartozó szer-
tartások magas szintű zenei tevékenységet igényeltek.

A XIV. századi spanyol gyarmatosítással együtt járt a rabszolgatartó
rendszer bevezetése, amelyben először az indiánok, majd a négerek váltak a
kizsákmányolás tárgyává. A spanyol gyarmatosítók kötelezővé tették a kato-
likus vallás felvételét — az indiánok pedig hozzáidomították saját politeista
vallási rendszerükhöz. Ugyancsak alkalmazni kezdték az ibériai félszigetről
érkezett húros hangszerek egy részét is. Ezáltal olyan kulturális szinkretizmus
jött létre, amely a mesztic kifejezésmódban és új típusú zenében nyilvánult
meg; ez az európai eredetű diatónia és hangszerelés ellenére is megtar-
totta indián lényegét. Ennek a keveredésnek egyik legjellemzőbb példája az
andesi „huayno”, amely ma is élő tánczene a volt inka birodalom említett ré-
szein.¹

Fennmaradtak azonban olyan kizárólagosan indián zenei megnyilvánulá-
sok, amelyek párhuzamosan élnek a meszticekkel és ezek az állati élet ciklu-
saival, a föld termékenységével és a karneválokkal kapcsolatos ceremóniákon
lelhetők fel.² Az Andok zenéjének változatossága és gazdagsága egy olyan ze-
nei rendszernek köszönhető, amelyben együtt él a tiszta indián zene és a mesztic
zene a tritonális és a pentatónia nyilvánvaló uralma alatt³, a moll pen-
tatónia által befolyásolt mesztic hangsorok, európai hangnemek emlékei és a
nyugati moll és dúr hangnem, valamint a hangsúlyozottan kétütemű mérték-
rendszer.

A hangszerelés sokszínű, különösen kihangzanak belőle az Andok fuvós-
hangszerei: a „quena” (nádsíp) és a „zampona” (nádból készült pánspip), kü-
lönféle ütőhangszerek, húros hangszerek, mint a gitár, mandolin és a „cha-
rango” (16 vagy több húrú kis, mandolinszerű hangszer, melynek rezonátora
a „tatu” pikkelyes héjából készül).

Latin-Amerika indián zenéjét ma több réteg alkotja:

- a) A magas színvonalú, Kolumbusz előtti kultúrák zenéje két alakban él
tovább: az autokton indián zenében, és a mesztic zene alkotórészeként.
- b) A nemzeti kultúrákba be nem épült, elszigetelt indián közösségek törzsi
zenéje.
- c) A különböző szinten már beépült indián közösségek törzsi zenéje.

A két utóbbi csoport igen kevésbé tanulmányozott zenéje természetesen
nem gyakorolt hatást a sűrűn lakott vidékekre. Ezek az indián közösségek
nagy kiterjedésű vidékeken részben vagy teljesen elszigetelve élnek; az utóbbi
évtizedekben néhány zenetudományi tanulmány révén megismerkedhettünk
zengő, mágikus világukkal, amelyben a zeneszerszámok csoportosításának
hangzásgazdagsága, a stílusok és lehetőségek sokfélesége, valóságos kihívás a
zenei néprajz számára. Brazília, Venezuela, Kolumbia, Peru és Bolívia azok
az országok, amelyekre mindez a leginkább jellemző⁴.

¹ Páros, ünnepi tánc, eredetileg fúvókásérettel, amely a későbbiekben olyan húros hang-
szerekkel bővült, mint a mandolin, charango és gitár.

² A „Pachallampe” a burgonyaültetés ünnepe, a lámák virággal való díszítésének cere-
móniája. Lásd: Petersen, Norma: Panorama Artístico y Cultural de los Departamentos de
Pisagua e Iquique. Facultad de C. y Artes Musicales, Universidad de Chile, 1967, p. 85.

³ Alvarez, Cristina y Grebe, Maria Ester: La Trifonia Atacamena y Sus Perspectivas In-
terculturales. Rev. Musical Chilena, XVIII, 126-127, 1974, p. 80.

⁴ Grebe, Maria Ester: El Cultrun Mapuche: Un Microcosmos Simbólico. Rev. Mus. Chi-
lena, XXVII, 123-124, 1973, pp. 3-42. továbbá lásd Menezes Bastos, Rafael José: „Las Musicas
Tradicionales del Brasil”. Rev. Mus. Chilena, XXVIII, 125, pp. 21-77.

Spanyolország és Portugália gazdag folklórja mély nyomokat hagyott Latin-Amerikában, ahol a mesztic lakosság igen sok műfaji változatot alakított ki, melyek annak ellenére, hogy egyes vidékeken a népművészeti tevékenység hanyatlóban van, mégis megtartják identitásukat és aktivitásukat. Az európai hagyomány asszimilációja új kifejezési típust hozott létre, amely újonnan létrejött formákra és a formák átalakítására épült és gyorsan elterjedt számos társadalmi rétegben. Ennek megfelelően a katolikus ünnepek, legfőképpen a karácsony ünneplése a különféle latin-amerikai országokban számos hasonlósággal és eltéréssel rendelkezik, kiemelkedően színpompás és változatos⁵.

A különböző vallási egyesületek és társaságok, amelyek a középkor spanyol hagyományából erednek, a földrész nagy területein fenntartják a zenei-koreográfiai tradíciók folyamatosságát⁶. Ezek a társaságok szigorú hierarchikus rendben csoportosították külön-külön az indiánokat, feketéket és fehéreket, többé-kevésbé megtartván a mai napig is érvényességüket. Az ünnepi műfajok folklórja állandóan újjászülető vitalitása rendkívüli változatos-ságról tanúskodik, mint például a mexikói „corrido” és „ranchera”, a kubai „son” és „guajira”, a kolumbiai „bambuco”, „pasillo” és „guabina”, az ecuadori „San Juanito”, a perui „huayno”, „vals” és „marinera”, a bolíviai „huayno”, a chilei „cueca” és az argentin „zamba”, és még sorolhatnánk. E műfajokban kiváltképpen tetten érhető a spanyol—indián szinkretizmus.

A népi költészet fontos szerepet játszott az énekelt műfajok fejlődésében. Ez a helyzet a „decima” és a „romance” esetében, amelyek ma is népszerűek többek között Panamában, Venezuelában, Argentínában, Uruguayban és Chilében.⁷ A mexikói „corrido” tulajdonképpen románc, amely nemcsak Mexikóban terjedt el, hanem más latin-amerikai országokban is. Ennek egyik oka a mexikói filmipar, amely a legfejlettebb a földrészén. A zenés filmek előállítására kapta a fő hangsúlyt ebben az iparban, és ez közrejátszott a „corrido” műfajának sikerre vitelében és fenntartásában. A rádióműsor is jelentős szerepet visz ebben. Figyelembe kell venni, hogy a mexikói műsor legnagyobb közönsége a proletár és paraszti rétegekből kerül ki, amelyeknek egy bizonyos fajta rádió: a nagy állami adók hálózatától független, kis helyi vagy megyei adó különleges műsort sugároz.

A spanyol eredetű folklórt legtisztábban és leghívebben a gyermekdalok őrizték meg. Az Újvilágban ma ugyanazokat a körjátékokat játsszák és táncolják, mint az ibériai félszigeten. Természetesen némi eltérés előfordul az egyes országok közt, beleértve Spanyolországot és Portugáliát is. Ám a repertoár alapján véve ugyanaz, és Latin-Amerika vagy a félsziget bármelyik lakója habozás nélkül ráismer.

⁵ Aretz, Isabel: Cantos Navidenos en el Folklore Venezolano. Caracas, Casa de la Cultura Popular, 1962, p. 129. Továbbá Grebe, María Ester: „Introducción al Estudio del Villancico en Latinoamérica”, Rev. Mus. Chilena, XXIII, 107, pp. 7—32.

⁶ Lásd Miró Cortez, Carlos: „The Nativity in Iquique, Chile — the Christmas Carols of the Fraternities of Las Cuyacas and Pastoras”. Studia Musicologica, Akadémiai Kiadó, Budapest, Tom. XVIII, 1976, pp. 81—152.

⁷ A „decima” még nem szűnő népszerűségére jó példát nyújt Panama. Ott ez a versforma bizonyos értelemben tömegkifejezési eszközzé vált. Lásd: Acevedo, Benjamin: De un Cantor en Panamá, Musica, Casa de las Américas, La Habana, 1975, 51, pp. 22—31.

Az afrikai hatás a latin-amerikai zenében az afrikai kontinensről, annak különféle vidékeiről idehozott fekete rabszolgák révén hatolt be. A jelenség a XVI. században tűnik fel Amerika spanyol és portugál gyarmatain, leginkább Haitiban, Kubában, Dominikában, Venezuelában, Kolumbiában és Braziliában. A yorubák, congók stb. áttelepítették az Újvilágba isteneiket, ritmusaikat, zeneszerszámaikat, stílusaikat, nyelveiket és dallamtípusaikat. „Cabildók”-ba tömörültek és testvéri közösségeket alapítottak, amelyekben titokban megőrizték rítusaikat.⁸ Az afroamerikai folklór nem alkot egységes stílust, hanem tisztasága, kevertségi foka valamint nép- és földrajzi eredete szerint rétegekre válik szét. A rabszolgakereskedelem a XIX. századig folytatódott és a később behurcoltak megerősítették a zenei gyakorlat hagyományait. A négerek evangelizációja nem szüntette meg a komplex afrikai politeizmust, hanem isteneik és a katolikus egyisten között bizonyos egyezéseket alakított ki, a keresztény szentek pedig besorolódtak gazdag mágikus vallásukba. Ily módon az afrikai panteon különböző isteneinek megfelelői megtalálhatók a katolikus szentek között. A yoruba, arara, congo, nyanyigo stb. rítusok minden egyes istene titkos egyházi zenei kóddal rendelkezik. Különböző típusú ritmus- és különleges dobolási képlettel azonosítják őket.

Igy született meg a „santeria” jelenség, amely egész Amerikában elterjedt, kivéve azokat a közösségeket, amelyek valamilyen protestáns vallást vettek fel. Ennek ellenére nagy többségük századokon át párhuzamosan megőrizte rítusait és hitét is.

A mai latin-amerikai körképben továbbra is fellelhetők a néger testvéri közösségek, megőrzik és művelik rítusaikat a „santeria” keretében.

Az egyes néger lakosságú országokban lezajlott transzkulturáció egy másik fontos megnyilvánulása a spiritizmus, amelynek különösen Kubában van jelentősége. A spiritizmus, a modern szellemtan 1847-ben, „az Egyesült Államokban született, a francia Allan Kardec rendszerezte, ezután gyorsan elterjedt a világon, 1870 körül Kubába is behatolt és a soknemzetiségű városi félproletariátus etikus vagy morális jellegű házi zenés színházának lett alapja”.⁹ „Katartikus, didaktikus és játékos jellegéből kifolyólag felszabadította ezen rétegeknek az osztályelnyomás, a fajüldözés és kulturális szegregáció okozta szociális feszültségét.” A spiritizmus volt az osztálytársadalom legelnyomottabb rétegeinek színháza. Belőle bontakozott ki a zenei struktúrák és daltípusok nagymérvű fejlődése, közülük a leghétköznapibb a responsorial stílus volt.¹⁰

A kubai spiritizmus fent említett válfajának a „cruzadó”-nak előzményei a XVI. századra nyúlnak vissza, abba az európai, afrikai, amerikai és kisebb mértékben ázsiai színhagyományba, amely együtt élt a szigeten. A mai, szocialista Kubában a spiritizmus csökkenőben, van, mivel a forradalmi kor-

⁸ A cabildók segélyegylet jellegű csoportosulások voltak, amelyek az ugyanazon etnikai csoporthoz tartozó négereket fogták össze. Lásd: Leon, Argeliers, Mus. Folklorica Cubana, La Habana, 1964, pp. 21–23.

⁹ Lásd: Hesse, Axel: „La Génesis de las Transmisiones Espiritistas Cubanas y la Dialéctica Transculturativa en el Semi-Proletariado Politécnico Urbano”. Rev. Venezolana del Folklore 6, Caracas, Venezuela, 1975, p. 88/a.

¹⁰ Hesse, A., id. mű p 88/b.

mány társadalmi és kulturális intézkedései kihúzták alóla a talajt. Ennek ellenére, ma is létezik, és vannak olyan kísérletek is, amelyek az úgynevezett „tudományos” és „cordón” spiritizmust be akarják építeni a marxizmus—leninizmusba és be akarják olvasztani a kubai nép valamennyi ideológiáját, hiedelmét és babonáját egy újfajta filozófiába, amelyet „ezoterikus marxizmusnak” neveznek.¹¹

A spiritizmus jelensége ugyan nem kizárólag a néger csoportoknál jelentkezik, az afrikai eredetű közösségnek mégis igen jelentős szerepe volt és van ma is a több nemzetiségű kulturális folyamat fejlődésében.

A régi rabszolgák zenei gyakorlata a századok folyamán az Újvilág zenéjének alapját adta, azét a világét, amelyben a négerek helyzete átalakult és új életformához vezetett. Az afroamerikai körzetben jelenleg három típusú zenét különböztethetünk meg:

- a) afrikai folklórt, amely lényegében az eredeti, afrikai ritmusokat őrzi meg,
- b) kreol vagy néger folklórt, amely a mesztic műfajokkal való keveredésről tanúskodik,
- c) a fehérek folklóráját, amelyet a négerek olvasztottak be a sajátjukba.

A néger néprajzi csoportok túlcsoportuló alkotókészsége és a műfajok keveredése nagy formai, stílusbeli és hangszerelési változatosságot eredményezett, amely folyamatos fejlődése során Latin-Amerika kulturális örökségének egyik legfontosabb és legjellemzőbb kifejezésévé vált. Az afrikai, majd a mesztic zenei tevékenység a hangszereknek olyan változatosságát hozta létre, amelyek hangzásbeli gazdagságát sok esetben az úgynevezett komoly zene is átvette.¹² A kollektív improvizáció, a polifónia, a responsorial stílus, a ritmusgazdagság és a hangszerelés jellemzi legjobban Afrika hatását Latin-Amerikára.

Kuba, amely mint zenei alkotó központ kiemelkedő helyet foglalt el, kiterjesztette hatását az egész kontinensre, sőt azon is túl. A folytonosan fejlődő kubai zene az utóbbi évtizedekben megőrzött néhány olyan műfajt, amely napjainkban is érezteti hatását. Az egyikre jellemzőek az afrikai reminiscenciák, a másira a „feeling” néven ismert daltípus.

A latin-amerikai városi népzene élő műfajai, amelyeket a tömegkommunikációs eszközök terjesztenek, a néger liturgikus és profán gyakorlathoz képest nagymérvű egyszerűsítésről és sematizálásról tesznek tanúságot. Ezekből általában egyetlen ritmusképlet emelkedik ki, amely azután ismétlődik az egész dal vagy tánc folyamán. Az afrikai eredetű, már kommercializált műfajoknak az önismétlés jellemzőjévé vált.¹³ Terjesztése kontinentális szintű. Állíthatjuk, hogy egész Latin-Amerika afrikai ritmusra táncol. Ezt általában „trópusi” zenének nevezték el, néhány országban csak egyes társadalmi ré-

¹¹ Hesse, A., id. mű p. 89.

¹² Több latin-amerikai zeneszerző alkalmazott a komoly zenében afrikai eredetű hangszereket és ritmusokat. Ezen elemek felhasználói közt vannak Heitor Villalobos, Amadeo Rol-dán és Angel Garcia Caturia. Lásd Orrego Salas, Juan: „Heitor Villalobos. Figura, Obra y Estilo”. Rev. Mus. Chilena, XIX, 93, pp. 25–62. Továbbá Carpentier, Alejo: „La Música en Cuba”. La Habana, Cuba, 1961, pp. 171–184.

¹³ A cha-cha-cha és a merengue, valamint korábban a mambo az egész kontinensen elterjedt a szórakoztatóipar jóvoltából. Sok lemez készült belőlük; számos ezek közül nem abban az országban, ahonnan erednek. Így például Chilében, amelynek nincs afrikai eredetű repertoárja, nagyon népszerű cumbiákat és merengue-eket komponáltak.

tegekre szűkül használata. Kivétel a „cumbia”, a Kolumbia atlanti partvidékéről származó afrikai eredetű tánc, amely minden társadalmi rétegben elterjedt a déli „kúp” csaknem valamennyi országában.

Az afrikai típusú táncok hivatásos csoportok által való előadása, valamint a hagyományos hangszerek mellett az elektronikus hangszerek alkalmazása megkönnyítette e zene elterjedését. A teljesség igénye nélkül megkíséreltük felvázolni a sokszínű latin-amerikai folklór jelenlegi állapotát három forrásán: az indián, az afrikai és az ibériai folklóron keresztül.

CHILE ESETE

Az előzőek alapján elemezzük most Chile esetét, ahol az utóbbi két évtized dalmozgalmának egyik legjellegzetesebb irányzata jött létre, és választ ad a folklór fennmaradására és jövőjére vonatkozó kérdésekre.

Latin-Amerikának az Egyesült Államoktól való gazdasági függősége elterjesztette a kontinensen az USA kulturális modelljét, és ezen belül a kommersz zenét. Ez a jelenség, a bevándorlási folyamat, az iparosítás, a társadalmi átrétegződés és végül a Latin-Amerikában végbement bizonyos társadalmi-gazdasági átalakulás változásokat idézett elő a zenei értékrendben és gyakorlatban, következésképpen a zene funkcionalitásában. Ennek megfelelően a zene korábbi aktív művelői közül számosan passzívvá váltak.

A latin-amerikai hanglemezipar nagyrészt az Egyesült Államokétól függ, amely naponta adja ki a legutolsó New York-i, londoni slágerlistát, vagy más európai fővárosok slágerlistáit, népszerűsítve ezt a zenét, ami azután a „győztesek” lemezeinek kiadásával biztos üzletet jelent. A rádió és a tévé szerves része ennek a rendszernek.

Egyidejűleg az ilyen jellegű zene hazai epigonjai spanyolul, portugálul, sőt angolul is reprodukálják ugyanezen stílusokat, amelyek főként a rockból erednek. Különösen jellemzővé vált ez a jelenség Chilében.

Az olyan indián közösség hiánya, amely rányomhatta volna bélyegét a népi zenére, valamint egy nagy középosztály kifejlődése, megkönnyítette az idegen repertoár térhódítását és elfogadását. Ez a zenei ízlés, amelyet a kultúraipar határozott meg, rétegekre bontható: észak-amerikai zene; latin-amerikai kozmopolita könnyűzene; kommersz folklór és nagy ritkán valódi népzene.

Az észak-amerikai zene terjesztésében és befogadásában megnyilvánuló kulturális gyarmatosítás a nemzeti identitás keresésére irányuló mozgalmat váltott ki az ország haladó rétegeiben. Ez a mozgalom a chilei és latin-amerikai népművészet történetében a legerősebb és legkreatívabb, az ötvenes és hatvanas évek között indul meg, és megteremtette a később kibontakozó „új chilei dal” alapjait.

Ez a folyamat a chilei munkásmozgalom irányvonalának a művészet síkján való tükröződése, amely a XIX. század végétől kezdve az ország teljes gazdasági és politikai függetlenségéért küzdött, szemben előbb az angol, majd az amerikai tőkével, és a saját nemzeti oligarchiájával.

A mozgalom megindulását két kiemelkedő nőalak jelzi: a 40-es évektől kezdve Margot Loyola, az 50-es évektől pedig Violeta Parra tevékenysége. Az

első — kutató és előadó.¹⁴ A másik — népdalgyűjtő, énekes, zeneszerző és népi költő, aki északról délig bejárta az országot, gyűjtötte a paraszt- és bányászdalokat, és tanulmányozta az egyes vidékek hangszertechnikáját és stílusait. Fáradhatatlanul terjesztette az országban az élő folklór legtisztább formáit olyan közönség előtt, amelyet elképesztett az előtte addig ismeretlen, és vitalitástól duzzadó zenei kincs létezése.¹⁵

Vele együtt folytatott terjesztő tevékenységet sok más folklorista, mint Victor Jara, Rolando Alarcón, Gabriela Pizarro, Ángel és Isabel Parra, stb., akik valamennyien a paraszti népdalon nevelkedtek és alaposan megismerték az ország különböző részeinek, de főként középső vidékének énekeit, táncait, hangszereit.¹⁶

A paraszti folklór még élő, de már majdnem veszendőbe ment műfajait néhány hanglemezgyár kísérletképpen kiadta. Megsokszorozódott az előadások száma és ennek eredményeként napvilágra került a lappangó érdeklődés a népdal iránt a haladó rétegekben. A városi köztudat egyedül a „cueca” és a „tonada” műfaját ismerte népzeneként, melyek ugyan eredetileg parasztzenei műfajok, de a városi zeneszerzők szentimentális, mesterkéltnél módon alkalmazták azokat, idillikus képet festve a falusi életről; ezek most a paraszti éneklésmód komoly egyszerűségével újhodnak meg.¹⁷

A hatvanas évektől kezdve a folklór előadóinak e csoportja kezdi beilleszteni dalaiba a nemzeti problémák tematikáját és így többségükben maguk is zeneszerzőkké válnak.¹⁸ Ebben az időszakban születik meg a társadalmi dal mozgalmá a népi művészek népük és Latin-Amerika sorsa iránti elkötelezettségéből.¹⁹ Egy ideig a régi műfajokat és típusokat használták fel az új tartalmak kifejezésére. Paradox módon, ezek a műfajok, mivel a nagyközönség számára ismeretlenek voltak, újdonságként hatottak.

A társadalmi tematika hamarosan kinövi a hagyományos népzenei formák kereteit. Új harmóniai és dallamelemeket kezdenek beépíteni. Violeta Parra az, aki talán a legalapvetőbb módon gazdagítja a folklórt az északchilei andesi hangszerelés, a Kolumbusz előtti és a mesztic, valamint a déli, araucano tematika beépítésével. Ami annyit jelent, hogy ezen a területen első ízben épülnek be a nemzeti kulturális hagyományba az indián gyökerek.²⁰

¹⁴ Margot Loyola volt az első előadó, aki alapos helyszíni tanulmányokat követően az araukán indiánok és a hús-vét-szigeteki polinézek repertoárját eredeti nyelvükön bemutatta.

¹⁵ A chilei egyetem nyári iskolái a negyvenes évektől kezdve hozzájárultak a folklór-oktatás terjedéséhez a tanárok között. Ebből a tevékenységből született néhány együttes, amely terjesztette ezt az anyagot. A chilei egyetemen 1943-ban megalapították a Zenei Folklór Kutató Intézetet.

¹⁶ Ennek legjobb példája a hagyományos „canto a lo poeta” stílus, amely abból áll, hogy gitarrón vagy gitárkísérettel énekelve mondanak el egy verset. Ez szólhat történelemről, csillagászatról, vagy éppen pikáns történetekről. Ez utóbbiakat „canto a lo humano”, „ének emberi dolgokról” elnevezéssel illeték. Ugyanezen stílus vallásos tematikájú dalait „Canto a lo divino”-nak nevezték (ének az isteni dolgokról). Mindkét műfaj nagy népszerűségnek örvend Santiago megyében. Lásd Grebe, María Ester: *The Chilean Verso: a Study in Musical Archaism*. Los Angeles, Latin American Center, University of California, 1967, p. 133.

¹⁷ Ismét felbukkan néhány, a gyarmati időkből származó tánc, mint például a refalosa, amelyet dalként kezelnek. Ez a történelmi reminiscencia olyan témákban tükröződik, amelyek a Spanyolország elleni függetlenségi háború hőseit idézik fel.

¹⁸ A legjellemzőbb Victor Jara, Rolando Alarcón és a Parra-testvérek esete. Elsősorban az ő termésüket örökítik meg a DICAP lemezein.

¹⁹ Az Amerika sorsáért való aggodásról tanúskodik néhány nagy sikerű dal, mint a „Si somos Americanos” (Ha amerikaiak vagyunk), Rolando Alarcóntól, a „Los Pueblos Americanos” (Amerika népei) Violeta Parrától. A Parra-testvérek népszerűsítették az uruguayi Deniel Viglieti dalát: „Canto a mi América” (Az én Amerikámnak dalok).

²⁰ Csak Margot Loyola végzett magányos, visszhangtalan munkát ezen a téren. Lásd a 14. jegyzetet.

A zeneszerző-előadó-közönség viszony problémái 1965-től új megvilágításba kerülnek, amikor is Santiagóban megnyílik egy helyiség, ahol estéről estére az „új dal” zeneszerző-előadói énekelnek. A kapcsolatot a közönséggel közvetlen. Ez a helyiség a „La Pena de los Parra”, amelyet Angel és Isabel Parra — Violeta Parra gyermekei — szerveznek meg, hírré és népszerűsége teszt. Itt énekelnek az „Új chilei dal” legjelesebbjei.

Példájukat mások is követik és az Állami Műszaki Egyetem hallgatóin van a sor, hogy egy új „pená”-t (nevezhetjük „dalháznak” a magyar „tánc-ház” szó mintájára) szervezzenek meg. Így születik a Quilapayun és az Inti-Illimani együttes.

Santiagóban más penák is megnyílnak, és az egyetemisták által szervezett mozgalom kiterjed vidékre is.

A „La Pena de los Parrá”-ban az esti működéssel párhuzamosan nappali nevelő munka is folyik, amelyben a Parra-testvérek a vokális és hangszeres népi zene technikáját és stílusait oktatják, mindazt, amit anyjuktól, Violeta Parrától tanultak.²¹

Ez a művész ugyanakkor Santiago egyik külvárosában, egy cirkuszsátorban tart előadásokat, igen nehéz körülmények között adja elő saját dalait és a nemzeti folklórt. Társadalmi érzékenysége és alkotókészsége ösztönzi arra, hogy feldolgozza a chilei és latin-amerikai ember legégetőbb problémáit. Tiltakozik a bányászok és a Chiloe sziget indián lakóinak életkörülményei ellen, hangot ad a munkások követeléseinek, a diákharcoknak. Ugyanakkor mély költőiséggel énekl meg az élet teljességéhez tartozó emberi érzéseket, élményeket, a szerelmet, gyermekszületést, halált is.²²

Az „Új chilei dal” szölistái és együttesei a penákban, egyetemeken, szakszervezetekben, gyárakban és külvárosokban találkoztak közönségükkel. A tömegkommunikációs eszközökhöz kevésbé férhettek. De nemcsak a chilei folklórt és az „új dalt” teszik ismertté, hanem a többi latin-amerikai ország népzenejét is.

Chilei énekesek és együttesek utazzák be a földrészt, hogy áttörjék a latin-amerikai kulturális elszigeteltség határait. Így jut Chilébe a venezuelai, perui, bolíviai, kubai és ecuadori népzene magukon a chilei előadóművészen keresztül, akik új hangszereket és stílusokat építenek be repertoárjukba. Szereplésük ugyanakkor felkelti és ösztönzi az érdeklődést az új kifejezési és harci forma iránt. Így többek között Argentína, Peru, Venezuela és Kuba fogadja Victor Jarát, Rolando Alarcónt, Angel és Isabel Parrát, a Quilapayun és Inti-Illimani együttest. Különösen Kubában ébred nagy érdeklődés a latin-amerikai zene iránt, amely a hatvanas évekig — a mexikóit kivéve — kevésbé volt ott ismert.²³

A társadalmi harcban a szervezett munkásosztály növekvő súlya az Egy-

²¹ A munka eredménye együttesek létrehozásában és lemezkiadásban mutatkozott meg. Ilyen például a „Los Curacas” együttes, amely andesi folklórt énekelt és négy nagylemezt vett fel a pena égisze alatt.

²² Lásd Huasi, Julio: „Violeta de América”. Casa de las Américas, XI, 65-66, La Habana, 1971, pp. 91-104.

²³ Megjegyzendő, hogy a kubai forradalmi folyamatot a népzene minden változatában nyomon követhetjük. Különösképpen Carlos Puebla, a zeneszerző esetében. Ő a városi és falusi folklór különféle műfajait műveiben alkalmazza. Lásd Franco-Lao, Meri: „Basta! Canciones de testimonio y rebeldía de América Latina”. Ediciones ERA, S. A., México, 1970, pp. 356.

séges Szakszervezeti Központ (CUT) létrehozásához vezet. A baloldali erők előtörése a Népi Akció Frontja megszervezését eredményezi 1964-ben, amely a köztársasági elnök posztjára Salvador Allendét jelöli.

Ez a politikai-társadalmi atmoszféra kedvező a dalmozgalom kifejlődéséhez (amely 1970, a Népi Egység győzelme után majd dinamikusan tovább fejlődik). Tucatnyi együttes alakul az országban diákokból, munkásokból, alkalmazottakból. A folklórmozgalom, a nagy hagyománnyal rendelkező kórusmozgalommal párhuzamosan, tömegméretekben és mértani haladvány szerint terjed el. A „komolyzene”-szerzők is bekapcsolódnak a mozgalomba. Így születik meg a népi kantáta és oratórium, amely a Quilapayun, az Inti-Ilimani együttes és Isabel Parra részvételével egy kantátamozgalom kezdetét jelenti, Luis Advis, Sergio Ortega és egy kiváló, az aktualitásra érzékeny színészcsoporthoz tartozó készségének eredményeképp. Első e műfajban Luis Advis „Santa Maria de Iquique” című kantátája, amelyet a Quilapayun adott elő. Az alkotás nagy visszhangot váltott ki és rendkívül népszerűvé vált. Első ízben alkalmazták a kantáta műfajában a folklór formáit, stílusait és hangszereit. A folklór kutatása, előadása és a folklórelemekre alapozott zeneszerzés iránti érdeklődés arra készítette a chilei egyetemet, hogy a zenei fakultáson 1964-ben felállítsa a folklór tanszéket.²⁴ A zenepedagógus-képzés tanterveibe és programjaiba is felvették e tárgyat az ország valamennyi egyetemén.

A lemezkiadók egységes blokkját áttörte a Népi Ének Hanglemeztárának, a DICAP-nak megalapítása, ami biztosította, hogy az „új chilei dal” eljusson a nagyközönséghez. A „DICAP” által kiadott első hanglemez a „Vietnamért” címet viselte, előadója a Quilapayun együttes volt. A lemez nagy kasszasikert is jelentett, hála a munkás- és diákrétegek előjegyzéseinek. Különös jelentősége van annak, hogy a lemez különböző országok, mint Spanyolország, Olaszország és Kuba forradalmi dalait, valamint a Che Guevara és Vietnam tiszteletére chilei szerzők által írt dalokat, továbbá Violeta Parra dalait és a DIVSZ-indulót tartalmazza.

Az 1967. évi havannai politikai dalfesztivál, amelyen Angel Parra és Rolando Alarcón is részt vett, hozzájárult ahhoz, hogy Latin-Amerikában megszilárduljon és elterjedjen a folklórban gyökerező dalmozgalom, mint a föld-rész társadalmi felszabadító mozgalmának fegyvere. Ez a lendület és az „új chilei dal” mozgalom érettsége azzal az eredménnyel járt, hogy a santiagoói Katolikus Egyetem megrendezte az „új chilei dal” első fesztiválját (1969). Ezt a nagy fontosságú nemzeti eseményt, amely a nép tömeges részvételével zajlott le, az egyetemi televízió csatornáján közvetítették. Victor Jara és Ricardo Rojas győz, és ez a győzelem egyben végérvényesen felavatja az „új dalt” a chilei közönség előtt.

1970 és 73 között a Népi Egység kormányzása alatt változatosabbá válik a kizárólag folklórelemekre épülő alkotó tevékenység. A változási folyamat tükröző és támogató műfajok iránti igény ösztönzi az indulók és himnuszok komponálását.²⁵ A társadalmi átalakulás problémáinak köszönhető a harc pil-

²⁴ 1943 óta létezett egy Zenei Kutató Intézet, amely alkalmanként, népszerűsítő tanfolyamokon végzett oktatómunkát.

²⁵ Mint például: „Marcha de la Producción” (Termelési Induló), „Canción del Poder Popular” (A Népi Egység Dala), „El Pueblo Unido” (Az egyesült nép), „Venceremos” (Győzni fogunk), „La Victoria de Allende” (Alliende győzelme), és „Himno de la CUT” (A CUT — egységes szakszervezeti központ — himnusza).

lanatnyi szükségletei által inspirált, lelkesítő vagy éppen leleplező, a helyzetet kommentáló ún. „aktuális dal” megszületése is. Ezek a riportszerű dalok az embert mindennapi, konkrét történetiségében ragadják meg.²⁶ Az „aktuális dal” szerzői előszeretettel alkalmazzák az afro vagy trópusi ritmusokat egyszerű és ismétlődő jellegük miatt, amelyek könnyen megjegyezhetővé teszik a dalok üzenetét. Láttuk, hogy ez a típusú műfaj rendkívül népszerű volt.

Az 1970—73 közötti időszak zenei spektruma tehát rendkívül változatos és sokoldalú.

A kizárólagosan folklorisztikus műfajok olyan fejlődést mutatnak ez idő tájt, amire korábban nem volt példa.²⁷

Az észak-amerikai RCA Victor hanglemezgyártó cég államosítása lehetővé tette a repertoár terjesztését. A folklór iránti növekvő érdeklődés más cégeket, így a Philipset is arra készítette, hogy kiadjon néhány lemezt.

Az amerikai indián, főként andesi quechua-aymara folklór műfajait most eredeti formájában adják elő. E folklór strukturális elemei alapján folyik az alkotó munka. Ugyancsak alkalmazzák az ország középső vidékeinek spanyol eredetű formáit és elemeit. Felhasználnak hazai népi hangszereket, latin-amerikai stílusokat és hangszereket csakúgy, mint afrikai és spanyol eredetű elemeket. Olyan divatjamúlt táncok, mint a mazurka és polka, a városi keringő és bolero szintén beépülnek a mozgalom repertoárjába.²⁸

A már említett aktuális dal, az indulók és himnuszok, a népi kantáták és oratóriumok mozgalma, a daloknak a folklór alapján való fejlődése olyan erőteljes, nemzeti jellegű zenei mozgalmat hozott létre, amelyben az alkotás és előadás iránti érdeklődés különféle dalfesztiválok rendezésében és a lemezkiadás növekedésében nyilvánult meg.

A tömegkommunikációs eszközök irányítói is arra kényszerültek, hogy ha szerény mértékben is, de több terjesztési lehetőséget nyújtsanak a folklórzenének és az „új dalnak”.²⁹ „Az álfolklór és az észak-amerikai zene megtartotta ugyan közönségét, de ennek korlátait nem tudták átlépni. Azt a közönséget, amely már hallotta az »új dalt«, nem tudták visszahódítani . . .”³⁰

Az „új dal” az 1973-as államcsíny után

A fasiszta katonai junta első intézkedései közé tartozott a neves énekesek üldözése és bebörtönzése. A puccs első hetében megölték Victor Jarát, az „új dal” vezéralakját. Betiltották a „felforgató” dalokat, továbbá „a nemzeti karakterrel ellenkező külföldi hangszereket”; ezek a korábban ismertetett an-

²⁶ Clouzet, Jean: „La nouvelle chanson chilienne”. Paris, Seghers, p. 76.

²⁷ Különböző együttesek terjesztették az ország középső vidékének és Chiloé nagy szigetének paraszti folklóráját. Így például a „Millaray” együttes, amely néhány lemezt is kiadott, amellett, hogy gyárakban, szakszervezetekben és más tömegszervezetekben terjesztőmunkát végzett. A városi folklórt is művelték, különösen a városi „cuecát”, amelyet az „Aparcoa” együttes és Nano Parra terjesztett. A harmadik vonal volt a XIX. századi szalonzene művelése. A chilei „Nagy-Észak” táncos vallási egyleteinek és sajátos folklórájának felfedezése arra készítetett több együttest, hogy előadják ezek dalait és táncait is.

²⁸ Tito Fernandez, „El Temucano” (A temucoi) nagy sikert aratott szatirikus repertoárjával, amelynek bizonyos kabaré jellege volt. Műfajának megfelelően polkákat, keringőket és boleroakat alkalmaz. Vidéken és a „Pena de los Parrá”-ban énekelt.

²⁹ A Népi Egység idején kötelezővé tették a rádióknak bizonyos százalékban nemzeti zene közvetítését. Ennek ellenére, miután nem határozták meg pontosan a „nemzeti zene” körét, e rendelkezések nem hozták meg a várt eredményt.

³⁰ Clouzet, Jean, id. mű p. 53.

desi kultúrák inka eredetű, legjellegzetesebb képviselői, mint a quena, zampona, charango, tarca, melyek ma is használatosak Chile északi, andesi részén. A mozgalom legkiemelkedőbb képviselői száműzetésben élnek.³¹ Zeneszerzői és előadói tevékenységük azonban megszakítás nélkül folytatódik. Az Európába települt DICAP vállalat nem csak az új szerzemények terjesztésében, hanem a korábban Chilében készült alkotások újrajáradásában is értékes segítséget jelent.

A száműzetés aktuális dalainak új tematikája van: a junta fasiszta jellegének leleplezése, és a diktatúra megdöntése. A dalok két irányban polarizálódnak: a himnusszerű, tömegdal jellegűek az aktuális dal szolgálatában állnak, mellettük léteznek a folklórhagyományra, illetve -alapra épülők. Ily módon használatban maradnak a hangszerek, zenei formák, stílusok és elemek, amelyek — mint említettük — a latin-amerikai folklór három forrásából erednek: az indián, az afro és a spanyol folklórból.

A folklórmodellek megőrzésével párhuzamosan alkalmazzák a műzenei kultúra eszköztárát. Ezen az irányzaton belül, amely a sajátos latin-amerikai és az akadémikus műveltség elemeinek szintézise, találjuk Eduardo Carrascót és Sergio Ortegát, ez utóbbi változatos alkotásai jellegzetes típusai e szintézisnek. Néhány utóbbi alkotásában felfedezhető bizonyos rokonság Eisler színpadi érzékével.³²

Az emigráns chilei zeneművészek fogékony közönségre találtak az egész világon. Azokban az országokban, amelyek mostanában szabadultak fel a fasiszta uralom alól (Görögország, Portugália és különösképpen Spanyolország) az „új chilei dalt” úgy éneklük, mint sajátjukat. Franciaországban és Olaszországban a chilei együttesek és szólisták lemezei rekord példányszámban kelnek el, és az együttesek telt házak előtt szerepelnek. Az afrikai felszabadítási mozgalmak együttese is repertoárjukon tartják a Népi Egység himnusait.

A szocialista országokban, ahol a nemzetközi szolidaritás a kormánypolitika része, e repertoár terjesztése két úton történik, egyrészt lemezkiadás formájában, másrészt a dalok tanításával az ifjúsági szervezetekben.³³ Így elsősorban a Népi Egység himnusai, de a folklóron alapuló repertoár egyes dalai is beépültek a szocialista országok fiatalságának dalkincsébe. E dalokat Chilében is hallhatják azon országok rádióin keresztül, amelyek szolidárisak Chile felszabadítása ügyével, elsősorban a szovjet, a kubai, az algériai rádió teszi lehetővé e dalok sugárzását.³⁴

³¹ Ez történt a Quilapayun, Inti-Illimani, Tiempó Nuevo, Aparcoa, Trabunche együttesel: az énekes-zeneszerző Isabel és Angel Parrával; Patricio Mans, Charo Jofre, Marta Contreras, Patricio Castillo, Osvaldo Rodríguez, a zenészerző Sergio Ortega is ide tartozik.

³² Lásd „Sergio Ortega und Taller Recabarren Chile Widerstand”. Amiga 845 153 Berlin, DDR 1978.

³³ Az NDK-ban és a Szovjetunióban rendszeresen kiadják Victor Jara, a Quilapayun együttes, Isabel és Angel Parra, az Inti-Illimani együttes stb. lemezeit. Magyarországon eddig két lemezt adtak ki, az Inti-Illimani nagylemezét Viva Chile címen 1977-ben, a Quilapayun együttesét pedig Chile címen 1978-ban. A „Dühös múzsa” című lemezen két dal szerepel a Nuevo Canción Chilena repertoárjából (a Quilapayun és Victor Jara dalai), magyar együttesek előadásában. A „Cantata Santa María de Iquique”-t vidéki és budapesti együttesek is előadták és színpadra vitték a Magyar Televízióban. A KISZ dalosfüzeteiben terjeszti a Népi Egység himnusait, az „El Pueblo Unido”-t és a „Venceremos”-t.

³⁴ A moszkvai rádió naponta többször ad spanyol nyelvű adást, és ez az ország leginkább hallgatott rádiója. Az országból származó, és a hivatalos hírközlés által elhallgatott hírek e rádión keresztül válnak ismertté. Innen értesül a nép a harcát támogató nemzetközi szolidaritási mozgalomról is.

Egyéves tetszhalál után az országban is újjáéledt a dalmozgalom. Újjászerveződött a hatósági zaklatások és a mostoha körülmények ellenére. Számos új együttes született. Az andesi indián hangszereket, amelyeket a katonai junta „idegennek” minősített, a tilalom ellenére használják. Újra kinyitottak a dalházak (penák) és fesztiválokat szerveztek. 1977-ben és 78-ban Santiago legnagyobb, 6000 személyes színházában gigantikus folklórfesztivált rendeztek, Violeta Parra és Víctor Jara szimbolikus elnökletével (!)³⁵

A repertoár szigorúan folklorisztikus; új, álcázott politikai daltípus jött létre. A népzenei együttesek és szólisták többsége kapcsolatban áll az ellenzéki erővel; számukra folklórt énekelni egyenlő a hazafiassággal a szó legnemesebb értelmében, nacionalista vagy sovíniszta mellékiz nélkül.

A Népi Egység betiltott himnuszait Beethoven 9. szimfóniájának Örömodája helyettesíti, amelyet minden olyan engedélyezett rendezvényen elénekelnék, amely ellenállást jelent. Énekelték a koncentrációs táborok foglyai is, a chilei és latin-amerikai folklór dalkincsével együtt³⁶ és az ún. „liturgikus” rendezvényeken, amelyeket az egyház védnöksége alatt rendeztek, hogy az emberi jogok megsértése ellen tiltakozzanak.³⁷

Az „új chilei dal” mozgalom, amelyet brutálisan megszakítottak 1973-ban, él és folytatódik az új dalosok révén. Ők erőteljes és koncentrált kifejezőmódot hoztak létre, és mozgalmat alkotnak, melyet „Canto Nuevo”-nak, új éneknek neveznek. A Canto Nuevo és a Nueva Canción Chilena célja azonos; *olyan művészi kifejezőmód keresése, amely képes a nemzeti identitás kifejezésére*. Ennek többféle útja-módja van, amely eltérő irányzatokban és zenei stílusokban nyilvánul meg. Két fő vonalat mégis megkülönböztethetünk, maguknak a mozgalom résztvevőinek osztályozása alapján.

1. Autentikus népzenei anyag, színpadra alkalmazva. Az eredeti kontextusból kiemelt folklór adaptálása más környezetre.

2. Szintézis, feldolgozás. Azokra a szándékokra vonatkozik, amelyek populáris módon különféle eredetű zenei anyagokat kombinálnak, így a) folklórzenét, b) barokk és kortárs komoly zenét, c) internacionális könnyűzenét, d) latin-amerikai városi zenei formákat, mint a tangó és a keringő. A harmóniák kezelése kidolgozottabb és komplexebb, mint általában véve a latin-amerikai folklórzenében. Szimfonikus zenei hangszereket (cselló, hegedű, zongora, fuvola stb.) alkalmaznak és másokat (tangóharmonika, dzsesszdob) is bevezetnek. Témáik többnyire kortárs szerzőktől származnak (folklór eredetűek), egyre kisebb mértékben merítenek az „átdolgozott” latin-amerikai folklórból.

Ez a két, a nemzeti identitást kereső forma nem „tiszta”; az alapvetően

³⁵ A tömegek nyomására Violeta Parra dalait újra ki kellett adni. Kezd ismét feltűnni Víctor Jara is, de igen sok nehézség árán.

³⁶ Amikor Angel Parra énekest az Észak-Chilében fekvő chacabucói koncentrációs táborból szabadon bocsátották, a foglyok búcsúztatást rendeztek, amelyen chilei és latin-amerikai folklórt énekeltek. Cueca-kat, a tábor életéről, a foglyok reményeiről és kitartásáról, majd Beethoven IX. szimfóniájának örömodájával fejezték be, amelyet a foglyok kórusa énekelt. Az ünnepséget Luis Alberto Corvalán (Luis Corvalán, a Chilei Kommunista Párt főtitkárának fia) egy, a színpad alá rejtett kazettás magnóval felvette. Ezt kijuttatták Franciaországba, ahol lemezre vették, majd Olaszországban is kiadták. Ezt a felvételt a budapesti Rádió Latin-Amerikának és Spanyolországnak sugárzott műsorában bemutatta egy interjú során, amelyet Patkós Judit készített a szerzővel. 1978-ban.

³⁷ A szöveg a béke, barátság és szolidaritás eszméit hangsúlyozza, amelynek ma különös jelentősége van.

népzenei anyagot előadó együttesek között is találunk olyant, amely „szintézisre” törekszik, mégis alapvető szerepet játszik bennük a népzene.

A két bemutatott út látszatra különféle pontokból indul, mégis egyfelé érkezik. A folklórirányzat alapvető feladata, hogy életben tartsa az uralkodó kultúra árnyékában eltűnő vagy az által deformált folklór-kifejezőmódokat, és népi-nemzeti szinten folytassa a népi kultúrát.

A „szintézis” irányzata olyan kifejezőmód kialakítására törekszik, amely egyesíti a mai kultúrát alkotó különféle hatásokat, abból kiindulva, hogy a valóság maga is heterogén, és hogy ezek a hatások belőle származnak.

A nemzeti identitás keresése nem mond ellent a latin-amerikaiságnak, hanem a kontinens történeti egységének, és közös gondjainak kifejezésére is törekszik.

Tematikai szempontból a „Canto Nuevo” nem egységes. Megkísérli tükrözni „az embert és munkáját”. Gyorsan fejlődő rétege a történelmi témák feldolgozása (ezt a „Nueva Canción Chilena” vezette be), aktuális tartalmat kölcsönözve olyan történelmi alakoknak és eseményeknek, amelyekkel a tradicionális történetírás nem foglalkozott, továbbá más perspektívából újraértelmezik az ismert történelmet is. Érdeemes megjegyezni, hogy történelem-szemléletük nem redukálódik a szokványos „történelmi hősré”, vagy a történelmünket alkotó kulturális, politikai eseményekre, hanem a népek történetét is magába foglalja, ahol a nép cselekvő főszereplőként jelenik meg. Olyan szándékok is vannak, amelyek a „Canto Nuevo”-t más műfajokkal, színházzal, tánccal akarják ötvözni. Általánosságban azt mondhatjuk, hogy a feldolgozás (Nueva Canción Chilena és a latin-amerikai folklór) nagyobb arányú, mint az eredeti alkotás a „Nueva Canción” mozgalomban. Ez a fejlődésüket korlátozó nehéz politikai helyzet számlájára írható; de a legutóbbi időszakban (1978—79) világosan látszik az önálló alkotások számának növekedése, ami a mozgalom művészi és politikai megerősödésére mutat.

KÖVETKEZTETÉSEK

Chile példája nem egyedülálló. Megfigyelhető, hogy Latin-Amerika kulturális tartalékai, a gazdasági kifosztás és a kulturális gyarmatosítás ellenére, nem merültek ki, hanem élnek. Egyik példánk erre Kuba, ahol nyomon követhetjük Carlos Puebla dalaiban és a „La Nueva Trova” mozgalom repertoárján keresztül az egész forradalmi folyamatot 1959-től napjainkig. Argentínában a zeneszerzőkből, előadókból és költőkből álló „Nuevo Cancionero Argentino” mozgalom képviseli annak a fejlődési folyamatnak a folytonosságát, amely Atahualpa Yupanpui munkásságával kezdődött. Uruguayban a 60-as években indult a „Renovación del Folklore” mozgalom, amely utóbb társadalmi tartalmak közvetítését is felvállalta, a folklórzenére alapozva. Mexikó forradalmi dalhagyományára a leggazdagabb egész Latin-Amerikában; az 1910-es forradalom során jött létre. Puerto Ricóban a dalok alapvetően a nemzeti függetlenség követelését fogalmazták meg. Peruban 1973 óta a Limai Zeneművészeti Főiskola körül Celso Garrido Leca vezetésével kialakult alkotóműhely is hozzájárul az új dalmozgalom kialakításához. Nicaraguában a Sandinista Nemzeti Felszabadítási Mozgalom 1975-ben megszervezte a népzene gyűjtést és -terjesztést. Létrehozta a Nicaraguai Dalkincset

Megmentő Brigádokat, és a Népi Hangzás Műhelyeit, azzal a céllal, hogy serkentsék a dalszervezési kedvet.³⁸

A mai latin-amerikai trubadúréneken keresztül megismerhetjük Latin-Amerika történelmét; a földrész folklórjának formáit és/vagy gyökereit alkalmazva a zene új szerepet nyert.³⁹ Az új irányzatok az aktuális műfajok és típusok, és a már majdnem eltűntek vagy használaton kívüliek újrafelfedezése a társadalmi mozgalmakhoz kapcsolódik. Olyan szimbiózis jött létre, amely a népdalmozgalmak fénykorát eredményezte a kontinensen.

Visszatértek a zene funkcionális értelmezéséhez, de egy olyan új típusú funkcionalitáshoz, amely a társadalmi problémákhoz kapcsolódik, a jelenhez és a jövőhöz fűződik. „Figyelembe kell venni azt is, hogy a tömegek zenei gyakorlatának produktív és receptív funkciója létezik és meghatározó szerepet játszik még a szorosan vett folklóron túl is...”⁴⁰ Így minden korszakban „a folklórkultúra formáját részben az adott rendszer felépítményében betöltött helye, részben pedig szembenállása, részben saját tradicionális folytonossága határozza meg”.⁴¹

A fentieket figyelembe véve úgy véljük, hogy mindez együtt alkotja az új latin-amerikai dalt, amely a tömegek műfaja, s a latin-amerikai tudat kifejezése során újfajta urbánus folklórrá vált. E dalrepertoárt a társadalmi harcokkal való kapcsolata következtében a társadalom széles rétegei becsülik és vele azonosulnak.

Reméljük, hogy Latin-Amerika példáján keresztül sikerült néhány új szempontot tisztázni a folklórzene érvényességével és jövőjével kapcsolatban.

³⁸ Mejia Godoy, Carlos: „La Canción Popular de Nicaragua, Herramiento de Lucha Contra el Imperialismo”. Conferencia en el IX. Festival de la Canción Política de Berlin DDR. 1979. p. 2.

³⁹ Violeta Parra, Víctor Jara és az élők közül Eduardo Peralta, Jorge Yanez, Nano Acevedo, Isabel Aldunate és mások Chilében; Carlos Puebla, Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Sara González, Virginia Guerra, Amaury Pérez, Vicente Feliú és mások Kubában; Horacio Guarani és Mercedes Sosa énekesnő Argentínában; Daniel Viglietti, Yatmandu Palacios, Alfredo Zitarrosa, Marcos Velásquez stb. Uruguayban; Ali Primera Venezuelában; Roy Brown Puerto Ricóban; Judit Reyes, Amparo Ochoa, Gavino Palomares és a Los Folkloristas együttes Mexikóban; Carlos Mejia Godoy Nicaraguában, hogy csak néhányat említsünk.

⁴⁰ Maróthy, János: „Music and the Bourgeois Music and the Proletarian”. Akad. K. Budapest, 1974, p. 588.

⁴¹ id. mű pp. 146-147.

DOCUMENTA

TIZENEGY KIADATLAN MAHLER-LEVÉL A ZENEMŰVÉSZETI FŐISKOLA KÖNYVTÁRÁBAN

A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Könyvtárában található 11 kiadatlan Mahler-levél címzettje Mihalovich Ödön. A leveleket — mintegy 1500 más levéllel együtt — 1926. november 28-án Mihalovich Ödön adományozta a Zeneművészeti Főiskola könyvtárának. Mihalovich Mahler budapesti operaigazgatásának idején a zeneszerző legszűkebb baráti köréhez tartozott, s a tizenegy levél bizonyítja, hogy e barátságot Mahler a Budapestet követő hamburgi, majd bécsi éveiben is szorgosan ápolta. Sajnos Mihalovich válaszlevelei mind ez ideig nem bukkantak fel. Jelenlegi ismereteink alapján (s ebben a lassacskán tekintélyes Mahler-archívumot gondozó bécsi Gustav Mahler-Gesellschaft negatív tapasztalatai is megerősítenek) a Mahlerhez írott Mihalovich-leveleket elveszettnek gyanítjuk.

A zeneművészeti főiskolán őrzött tizenegy Mahler-levél csak részben ismeretlen. A nemzetközi Mahler-szakirodalom tud ezekről a levelekről s egyesek (Kurt Blaukopf, Henry-Louis de La Grange) idézik is néhány levél különösen érdekes részletét. Teljes terjedelmükben azonban most jelennek meg először.

A dokumentumok felbecsülhetetlen zenetörténeti értékéhez nem szükséges megjegyzést fűzni. Külön szerencse az, hogy a levelek tartalma adatoknál és udvarias formáságoknál jóval többet árul el mind Mahlerről, mind Mihalovichról. Meglepő, hogy Mahler Budapestről való nem éppen konfliktusmentes távozása után még évekig mennyire szíven viseli a magyar zeneélet sorsát, és mily élénken érdeklődik a magyar belpolitikai események alakulása iránt. Szép és önzetlen gesztus Mahler részéről, hogy legalábbis kísérletet tesz Mihalovich két legjobban sikerült operájának, az Eliánának és a Toldi szerelmének Magyarország határain kívüli megismertetésére.

Négy levél Mahler életének döntő fordulatáról, a bécsi Opera igazgatói állásának megpályázásáról ad hírt, s egyben azt bizonyítja, hogy noha a magyarok tékozlóan eleresztették, sőt elűzték e zseniális muzsikust a budapesti Opera éléről, mégis, egy Mihalovich Ödön, egy gróf Apponyi Albert és még néhányan igyekeztek jóvátenni a magyar „átlag” bűnét azzal, hogy tekintélyüket önzetlenül vetették latba a géniusz pályájának egyengetése érdekében.

Az utolsó két levelet már a beérkezett művész, a Bécsi Udvari Opera nagyhatalmú igazgatója írja 1904-ben.

A levelek eredeti helyesírását megtartottuk. A Mahler-kéziratok olvasatának lektorálásáért ezúton is köszönetünket fejezzük ki Fr. Eva Beck-nek, a weimari Goethe und Schiller Archív tudományos munkatársának. A jegyzeteket a következő művek segítségével állítottuk össze:

Blaukopf, Kurt: Gustav Mahler. Budapest, 1973.

Blaukopf, Kurt — Roman, Zoltan: Sein Leben, sein Werk und seine Welt in zeitgenössischen Bildern und Texten. Wien 1976.

Gedeon Tibor—Máthé Miklós: Gustav Mahler. Budapest, 1965.

La Grange, Henry-Louis de: Mahler. Vol. 1. London, 1976.

Szónyiné Szerző Katalin: Mihalovich Ödön munkássága operái tükrében.

Disszertáció. Budapest, 1976.

(Bata András—Gábor Ágnes)

1.

Herrn Direktor
Ed. von Mihalovich
in Budapest
Servitenplatz 10 III

Verehrter Freund!

Zugleich mit diesen Zeilen geht ein Brief an den Grafen Apponyi ab, welcher in sehr ungenügenden Worten meinen Dank für die lieben Kleindien ausspricht, welche ich der Güte meiner Freunde in Budapest verdanke. — Ich fühle mich beschämt, dass ich damit so spät erscheine — hoffentlich nicht so spät, dass ich dadurch mir einen Theil Ihrer Sympathien verscherzt hätte. — Jedoch die Geschenke kamen erst vor 3 Wochen in meine Hand. — Sie lagen den Sommer über bei der Postbehörde, woselbst ich den Auftrag gegeben, und dann — bei meiner Rückkehr nach Hamburg — durch Beschäftigungen dringendster Art ferner die unvermeidlichen Zollplackereien — etc. etc.

Und ich wollte doch nicht etwa bloss formaliter schreiben, bevor ich durchgesehen.

Wissen Sie, lieber Freund, dass mir ordentlich bange ist nach Budapest, und dass ich jetzt erst sehe, wie mir B. schon eine zweite Heimath geworden?

Wie schade, dass wir uns nicht in Bayreuth getroffen! Was sagen Sie zu den Aufführungen und Verhältnissen daselbst?

Ihre Eliane liegt auf meinem Schreibtisch und ich hoffe, dass ich bei Polini eine Aufführung derselben durchsetzen werde. — Wie steht es denn mit *Toldi*?

Ich überlege eben, ob es nicht noch besser wäre, da Sie, wie es scheint in Pesth doch nicht dazu kommen, lieber *Toldi* hier zu bringen. Wie mir nachgerade klar wird, sind die Chancen eines äusseren Erfolges doch grösser bei *Toldi*! Überlegen Sie sich das einmal und schreiben Sie mir bald darüber!

Von Pest weiss ich gar nichts, als was der Pester Lloyd sagt — und das scheint mir nach *aller* Richtung — siehe Jaszberenyi nicht auf Untrüglichkeit zu beruhen. — Hoherfreut wäre ich wenn ich aus berufenerem Munde z.B. dem Ihrigen, einiges hören könnte. Ich bin hier natürlich inmitten grosser Thätigkeit — das brauche ich wol nicht erst zu versichern.

An Familie *Vegh* meine herzlichsten Grüsse auch an Singers wenn Sie sehen.

Ich grüsse Sie vielmals
Ihr freundschaftlich ergebener
Gustav Mahler

Was macht die Oper?

Ed. von Mihalovich
Igazgató Úrnak
Budapesten
Szervita tér 10. III

[1891. október 5.]¹

Tisztelt barátom!

E sorokkal egy időben levél megy Apponyi grófnak², amelyben megkísérlek köszönetet mondani azokért a kedves emléktárgyakért³ amelyeket budapesti barátaim jóságának köszönhetek. — Szégyellem magam, hogy ilyen későn jelentkezem — remélem, nem olyan későn, hogy ezzel részben eljártszottam volna az Ön rokonszenvét. — Ámbár az ajándékokat csak 3 héttel ezelőtt vettem kézhez. — Nyáron át a postahivatalban heverték, ahol erre megbízást adtam és aztán — Hamburgba való visszatérésemkor⁴ — a legsürgetőbb elfoglaltságok és az elkerülhetetlen vámhuzavonák révén stb. stb.

És nem is akartam csupán a forma kedvéért írni, mielőtt láttam volna őket. Tudja, kedves barátom, hogy egészen rendesen vágyódom Budapest után, és hogy csak most látom, hogy B. már második otthonom lett? Milyen kár, hogy nem találkoztunk Bayreuthban⁵! Mit szól az ottani előadásokhoz és viszonyokhoz?

Eliane-ja⁶ az íróasztalomon fekszik és remélem, hogy előadását kieszközölöm Pollininál⁷. — Mi újság a *Toldival*⁸? Éppen azon gondolkodom, nem volna-e jobb — mivel, amint látom, ezt Pesten mégsem tudja elérni — inkább a *Toldit* itt előadatni. Egyre inkább úgy látom, hogy a közönségsiker esélyei mégiscsak nagyobbak a *Toldinál*! Gondolkozzék el ezen egyszer és írjon hamarosan!

Pestről egyáltalán semmit sem tudok, csak amit a Pester Lloyd⁹ mond — és ez *minden* szempontból úgy tűnik — lásd Jászberényit¹⁰, hogy nem csalhatatlan. — Nagyon örülnék, ha hivatott helyről — pl. Öntől — egyet s mást hallhatnék. Itt természetesen igen sok a dolgom — hisz ezt nem is kell bizonygatnom.

A *Végh*-családnak¹¹ legszívélyesebb üdvözetem és Singeréknek¹² is, ha látja őket.

Sokszor üdvözli

az Ön odaadó barátja

Gustav Mahler

Mit csinál az Opera?

¹ Mihalovich bejegyzése. Nem tudni, hogy a levél elküldésének vagy kézhezvételének dátuma.

² Gróf Apponyi Albert (1846–1933) konzervatív, többnyire ellenzéki politikus, legendás szónok. 1891-től a Nemzeti Párt vezére.

³ Mihalovich jegyzete a levél margóján: „Ajándékok, melyeket Mahler elbúcsúzásakor budapesti barátaitól kapott. (Mihalovich)” (Az eredeti szöveg németül: „Geschenke, die Mahler bei seinem Abschied von seinen Freunden erhalten hat. Mihalovich”)

Mihalovich, Apponyi és Moritz Wahrmann szervezésének eredményeként Mahler Budapestre való távozásakor megajándékozták egy ezüst karmesteri pálcával és egy ezüst vázával, melyre felvéstették: „G. Mahlernek, a zseniális művésznek, budapesti csodálótól”. Az ajándékokhoz az Opera patronáló tagjainak köszöntését és aláírását mellékeltek.

⁴ Mahler 1891. március 22-én utazott el Budapestről és március 26-án érkezett Hamburgba. A szezon végén még vezényelt néhány előadást a hamburgi színházban, majd nyáron elég sokat utazott (Lipcsében, a Tiroli Alpokban, Bayreuthban, Kopenhágában stb. járt). Augusztus végén tért vissza Hamburgba.

⁵ Mahler július végén töltött néhány napot Bayreuthban. Három előadást látott: egyszer a Tannhäuser és kétszer a Parsifal.

⁶ Mihalovich 1885 és 1887 között keletkezett háromfelvonásos operája. Műfaji megjelölése: „Költemény”.

⁷ Eredeti neve: Bernhard Pohl. 1873 óta a hamburgi Városi Színház igazgatója.

⁸ Teljes címén: Toldi szerelme. Mihalovich háromfelvonásos operája Arany János eposza nyomán. Keletkezése: 1888–1890, ill. 1893–1894.

⁹ 1834 és 1944 között megjelenő budapesti német nyelvű, elsősorban gazdasági jellegű napilap, a mindenkori kormány félhivatalos lapja. Mahler budapesti tartózkodásának idején a lap főszerkesztője Falk Miksa volt.

¹⁰ Valószínűleg a Pester Lloyd munkatársa. Mivel az újság cikkei a legtöbb esetben aláírás nélkül jelentek meg, Jászberényi kiléte nehezen azonosítható. A „Jászberényi” feltehetően írói álnév.

¹¹ Vereby-Végh János (1845–1918) és családja. Közvetlenül Mahler budapesti tartózkodása előtt a Zeneakadémia alelnöke és igazgató tanácsosa volt.

¹² Singer Zsigmond és családja. Singer volt Mahler budapesti tartózkodása alatt a bécsi Neue Freie Presse budapesti levelezője, később Falk Miksa utódként a Pester Lloyd főszerkesztője.

2.

Herrn Direktor

Ödön von Mihalovich

Direktor der Kgl. Musikakademie

in Budapest

Servitenplatz No. 10

Lieber und verehrter Freund!

Was werden Sie von mir denken, dass ich Ihnen, mir sehr lieben, Brief, noch immer nicht beantwortet habe! — Ich sehe Sie ordentlich Ihren mächtigen Bart streichen in gerechtem Unwillen über die Faulheit des lässigen Freundes, und sogar steigen wolbegründete Zweifel über die Treue desselben auf; Kössler sitzt Ihnen gegenüber und streicht seinen Bart nach Norden und Süden, fährt sich dann durch das Haar und fegt dasselben nach Osten und Westen und brummt unverständliche, aber nach seiner finsternen Miene zu urtheilen, geradezu vernichtende Worte, und zeigt sich da wie immer als schnöder Rhadamantys — bekanntlich der Strengste unter den Richtern des Tartarus. Mein Gott, wenn Sie mit mir hier in Hamburg lebten, würden Sie Alles begreifen! Es ist unglaublich, was ich hier zusammen dirigire. Z. B. der Komik halber will ich Ihnen mein Repertoire der vorliegenden beiden Wochen schildern.

Montag 16: *Freund Fritz* (Première)

Dienstag (heute) *Siegfried*

Mitwoch 18 *Freund Fritz*

Freitag 20 *Tristan u. Isolde*

Sonntag 22 *Freund Fritz*

Montag 23 *Fidelio*

Dienstag 24 *Zauberflöte*

Mitwoch 25 *Lohengrin*

Donnerstag 26 *Jolantha* (Oper von Tschaikowsky)

Freitag 27 *Walküre*

Samstag 28 *Freund Fritz*

Montag 30 *Bezähmte Widerspänstige* (Oper von Götz)

Dienstag *Freund Fritz!*

Also alles in Allem nur 3 *freie Abende*

Rechnen Sie dazu die Proben, und urtheilen Sie dann, ob ich zum Briefschreiben komme. —

Sie können sich gar nicht denken, wie *einsam* ich mich hier befinde. — Wie denke ich unsere gemeinschaftlich durchlebten anregende Abende in Pest zurück!

Sehr gespannt bin ich auf die Aufnahme welche Ihr Werk (Toldi) beim Pester Publikum finden wird, und noch mehr, wie *Sie* über die Aufführung denken werden. Dass ich leider nicht kommen kann, werden Sie aus obigem „Speisezettel“ ersehen können. — Es wäre mir wirklich eine grosse Freude gewesen, dabei sein zu können, und die lieben, alten Freunde wiederzusehen. —

Die Erfolge des Grf Apponyi erfüllen mich mit grosser Freude und *Bewunderung*. Wahrlich, die Ungarn sind jetzt der Welt politisch um einer guten Nasenlänge voraus! Mit Neid nur können wir Deutsche nach dem Osten blicken. — Ich habe ja die Entwicklung nur aus der Ferne miterlebt, und Sie werden wahrscheinlich in Pest aus der Nähe nicht so sanguinisch darüber denken. — Aber ich habe es bis jetzt immer erlebt: eine grosse Bewegung kann doch am Besten *aus der Ferne* beurtheilt werden; da der Blick in der Nähe eben von Einzelheiten und persönlichen Dispositionen zu sehr getrübt ist. Bitte, richten Sie dem Grf Apponyi dies von mir aus, und dass man *überall* so denkt, wo ich nur hinkomme. *Vor ihm* hat man einen grossen Respect — einen um so geringern vor Freund *Maxien!* Der Pester Lloyd, den ich natürlich noch immer lese, benimmt sich nach wie vor gleich jämmerlich! Aber die Bocksprünge, die er in der letzten Zeit gemacht hat, übersteigen doch das Mass des gewöhnlichen. —

Von mir ist eigentlich nicht viel zu berichten. —

Ich dirigirte hier ein Bülow-concert in Vertretung des erkrankten Meisters. Unter Anderem dirigirte ich die *C-moll!* — denken Sie sich, dass ich von den hiesigen Recensenten theilweise in *unflüthigster* Manier wie ein Schuljunge über meine „Auffassung“ zurechtgewiesen wurde. — Unwillkürlich musste ich da nach Pest denken, wo man mich so *gut* verstanden. — Mit Ihrer Eliane habe ich ein eignes Pech! — Doch gebe ich *noch die Hoffnung* nicht auf, sie hier zur Aufführung zu bringen. — Ich muss nur einen günstigen Moment abwarten, um Pollini dafür zu gewinnen. —

Ich „stehe“ jetzt wieder auf ziemlich gutem Fusse mit ihm. — Das heurige Jahr ist jedoch schon *besetzt*. — Es wäre daher vergebliche Mühe, ihn für jetzt zu haranguiren und würde es vielleicht die Sache überhaupt bei ihm verschütten, da er darin ein Stimmungsmensch. — Dagegen werde ich auf der Wacht stehen, es für *nächstes Jahr* durchzusetzen. (Ich bin noch bis Frühjahr 94 engagiert — länger bleibe ich *keinesfalls* hier) — Also, bitte, lassen Sie die Noten noch eine Weile bei mir. Vielleicht gelingt es mir doch endlich einmal. — Jedenfalls aber bitte um einen Bericht über die *Pester* Aufführung welche ich für sehr wichtig halte.

Grüssen Sie bitte vielmals alle Freunde von mir, und empfehlen Sie bestens dem Grf. Apponyi und Familie Végh.

Ihr freundschaftlich
ergebener

Gustav Mahler
Bundesstrasse 10 III.

Ödön von Mihalovich Igazgató Urnak
a Kir. Zeneakadémia Igazgatójának
Budapesten
Szervita tér No. 10.

[Hamburg¹, 1893. január 17.]

Kedves és tisztelt barátom!

Mit fog gondolni rólam, hogy az Ön, számomra oly kedves levelére még mindig nem válaszoltam! — Szinte magam előtt látom, amint tekintélyes szakállát simogatja jogos bosszúságában hanyag barátja lustasága miatt, sőt megalapozott kétségek támadnak Önben e barát hűségét illetően; szemben Önnel Kössler³ ül és szakállát simogatja Észak s Dél felé, majd hajába túr és azt Kelet s Nyugat felé söpri szét és érthetetlen, de borús arckifejezéséből ítélve szinte megsemmisítő szavakat brummog, és mint mindig, kíméletlen Rhadamantisznak mutatkozik — aki közismerten a Tartarosz legszigorúbb bírója. Istenem, ha itt élne velem Hamburgban, mindent megértene! Hihetetlen, hogy mit össze nem dirigálok itt! Pl. a komikum kedvéért vázolólok a következő két hét repertoárját.

Hétfő 16: *Fritz barátunk*⁴ (premier)

kedd (ma) *Siegfried*

szerda 18 *Fritz barátunk*

péntek 20 *Trisztán és Izolda*

vasárnap 22 *Fritz barátunk*

hétfő 23 *Fidelio*

kedd 24 *Varázsfuvola*

szerda 25 *Lohengrin*

csütörtök 26 *Jolantha* (Csajkovszkij operája)

péntek 27 *Walkür*

szombat 28 *Fritz barátunk*

hétfő 30 *A makrancos hölgy* (Götz operája)⁵

kedd *Fritz barátunk!*

Tehát mindent egybevéve csak 3 szabad este

Számítsa hozzá a próbákat és akkor ítélje meg, hogy hozzájutok-e a levél-íráshoz. —

El sem tudja képzelni, mennyire *magányos* vagyok itt — *mennyit* gondolok közösen eltöltött izgalmas pesti estéinkre! Nagyon kíváncsi vagyok, hogyan fogadja majd a pesti közönség az Ön művét (a Toldit), s még inkább arra, mi lesz az Ön véleménye az előadásról. A fönti „étlapról” láthatja, hogy sajnos nem tudok eljönni. — Valóban nagy öröm lenne számomra, ha ott lehetnék és viszontláthatnám a kedves, régi barátokat. —

Apponyi gróf sikerei nagy örömmel és *csodálattal* töltenek el.⁶ Való igaz, a magyarok most politikailag egy jó orrhosszal a világ előtt járnak! Mi németek csak irigykedve tekinthetünk kelet felé. — A fejleményeket csak a távolból követhetem, és Ön ott, Pesten, a közelben valószínűleg nem ilyen vérmesen vélekedik. — De eddig mindig azt tapasztaltam: egy nagy mozgalmat mégiscsak a távolból lehet a legjobban megítélni; mivel tekintetünket a részletek és személyes diszpozíciók közelsége nagyon is elködösíti. Kérem, kö-

zölje ezt Apponyi gróffal s azt is, hogy *mindenütt* így gondolkodnak, ahol csak megfordulok. *Neki* nagy tekintélye van — annál kisebb *Maxien* barátunknak!⁷ A Pester Lloyd, amelyet természetesen még mindig olvasok, továbbra is száználmasan viselkedik! De azok a bakugrások, amelyeket az utóbbi időben tett, még a szokásos mértéket is meghaladják. —

Rólam tulajdonképpen nincs sok mesélnivaló. —

Vezényeltem itt egy Bülow-koncertet a megbetegedett mester helyett.⁸ Többek között dirigáltam a *c-mollt!*⁹ — képzelje, hogy az itteni kritikások mint egy iskolásfiút, úgy utasítottak rendre, itt-ott a *legmocskosabb* modorban, „felfogásom” miatt. — Önkéntelenül is Pestre kellett gondolnom, ahol olyan *jól* megértettek. — Az Ön Elíanéjával némi balszerencsém van! — Mégsem adom fel a *reményt*, hogy itt színre viszem. — Csak a kedvező pillanatot kell megvárnom, hogy Pollinit megnyerhessem. —

Most megint elég jó kapcsolatban vagyok vele. — Az idei év azonban már *foglalt*. — Így hát hasztalan fáradság lenne most ezzel untatni, ez talán végleg elrontaná a dolgot, mivel ebből a szempontból hangulatember — ennek ellenére résen leszek, hogy a jövő évben sikerüljön. (Még 94 tavaszáig szól a szerződés — tovább *semmi* — tovább *semmi* esetre sem maradok itt¹⁰) — Kérem tehát, hagyja nálam még egy ideig a kottákat. Talán egyszer mégis sikerül. — Mindenesetre kérek egy beszámolót a *pesti* előadásról,¹¹ amelyet nagyon fontosnak tartok.

Kérem, üdvözölje nevével barátaimat és ajánljon Apponyi gróf és a Végh-család figyelmébe.

Odaadó barátja

Gustav Mahler

Bundesstrasse 10 III.

¹ Mihalovich bejegyzése.

² Kurt Blaukopf datálása (Mahler . Sein Leben, sein Werk . . . 197.)

³ Koessler János (1853-1926) 1883-tól a Zeneakadémia zeneszerzés-professzora.

⁴ Mascagni operája.

⁵ Hermann Götz (1840-1876) : Der Widerspenstigen Zähmung (1874) című operája.

⁶ Itt Mahler valószínűleg az 1892-es választások eredményére céloz, amikor is Apponyi pártja, a Nemzeti Párt, 11 új mandátumot szerzett s így összesen 70 mandátummal rendelkezett a 413-ból.

⁷ Mihalovich bejegyzése: „Talán Falk Miksa, a Pester Lloyd szerkesztője. Mihalovich”. („Vielleicht Max Falk, Redakteur des Pester Lloyd. Mihalovich”).

⁸ Hans von Bülow gyakran vezényelt Hamburgban. Négy évvel Mahler hamburgi működése előtt például Pollini, a hamburgi Opera intendánsa Mozart-ciklus és Carmen-előadások vezénylésére hívta meg. Bülow Hamburgban hallotta először vezényelni Mahlert Wagner Siegfriedjének előadásakor. Ismeretségük, illetve barátságuk kezdete ekkorra (1891. március-április) tehető. (N. B.: Mahler 1884 elején mint fiatal kasseli karmester már tett kísérletet a Bülowval való személyes kapcsolat megteremtésére. Ez a kísérlet azonban akkor meddő próbálkozásnak bizonyult.)

⁹ Beethoven 5. szimfóniája.

¹⁰ Valójában Mahler 1897 kora tavaszán hagyta el Hamburgot.

¹¹ Az Elíanét csak jóval később, 1908. február 16-án mutatták be Budapesten.

3.

Verehrter Freund!

Mit grosser Theilnahme habe ich die Vorbereitungen zu „Toldi” im Pester Lloyd verfolgt und endlich die Erstaufführung im Geiste miterlebt. — Wie ich mich freue, lieber Freund, nunmehr aus den Berichten zu ersehen, dass Ihr Werk einen grossen Erfolg errungen, und seinem Autor endlich die verdiente, so lange vorenthaltene Anerkennung seines Talentes und Geistes gebracht. —

Ich wollte Ihnen eigentlich am Tage der ersten Aufführung telegrafiren,

unterliess aber im Hinblick darauf, dass Sie wol zu aufgeregt waren, um Sinn für so äusserliche Zeichen der Theilnahme zu haben. —

Nun aber ist es mir ein Bedürfniss von Ihnen selbst zu hören, wie Sie mit der Aufführung, dem Publikum zufrieden waren, und welchen Eindruck Sie selbst hatten! Ich stehe jetzt *sehr gut* mit Pollini und hoffe bestimmt eine Aufführung einer Ihrer Opern für nächstes Jahr durchzusetzen.

Dass Nikisch als mein Nachfolger nach Pest engagirt ist, las ich, und beglückwünsche Sie aufrichtig zu dieser famosen Acquisition. — Das ist ein ausgezeichnete feinsinniger Musiker an dem Sie viele Freude erleben werden.

Die Erfolge des Grf. Apponyi verfolge ich (durch „die Lügengestalt“ des Pester Lloyd) mit sehr grosser Theilnahme und Freude. Jetzt scheint wirklich der Tag nicht mehr ferne zu sein, wo dieser geniale Mensch endlich zu dem *Platz* kommen wird, wohin einzig er gehört: an die Spitze der Regierung! Es ist wirklich traurig, dass ein solcher Mensch seine besten Jahre und frischesten Kräfte bloss mit Wegräumung der *Hindernisse* zubringen muss, mit welchen die Kleinheit und Bornirtheit seinen Flug aufhält. Bitte, lassen Sie mich wieder einmal ein kräftig Wörtlein über sich und alle Freunde hören.. — Wo werden Sie im Sommer sein? Der heurig darf doch nicht wieder vorübergehen, ohne dass wir uns gesehen!

Grüssen Sie herzlichst unsere beiderseitige Freunde Kössler u. Herzfeld und empfehlen Sie mich wärmstens dem Grf. Apponyi und Familie Végh! Ihr treue ergebener

Gustav Mahler

20 III 93.

1893. március 20.

Tisztelt barátom!

Nagy érdeklődéssel követtém a Pester Lloydban a Toldi előkészületeit és végül lélekben ott voltam a bemutatón.¹ — Mennyire örülök, kedves barátom, a beszámolókat látván, hogy az Ön műve nagy sikert vívott ki, és szerzőjének végre meghozta tehetsége és szelleme megérdemelt, oly sokáig visszatartott elismerését. —

Tulajdonképpen az első előadás napján táviratozni akartam Önnek, de mégsem tettem, tekintettel arra, hogy Ön bizonyára túlságosan izgatott volt ahhoz, hogy az együttérzés ilyen külsőleges jeleivel törődjék. —

Most azonban szükségét érzem annak, hogy Öntől halljam, mennyire volt elégedett az előadással, a közönséggel, és milyen benyomása volt Önnek magának! Pollinival most *nagyon jó* viszonyban vagyok, és biztosan remélem, hogy a jövő évben sikerül előadatnom az Ön egyik operáját.

Olvastam, hogy utódomként Nikisch szerződött Pestre,² és őszintén gratulálok Önnek ehhez a nagyszerű akvizícióhoz. — Kitűnő, finom érzékű muzsik, akiben sok öröme lesz.

Apponyi gróf sikereit (a Pester Lloyd „hazudósa” révén) nagy érdeklődéssel és örömmel figyelem.³ Most aztán tényleg nincs már messze az a nap, amikor ez a zseniális ember végre arra a *helyre* kerül, amely egyedül őt illeti: a kormány élére! Valóban szomorú, hogy egy ilyen embernek legjobb éveit és legfrissebb erőit csupán azon *akadályok* eltávolítására kell fordítania, ame-

lyekkel a kicsinyesség és korlátoltság gátolja szárnyalásában. Kérem, írjon magáról és valamennyi barátomról ismét valamit. — Hol tölti a nyarat? Az idei év nem múlhat el megint anélkül, hogy látnánk egymást.

Üdvözölje legszívélyesebben közös barátainkat, Kösslert és Herzfeldet⁴ és ajánljon a legmelegebben Apponyi gróf és a Végh-család figyelmébe. Az Ön hűséges odaadó

Gustav Mahlerje

¹ Az operát 1893. március 18-án mutatták be Budapesten.

² 1893-tól 1895-ig Zichy Géza meghívására Nikisch Artúr volt a budapesti Opera igazgatója.

³ A Pester Lloyd, amely akkoriban kétszer jelent már meg naponta, részletes tudósításokat közölt („Aus dem Reichstage” címmel) a parlamenti felszólalásokról és vitákról.

⁴ Herzfeld Viktor (1856-1919) 1888-tól a Zeneakadémia zeneelmélet-tanára, 1888-1890 között a Neues Pester Journal zenekritikusa, az ugyancsak Mahler baráti köréhez tartozó Hubay-Popper vonósnegyes tagja volt.

4.

Hochwolgeb.

Herrn Direktor

Ed. von Mihalovich

In Budapest

Universitätsgasse 2.

Hochverehrter Freund!

Ihr Brief war mir eine grosse Freude, und zugleich ein brennender Vorwurf. — Wie oft dachte ich an Sie und immer hatte ich es vor, Ihnen zu schreiben. Aber Sie wissen ja, wie der Musikant lebt: immer nur in der Phantaisie. Briefe denken kann er — aber schreiben, dazu ist er zu lüderlich! — Voriges Jahr lebten wir ganz nahe von einander — ich in einem wahren dolce far niente! Sie wissen, dass man in einem solchen Zustand am allerwenigsten zur Ausführung eines Entschlusses kommt, und ehe man sich umsieht, ist die Zeit verflossen. —

Am allermeisten drückt es mich dass ich Ihren Eliane immer noch auf dem Schreibtisch und nicht auf dem Dirigirpult habe. — Mein Vertrag mit Pollini geht heuer zu Ende, und immer dachte ich mir dass die Unterhandlungen zu einer Erneuerung desselben mir die so lang gewünschte Gelegenheit geben würden, die Aufführung Ihres Werkes bei Pollini durchzusetzen. — Aber leider scheint diese Hoffnung mich betrogen zu haben. Ich werde voraussichtlich mit Ende dieser Saison Hamburg verlassen und muss Ihnen schweren Herzens den Eliane nun wirklich zurücksenden. Nicht, als ob Pollini sich nicht bemüht hatte, mich wieder zu engagiren. Er wäre auch zu allen materiellen Opfern bereit gewesen; aber gerade meine künstlerischen Forderungen, welche, wie Sie ja wissen, mir weit über über [sic!] meine persönlichen Interessen gehen, giebt er vor, nicht erfüllen zu können, und so bin ich nun schon entschlossen, wieder einmal „den Staub von den Schuhen zu schütteln“! So viel ich weiss, sind schon Unterhandlungen mit *Strauss* in Weimar angeknüpft, welcher, wie er mir sagte, Lust hätte, mein Nachfolger hier zu werden. Ich bedauere den armen Kerl schon jetzt, der, so weit ich diesen famosen Menschen kenne, ist auch er nicht der Mann der Concessionen.

Sehr enttäuscht bin ich durch Ihr Urtheil über Nikisch! Das dachte ich schon, dass er als *Direktor* einer Oper nicht am Platz sein würde, mit seinem weichlichen und etwas passiven Naturell, aber dass er auch als *Dirigent* so äusserlich und frivol geworden ist, das hätte ich ihm nicht zugetraut.

Es ist doch ein eigenthümliches Geschick, das über diesem unglücklichen Institute waltet. Ich lese beinahe regelmässig den „Pester Lloyd“, daraus freilich kann man kein Urtheil gewinnen. Es fiel mir auf, dass das Repertoire sehr schablonenmässig aufgestellt war; über den Werth der Vorstellungen selbst konnte ich keine Meinung gewinnen. — Herr A. B. scheint jetzt sehr civilisirt und wolwollend geworden zu sein. Leider war ich nicht so glücklich, von ihm so zart behandelt zu werden.

Mit regster Theilnahme verfolgte ich besonders die politischen Constellationen der letzten Jahre, und kann Ihnen ganz unbefangen erklären (so weit ich als treuer Verehrer des Grf Apponyi objectiv bleiben kann) dass ich den Eindruck habe, als ob Ungarn noch nie so *undankbar* gegen seine grossen Söhne gewesen ist, als jetzt gegen Apponyi. In alle Welt werden jetzt die Errungenschaften Wekerles hinausposaunt. Ja, zum Teufel, *wer* war es denn, der in den schwierigsten Zeiten immer und wieder die *Forderungen* aufstellt und durchkämpft, die *jetzt erfüllt* werden? Wer anders als *Apponyi*? Ich meine, dahin müsste er das Schwergewicht seines Verhaltens legen, es den Menschen klar zu legen, dass die ganze Erfolge Wekerles eben der treuen Ausdauer Apponyis und seiner Partei zu danken ist; und dass, offenbar, wenn er nicht seit Jahren immer und immer wieder unter fortwährenden Opfern und Mühen, diesen *Ruf* erhoben hatte, wahrscheinlich Alles weiter den Tisza'schen Trotz weiter getrapelt wäre. —

Man erinnert sich da wirklich an das Vergil'sche „tulit alter honores“ etc. — Ist denn Niemand da, der das einsehen und sagen könnte!? Wie denkt er denn selbst darüber. Immer möchte ich ihm zurufen: Kopf hoch! du bist der, der das gemacht, und die *Zeit wird kommen*, die es anerkennen wird und muss! —

Wenn er sich nur *jetzt* nicht zu einem falschen Schritt verleiten lässt! Allerdings ist es schwer, so viel „Tücke des Objects“ zu ertragen. — *Ich* kann es ihm nachfühlen — im Kleinen geht es mir eben auch so.

Aber, bei Gott! Wenn ich auch *betteln* gehen müsste — ich lasse meine Fahne nicht!

Im Sommer heuer komme ich bestimmt nach Aussee, wo ich hoffentlich Grf. A. sehen werde. — Von den anderen Freunden haben Sie gar nichts zu schreiben? Wie geht es Végh's? Kössler?

Entschuldigen Sie das Gekritzel der vorstehenden Seiten. So wie ich während des Schreibens eifrig werde, kann meine Kratzefüsse Niemand mehr ordentlich lesen.

Sehr erfreuen würden Sie mich durch einen *ausführlicheren* Brief über *sich* und Grf. A.

Ihre Umarbeitung des Toldi möchte ich im Sommer kennen lernen. Ich freue mich sehr darüber, denn, Sie wissen, wir sprachen schon damals von der Nothwendigkeit.

Nun sind Sie recht herzlich gegrüsst und empfehlen Sie mich vielmals den alten Freunden. Ich denke treulichst Ihrer und Aller!

Ihr

Gustav Mihler

Hamburg, Fröbelstrasse 14 III.

Nagyságos
Ed. von Mihalovich
Igazgató Úrnak
Budapesten
Egyetem u. 2.

1894. február 7.

Igen tisztelt barátom!

Levele nagy örömet jelentett s egyszersmind égető szemrehányást is. — Milyen gyakran gondoltam Önre és mindig azt terveztem, hogy írok. De hiszen tudja, miként él a muzsikus: mindig csak fantáziájában. Leveleket ki-gondolni, azt tud — de írni, ahhoz túl hanyag! — Múlt évben egész közel él-tünk egymáshoz¹ — jómagam valóságos dolce far niente-ben! Ön tudja, hogy ilyen körülmények között a legkevésbé sem lehet eljutni egy elhatározás meg-valósításáig, s mielőtt észbe kapnánk, elszáll az idő. —

Leginkább az nyomaszt, hogy Elíanéja még mindig az íróasztalomon van és nem a karmesteri pulton. — Pollinival kötött szerződésem idén lejár, s mindig arra gondoltam, hogy a megújítására vonatkozó tárgyalások megte-remtenék a régóta várt alkalmat, hogy Pollininál elérjem művének előadatá-sát. — De sajnos úgy látszik, hogy e reményben csatlakoztam. Előreláthatólag e szezon végén elhagyom Hamburgot,² és bár nehéz szívvel, de vissza kell küldenem Önnek az Elianét. Nem mintha Pollini nem fáradozott volna azon, hogy újra szerződtessen. Kész lett volna bármilyen anyagi áldozatra is; de éppen művészi követelményeimet, amelyek, mint tudja, messze meghaladják sze-mélyes érdekeimet, állítólag nem képes teljesíteni, s így már el is határoztam, hogy megint „vándorbotot fogok”! Amennyire tudom, már tárgyalások kez-dődtek Weimarban *Strauss-szal*, akinek, mint nekem elmondta, lenne kedve ahhoz, hogy itt utódom legyen.³ Már most sajnálom a szegény fickót, aki, amennyire ezt a ragyogó embert ismerem,⁴ szintén nem az engedmények híve.

Nikischről alkotott véleménye nagy csalódást okozott. Azt ugyan gondol-tam, hogy lágy, kissé passzív természete miatt operaigazgatóként nincs a he-lyén, de hogy *karmesterként* is ilyen külsőlegessé és frivollá váljék, azt soha-sem hittem volna róla.

Mégiscsak különleges végzet lebeg e szerencsétlen intézmény fölött. Szin-te rendszeresen olvasom a Pester Lloydot, annak alapján persze nem lehet megítélni semmit. Feltűnt, hogy a repertoár nagyon sablonos; az előadások értékéről nem tudtam véleményt alkotni. — B. A. úr⁵ most nagyon civilizált-nak és jóindulatúnak látszik. Sajnos engem nem szerencsételtetett ily gyengéd elbánásban.

Az utóbbi években elsősorban a politikai konstellációkat követtem nagy érdeklődéssel, és teljesen elfogulatlanul jelenthetem ki Önnek (amennyiben Apponyi gróf hűséges tisztelőjeként objektív tudok maradni), hogy benyomá-som szerint Magyarország még soha nem volt ennyire *hálátlan* nagy fiaival szemben, mint most Apponyi esetében.⁶ Most Wekerle vívmányait⁷ kürtölik világgá. Az ám, az ördögbe is, *ki* volt hát, aki a legnehezebb időkben újra és újra felállította, és kiharcolta azokat a *követeléseket*, amelyeket *most teljesí-tenek?* Ki más, mint *Apponyi?* Úgy gondolom, arra kellene tevékenységét összpontosítania, hogy világossá tegye az emberek előtt: Wekerle valamennyi sikere éppen Apponyi és pártja hűséges kitartásának köszönhető; s hogy nyil-

vánvaló, hogy ha ő évek óta újra és mindig újra folytonos áldozatok és fáradások árán nem vetette volna latba *tekintélyét*, valószínűleg minden a Tisza-féle módon döcögne.⁸ —

Ilyenkor tényleg a vergiliusi „*tulit alter honores*”⁹ stb. jut szembe. — Hát senki sincs ott, aki ezt belátná és megmondaná!? Hogyan vélekedik ő maga erről. Mindig szeretném odakiáltani neki: föl a fejjel! te vagy az, aki ezt csinálta és *eljön majd* az idő, amely ezt elismeri, mert el kell ismernie! —

Csak *most* ne ragadtassa magát rossz lépésre! Mindenesetre nehéz elviselni a „tárgyak ily sok bosszúját”. — *En* vele tudok érezni — kicsiben velem is ugyanez történik.

De istenre! Még ha *koldulnom* kellene is — zászlómat el nem hagyom!

Idén nyáron biztosan elutazom az Aussee-hez, ott remélhetőleg látom majd A. grófot. — Többi barátunkról nincs semmi írivalója? Hogy vannak Véghék? Kössler?

Bocsássa meg az előző oldalak ákombákomjait. Ahogy belelendülök az írásba, macskakaparásomat senki sem tudja többé rendesen elolvasni.

Nagyon boldoggá tenne, ha *részletesebben* írna *magáról* és A. grófról.

Toldi-átdolgozását¹⁰ szeretném nyáron megismerni. Nagyon örülök neki, hiszen tudja, hogy már akkoriban is beszéltünk ennek a szükségességéről.

Szívből üdvözlöm, s kérem, ajánljon a régi barátok figyelmébe. A leghűségesebben gondolt Önre és mindenkire

az Ön

Gustav Mahlerje.

Hamburg, Fröbelstrasse 14 III.

¹ Mahler 1893 nyarát az Attersee parti Steinbachban töltötte. Salzkammergut környéke Mihalovichnak is kedvelt üdülőhelye volt.

² Ez ismét nem váltak valóra. (L. a 2. levél 11. jegyzetét.)

³ A Richard Strauss hamburgi kinevezésére vonatkozó tárgyalások mégsem jártak eredménnyel. Strauss 1898-tól 10 évre szóló szerződéssel a berlini Opera karmestere, később főzeneigazgatója lett.

⁴ Mahler 1887 októberében ismerkedett meg Richard Strauss-szal. A 23 éves Strauss f-moll szimfóniájának vezénylésére érkezett Lipcsébe, ahol Mahler akkoriban színházi másodkarmester volt.

⁵ Beer Ágoston tudósította 1908-ig a Pester Lloydban az Opera híreit.

⁶ Mahler felháborodásának oka: Szapáry Gyula miniszterelnök 1892 őszén lemondott; Ferenc József katonai és egyéb politikai okokból nem a kormánypárt jobboldalából és a Nemzeti Pártból összetevődő kormányt nevezte ki (melynek vezére kétségtelenül Apponyi lett volna), hanem a liberális Wekerle Sándort tette meg miniszterelnökknek.

⁷ Wekerle vívmányai: az államháztartás stabilizálása, egyházpolitikai reformok, városfejlesztés.

⁸ Apponyi volt ugyanis Tisza Kálmán legerősebb ellenfele.

⁹ „Más viszi el a dicsőséget.”

¹⁰ Mihalovich az opera második és harmadik felvonásának 1890-ben keletkezett első verzióját 1894-ben átdolgozta. A javításoknál valószínűleg szerepet játszottak Mahler szóbeli javaslatai is.

5.

Einschreiben!

Herrn Direktor Ed. von Mihalovich
in Budapest
Universitätsgasse 2

Verehrtester Freund!

Ich möchte die „Ferien” nicht antreten, ohne eine Schuld einzulösen, die mich schon seit Langem sehr drückt! Was werden Sie, lieber Freund, gedacht haben, als ich auf die freundliche Zusendung Ihres „Toldi” mit der lieben Widmung, Wochen und Wochen verstreichen liess, ohne zu antworten? — Die

Sache kam freilich ganz natürlich, und könnten Sie meine Nieren prüfen, so wäre Ihnen mein Stillschweigen ein Beweis dafür, in welchen Ehren ich die Zusendung hielt. Einige gewöhnliche Dankesphrasen wollte ich Ihnen nicht senden, und kam gerade in jenen Wochen absolut nicht dazu vor Berufsarbeiten aller Art mich zu einem ordentlichen Briefe hinzusetzen, und — Sie wissen, je länger man so einen Brief aufschiebt, desto schwerer entschliesst man sich dazu! Aber ich kenne Sie als langmüthig und ich weiss, Sie werden Gnade für Recht ergehen lassen.

Am liebsten wäre mir als Antwort die Nachricht gewesen, dass wir Ihren Toldi hier in Hamburg aufführen. Aber mit Pollini war heuer nichts zu thun — er schwebte Monate hindurch zwischen Tod und Leben. Und nun bin ich so weit mit ihm, dass ich Hamburg wahrscheinlich schon im *September* für *immer* verlasse. Wohin ich gehe, weiss ich vorderhand noch nicht, doch das wird sich in den Sommermonaten finden. So wie ich aber einmal irgendwo was zu sagen habe kommt Ihr Toldi oder Ihre Eliane daran: das habe ich mir fest gelobt. — Im Sommer bin ich wieder am Attersee, und ich hoffe, dass er nicht wieder vorüber gehen wird, ohne dass wir uns gesehen und gesprochen haben. *Wie viel* habe ich Ihnen zu erzählen. Wie geht es jetzt in Pesth? Dass *Kaldy* mein Nachfolger geworden war allerdings für mich die *unerwartetste* Lösung der Frage! Doch es ist nicht unerwartet, wenn die Fragen an der Pesther Oper unerwartet gelöst werden. — Was macht Graf Apponyi? Ich bitte Sie, mich ihm bestens zu empfehlen, und seien Sie von mir aufs herzlichste gegrüsst mein lieber Freund von Ihrem

treu ergebensten

Gustav Mahler

Ajánlott!

Ed. von Mihalovich Igazgató Úrnak

Budapesten

Egyetem u. 2.

[1896. május 16.][†]

Tisztelt barátom!

Nem szeretném a „szünetet” anélkül elkezdni, hogy le ne rójam azt az adósságot, amely már régóta nagyon nyomaszt! Mit gondolhatott, kedves barátom, amikor kedves ajánlással ellátott Toldijának² elküldése után hetek teltek el válasz nélkül? — A dolog persze egészen természetesen adódott, és ha a vesémbé látna, hallgatásom bizonyítéka lenne annak, milyen becsben tartottam a küldeményt. Néhány szokványos köszönő frázist nem akartam küldeni és éppen ezekben a hetekben a sokféle hivatalos munkától nem jutottam ahhoz, hogy egy rendes levélnek nekiüljek, és — tudja, minél tovább halaszt az ember egy ilyen levelet, annál nehezebben határozza el magát a megírásra! De türelmesnek ismerem Önt és tudom, hogy nem fog élni a törvényadta szigorral.

Szívem szerint azzal a hírrel válaszoltam volna, hogy itt Hamburgban előadjuk Toldiját. De Pollinival az idén nem lehetett mit kezdeni — hónapokon keresztül élet-halál közt lebegett. És most pedig annyira jutottam vele, hogy Hamburgot valószínűleg már *szeptemberben mindörökre* elhagyom.³ Egyelőre nem tudom még, hova megyek, de ez a nyári hónapokban majd el-

dől. De hogyha valahol is lesz szavam, az Ön Toldijára vagy Eliánéjára sor kerül: ezt szentül megfogadtam. — Nyáron ismét az Attersee-nél leszek és remélem, hogy ez a nyár nem múlik el megint anélkül, hogy látnánk egymást és beszélénk. *Mennyi* mesélhiválóm van az Ön számára. Mi újság most Pesten? Hogy utódom *Káldy*⁴ lett, az számomra mindenesetre a kérdés *legváratlanabb* megoldása! Az viszont nem váratlan, ha a pesti Opera kérdéseit váratlan módon oldják meg. — Mit csinál Apponyi gróf? Kérem, ajánljon legjobb figyelmébe, s Önt a legszívélyesebben üdvözli, kedves barátom, az Ön

hűségese, legodaadóbb

Gustav Mahlerje

¹ A postabélyegző kelte.

² Mihalovich elküldte Mahlernek a Toldi átdolgozott verzióját (vö. a 4. levél 10. jegyzetével).

³ Vö. a 2. levél 11. jegyzetével.

⁴ Káldy Gyula (1838-1901) karmester, zeneíró. 1895-1900 között az Operaház igazgatója.

6.

Einschreiben

Herrn Direktor

Edm. von Mihalovich

Budapest

Universitätsgasse 2

Hochverehrter Freund!

Ich bitte Sie heute um einen Freundschaftsdienst, von dem die Gestaltung meines ganzen Schicksals abhängt. — In Wien ist die Kapellmeister — resp. *Direktorsfrage* akut. — In erster Linie stehe *ich* dabei in „Frage“. —

2 Umstände sind mir dabei im Wege. Erstens, wie ich höre, meine „Verrücktheit“, welche meine Feinde immer und immer wieder in's Feld schicken, so wie es gilt mir die Wege zu verrammeln. 2. dass ich als Jude geboren bin. Was diess anbetrifft, so möchte ich nicht verfehlen, Ihnen mitzutheilen (falls Sie es nicht schon wissen) dass ich bald nach meinem Abgange von Pesth meinen Übertritt zum Katholicismus vollzogen habe. —

In erster Linie kommt bei der Besetzung der Stelle Fürst Liechtenstein in Betracht. — Doch lässt sich auch gewiss noch von anderer Seite her wirken. Mein lieber und verehrter Freund, bitte, thun Sie nun für mich, was in Ihren Kräften ist.

An Grafen Apponyi habe ich soeben auch geschrieben. Ich habe, wie Sie wissen gar keine Verbindungen! Meine ganze Hoffnung beruht darauf, dass Sie und Grf Apponyi Ihren Einfluss zu meinen Gunsten in's Feld führen werden.

Es ist nur noch ein letzter Streich zu führen, da meine Berufung in Wien, wie mir eben von officieller Seite mitgetheilt wird, ernst in's Auge gefasst worden ist. Werden und können Sie mir diesen Liebesdienst erweisen? Ich möchte noch im Interesse der Sache, damit nicht zu unrechter Zeit von Misswollenden entgegen gearbeitet werden kann, betonen, dass alles *sehr geheim* bleiben muss. Ich bitte Sie *dringendst* darum; es geht sonst alles schief. Ich lege mein Schicksal in Ihre Hände. Sie und Grf Apponyi werden Mittel und Wege wissen, für mich eine günstige Wendung herbeizuführen.

In Erwartung einer freundlichen Antwort bin ich Ihr
treu ergebenster
Gustav Mahler

Hamburg, Hoheluft
Bismarkstr. 86.

21 XII 96

Ich schreibe H. Grafen Apponyi unter derselben Adresse wie Ihnen!
Ist diess dichtig?

Ajánlott

Edm. von Mihalovich Igazgató Úrnak
Budapest
Egyetem u. 2.

Hamburg, 1896. december 21.

Igen tisztelt barátom!

Olyan baráti szívességre kérem ma Önt, melytől egész sorsom alakulása függ. — Bécsben égetővé vált a karmester-, ill. *igazgatókérdés*.¹ — Elsősorban én jövök számításba. —

2 körülmény állja utamat. Először is, amint hallom, az „örülségem”, e vádat ellenségeim újból és újból felhasználják, amikor utamat el akarják torlaszolni. 2. hogy zsidónak születtem. Ami ez utóbbit illeti, nem szeretném elmulasztani, hogy közöljem Önnel (amennyiben még nem tudná), hogy nem sokkal Pestről való távozásom után a katolikus hitre tértem át.² —

Az állás betöltésének ügyében elsősorban Liechtenstein herceg³ jön számításba. — De biztosan lehet más oldalról is hatni. Kedves és tisztelt barátom, kérem, tegye meg értem, ami erejéből telik.

Éppen most írtam Apponyi grófnak is. Amint tudja, egyáltalán nincsenek összeköttetésem! Egész reményem alapja az, hogy Ön és Apponyi gróf az érdekebben fogják befolyásukat latba vetni.

Még egy utolsó csata van előttem, mivel Bécsbe szerződöttesemet, amint ezt nemrégén hivatalos helyről közölték, komolyan gondolják. Megteszi-e, meg tudja-e tenni nekem ezt a kedves szívességet? Még szeretném a dolog érdekében hangsúlyozni, nehogy rosszakaróim egy óvatlan pillanatban elgáncsolhassanak, hogy mindennek *egészen titokban* kell maradnia. A *legnyomatékosabban* kérem Önt erre; különben minden elromlik. Sorsomat az Ön kezébe teszem. Ön és Apponyi gróf találnak majd eszközöket és lehetőségeket arra, hogy számomra kedvező fordulatot érjenek el.

Baráti válaszát várva

hűséges ragaszkodással az Ön
Gustav Mahlerje

Hamburg, Hoheluft
Bismarkstr. 86.

96 XII 21

Apponyi gróf úrnak ugyanarra a címre írok, mint Önnek!
Helyes ez?

¹ Wilhelm Jahnnak, az Opera akkori igazgatójának egyre erősödő betegsége miatt égetővé vált a bécsi Opera karmester- ill. igazgató-utánpótlásának kérdése. Bezeny főintendáns titkon a még nem is mindenki számára ismert, zsidó származású Mahlerre gondolt. Mahler kapta a felkérést, s 1896 decemberében el is küldte írásbeli pályázatát a Bécsi Udvari

Opera karmesteri állására, amely birtokosának (ez is szerepelt Bezecey tervében) rövidesen az igazgatói címet is meghozta. A huzavonák és intrikák még jó fél évig akadályozták a terv valóra váltását, mígnem Mahler nem kis mértékben magyar barátainak közbenjárására 1897. június 1-től az Opera karmestere és már ez év őszétől igazgatója lett.

² Mahler érvelése nem felel meg a tényeknek, mert csak 1897. február 23-án tért át a katólikus hitre.

³ Rudolph Prinz von und zu Liechtenstein az Udvarnál a Burgtheater és az Opera ügyeinek felelőse volt, s így a bécsi színházi élet legbefolyásosabb alakjaként tartották számon.

7.

Einschreiben

Herrn Direktor

Edm. von Mihalovich

Budapest

Universitätsgasse 2

*

Hochverehrter Freund!

Als Nachtrag zu meinem gestrigen Brief möchte ich noch erwähnen, was ich gestern in der grossen Eile zu thun vergessen, dass auch die Grafen Kinsky und Wilczek in dieser Angelegenheit sehr einflussreich sein sollen. Vielleicht findet sich auch zu diesen Herrn ein Weg von Ihnen. Könnte nicht auch *Beniczky* als mein früherer Chef herangezogen werden, der wol geneigt sein wird, mich zu unterstützen? Bitte, mein lieber Freund, versäumen Sie Nichts in dieser Angelegenheit; es bedarf jetzt nur noch eines kräftigen Vorstosses in dieser Sache, um mich siegreich an's Ziel zu führen.

Vielleicht sind Sie ja, lieber Freund, ein wenig an dieser Sache betheiligt, da so endlich auch für Sie und Ihre Werke die Arene gewonnen wären. — Hoffentlich missverstehen Sie diese Bemerkung nicht. — Sie kommt nun eben spontan, und soll nicht etwa Ihrer freundschaftlichen Hilfe ein „Ansporn“ sein.

Ich bin wirklich ganz erregt durch diese Aussicht, *endlich* nach einem endlosen Irrfahrten, als Künstler an ein würdiges Feld zu gelangen, auf dem ich von dem elenden Theatertrödel für immer befreit wäre. — Auch wäre nicht so anmassend, nur meinen lieben Freund für mich in Bewegung setzen zu wollen, wenn ich nicht die Überzeugung hätte, dass ich durch mein Wollen und Können die Berechtigung dazu in mir trüge. Und auch Sie, ich weiss es, werden mir hierin Recht geben.

Bitte, lassen Sie mich bald wissen, ob Sie in der Lage waren, etwas für mich zu thun.

Kommen Sie oder Grf Apponyi nicht in der nächsten Zeit nach Wien? Ich vermurthe, dass eine persönliche Intervention die grösste Wirkung ausüben würde. — Ist Grf Apponyi gegenwärtig überhaupt in *Pesth*, und hat er meinen Brief bekommen?

Herzlichst grüsse ich Sie, mein verehrter Freund und harre sehnsuchtsvoll auf eine günstige Antwort.

Ihr treu ergebenster

Gustav Mahler

Hamburg, Hoheluft
Bismarkstr. 86.

22 XII 96

Ajánlott
Edm. von Mihalovich Igazgató Úrnak
Budapest
Egyetem u. 2.

Hamburg 1896. december 22.

Igen tisztelt barátom!

Tegnapi levelem kiegészítéseként szeretnék még megemlíteni valamit, amit tegnap a nagy sietségben elfelejtettem, hogy Kinsky és Wilczek gróf¹ is állítólag nagy befolyással rendelkezik ebben az ügyben. Talán talál Ön utat ezekhez az urakhoz is. Nem lehetne *Beniczkyt*² mint volt főnökömet is belevonni, aki bizonyára hajlandó segíteni? Kérem, kedves barátom, semmit ne mulasszon el ebben az ügyben; már csak egy erőteljes lökésre van szükség ahhoz, hogy győztesen célhoz érjek.

Kedves barátom, talán Ön is érdekelt kissé ebben a dologban, hiszen így végre megnyílna az aréna az Ön és művei számára is. — Remélem, nem érti félre ezt a megjegyzést. — Csak úgy spontán jött, és nem baráti segítségének „ösztönzője” akar lenni. Valóban, egészen izgatott vagyok attól a kilátástól, hogy *végre* végtelen tévelygések után mint művész méltó helyre kerülök, ahol egyszer s mindenkorra megszabadulnék a nyomorult színházi zsidvásártól. — S nem is lennék ilyen arcátlan, kedves barátom, hogy az érdekebben mozgósítsam, ha nem volnék meggyőződve arról, hogy akaratom és képességem igazolni fog. És Ön is, tudom, ebben igazat ad nekem.

Kérem, tudassa hamarosan, volt-e alkalma arra, hogy tehessen értem valamit.

Nem jön Ön vagy Apponyi gróf a közeljövőben Bécsbe? Úgy gondolom, hogy a személyes közbenjárásnak lenne a legnagyobb hatása. — Egyáltalán *Pesten* van Apponyi gróf most, és megkapta a leveletem?

A legszívélyesebben üdvözlöm Önt, tisztelt barátom, és vágyakozva várom a kedvező választ.

Az Ön hű, legodaadóbb
Gustav Mahlerje

Hamburg, Hoheluft,
Bismarkstr. 86

96 XII 22

¹ Liechtenstein herceg köréhez tartozó befolyásos osztrák arisztokraták.

² Beniczky Ferenc 1888–1890 novemberéig az Operaház intendánsa volt. Ő szerződtette Mahlert Budapestre.

8.

Einschreiben!

Herrn Direktor

Edm. von Mihalovich
in Budapest
Universitätsgasse 2

Wenn nicht anwesend, bitte, nachzusenden.

Mein theurer Freund!

Haben Sie herzlichsten Dank für Ihren lieben Brief. — Nun noch etwas: Wäre es Ihnen nicht möglich mit *Besetzny* und *Wlassak* entweder gelegentlich eines Besuches in Wien, oder wenigstens vermitteltst eines Briefes in Verbindung zu treten? Diess wäre jetzt, wie ich von eingeweihter Seite höre, das

beste Mittel, die Sache für mich in günstigsten Fluss zu bringen. — Meine Chancen sind überaus günstig. — Es bedarf nur noch eines Vorstosses von meinen Freunden, um alle jene Bedenken, von denen ich Ihnen schon geschrieben, zu zerstreuen, und mich an das gewünschte Ziel zu bringen.

Mein lieber Freund! Lassen Sie jetzt nur nicht locker: und wenn es Ihnen irgendwie möglich, erweisen Sie mir den Freundschaftsdienst, und gehen Sie auf einen Tag nach Wien, um *Besetzny u. Wlassak* für mich zu bearbeiten. Ich habe da gerade zu Ihrer Stellung in der Welt, und andererseits zu Ihrer persönlichen Fähigkeit, die Menschen zu Ihrer Ansicht zu bekehren, das grösste Vertrauen!

Es drängt die Zeit, denn, wie gesagt, die Kapellmeisterstellung soll in allernächster Zeit besetzt werden, und wie ich weiss, *nur mit einer Persönlichkeit*, die eventuell auch der Nachfolger für *Jahn* passend erachtet wird. *Letzteres allerdings* ist mir *discret* angedeutet. Aber ich weiss, dass es den Ausschlag giebt. — Auch *Benitzky*, dem ich morgen schreiben werde, würde mir einen *grossen Dienst* erweisen, wenn er ein *Gutachten* für mich abgäbe. Vielleicht könnten Sie den auch ein wenig bearbeiten. —

Ich hoffe, mein lieber Freund, Sie sehen mir meine Zudringlichkeit, Sie so in Contribution zu setzen, nach, und setzen Sie auf's Conto der unerhörten Wichtigkeit, welche die Angelegenheit für meine ganze Zukunft hat.

Nie werde ich Ihnen das vergessen! Bitte, lassen Sie mich in einigen Worten wissen, was Sie für mich thuen konnten, und seien Sie im Voraus herzlichst bedankt

von Ihrem
getreusten
Gustav Mahler

Bismarkstrasse 86

3 I 97

Ajánlott!

Edm. von Mihalovich Igazgató Úrnak

Budapesten

Egyetem u. 2.

Távolléte esetén kérem utánaküldeni

Hamburg, 1897. január 3.

Drága barátom!

Fogadja legszívéyesebb köszönetemet kedves leveléért. — Nos, még valami: Nem tudna-e egy bécsi látogatás alkalmával vagy legalább levél útján kapcsolatot teremteni *Besetznyvel*¹ és *Wlassakkal*²? Mint beavatottaktól hallok, ez lenne most a legjobb eszköz ahhoz, hogy az ügyet a számomra legkedvezőbb mederbe tereljük. — Esélyeim rendkívül kedvezőek. — Még csak egy támadás kellene barátaimtól ahhoz, hogy eloszlassák mindazokat a kételyeket, amelyekről már írtam Önnek, és hogy az áhított célhoz juttassanak.

Kedves barátom! Csak most ne lankadjon: s ha csak egy módja is van rá, tegye meg nekem ezt a baráti szívességet és menjen egy napra Bécsbe, hogy érdekemben megdolgozza *Besetznyt* és *Wlassakot*. Éppen az Ön helye a világban, s másfelől személyes képességei arra, hogy az embereket meg-

nyerje, a legnagyobb mértékben bizakodóvá tesz!

Az idő sűrűget, mert, mint mondtam, a karmesteri állást a legrövidebb időn belül be kell tölteni, és amint tudom, *csak olyan személyiséggel*, aki esetleg *Jahn*³ utódeként is megfelelőnek bizonyul. Ez *utóbbira mindenesetre diszkreéten* céloztak nekem.⁴ De tudom, hogy ez a döntő. — *Benitzky* is, akinek holnap írok, *nagy szolgálatot* tenne, ha *véleményt* mondana rólam. Talán őt is meg tudná dolgozni egy kissé. —

Remélem, kedves barátom, megbocsátja tolakodásomat, hogy így belevontam az ügybe Önt, és írja ezt annak a számlájára, hogy milyen hallatlanul fontos ez az ügy egész jövőm számára.

Soha nem felejttem el ezt Önnek! Kérem, tudassa néhány szóban, mit tudott tenni értem, és fogadja előre is legszívélyesebb köszönetemet

az Ön

leghűségesebb

Gustav Mahlerje

Bismarkstrasse 86

97 I 3

¹ Joseph Freiherr von Besceny, generálintendáns, a bécsi színházi életben Liechtenstein után a második ember volt.

² Dr. Eduard Wlassack az intendánsi iroda igazgatója volt.

³ Wilhelm Jahn 1881-től 1897-ig a bécsi Opera igazgatója, s ebben az állásban Mahler elődje volt.

⁴ Ti. nemcsak a karmesteri, hanem az igazgatói állás megüresedésére is.

9.

Einschreiben

Herrn Direktor

Edmund von Mihalovich

in Budapest

Universitätsstrasse 2

Mein lieber Freund!

In Wien ist noch Alles unentschieden. Wie lange man dort, nach alter Gewohnheit, „fortwurschteln“ wird, ist gar nicht vorauszusehen. — Wie meine Informatoren mir berichten, wäre an meiner Berufung nicht zu zweifeln, wenn ich nicht — Jude wäre. — Aber letzterer Umstand wird doch wahrscheinlich den Ausschlag geben, und so dürfte wol *Mottl*, der von der Metternich stark poussiert wird, als Sieger hervorgehen! Eine Äusserung Liechtensteins — gelegentlich einer Intervention eines meiner Protektoren, der mir nicht genannt wird (aber ich kann wol vermuthen, dass diess Ihr oder des Grf Apponyi Gesandter war) — lässt mich freilich noch nicht alle Hoffnung aufgeben. Er sagte nämlich, als dieser betreffende Gönner meine Abstammung berührte: „So weit sind wir Österreich doch nicht, dass der Antisemitismus hier den Ausschlag giebt.“ Er selbst soll über mich gut informiert sein, und sehr günstig über mich denken! Man müsste *da* eben immer noch weiter arbeiten, und nicht „locker lassen“!

In Dresden traf ich neulich mit *Jahn* zusammen, mit dem ich ganz offen über die Sache sprach. — Er scheint mir nicht ungünstig gesinnt zu sein. — Wie er mir sagte, warte er nur den Ausgang seiner Augenoperation ab, um im Falle, dass diese seine Gesundheit wiederherstelle, einen Kapellmeister

sich an die Seite zu setzen. In diesem Falle werde er „an mich denken“! Es könnte also immerhin nunmehr seine Stimme für mich gewonnen werden. Aber da brauchte ich wol Freunde, welche meine Sache vertreten. — Meine Entlassung habe ich vom Ende dieser Saison ab nun definitiv erwirkt, und zwar, weil ich es in dieser Schw. . . wirtschaft nicht länger aushalte. — Lieber will ich kleinen Kindern Clavierlektionen ertheilen, als mich länger als Künstler so entwürdigen.

Ich habe also den Würfel fallen lassen, ohne irgend einen Ersatz in sicherer Aussicht zu haben.

Wie geht es denn in Budapest? Bleibt Nopcsa? Und ist dort eine Berufung von mir ganz ausgeschlossen? Warum schweigt dort alles über mich? Glauben Sie, dass ich mit dieser Eventualität noch rechnen soll?

Vom Juni ab bin ich hier frei!

Haben Sie herzlichen Dank für Ihre freundschaftlichen Bemühungen. Wie sehr wünschte ich, dass ich Ihnen diesen meinen Dank einst durch die That beweisen könnte. — Empfehlen Sie mich dem Grafen Apponyi, und sind Sie herzlichst gegrüsst.

von Ihrem getreuesten

Gustav Mahler.

Wenn Sie Kössler und Singer sehen, bitte, grüssen Sie dieselben herzlichst von mir. Beniczky hat sich prachtvoll benommen, und mich sehr warm empfohlen. Bitte, danken Sie ihm in meinem Namen.

Ajánlott

Edmund von Mihalovich Igazgató Úrnak

Budapesten

Egyetem u. 2.¹

Hamburg, 1897. 25.

Kedves barátom!

Bécsben még minden eldöntetlen. Hogy — régi szokás szerint — meddig fognak még ott „vacakolni“, egyáltalán nem látható előre. — Mint informátoraim jelentik, megbízatásom nem lenne kétséges, ha nem — zsidó volnék. — De ez utóbbi körülmény valószínűleg mégiscsak döntő lesz, és így bizonyára *Mottl*² győz, akit *Metternich*³ erősen nyom! Liechtenstein egy kijelentése — egyik olyan pártfogóm közbenjárásakor, akinek nevét nem árulják el nekem (de sejtem, hogy vagy az Ön, vagy Apponyi gróf küldötte volt) — még természetesen biztat némi reménnyel. Ugyanis, amikor ez az illető pártfogó származásomat szóba hozta, így felelt: „Ott azért még nem tartunk mi, osztrákok, hogy az antiszemitizmusnak itt döntő szava lenne“. Ő maga látszólag jól tájékozott felőlem és kedvezően vélekedik rólam! Éppen *itt* kellene még tovább dolgozni és nem „lazítani“!

Nemrégem találkoztam Drezdában *Jahnnal*, akivel egészen nyíltan beszéltem a dologról. — Úgy látom, nem vélekedik rólam kedvezőtlenül. — Amint mondta, csak szemoperációjának kimenetelét várja meg, hogy egészségének rendbejövetele esetén egy karmestert vegyen maga mellé. Ebben az esetben „rám gondol“! Így hát mégiscsak meg lehetne nyerni szavát az érdekekben. De nála is barátokra van szükségem, akik ügyemet képviselik. —

Végérvényesen elértem, hogy e szezon végétől elbocsássanak⁴ éspedig, mert ezt a vircsaftot nem bírom tovább. — Inkább adok kisgyerekeknek zongoraórákat, mint hogy magamat mint művészt ennyire lealacsonyítsam.

A kockát tehát elvetettem anélkül, hogy bármilyen biztos kilátásom is lenne.

Hát Budapesten mi újság? Nopcsa⁵ marad? És az teljesen kizárt, hogy ott szerződést kapjak? Miért hallgatnak ott rólam? Gondolja, hogy még számíthatok esetleg erre?

Júniustól kezdve itt szabad vagyok!

Fogadja szívből jövő köszönetemet baráti fáradozásáért. Mennyire szeretném, ha hálámat egyszer tettel is bizonyíthatnám. — Ajánljon Apponyi gróf figyelmébe, és szívélyesen üdvözli

az Ön leghűségesebb
Gustav Mahlerje

Ha látja Kösslert és Singert, kérem, adja át nekik legszívélyesebb üdvözlétemet. Beniczky pompásan viselkedett és nagyon melegen ajánlott⁶. Kérem, mondjon neki nevemben köszönetet.

¹ A boríték címzése nem Mahler kézírása.

² Felix Mottl (1856—1911) karmester, ekkor (1897-ben) Karlsruhe-ban volt udvari karmester.

³ Pauline Metternich hercegnő.

⁴ Mahler régi vágya (amelyről az előző levelekből értesülünk), ez alkalommal valóra vált.

⁵ Báro Nopcsa Elek országgyűlési képviselő, Zichy Géza után 1894 novemberétől az Opera intendánsa volt.

⁶ Többek között Beniczky is és Apponyi is meleg hangú ajánlólevelet írt a bécsi intendatúrához.

10.

Herrn Ministerialrath
Ed. von Mihalovich
in Budapest
IV. Egyetem utca 2

Mein verehrter Freund!

Wenn ich es nur irgend möglich machen kann, so sage ich mich für die 2. Hälfte Mai bei Ihnen ein. — Da ich lediglich *nur zu Ihnen* und *Ihrem Werke* komme, so bitte ich dringendst, wenn möglich, von meinem Besuch vorher nichts in die Öffentlichkeit dringen zu lassen. Ich komme zur Oper und muss wahrscheinlich noch in der Nacht wieder zurück.

Dass Sie mir noch immer die alten, freundschaftlichen Gesinnungen bewahrt haben, ist mir unendlich lieb, und dass diess auch meinerseits der Fall, brauche ich wol nicht erst zu versichern. — Meine Frau kann leider nicht mitkommen, da auch sie im Monat Mai für die Nachwelt thätig sein muss; sonst hielte sie nichts ab, meinen alten Freund mit mir aufzusuchen. — Hoffentlich haben wir aber auch hier einmal das Vergnügen, Sie bei uns zu sehen.

Mit herzlichsten Grüßen in aller Eile

Ihr alter
Mahler

Ed. von Mihalovich
Miniszteri Tanácsos Úrnak
Budapesten
IV. Egyetem utca 2

[Bécs, 1904. április 22]¹

Tisztelt barátom!

Ha csak egy mód van rá, május 2. felében meglátogatom. — Mivel *csupán Önhöz* és az *Ön művéhez*² jövök, a legnyomatékosabban kérem, hogy előzetesen ne engedje látogatásomat nyilvánosságra hozni. Az Operához érkezem, és valószínűleg még az éjjel vissza kell utaznom³.

Végtelenül kedves, hogy még mindig a régi baráti szívvel van irántam, s hogy ez részemről is így van, azt nem is kell bizonygatnom. — Feleségem sajnos nem tud eljönni, mivel májusban neki is az utókor érdekében kell tevékenykednie⁴; különben semmi sem tartaná vissza attól, hogy velem együtt felkeresse régi barátomat. — Remélhetőleg azonban egyszer megörvendeztet bennünket azzal, hogy itt is láthatjuk.

A legszívéyesebb üdvözetekkel nagy sietve
az Ön régi
Mahlerje

¹ A postabélyegző kelte.

² A Toldi szerelme című Mihalovich-operát 1904-ben ismét másorra tűzte a budapesti Opera.

³ A látogatás a következő (11.) levél tartalmából ítélve meghiúsult.

⁴ 1904. június 15-én Mahlernek Anna Justina nevű lánya született.

11.

Herrn Ministerialrath
Ed. von Mihalovich
in Budapest
IV. Universitätsgasse 2

Verehrter Freund!

Herzlichen Dank für Ihre lieben Zeilen. Ich freue mich sehr, dass Ihnen mein Werk gefällt, und erinnere mich mit Rührung der Zeiten, da Sie beinahe der Einzige waren, der mich nach jener unglücklichen Aufführung meiner I. nicht „rücksichtsvoll“ mied. — Dass ich Dienstag nicht kommen konnte, thut mir sehr leid — und ärgert mich um so mehr, als Abends die Vorstellung abgesagt wurde. — Versäumen Sie es, bitte, ja nicht, mich wieder zu benachrichtigen, wenn der Toldi angesetzt ist. Einmal wird es mir ja doch gelingen dazu hinabzukommen, und ich freue mich schon jetzt darauf, mit Ihnen, alter Freund, wieder ein paar Stunden zu verbringen — am liebsten wäre es mir wenn sonst gar Niemand etwas davon erführe.

Mit allerherzlichsten Grüßen

Ihr alter Mahler

Ed. von Mihalovich
Miniszteri Tanácsos Úrnak
Budapesten
IV. Egyetem u. 2

[Bécs, 1904. október 8]¹

Tisztelt barátom!

Szívélyes köszönet kedves soraiért. Nagyon örülök, hogy művem tetszik², s meghatottan gondolok azokra az időkre, amikor szinte Ön volt az egyetlen, aki I. szimfóniám ama szerencsétlen előadása után³ nem került el „tapintatosan”. — Nagyon sajnálom, hogy kedden nem tudtam jönni — s annál is jobban bosszant, mivel az esti előadás elmaradt. — Kérem, ne mulasszon el ismét értesíteni, ha a Toldit műsorra tűzik. Egyszer majd csak sikerül eljutnom, s már most örülök annak, öreg barátom, hogy ismét eltölthetek Önnel egy pár órát — legjobban azt szeretném, ha rajtunk kívül senki sem értesülne erről. A legszívélyesebb üdvözetekkel

az Ön öreg Mahlerje

¹ A postabélyegző kelte.

² Mivel ez idő tájt (1904-ben) nem játszottak Mahler-művet Budapesten, Mihalovich vagy valami külföldi hangversenyélménye, vagy egy Mahler által elküldött kézirat alapján alkotott kedvező ítéletet.

³ Mahler az I. szimfónia budapesti bemutatójára céloz.

KÖNYVEKRŐL-KOTTÁKRÓL

Peter Gülke:

SZERZETESÉK. POLGÁROK. TRUBADÚROK. A KÖZÉPKOR ZENÉJE.

Zeneműkiadó Budapest, 1979

Peter Gülke nevét a szakmabeliek legjobban a *Musikgeschichte in Bildern* sorozat (Begründet von Heinrich Besseler und Max Schneider, Herausgegeben von Werner Bachmann — VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig) „Schriftbild der mehrstimmigen Musik” (H. Besseler és P. Gülke munkája) kötetéből ismeri (Band III: Musik des Mittelalters und der Renaissance, Lieferung 5. Leipzig, 1973). Magyarul most megjelent könyve — mint ezt Gülke kifejti a magyar kiadáshoz írott előszóban — „olyan olvasóknak íródott, akik a tárgyalt anyagban kevés előismerettel rendelkeznek, és lehetőleg más segéd-eszköz nélkül kívánnak az anyag ismeretéig eljutni”. A fordítás alapja az 1975-ben Koehler & Amelang kiadónál megjelent „Mönche, Bürger, Minnesänger”.

Napjainkban, amikor a történeti érdeklődés mind távolabbi korok felé irányítja a zenészek (mind a gyakorlati előadóművészek, mind pedig az elméleti szakemberek) figyelmét, nem nélkülözhetünk olyan alapvető kiadványt, amely magyar nyelven segít a tájékozódásban. Időszerű volt tehát a könyv megjelentése.

Ennek a célnak kiválóan megfelel Gülke könyve. Nagy pozitívuma, hogy mindvégig a történelemben ágyazza mondanivalóját, és a zenének a többi

művészeti ággal való kapcsolatát sem hagyja figyelmen kívül.

A *Bevezetés* különösképpen a közép-kor zenéjéhez első ízben közelítők számára fontos. Olyan problémákra hívta fel Gülke a figyelmet, amelyek esetleg fel sem merültek az eddig kizárólag koncertrepertoár-zenékkal foglalkozókban (a történeti bizonyítás nehézségei, lejegyzés és hangzó valóság, a régi zene mai előadása, a régi zene elsajátításában elkövetett hibák, „autonóm” zeneként hallgatott funkcionális zene stb.).

Szemléletmódokat és szemléletmód-változásokat tudatosít az olvasóban, s ezáltal módosítja a zenéhez fűződő viszonyát. Ráadásul olyan logikusan építette fel ezt a fejezetet, hogy a problémák ismerője szinte bólogatva olvassa: így igaz, így van.

A könyv — terjedelméhez képest — elképesztően sok ismeretet közöl. Egy-mást váltják az adatközlő, felsoroló jellegű, ismertető, gondolatébresztő és olvasmányos részek. A tárgyalásmódnak ez a változatossága mindig a közölt anyag jellegétől, természetétől függ, s annak megfelelő. Nagyon értékes a sok táblázat, amely szemléletessé teszi a leírottakat. Azáltal, hogy — noha nem kifejezetten szakemberek számára készült — sohasem vulgarizál, rendkívül széles körű érdeklődésre tarthat számot.

A zenekedvelőt vonzza a sok kép-illusztráció is, a szakember pedig elsősorban a nehezen hozzáférhető kotta-illusztrációknak örül.

A német kiadáshoz hasonló formátumban jelent meg a magyar nyelvű változat, amelyben az *Ars nova*, *Ars subtilior* fejezet, valamint a trecento zenéjének ismertetése bővült. Nagy pozitívuma, hogy a képillusztrációk — a négy színes táblától eltekintve — a könyv végén található. Így nem törik meg a szöve-

get, ami értékelendő szempont az olvasásnál. Praktikus, hogy az oldalak belső részén — széljegyzetszerűen — mindig utalás történik az odavonatkozó képre, kottapéldára. A német kiadáshoz képest a magyarban kevesebb a kép. Különösen kettőt hiányolok: a német nyelvű kiadvány 11. képét, amely a Guido-féle kéz szép ábrázolása egy 13. századi alderspachi cisztercita apátsági kéziratból, valamint a 19. képet, amely „A numerus” fejezet szöveges leírását (könyvünk 100. oldalán) sokkal szemléletesebbé tenné. A kottapéldákhoz gyakran elemzés is társul, ami elsősorban azért fontos a középkor zenéjével ismerkedő számára, mert ezáltal adekvát szempontokat kap a korszak zenéjének elemzéséhez. Az analízisek megkívánják a dallam ismeretét — olvasmányként, a kottakép tanulmányozása nélkül túlzottan részletezőnek hatnak, azonban a zenei anyag ismeretében rendkívül élvezetesek. Szinte rögzített élőbeszéd jellegűek — ezért nem vehetjük rossz néven az olyan megjegyzést sem, mint például „ahogy a hallgató várná”, mivel ez az olvasó eddigi zenei ismeretére, a 20. századi ember zenei gondolkodásmódjára vonatkozik. Ha nem így értelmeznénk, történetietlenséggel vádolhatnánk Gülkét — hiszen elvárásaink középkor utáni zenék ismeretén alapulnak, s azok kategóriáit nem kérhetjük számon a megelőző korszaktól —, márpedig erről szó sincs.

Sajnos, a kiadás műszaki-formai gondozói nemigen számoltak azzal, hogy szakemberek esetleg össze akarják vetni a régi kottaírással lejegyzett zenét és modern átíratát. Kevésbé szerencsés megoldás, hogy a legtöbb ilyen esetben lapozni kell, noha megoldható lett volna a tükrös vagy legalábbis a lapozásmentes két oldalon való elhelyezés.

Sajnos, a kottapéldák több hibát tartalmaznak. Nem érdem a német kiadás hibáinak mechanikus átvétele, hiszen az új kiadás jobb lehetett volna ebből a szempontból. Például: a 80. oldal „Musica enchiridis” másolatából származó kottapéldában a Rex coeli, organum „undisoni” és „soli” szavainak közös záróhangja *f* — a 81. oldalon (itt tehát szerencsésen elhelyezett) átíratában pedig *e'*. Még ha az eredeti leírást követi is, az ilyen elírás akkor is érdemel legalább egy lábjegyzetet. Szövegbeli pontatlanság üti meg a szemünket a 135. oldalon: a szövegben Gülke idézte

a Pacsirta-dal első versszakának kezdő-sorát — ehhez képest a kottapéldában két betűelírás van. Más: a 200. oldal utáni színes tábla és az átírt alak egybehangozóan „En un vergier” szöveggel kezdődik — bosszant az illusztráció kísértőszövegében „Eng und vergier”-t olvasni (akkor is, ha ez javítás a német kiadás „Eng ung vergier” felíratához képest)!

Egyetlen olyan fejezet van, amely — úgy érezzük — könnyen tévútra vezetheti az olvasót. A vándorszínész-művészet és a lovagi líra (=Spielmannskunst und Minnesang) összehasonlíthatatlanul sikerületlenebb a többinél. Ha csak a címszavakkal részletezett tartalomjegyzéket nézzük, akkor is elgondolkodtató, hogy hogyan ékelődhet a történeti folyamat tárgyalásába a hangszeres és a költői formák részletezése. Tévútra visz a német szerző terminus technicus is: nála a Minnesang kifejezés nemcsak a Minnesängerek énekét jelenti, hanem a trubadúrokat is (anélkül, hogy erre a kissé önkényes szóhasználatra felhívna a figyelmet!). Ami a Spielmann tevékenységénél több, más, az nála egy szóval: Minnesang. Legplasztikusabban „A német Minnesang” című szakasz jelzi ezt az ellentmondásos szóhasználatot. Feltűnő „A Minnesang eredete” és a „Trubadúr-nemzedékek” alcím egymástól való nagy távolsága is.

Ellent kell mondanunk ugyane fejezet „Képi ábrázolások” részletében tett egy megjegyzésnek is: „A felsorolt hangszerkészletet, nagyon kevés kivétellel, csupán képi ábrázolásokból ismerjük, amelyekből csak óvatosan következtethetünk a valóságra, hiszen a festőnek vagy szobrásznak valószínűleg nem az volt a legfőbb gondja, hogy hűséges képet adjon a korabeli zenélésről.”

Furcsa ez a megjegyzés, éppen akkor, amikor az ikonográfia-ikonológia egyre jelentősebb szerepet játszik a régi hangszeres rekonstrukálásánál — nem ritka, hogy lehetséges akár csak egyetlen képi ábrázolás alapján olyan kópiát készíteni, amelynek létjogosultságát a hangszeres igazolja.

Hogy nem feltétlenül szükséges minden képi ábrázolást komolyan venni, azaz gondolhatunk a hangszeres pusztán illusztráló funkciójára is; szempont lehet ez, de semmiképpen nem egyedüli, fő szempont. A „hiteles” hangszerábrázolással kapcsolatban Memlingre hivatkoznék.

A fejezetben még meg sincs említve a Chanson de toile, noha a trubadúr- és trouvère-énekeknél korábbi, azok egyik jelentős műfaji előzménye.

Maga a magyar fordítás mestermű. A nyersfordításra jellemző pontosság mellett a magyar zenei szakirodalomban, szaknyelvben használatos kifejezéseket alkalmazza — mindezt stílusos, szép magyar nyelven. Köszönet a fordítóknak, Szigeti Kiliánnak és Rác Juditnak, valamint a könyv lektorainak: Rajeczky Benjaminszónak és Kroó Györgynek!

Bakfark:

OPERA OMNIA II. A KRAKKÓI LANTKÖNYV

Editio Musica Budapest, 1979.
Z. 7926 és 7793

1976-ban, a komponista halálának 400. évfordulója alkalmából jelent meg a Zeneműkiadó gondozásában a Bakfark Bálint műveit tartalmazó kritikai össziadás I. kötete.¹

Három évvel később, 1979-ben látott napvilágot a II. kötet. A teljes OPERA OMNIA sorozatot a közreadók három kötetre tervezték: az I. kötet a lyoni lantkönyvet, a II. pedig a krakkói lantkönyvet tartalmazza — a III. kötet a különböző forrásokban fennmaradt egyes darabokból fog állni.

Ez a csoportosítás rendkívül indokolt, mivel így megmaradt a Bakfark által kialakított beosztás, és különválnak a szerző által látott és ellenőrzött, valamint az esetleg tudta nélküli, kontrollálatlan közlések.

A közreadók a lehető legilletékesebbek: *Homolya István* a Bakfarkkal kapcsolatos összes — régi és új — irodalom avatott ismerője, *Benkő Dániel* pedig elsősorban gyakorlati muzsikusként, a Bakfark-művek előadójaként híres, hazánk határain túl is. Vállalkozásuk több szempontból jelentős: zenetörténetünk első nemzetközi jelentőségű, Európa-szerte elismert alakjának (aki zeneszerző és előadóművész volt egy személyben)

műveiből méltányos és illő az összkiadás készítése. Bakfark műveinek egy része eddig szinte hozzáférhetetlen volt az érdeklődő számára — így közkinccsé válnak ezek az alkotások is, s bővül a lantosok repertoárja. Azonban a közreadók — joggal — nem akarják a lantosok privilégiumává tenni a Bakfark-művek előadását. Mint az előszóban írják, „kiadásunkban minden vonatkozásban teljességre törekedtünk, ezért a műveket párhuzamosan — külön füzetben — két-féle formában adjuk közre:

(a) tudományos-kritikai összkiadás keretében, amelyben közöljük az eredeti tabulatúrát, illetve annak megfejtését modern hangjegyzéssel, két szisztémán;

(b) gitár-átiratban, egy szisztémán, a modern gitár hangolásának megfelelő transzpozícióban.”

A zenetörténet számára hasonlíthatatlanul nagyobb az eredeti tabulatúrás lejegyzést is tartalmazó kötet súlya, de valószínű, hogy a gyakorlati célra szánt gitárkotta legalább olyan keresett lesz.

Ha a két kiadvány, a lyoni és a krakkói lantkönyv anyagát összehasonlítjuk, közös bennük, hogy mindkettő fantáziákkal kezdődik, majd átiratok következnek. Itt azonban rögtön egy nagy különbség figyelhető meg: Bakfark, akinek érdeklődési köre három zeneszerzőnemzedék művészetére terjedt ki (Josquintól Lassusig), az 1553-as kiadványban sok szerző művét intavolálta (a darabok sorrendjében: Gombert, Jacquet de Mantua, Loyset Pieton, Jean Richafort, Créquillon, Jannequin, Rogier Pathie, Sandrin, Arcadelt, Verdelot), az 1565-ösben pedig erősen szelektált. Clemens non Papa, Gombert, Arcadelt és Josquin des Prez határozott stílusirányt képvisel: a polifon, lineáris szerkesztésmód műveikben különösen telt, sűrű szövésű hangzást eredményez. Műfajilag is változást hoz a kötet: a lyoni kiadvány átiratainak eredetije többségében chanson vagy madrigál, a krakkói kiadványban egy kivétellel (Josquin: *Faulte d'argent*) valamennyi átirat motetta eredetire vezethető vissza.

A kötet egyetlen chansonintavolációjának összevetése a vokális modellel világosan példázza azt a tendenciát, hogy a reneszánsz kor virtuózainak egyik célja az eredeti mű minél hűségesebb visszaadása volt. Ez a lantdarab szinte hangról hangra megegyezik a kó-

¹ Erről a kötetéről, valamint a kiadványsorozat jelentőségéről *Pernye András* írt recenziót a Magyar Zene 1977/1. számában.

rusművel, alig egy-egy rövid ellenszólam járul „többletként” a josquini zenéhez. A díszítések, a tipikus kadenciázó fordulatok Bakfarknál sohasem öncélúak: mindig a formai tagolódást húzzák alá, azaz a hangszer lehetőségeinek a kiaknázásával is a kórusdarab formaiszerkezeti felépítését juttatja kifejezésre.

Ennek a szinte puritán átiratnak a megszólaltatása rendkívüli technikai, azaz hangszeres tudást igényel: itt minden hangnak a „helyén” kell lennie, minden motívumnak pontosan és plasztikusan kell megszólalnia. Nincsenek csillogó futamok, amelyek jótékonyan eltakarják a szólamvezetés során fellépő technikai nehézségeket. Így kapcsolódik össze a hangszereszerű a hangszereszerűtlennel és így kap több jelentést a virtuóz kifejezés — s ezért van az, hogy Bakfark műveinek az előadása a lantosok legnagyobb feladatai közé tartozott — és tartozik ma is.

Fokozott mértékben vonatkozik ez Bakfark saját műveire, a fantáziákra. Az I. kötetben megjelent négy négyszólamú darab után a krakkói lantkönyvben a műfaj egy háromszólamú és két négyszólamú képviselőjét találjuk. Az V. és VI. fantázia (VB 21 és 22) témája tartalmazza azt a fordulatot, amelyet a szerző „fixa ideájának” nevezhetünk, s több művében előfordul még, ha nem is mindenhol ilyen exponáltan. Talán éppen e fordulat miatt választott ki némely kórusművet intavolálásra (pl. VB 25.) Saját kompozícióiban rendkívül nagy szerepet kap a polifónia — talán senki sem tudta utolérni e tekintetben sem a 16. század e fantasztikus lantmesztéré. Ennek kapcsán egy újabb kettőségre kell rámutatnunk. A darabok felépítése alapján egyértelmű és bizonyított, hogy a 16. századi gondolkodásmód elsődlegesen lineáris. Ugyanakkor a lantművek lejegyzési módja képtelen szemléltetni ezt: csak a hang magasságát (=fogását) és megpendítésének időpontját tudja rögzíteni. Így nemcsak az nem derül ki a tabulatúrából, hogy melyik hang meddig szól (ami egyébként úgyszólván összefügg a húr rezgésével, illetve

a zengés elhalásával), hanem az sem, hogy hol van új „témabelépés”, hogyan tartoznak szólamba a hangok. Történetien ugyan, hogy a mi kottairásunk felől közelítjük meg ezt a problémát, de annál világosabban látszik a lejegyzésmódok különbségén keresztül a zenei gondolkodásmód eltérő jellege. Ez is alátámasztja, hogy nem szabad a kottairás történetét egyenes vonalú fejlődésnek tekinteni, s ezzel párhuzamosan arra gondolni, hogy a zene története folyamán a hallás egyre fejlődik, javul. Inkább a más milyenség a jellemző, a változás, nem pedig a minőségi átalakulás.

Az átirat úgynevezett „szubjektív átirás”, amikor a közreadó „szólamosítja” a tabulatúrában levő hanganyagot. Mivel a kritikai összkiadásban megtalálható az eredeti is, az eljárás teljesen szabályos. Ráadásul a közreadók mindvégig igyekeztek kifejeíteni minél több tematikus-motivikus anyagot, s így zeneileg értelmezték a műveket.

A kotta közreadása gondos (egy hibát azonban megemlítek, ami mindkét kottában szerepel: VB 32/43. ütem első akkordjában a lantkottában *g* helyett *f* kell, a gitárkottában pedig ugyanitt *e'* helyett *d'*).

A szólamok elrendezése nem mindig a legszerencsésebb, legalábbis úgy gondolom, hogy jobb — kiváltképpen skálaszerűen mozgó szólam esetében — több pótvonalat olvasni, mint a két szisztéma között nemegyszer szétördelt középszólamot. Nem mindig meggyőző a szünetjelek kiírása, illetve elhagyása. Praktikus, hogy valamennyi lant- és gitárkottában ugyanaz az előszó szerepel — azonban így különösképpen megérte volna a fáradságot a tartalmas szöveg stilizálása. Fokozott stilisztikai hiányérzetünk van a csak az OPERA OMNIA megfelelő kötetében szereplő fejezettel kapcsolatban, amely kottánk esetében „A krakkói lantkönyv” címet viseli. Egy ilyen értékes kiadványban nem lenne szabad ilyen bosszantó „apróságoknak” előfordulniuk!

Fittler Katalin



Ára: 15, – Ft

Index 25.563

FV57

Wolkelespérvány

MAGYAR ZENE

19 **2** 80



MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XXI. évf. 2. szám

1980. június

| | |
|--|-----|
| UJFALUSSY JÓZSEF: A Szabolcsi-ülésszak elé | 115 |
| MARÓTHY JÁNOS: Az újra időszerű Szabolcsi Bence | 118 |
| RAJECZKY BENJAMIN: XVI—XVII. századi dallamaink a népi emlékezetben | 122 |
| SZ. FARKAS MÁRTA: Zenetudományunk múltjából — történeti kollázs | 126 |
| SOMFAI LÁSZLÓ: Opusz-tervezés és újítás Haydnnál | 134 |
| KECSKÉS ANDRÁS: A Sibenbürger Tantz (Erdélyi tánc) és a Rákóczi-nóta rokonsága | 151 |
| FITTLER KATALIN: Mozart szabadkőműves kompozíciói | 159 |
| DOCUMENTA Ismeretlen Liszt-levelek (Kovács Mária) | 182 |
| Két Bartók-levél (Demény János) | 189 |
| A Negyvennégy duó első rádióelőadása (Salamon István—Wilhelm András) | 197 |
| Reinitz Béla-dokumentumok a Petőfi Irodalmi Múzeumban (Szi- lágyi János) | 200 |
| KÖNYVEKRŐL-KOTTÁKRŐL Szerk.: Székely András: Ki kicsoda a magyar zeneéletben? — Ar- nold Schönberg: Stil und Gedanke (Breuer János) | 209 |
| RISM A/I/5: Einzeldrucke vor 1800. Redaktion Karlheinz. Schlager. C/I—II—III: Directory of Music Research Libraries. Rita Benton, editor — Ludwig van Beethoven. Mit einem Essay von Kurt Die- mann — Hindemith—Jahrbuch 1977/VI (Bónis Ferenc) | 211 |

Molnár Antal: A zene birodalmából — J. S. Bach: 6 partite per il
clavicembalo — Doráti Antal: Variazioni per pianoforte sopra un
tema di Béla Bartók — Dubrovay László: Felhangok zongorára
(F. K.) 215

MAGYAR ZENE

Zenetudományi folyóirat
Megjelenik évente négyszer
A szerkesztő bizottság tagjai:

UJFALUSSY József és MARÓTHY János
Szerkesztő: BREUER János

Szerkesztőség: Budapest V., Vörösmarty tér 1. (Magyar Zeneművészek Szövetsége címén
1364 Budapest, Pf. 47.) Telefon: 176-222/179

Kiadja Lapkiadó Vállalat (VI., Lenin krt. 9–11.) Levélcím: 1906 Pf. 223.

Felelős kiadó: SIKLÓSI NORBERT

Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a Posta
hírlapüzleteiben és a Posta Központi Hírlapirodánál (KHI, 1900 Budapest V., József nádor
tér 1.) közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a KHI 215–96 162 pénzforgalmi
jelzőszámlára. Előfizetési díj fél évre 30,— forint, egész évre 60,— forint.

Index: 25 563

HU ISSN 0025—0384

80.1757.66-2 Alföldi Nyomda, Debrecen

UJFALUSSY JÓZSEF:

A SZABOLCSI ÜLÉSSZAK ELÉ

A Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézete előadás most kezdődő sorozatával arra emlékezik, hogy ebben az esztendőben lesz na 80 éves Szabolcsi Bence, zenetudományunk világszerte tisztelt me nemzedékek felejthetetlen tanítója, a magyar zenetudomány több kut nevelő intézményének, köztük a Bartók Archívumnak s a belőle fejlődö netudományi Intézetnek alapítója. Tudományos életünk örök kára, min nyiunk személyes vesztesége, hogy ezt az életkort és még számos termé nem érhetett meg. Előadásainkat egyben — sokéves hagyomány szerint idén is Kodály Zoltán születése napjának hetében tartjuk, mintegy összo csolva így a két alkalmat.

Az összekapcsolást nem csupán az a külső körülmény magyarázza, ök ketten vetették meg a zenetudomány akadémiai kutatóhelyeinek ala Sokkal inkább az, hogy működésüket mélyen fekvő tartalmi egység ill egyazon tudománytörténeti és művelődéspolitikai tradíció folyamatába.

Kodály Zoltán zeneszerzés-tanszéke a két háború közötti években hatalmas, mindenre kiterjedő zenei művelődéspolitikai látomásának megv sító műhelyévé. Tanítványai nem csupán zeneszerzést tanultak tőle, ha egyúttal a zenei művelődés legkülönfélébb ágazatainak és módszereinek r galmi munkásaivá, pedagógusokká, kórusvezetőkkel és -vezetőkkel, szerk tőkkel és kiadókká, zenetörténészekké is nevelődtek.

Ebben az iskolában kapta Szabolcsi Bence is az útmutatást élethivatá nak és programjának kialakításához, végrehajtásához. Innen kapta a kül tést és jóváhagyást ahhoz, hogy — mint a református kollégiumoknak azo diákjai, akikről később oly nagy szeretettel írt emlékezetes tanulmányában ő maga is külföldi iskolában szerezze meg a zenetörténész hivatásához szük ges tudást, majd hazatérve, példátlan áldozatkészséggel szenteljen egy nel és gazdag életet a művelődéstörténetünk által parancsolt és Kodály által fog mazott zenetudományi program szolgálatára. Akik még szerencsések lehettü őt ismerni, a maga szájából is mindannyiszor hallhattuk Kodály Zoltánhoz t ződő tanítványi-emberi tiszteletének, sokszor akár vívódó szeretetének me vallását. Akik pedig ezeknek a pillanatoknak a nagy hagyaték élő jelenlét idéző varázslatában nem részesülhettek, azok olvashatják kései kötetkéjébe Úton Kodályhoz címmel egybegyűjtött írásaiban és különös szépséggel azo előszavában, így: „Úton Kodályhoz: ezek voltak életünk elhatározó perce ezek határozták meg életünk döntő célját, ezek vezettek nemcsak Kodályho

nemcsak feléje és az ő tanítása felé, hanem rajta messze túl is, minden felé, amiért végeredményben élni érdemes.” Így kelti életre Tóth Aladárral közös ifjúkori rózsadombi zárándoklataik emlékét.

De ha Szabolcsi Bence soha, egy szóval sem utalt volna közvetlenül Kodályhoz és tanításához fűződő elhatározó kapcsolatára, életműve akkor is félreérthetetlenül kirajzolná azoknak a nyomoknak a meghosszabbító folytatását, amelyeket Kodály jelölt ki a magyar zenetudomány számára. Ebből az iskolából hozta magával a zenetörténeti gondolkozás zeneközelségét. Alakját beszélgetés, előadás, nemzetközi tanácskozások alkalmával aligha tudnók máshogy magunk előtt látni, mint zongora mellett ülve vagy állva, amint káprázatos emlékezetéből rendre sorolja fel a zeneirodalom kimeríthetetlen példatárát. Ebből az iskolából hozta magával a magyar zenetörténet és a magyar művelődés egésze iránti elkötelezettségét, a szózhagyományban és az írásban élő történeti örökség egységének, együttes, egymásra vonatkozó vizsgálatuk módszerül alkalmazásának kötelezettségét, s egyben azt a szemléletet, amely a magyar zenetörténetet egy európai, sőt eurázsiai zenei tradíció végtelen távlatáiban méri fel.

Miközben az országot és szomszédait bejárva, fáradhatatlanul kutatta és másolta csodálatosan apró betűivel zenetörténetünk emlékeit, miközben a történész alaposágával tárta fel azokat a magyar századokat, amelyek művészi életre keltését Kodály életművében oly megkapóan mutatta be, az európai magyarság Lisztől, Bartóktól, Kodálytól örökölt víziója mind valóságosabb testet öltött kutató szeme előtt. Ennek nyomát követte zenetörténetünkben Tinóditól Lisztig, az Ómagyar Mária-siralomtól Bartókig. Általános zenetörténeti háttérként a csodaszámba menő Zenei Lexikon két kötete mintegy A zene története című összefoglaló munkájának „jegyzetanyaga” áll mögöttük.

Ugyancsak Kodály iskolájából, még inkább korának magyar művelődési viszonyaiból, személyes tapasztalatai tanulságaként hozta magával az olthatatlan érdeklődést az ember, annak zenében megnyilvánuló egész élete, társadalmi léte iránt. Vele az elkötelezettséget és felelősséget művelődésünk ügyéért. Olyan történeti időkben érett ő tudóssá és közéleti emberré, amikor minden napos élmény volt az, hogy a teljes korszerű műveltség és az emberi haladás egymástól elválaszthatatlan sziámi ikerpár. Az egyik nélkül elvész a másik, s a kettő együtt nemzeti létünk feltétele. Ezt a tanulságot ma különösen napról napra újra kellene tanulnunk tőle.

Mindezt ő már az európai iskolát járt tudós vértetében, mindezt már korának nemzetközi zenetudományával haladva, azt sajátos magyar körülményeink és feladataink tapasztalataival kiegészítve tűzte programjára és valószínűsítette meg, járta most már a maga útját, „... nemcsak Kodályhoz, ... hanem rajta messze túl is ...” — ahogyan az imént hallottuk tőle. Ez a program a maga körében és intenzitásában éppoly teljes és sokoldalú volt, mint Kodályé a maga extenzitásában. Beletartozott az alapvető művek megírásán kívül a tanítás szüntelen gyakorlata, a magyar zenetudományi képzés, a zenetudomány és a zenei közélet intézményeinek létrehozása és szellemi irányítása, a Tudományos Akadémia Zenetudományi Bizottságától a Bartók Archívumig és a Zenetudományi Intézetig, a Zeneművészeti Főiskola zenetudományi tanszékától a Magyar Zeneművészek Szövetségéig, a Zenei Szemléletől a Zenetudományi tanulmányok tíz kötetéig. Eközben tudósi, nevelő és szervező, irányító

munkája egyúttal őt magát is alkotta, formálta Kodály és Abert, Horváth János és Riedl Frigyes egykori tanítványából legsajátabb önmagává, tudománytörténetünknek azzá az egyszerű személyiségévé, akit Szabolcsi Bence lényében és fogalmában tisztelünk, szeretünk.

Ha önök, kedves vendégeink, átlapozzák a mával kezdődő három délután előadásainak jegyzékét, már címük olvastán is látni fogják, hogy az a hagyomány, amelyet Szabolcsi Bence adott át nekünk, tovább él zenetudományi gondolkodásunkban és kutatásunkban. Nemcsak azért, mert a személye és Kodály Zoltán szellemi hagyatéka iránti tisztelet erre késztet, hanem azért, mert tőlük zenetudományunk, nemzeti zenetörténetünk valódi problémáinak és feladatainak felismerését örököltük. Dolgunk az, hogy ezt a messze mutató útbaigazítást úgy kövessük és alakítsuk, ahogyan azt a mi mánk és holnapunk kívánja.

Műsorunk azt is elárulja önöknek, hogy délutánjaink nem minden előadója intézetünk belső munkatársa. Kedves kollégáink közül olyanokat is felkértünk részvételre, akik más beosztásban dolgoznak. Szabolcsi Bence tanítványainak széles köre nem szűkül egy intézet munkatársainak kis csoportjára, hanem — hiven tanítónk szelleméhez — a magyar zenei intézményhálózat és közélet számos fontos helyén munkálkodnak azok, akik egykor zeneakadémiai óráin együtt készültek leendő feladatukra. Ezért csatlakozott vállalkozásunkhoz — segíteni készen — a Magyar Zeneművészek Szövetsége is, és mi ezt a segítséget, részvállalást köszönettel elfogadtuk, folytatásaként számos megelőző közös vállalkozásunknak.

Nagyon köszönöm kedves vendégeinknek, hogy időt és figyelmet szentelnek munkatársaink most következő jelentkezésének. Nem tagadjuk, hogy általa az igen gyér publikációs lehetőségeket is bizonyos mértékig pótolni törekszünk, hogy hírt és számot adjunk magunkról. Köszönöm, hogy hívásunknak eleget tettek, érdeklődnek életünk, munkánk és a zenetudomány ügye iránt.

Az MTA Zenetudományi Intézete 1979. december 12—14. között tudományos ülészakot rendezett Szabolcsi Bence születése 80. évfordulójának emlékére. Az elhangzott előadások, nyomtatásra szánt változatuk elkészülte után, e helyütt folyamatosan megjelennek. E számban: Ujfalussy József, Maróthy János, Rajeczky Benjamin, Sz. Farkas Márta és Somfai László referátuma. (A szerk.)

MARÓTHY JÁNOS

AZ ÚJRA IDŐSZERŰ SZABOLCSI BENCE

Századunk első három évtizede kétségkívül a forradalmak jegyében állt. Többes számban mondom, mert az eszmék, formák, magatartásmódok forradalmi nem szükségképpen tekintették magukat a társadalmi forradalom részeinek. Így vagy úgy azért közük volt egymáshoz. Végül is mindenütt a fennálló normák radikális kritikájáról és nemkevésbé radikális megújításáról volt szó; és a fennálló minnehogyan a *polgári* volt, legyen szó a dúr-moll rendszerről, a táblaképről vagy a dobozszínpadról.

A fő fényforrás, amely a muzikusokat a zenekultúrák *történelmi relativitására* ébresztette, bizonyítva az összehasonlító zenetudomány felől világított. De Ellis centje, Hornbostel és Bartók fonográfja, Curt Sachs hatalmas néprajzi és történelmi apparátusa csak azt regisztrálta, amire az európai zenészfűl egyszerűbben fogékonyra vált. Az ifjú Besseler nem letörtén, hanem diadalittasan mutatta ki az emberi hallás történetiségét, s ebben kétségkívül ott munkált a „Csak ami nincs, annak van bokra — Ami van, széthull darabokra” József Attila-i rímpárjának szenvedélye.

Mert már szét is hullt darabokra. A *bourgeois* és a *citoyen*, az izolált-földhözragadt tárgyi-tapasztalatának és a csak ködösen-fennköltlen megragadható egyetemesnek ez a kettőssége, dalszerű zártságnak és fantáziaszerű oldottságnak ez a kettőssége, Schiller kínja és a kései Beethoven talánya, Zola görényszagú mosodáinak és Baudelaire hanggal-színnel korrespondáló titokzatos illatainak ez a kibékíthetetlen antagonizmusa az egyik oldalon már Duchamps W. C.-csészéjében, a másik oldalon pedig Mondrian elvont geometriájában érte el a szélső értékét.

Forradalom-e, ha a tények lapos pozitívásával az egyetemes emberi kiteljesedés szecessziós típusú vágyát vagy a szellemtörténeties „életérzést” állítjuk szembe? Forradalom-e, ha a polgári tonalitás önelégült otthonbiztonságából politonális tengerek bizonytalanságába evezünk, ha hangunk a bel canto álarcát ledobva nyögéssé és sóhajjá válik, ha valcerjaink önközpontú világát barbár áldozati tánc söpri el? Forradalom-e, ha zenénk a fogyasztói zenekultúra sínjeiről letérve közvetlen kapcsolatot akar teremteni az emberrel, hogy az ne csak hallgatni, de zenélni is tudjon ismét, mint valamikor a „barokk aranykorban”? Forradalom-e, ha újra közvetítést keresünk a koncertterem és a matrózkocsmá közt, a gőzmozdony és a hegedű közt?

Igennel is, nemmel is válaszolhatunk. Nemmel, mert a végletes elidegenedés nyomai ott vannak ezeken a kísérleteken. De igazából mégis igennel, mert

pontosan a végletes elidegenedés ébresztette föl a vágyat és tette nyílttá a füleket a polgári túli világok befogadására. Ezért van lényegi kapcsolata az avantgarde-nak a társadalmi forradalommal. Ezért volt Tatlin, Rodcsenko, Ejzenstejn, Majakovszkij, Brecht, Eisler, Prokofjev és az ifjú Sosztakovics egyszerűen a társadalom és a művészet forradalmára. Ezért voltak az orosz strukturalisták, Jakobsontól Sklovcszkijig, a forradalmi művészet társai. S a fiatal Aszafjev, a *zene mint eleven folyamat* fölfedezője, sem „Csajkovszkij narancsligeteiben” sétálgatott, hanem Sztravinszkijről írt könyvet, és az ős-Boriszért indult harcba.

Íme, Szabolcsi Bence nemzedéke. Íme, a kor, amely kitárta a kapukat, hogy ez a rendkívüli egyéniség addig soha meg nem pillantott horizontokat fedezhessen föl a zenetudomány számára.

Az a lipcsei diákpanzió, ahol Szabolcsi Bence 1921—23 közt lakott, nemzetközi összetételével, éjszakába nyúló heves vitáival maga is modellje volt a fiatal értelmiségben zajló folyamatoknak. Szabolcsi, saját visszaemlékezése szerint,* itt hallott először olyan neveket, mint Blok, Bjelij, Medtner. A fiatal szovjet szerzőkért valamennyien lelkesedtek, szomjazták a Szovjetunióval kapcsolatos híreket. Fél éjszakán át tartó vita volt Sztravinszkijről.

Persze a 20-as évek „zenetudományi forradalma” és a társadalmi forradalom közt sem volt pontos egybeesés. Itt is inkább két egymást metsző halmazról volt szó: az emberi emancipáció hol egyesülő, hol szétváló részfolyamatairól. Mindenesetre úgy látszik, hogy századunk első három és utolsó három évtizede „hídformát” alkot: valamilyen módon és okból ma válnak újra időszerűvé az első forradalmi évtizedek kérdésföltevései. Nono Meyerholdhoz és Piscatorhoz kapcsolódik, Sosztakovics *Az orrja világhódító* kötúra indul, Tatlin és Rodcsenko évtizedeink nemzetközi kiállításainak állandó szereplői, Eisler fiatalokora halála után lesz aktuálissá, az ős-Boriszt pedig most Boulez fedezi föl.

Szabolcsi Bencét is az teszi ismét időszerűvé, amivel kora zenetudományának forradalmasítói közé tartozott. Talán a *zeneegész* az a kulcsszó, *emberegészt* hordozó jelentésében, amely a Szabolcsi hozta fölfedezések leg-többjét képes magába sűríteni. A hagyományos zenetudomány földarabol, a Szabolcsié újraegyesít, noha sokkal több elemmel dolgozik, mint elődei. Pontosán a végletes szakszerűsödés érleli meg benne az új szintézis időszerűségét, amibe már beletartozik a műzenén kívül a népzene, Európán kívül Ázsia, Afrika, Amerika és Óceánia. A szintézis egyes elemei önmagukon belül is kiterjednek: a „népi” nemcsak a „nemzeti” vagy másrészt az „ösi-természeti”, hanem a külvárosi-piaci, a köznyelvi is, akár „London népének utcai kiáltásai”-ig. Másrészt a szintézis egésze messze a szakzenein túli birodalmakat olvaszt magába: a zene nemcsak hangmagasság, ritmus, szerkezet, hanem mindenekelőtt *emberi gesztus*, amelynek megfelelői a képzőművészetben vagy az irodalomban is ott rejlenek, s amely éppen ezért *mindig konfiguráció*, így csupán az „elméleti”, „történeti”, „esztétikai” paraméterek *egyesítésével* jellemezhető.

A zeneegész-emberegész egysége jellemzi Szabolcsi *tipológiai* gondolkodását is. A szó teljes értelmében vett zenei típus a lukácsi *különösség* mezejé-

* MTA Zenetudományi Intézet Zeneszoc. D 144 jelzetű dokumentum.

ben helyezkedik el, tehát közvetít az *egyedi zenei jelenség* és a merő *elméleti absztrakció* közt. Szabolcsi „makámjai” — legyen szó akár egy habanéra- vagy vágánsritmusról, egy menüettgesztusról vagy pasztorális formuláról, akár a hangrendszerek vagy díszítésmódok földrajzi körzeteiről, de akár hatalmas történeti korszakegészek zenetipológiai ismérveiről — minden esetben *összetett képletek*, mert nem a szó lapos értelmében „zeneelméletiek”, hanem a dallamot, a hangadásmódot, a ritmust, a formatervet *eleven hangzás- és mozgásképpé összeálló, s ezért emberi magatartásmódokat hordozó együttesükben* foglalják magukba. Még Szabolcsi sok lelkesedést és sok bírálatot kiváltó *jelzői* is ilyen forrásból fakadnak. A színes jelzők halmozása ugyan népszerűsítő szerepet is betöltött nála, de a jelző előnye, hogy mint költői kép, egyfajta „komplex programozást” tartalmaz, szemben az egyvá-gányú definíciókkal. A zeneszerző is rákényszerül: nem elég, ha g-t vagy nyolcadot ír, *maestosókkal, dolce, espressívókkal, appassionatókkal* is kell élnie...

A *történeti zenetipológia* gondolata mindenhogyan Szabolcsi nemzetközi hatásának egyik legfontosabb összetevője — egyben az a kapocs, amely a század többi átfogó zenetudományi elméjével, a Curt Sachsok, Heinrich Bessele- rek, Borisz Aszafjevek világával összeköti. De Szabolcsi nemcsak megterem- tette a maga típusát, egyben túl is lépett rajta. A „Mi a közös?” kérdése csöppet sem érdekelté jobban, mint az, hogy „Mi az egyéni?” A két választ nem külön-külön kereste, hanem eleven dialektikával egymásból bontotta ki. A Monteverdi-, Vivaldi-, Mozart-, Beethoven-, Liszt-, Bartók-formátumú személységek nagysága és eredetisége nála éppen egy adott köznyelvi állapot- hoz való viszonyukban bontakozott ki. S ez a viszony maga sem szakzenészi földhözragadtsággal jelent meg nála, hanem a korhoz és az emberhez való viszony egészeként, olyan útvonalon, amely a kor által adottat az összemeri lehetőségekhez — ha tetszik, a marxi „nembelihez” — méri. Ezért vonzódott annyira a nagy korszakfordulókhoz mint a hatalmas helytállások példatárai- hoz, a percmembek dárídói fölé emelkedő, évszázadokban mért emberi táv- latok föl-villantóihoz.

Mint látjuk, csupa aktualitás. A zene mint hangzó egész gondolata újra- éled Pierre Schaeffer *objet musical* fogalmában, másrészt a szemiotikában s az új elektroakusztikai eszközök nyitotta kutatási távlatokban éppúgy, mint a történeti hangzásvilágok és előadásmódok összetett kutatásában, Bécs- től Milánóig, Moszkvától New Yorkig. A zenetipológiai gondolat történeti és néprajzi változatai a német Wioránál vagy az amerikai Lomax-nél ismét új- donságként jelentkeznek. A kortörténet, művelődéstörténet már nem is *Sit- tengeschichteként*, hanem *Social Historyként* vált újra koráramlattá. Ennek során maga a „triviális” most kezd csak igazán bevonulni a zenetudományi kutatásra méltó tárgyak közé — akár Dahlhaus körénél, akár Karbusickýnál, akár az olasz *Archivi sonori* sorozatban, de akár a legutóbbi másfél évtized nemzetközi munkásdalkutatásaiban. A zeneszociológia is, amelyet századunk első évtizedei inkább csak alapvonaláiban rajzoltak föl, most lesz igazán idő- szerűnek tekintett ágazattá.

Folytathatnánk a sort. De minél inkább folytatnánk, annál inkább ki- derülne az is, hogy a Szabolcsi föl-vázolta merész szintézis jórészt újra a sza- kosodott rész kutatások sokaságára bomlott szét. E rész kutatások, bármennyi-

re igazolják a Szabolcsi-féle szintézis jogosságát, maguk többnyire ismét a szintézissel adósok. Ismétlődik-e az 1936-os történelmi pillanat, amikor Szabolcsi *Bevezetés*...-e pontosan az addigi akár legfrissebb részkutatások teljes ismeretében mondta ki az új szintézis időszerűségét? Előfeltételei és jelei mindenesetre szaporodnak, akár hazánkban is.

Hazánkat illetően: talán szokatlan, hogy egy Szabolcsira emlékező írás csak a legvégén kössön ki a Duna—Tisza tájain. Hiszen mindannyian tudjuk, mit jelentett számára éppen a magyar valóság, forradalmaival és ellenforradalmaival, költőivel és tudósaival s mindenekelőtt Bartókkal és Kodálllyal, tudománya éltető talajaként. De biztos, hogy az ő „Magyarország-fölfedezése” egy *világfölfedezés* része, kiindulása és igazolása volt. „Költő vagyok, mit érdekelne engem a költészet maga?” Zenész vagyok, mit érdekelne engem a zenészet maga? Magyar vagyok, mit érdekelne engem a magyarság maga?

Így végül ismét visszajutunk a *zeneegész*, ezzel a lukácsi *emberegész* s végső soron a József Attila-i *világegész* fogalmához. Mondjuk azt, hogy Szabolcsi Bence a zenész-partikulárisnak, a magyar-partikulárisnak mutatta meg a nembelihez vezető utat? Mert én végső soron ebben látom az ő — mai és mindenkori — időszerűségét.

RAJECZKY BENJAMIN:

XVI—XVII. SZÁZADI DALLAMAINK A NÉPI EMLÉKEZETBEN

Ez a téma egy nemrégiben megjelent könyv címe,¹ de sietve jegyezzük meg: nemcsak Szabolcsi Bence emlékének van ajánlva, hanem egyenesen az ő munkája szerény folytatásának készült.

Életének három évtizedén át maradt nyoma e századok iránti érdeklődésének: első klasszikus munkái között szerepel A XVII. század magyar főúri zenéje (1928), Tinódi zenéje (1929), A XVI. század magyar históriás zenéje (1931), majd a harmincas évek végén A XVII. század magyar világi dallamai és a Népzene és történelem-ben (1954) A XVI. század magyar tánczenéje. De nem utolsósorban mint tudományszervező is, szellemi irányítója volt e két század hatalmas dallamgyűjteményeinek: Csomasz Tóth Kálmán: A XVI. század magyar dallamai-nak (1958) és Papp Géza: A XVII század magyar énekelt dallamai-nak (1970). Nem túlzás azt mondani: az ő érdeme, hogy a magyar zenetörténetnek forrásokban legjobban ismertetett és zenei társadalomrajzban gazdag adatokkal a legszínesebben megrajzolt szakasza éppen a XVII. század volt.

Kodálynak a Néprajz és zenetörténet-ben igényelt ideális zenekutató-típusa: a történelemben és irodalomban kiművelt kitűnő zenész, aki a régi zenei forrásokat nemcsak olvassa és ismeri, hanem azok anyagát betéve is tudja, de ugyanakkor úgy azonosul a néppel és annak zenéjével, hogy magas műveltsége avval egybeolvad: mintha csak Szabolcsiról mintázódott volna. Kettejüknek köszönhetjük, hogy az írott forrás és az élő hagyomány egymást kiegészítő volta a mai kutatónemzedék természetes evidenciái közé tartozik. Kapcsolódásukra a XVI—XVII. század zenéje a legjobb vizsgálódási terület, hiszen ebben a két században indult meg az írásos és nyomtatott források áradása.

Szabolcsi 1942-ben, A Népzene-történet feladata és módszeré-ben utalt az említett evidenciára: „A »falusi jelent« bizonyára nem azonosíthatjuk teljes egészében az »országos múlt«-tal; de hogy az országos múlt jelentékeny része ott él még a falusi jelenben, ahhoz kétség sem férhet. Hogy így van, úgy hisszük, mind szélesebb körű zenei anyagban fog beigazolódni, és bizonyossága maholnap annyira nyilvánvaló lesz, hogy még tudományos alaptétellel is válik.” Harashti ellenkező véleményével szemben hangsúlyozta: „ahol a XVI—XIX. század folyamán megrögzített melódiaanyagnak számottevő része

¹ Szendrei—Dobszay—Rajeczky: XVI—XVII. századi dallamaink a népi emlékezetben. Budapest, 1979.

még pontosan, alig változottan felismerhető a népzeneben, ott bajos kétségbe vonni, hogy a népi hagyomány valóban a legjobb emlékezet s a legmegbízhatóbb konzerválóerő”.

Nem hallgatta el azonban az önkéntelenül felvetődő kérdéseket: „milyenfajta dallamok maradtak fenn az . . . írásban is megrögzített hagyományból a nép között, s vajon miért épp ezek? melyek maradtak változatlanul, melyek tüntetnek fel elváltozásokat? Melyik forma megbízhatóbb ilyen esetben a múltra nézve . . . , milyen fokúak, milyen fajtájúak és mire mutatnak az eltérések, elváltozások? . . . valóban következtethetünk-e a dallam eredeti alakjára, eredeti életére a mostanában felfedezett — esetleg ékesített vagy másképp »módosított« — népi előadásformájából?” Majd mikor megállapította egy, a feljegyzéseket szabadabban értelmező és több arcú, másrésztől meg az írásos formához jobban ragaszkodó réteg jelenlétét, tovább kérdezte: „nem azért váltak-e több arcú tüneményé az előbbi dallamok, mert a nép . . . sohasem látta őket rögzített formában, s nem azért rögződtek-e meg hívebben az utóbbiak, mert ellenőrzésül s a fantázia zabolájául ott állottak mindenki szeme előtt a közkézen forgó nyomtatványok, nevezetesen az egyházi énekeskönyvek lapjain?” Feltevéseire mindjárt meg is jegyezte, hogy sok énekeskönyvi dallam dús elváltozásokkal és ornamentikával élt, másrészt viszont tagadhatatlan a XVI. század óta az írás és nyomtatás hatása a szájhagyományszerű kultúrára.

Kereken 60 dallam összehasonlító vizsgálata után a szűk terjedelmű cikk századaink dallamairól azt szögezhetette le, hogy 1. Tinódi dallama a minimális változtatásra adott példát, 2. az Árgírus-dallam a népi forma ritmikájának fölényéről tanúskodott a régi feljegyzéssel szemben, 3. a Hofgreffből vett példa a redukciót: szekvenciázás helyett sorismétlést mutat, ami a Balassi-forma élő típusaira általában jellemző, 4. a kuruc kori dallamok feljegyzései szegényeseknek mondhatók a „hangzásbeli”, reális alakhoz képest, végül 5. nem egy lejegyzett dallam mai leszármazottja barokk ornamentikát idéz.

Szabolcsi pár oldalas summázó cikke példázza, mennyire lekötelezettjei vagyunk az ő útmutató alapozásának, szilárd tőkének, amit kamatoztatni biztos és élvezetes munka.

A 60 dallamos kísérletet rendszerré kiépítő, metodikailag biztosító, a történeti és néprajzi anyag egészére kiterjesztő, bizonyos tekintetben mondhatjuk: látványossá tevő mai vállalkozás első feladata annak a történeti összehasonlító módszernek részletes szemmel tartása, melynek múlt századi kezdeményeire Szabolcsi nem kisebb neveket idézett, mint Böhme, Liliencron, Sharp és Pedrell. Századunkra a fordulón alapított Internationale Musikgesellschaft nemzedéke, köztük Hornbostel, Lach és Sachs az Európán kívüli zene óriási területére vetítették ki az eljárás érvényességét, míg kontinensünkön való alkalmazásához Kodály és Bartók végzett eléggé magasra nem becsülhető előmunkálatokat. A negyvenes évektől Wiora Szabolcsival párhuzamosan, majd az Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft keretében főleg az ötvenes években alkalmazta a részletesen kidolgozott módszert az európai népzene egészében.

A szóban forgó két kötet Szabolcsi fenti kérdéseire Wiora módszerének gondolataival rendezte a választ adó dallamanyagot. Ezek röviden a következők.

A népzében a megalkotás ideje a datálható műzeneitől eltérőleg egy hosszú időn, esetleg korszakokon keresztül folyó kialakulásé; nemcsak alkatrészei, formulái, hanem még funkciói és természetesen alakítói is távoli időszakokhoz tartoznak, egymás után rájuk rakódó tartalmakkal és ráhatásokkal. Kiindulási formájukat egyetlen megfogalmazásból semmi esetre sem állapíthatjuk meg; ahhoz a lényeges jellemzőkből összeálló típusok, valamint azoknak elágazó variánsoraiból alakított altípusok részletes vizsgálata, majd ugyanígy kezelt rokon típusokkal való összevetése szükséges. Anyagi háttérül tehát nem kiválasztott jellemző példányok, hanem a fenti módon feldolgozott teljes dallamkészlet szolgál. (Ennek elemi feltétele viszont ismét minden egyes dallam gondos analízise.)

Az így rendeződő változatsorok szolgáltatják az időre, funkcióra, hordozókra vonatkozó információkat, melyek alapján a kiindulási forma megközelíthető, amennyiben más kormegállapító jellemzők is megerősítik azokat.

A forrás kora maga még nem döntő kritérium, mivel kései forrás jóval korábbi dallamot is feljegyezhet. Adatközlő egyének szempontjából ma különös gondot igényel annak ellenőrzése, hogy nem újabb betanulásról van szó. Ellenkezőleg: öreg adatközlő énekelhet előszeretettel frissebb dallamokat, de egészen fiatal gyerekektől is hallhatunk régi szokásdalokat. (Nem ritka, sőt egyenesen tipikus lehet, hogy régi szokásszöveg és akció új dallamokkal és újkori figurákkal párosul.) Régi stílusú dallam régi szöveggel, hagyományos szertartásban, öreg, jó emlékezetű énekestől: optimális gyűjtési szituáció.

Peremvidéki települési szigetek gyakran őriznek archaikusabb anyagot, ha kellően zárt folyamatos élet mutatható ki bennük, bár az idegen környezet hatására mindig ügyelni kell. Két távoli perem egyezése egyes másutt nem található dallamokban mindig gondolkoztató az összefüggésre egy régi központi területtel.

Egy régebbi kor feljegyzése valószínűsíti az akkori adatközlők emlékezetét is egy még régebbi korra.

Migráció, történelmi szomszédság, érintkezések, irodalmi és művészeti találkozás el nem hanyagolható szempontok az összefüggések értékelésében. A dallam belső társadalmi keretének együttes szemlélete pedig a nélkülözhetlen alap hozzá.

Ezekből kiindulva a kötetek táblázatai eléggé változatos képekkel válszólnak Szabolcsi kérdéseire. A XVI. és XVII. században feljegyzett vagy nyomtatott dallamoknak kerekén 50%-a maradt meg a nép emlékezetében. Önmagában véve nem túl kis szám, ha tekintetbe vesszük, mennyi újat kellett annak a XVIII. század óta megemésztenie. De ha a zenetörténetben kiemelkedő szerepet is játszó dallamokat keressük, nemritkán ér csalódás: Tinódi ismertebb dallamait (Summáját írom, Seregök közt kik vattok hadnagyk, Siess keresztény lelki jót hallani, Sírva vesziköl most) hiába szeretnénk hallani; a XVII. századi Térj meg bujdosásaidból, Búm elfelejtésére, Mint sír az feir hatyú ma már nem szólal meg (érdekes, hogy az utóbbi az északkeleti vidék siratóinak kölcsönözte dallamát); nem találunk rá magyarázatot, hogy a középkori Európa egyik leghatalmasabb dallama, a hazai XV. század eleji forrásban feljegyzett Krisztus feltámadá, a németek Christ ist erstandenje, vagy az ugyancsak középkorban kedvelt Ave Hierarchia, vagy a Dies

est laetitiae hogyan eshetett ki az emlékezetből. Ha a dallamoknak csak szép vagy híres voltát nézzük, akkor bizony Szabolcsi sokszor szívesen emlegetett „nagy emlékezete” valójában „nagy feledés” is tud lenni. Ami elsősorban megtartja a dallamot, az nem az esztétikai érték, hanem egy fönnállást biztosító szokás- vagy funkcionális keret. Ez a magyarázata annak, hogy a fennmaradt dallamok legnagyobb része vallásos szövegű, utánuk a népszokásokkal kapcsolatos szövegek következnek: köszöntők, játékok és hasonlók. Jellemző, hogy ilyen keretben még a komplikáltabb szerkezetű darabokra is akadnak példák, pedig az ilyenek különben az említett redukciót alkalmazták.

A hazai eredetű dallamok legnagyobb részét a siratóstílus körébe tartoznak. Középkorra visszamenő, tehát későbbben feljegyzett darabok szép számmal akadnak (jellemző, hogy a Csordapásztorokat, mely minden jel szerint középkori darab, csak a XVII. században jegyezték fel). Különben a dallamok túlnyomórészt külföldi eredetűek, és mint ilyenek, ugyanakkor a magyarrá stilizálás tanulságosnál tanulságosabb példái.

Két dallamcsoport mutassa e századok mozgalmas dallami életét! Az egyik a Dúsgazdag siralma, mely az erdélyi dúsgazdagolásban szokásfunkciót is nyert. Egyik legszebb példája a tonális átértékelésre való hajlamnak, főhangcseréken keresztül jellegzetes kezdetet is formálva. A másik a ritmikai értékelés extrém lehetőségeit használja ki egy régi német szokásdallam, a Vom Himmel hoch, da komm ich her átalakításával betlehemi játékdallammá, protestáns kántává és bukovinai katolikusok köszöntőjévé.

SZ. FARKAS MÁRTA:

ZENETUDOMÁNYUNK MŰLTJÁBÓL

TÖRTÉNETI KOLLÁZS

A kollázs, a történeti kollázs nem sorolható és nem is illik a zenetudomány műfajai közé. Témául mégis ezt a tudományos irodalomban nem létező műfajt választottam: nem létező, azaz megíratlan a magyar muzikológia története is.

Vállalhatná-e valaki, hogy egyetlen tanulmányban összefoglalja tudományágunk múltjának csaknem két évszázadát, válaszol a számtalan kimondott és ki nem mondott kérdésre, igazlátóként láttatja elődeink munkásságát.

Múltunk viszont akkor is van, ha ritkán beszélünk róla. Jelenünk csak akkor lehet valódi értékeket teremtő, ha mai tudásunk birtokában igazságosan mérlegeljük a korábbi generációk munkáját, küzdelmeit, kísérleteit, ha ismerjük és elismerjük eredményeit.

Életrevaló tudományrendszer csak mint az előző fejlődési sor folytatása alakulhat ki. Ez a gondolat érvényesül az egyes tudományoknak, sőt valamely nemzet kultúrterületeinek egymáshoz való viszonyában is. Még ha ritka kivételként [...] megszülethetik is előzmény nélkül egy-egy rendszer, sokáig értetlenül és hatástalanul marad, ha nem csatlakozik elődeinek sorához.¹

Előadásom indítéka és mottója Babits Mihály gondolata:

Az emberiség tudata kihagy. A költők [mutatis mutandis a zenéről írók] egymásnak felelnek idő és tér távolságain át. [...]Nincs tökéletes eredetiség [...] Lehet a szavaknak új értelmet adni; de csupa új szóval nem lehet beszélni.²

Zenetudományi irodalmunk történetében gyakran ismétlődik a *csupa új szóval* beszélés illúziója. Ritkábban annak elismerése, hogy az eredetinek vélt igazságokat korábban mások — talán tévedésekkel és hiátusokkal — elmondták már.

Munkám, mint mentegetődző alcíme sejteti, nem tudománytörténeti összefoglalás. Kollázs csupán, amelyben néhány, egymásnak csaknem kétszáz éve felelő gondolatot fűztem egybe — három témakörben. „Kivágott” témáim:

¹ Mitrovics Gyula, A magyar esztétikai irodalom története. Debrecen—Budapest, 1928. Előszó.

² Babits Mihály, Az európai irodalom története. Budapest, é. n. 13.

A magyar zenetudomány — tudomány?

A magyar muzikológus — zenei polihisztor?

Magyar zenetudomány — magyar zenetörténet-írás nélkül?

Ahogy a kollázsban *egy* meghatározott kifejező szándék érdekében sokféle elem ötvözhető, úgy kapcsoltam itt egybe a témákat, az ismétlődő motívumokat *egy* meghatározott mondanivaló érdekében.

Zenetudósok a 19. században

ittthon és külföldön

J. N. Forkel

MÁTRAY

R. G. Kiesewetter

GÁBOR

MA. Bernhard

Ludwig Köchel

E. H. Coussemaeker

Otto Jahn

BARTALUS

August W. Ambros

ISTVÁN

Carl F. Pohl

George Grove

H. Helmholtz

Eduard Hanslick

ÁBRÁNYI

Friedrich Chrysander

KORNÉL

F. A. Gevaert

Philipp Spitta

Hermann Kretzschmar

Hugo Riemann

[...] azon szomorú következtetést húztam, hogy a t. Akadémia a tudomány és művészet minden neme iránt elvállalta atyai kötelességét, s csak zenénk az, mely eddig alig van méltatva a mostohák és árván sorsára. [...] vakmerőség lenne következtetnem, hogy az Akadémia t. tagjai nem tartják tudománynak a zenészetet, s e szerént erről ma is úgy gondolkodnak, mint ezelőtt félszázaddal. [...] Mert hisz épen az Akadémia köztiszteletű elnökei egyszersmind legbuzgóbb kegyelői a zenének; de föltéve, hogy a t. tagok közt lehetnek, kik bizonyos szakkal foglalkozva, a zenét csak hangversenyekből és külsőségek után ismerik, ez esetben szabadjon megjegyezmem, hogy a zene már századok óta tekintélyes állást vívott ki magának a tudományok közt, hogy a zenének minden művelt nemzetnél nagy terjedelmű irodalma van, mely nem a hangversenyzők csudatetteit, hanem valódi tudományt foglal magában. [...] Azért szabadjon kimondani óhajvásomat, melynek teljesülése egyszersmind feltételezi jövőnk felvirágzását, hogy ti. az Akadémia, midőn már két testvért oltalma alá vett, a harmadiktól, zenészetünketől sem tagadja meg pártfogását. Mert a zenészet is tekintélyes tudomány, mely minden akadémiának dízére válhatik, sőt saját zenénket tekintve, ha népköltészetről, népeletről van szó, úgy zenénket mindenütt szerepelni látjuk, s nem hagyhatjuk említetlen.³ — Az idézet dátuma: 1861.

Csaknem fél századdal későbbi a következő megállapítás. Ha magyar zeneművészetet nem vagyunk képesek teremteni, tegyük meg azt, ami hatalmunkban van: teremtsünk magyar zenetudományt. Mint minden tudománynak, úgy a magyar zenetudománynak is lesznek külön, önmagáért való céljai, de minden adat, melyet a múlt homályából előhúz, minden ütem, melyet a nép szájáról lejegyez, tisztítani fogja a levegőt, oszlatni fogja a sötétséget. [...]Ebben a munkásságunkban támogatni fognak bennünket a rokon tudományok: az irodalomtörténet, a politikai történet és műveltségtörténet, a néprajzi s általában a társadalmi tudományok. Lehetetlen ugyanis észre nem venni, hogy például az irodalomtörténet minő ferde helyzetbe került csupán azért, mert nincs zenetudományunk, s a mi kevés próbálkozás volt, az is több mint 20 év óta szünetel.⁴

Századunkból hasonló megnyilatkozások hosszú sorozatát válogathatnánk össze. A sok közül csupán egyetlen, 1970-es datálású. Amit ő [Szabolcsi Ben-ce] nem ért rá megírni, az most egyelőre: lyuk. És nekünk ezekkel a lyukakkal is kell kezdenünk valamit. Szabolcsi megásta az első kutatóárkokat, és sürgősen rámutatott minden fontos dologra, és utána várta, hogy jöjjenek azok a zenetörténészek, akik majd azután a végleges munkát elvégzik. Azok nem voltak. Most igyekeznek lassanként jelentkezni, de sajnos, nagyon lassan.⁵

Néhány vonással jelzem csupán a téma vizsgálatának másik aspektusát, a történeti fejlődést a népzene-kutatásban. 1832-ben az Akadémia céljai közé sorolta a népdalok gyűjtését, sőt a hangjegyek kiadását is, de csak Bartók

³ Bartalus István, Szerény szózat a Magyar Tudományos Akadémiához. Zenészeti Lapok, 1861. I. évfolyam, 15. szám, 113.

⁴ Seprődi János, Emlékirat a magyar zene ügyében. Budapest, 1906. 44-45.

⁵ A Zenetudományi Bizottság 1970. december 2-án tartott ülésének jegyzőkönyvéből — Rajeczky Benjamin.

és Kodály századunk elején megindult országos népdalgyűjtése adott teljes képet a magyar népzeneről. Az Akadémia 1934-ben Bartók Bélának megbízást adott a nagy magyar népdalgyűjtemény kiadásának előkészítésére. Bartók emigrációja következtében megbízását 1940-ben Kodály Zoltán vette át. Ő saját gyűjteményét 1946-ban a Magyar Tudományos Akadémiára hozta, és szerkesztőséget szervezett az állomány rendezésére és kiadására.⁶ Mintegy negyven évvel később — „tudománytörténeti adósságunk” törlesztésére — újabb határozat született: *Bartók népzenei gyűjtésének kiadása nem halogatható tovább. Megjelentetése súlyos tudománytörténeti adósságunk — 1981-re legalább el kellene kezdeni.*⁷

2. A MAGYAR MUZIKOLÓGUS — ZENEI POLIHISZTOR?

1877-ben az első magyar zenetudósról — az Akadémia levelező tagja — így szólt az emlékbeszéd egyik részlete: *A Széchényi Könyvtárt csak egy szolga segítségével szállította a múzeumba, s itt, úgy szólva, egymaga rendezte. Mindemellett időt szakított más nemű dolgozatok írására is, melyek legnagyobbára a történelem körébe tartoznak. [...] Már a negyvenes évek előtt állandó teendőinek egyike volt a hangversenyi előadások szövegeknyveinek fordítása és a hivatalaival kapcsolatos, sok időveszteséggel járó, száraz évkönyvek írása [...] Nem említve kisebb zeneköltői kísérleteit, két nagy vállalkozásba is kezdett: a régi históriás énekek, s ezek közt Tinódi dallamai megfejtéséhez és népdalaink egyetemes kiadásához. Az elsőt az akadémia megbízásából terjedelmes történelmi és más magyarázó jegyzetek kíséretében végre is hajtotta; de a népdalok egyetemes gyűjteményéből [...] részvétlenség miatt csak három füzet jelenhetett meg.*⁸

1899-ben halt meg az a magyar zenetudós — ugyancsak az Akadémia levelező tagja —, akiről a következő, munkásságát összefoglalóan jellemző sorok szólnak. *Előadóművész volt és pedagógus. Írt regényeket és napi hangversenykritikákat, gyűjtött és publikált népdalokat, felfedezte és kiadta régi zenénk számos értékes emlékét; írt cikkeket, tanulmányokat, könyveket a magyar zenetörténet kérdéseiről. Mindenütt ott volt, ahol a hazai zenekultúra közreműködését igényelte. [...] Polihisztorsága a kor követelménye volt.*⁹ Valóban a kor követelménye volt? (V. ö. a 130. lapon levő ábrával)

A huszadik század kezdetén egyik zenetudósunk így határozta meg a muzikológuspálya legnagyobb buktatóját: *Az eddigi kutatók egyszerre két úrnak is kívánnak szolgálni, mikor is a tudományos szempontokat alárendelik a művészeknek.*¹⁰ Az eddigi kutatók?

A következők curricula vitae-részlet újabb nemzedék pályakezdését — a későbbi akadémiai levelező tag zenetudósát — jellemzi 1911-ben. *Zenei tanulmányaim befejeztével itthon és idegenben mint koncertező próbáltam szerencsét. De ehhez nem volt bennem elegendő lelki nyugalom és testi erő, te-*

⁶ A Magyar Tudományos Akadémia Almanachja. Budapest, 1962. 212.

⁷ A Zenetudományi Intézet 1979. április 12-én tartott osztályvezetői értekezletének jegyzőkönyvéből — Ujjfalussy József.

⁸ Bartalus István, Emlékbeszéd Mátray Gábor 1. tag felett. Budapest, 1877. 11.

⁹ Sz. Farkas Márta, Bartalus István. Budapest, 1967. 9.

¹⁰ Seprődi János, i. m. 47.

hát pedagógiai működésre kellett magamat rászánnom. [...] A zenét írással párhuzamosan mindig jobban és jobban kerültem bele zenefolklór-tanulmányokba — kezdve magyar anyagon, áttérve a szomszédos népekére; ez a tudományág ez ideig még olyan árva, olyan szűz, hogy jóformán egzotikumnak szokták tekinteni. Valószínűleg ezért vonzódom olyan nagyon hozzá.¹¹

*A tatari
Esterházyak zenéje
1727—1846-ig*

A MAGYAR ZENE ÉVSZÁZADAI

A MAGYAR ZENE

Száz

*Maróthi György
és a
kollégiumi zene*

esztendő

magyar

zene-

kritikája

*Hangszeres
magyar
tánczene
a XVIII.
században*

ZENÉSZETI LAPOK
közlöny a zeneművészet összes ágai köréből

¹¹ Bartók Béla, Önéletrajz, 1911. In: Szöllősy András, Bartók összegyűjtött írásai. Budapest, 1967. 7.

S végül egy mai muzikológus éves munkáját regisztráló „Munkalap” kérdései. A válaszok ad libitum és ad personam kiegészíthetők. A munkaterv kutatási témái, feladatai. — A tárgyévben megjelent tanulmányok stb. címei a munka jellegének megjelölésével (pl. tudományos, elvi, módszertani, népszerűsítő stb.). — Milyen gyakorlati feladatok megoldásában vett részt? —

A MAGYAR ZENETÖRTÉNET KÉZIKÖNYVE

Kadosa Pál

ÁLTALÁNOS ZENETÖRTÉNET

**Bartók Béla
válogatott
írásai**

A MAGYAR EGYHÁZAK

SZERTARTÁSOS ÉNEKEI

A XVI. ÉS XVII. SZÁZADBAN

MUSICOLOGIA HUNGARICA 6

Források az ókori
zeneesztétika
történetéhez

JELENTÉS
FELSŐ-AUSZTRIAI KOLOSTOROKNAK

*Tudományos, ismeretterjesztő, népszerűsítő előadásai. — Milyen kultúrpolitikai munkát végzett az elmúlt évben? — Milyen társadalmi tevékenységet fejtett ki? ...*¹²

3. MAGYAR ZENETUDOMÁNY — MAGYAR ZENETÖRTÉNET-ÍRÁS NÉLKÜL?

1970: *Tudom, hogy nehéz a magyar zenetörténet. [...] Azért vállalkozunk rá, mert nehéz.*¹³

1906: *Aki a magyar zene területére rálép, még a legerősebb gondolkodású is, az első pillanatban inogni érzi maga alatt a talajt, s csüggedés fogja el, hogy vajon ebből az összevisszaságból van-e kivezető fonál.*¹⁴

1859: *Sopánkodásunk az örökre elenyészett kincseket többé vissza nem hozza, s így a folytonos fohászok nem enyhítik lelkünk sovárait. Használjuk fel tehát erőnket megmentésére a számunkra habár csak elszórva meg hagyott becses romoknak. Szedjük ezeket [...] kegyelettel öszve; nehogy lassanként elporladozva az elemi végső feloszlás mérhetetlen ürébe omoljanak. Ne csüggedjünk el; maradt még sok, mit megmenthetünk!*¹⁵

A magyar muzikológia történetében — úgy tudom — nincs olyan kutató, aki ne kísérelte volna meg menteni, ami menthető, nincs olyan zenetörténész, aki legalább néhány „adalékkal” ne járult volna hozzá a magyar zenetörténet egészének — majdani — megteremtéséhez. Habár szinte mindenki annak reményében dolgozott, kevesebbeknek sikerült az európaiság és magyarság valós relációinak megteremtése a történetkutatás eredményeiben. Ezt a belső kutatói igényt és egyszersmind objektív követelményt fogalmazta meg általános érvénnyel Fülep Lajos a következőképpen. *Az egyetemes történetben kell keresnünk a magyar művészet részvételét, azt, hogy van-e olyan művészi problémája, amelyet valamely korban éppen neki kellett fölvetnie és megoldásán fáradoznia, ugyanakkor időtlen érvényűvé téve azt, amikor időszerűvé. Vagy a másutt aktuálissá vált problémák megoldásához hozzájárult-e sajátlagos módon, úgy, hogy ez a hozzájárulás a művészetek egyetemes fejlődésére is jelentős legyen. Szóval, a lokális fejlődésen túl van-e a magyar-nak valami sajátosan történeti küldetése az európai művészetek egyetemes történetében.*¹⁶

A másik visszatérő, meghatározó és jellemző, a minden korban újra és újra eldöntendőnek tűnő kérdés: adatgyűjtés és forráskutatás vagy szintézis-teremtés az adott kor zenetörténészének feladata. (V. ö. a 131. lap ábrájával)

A válasz — 1859-ben. *Gyűjtsük szorgalmasan öszve a hazai művészet történelmére bármi felvilágosító adatokat. Találhatunk itt-ott a honi évkönyv-*

¹² A Magyar Tudományos Akadémia kutatóhelyein dolgozó tudományos munkatársak éves beszámolója „Munkalapja”.

¹³ A Zenetudományi Bizottság 1970. december 2-án tartott ülésének jegyzőkönyvéből — Szabolcsi Bence.

¹⁴ Seprődi János, Válogatott zenei írásai és népzenei gyűjtése. Lakatos István: A zenetörténész. Bukarest, 1974. 46.

¹⁵ Mátray Gábor, Történeti, bibliai és gunyoros magyar énekek dallamai a XVI. századból. Pest, 1859. III—IV.

¹⁶ Fülep Lajos, Európai művészet és magyar művészet. Nyugat, 1918. In: A művészet forradalmától a nagy forradalomig. Szerk. Timár Árpád. Budapest, 1974. 271.

vek és kéziratokban egyre-másra, miket kiböngésznünk lehet, [...] s hamarabb, hogysesem reménylenők, szép egészszet alkothatunk.¹⁷

Mintegy két évtizeddel később — 1877-ben — a válasz így szólt. Tanácsosnak vélem műtörténelmünk megírását még egy ideig elhalasztani abban a reményben, hogy a régiség lomtárából előkerülnek [újabb] adalékok is. [...] Nem alaptalan e remény, mert ma is merülnek fel tárgyak, melyek műtörténelmünkre más világot derítenek, mintha ezelőtt egypár évtizeddel megírtuk volna. De addig is, míg a történelemírás ideje eljövén, a hézagokat kiegészíthetnők s egy egészszet adnánk, szükséges az idevonatkozó egyes adalékok ismertetése.¹⁸

S hogy hangzik ez a válasz 1979-ben, oly sok fáradtságos munka után? A Magyar zenetörténet öt kötetét lényegében ugyanaz terheli eleve, ami a párhuzamosan készülő több (sőt sok-) kötetes rokon vállalkozásokat — csak egy fokkal még inkább: az a körülmény nevezetesen, hogy szintézist kell készíteni olyan időpontban, amikor a szintetizálásnak még nincsenek meg igazán a belső tudománytörténeti feltételei. Nem igaz ugyanis, hogy bármely tetszőleges időpontban össze lehet — vagy érdemes — foglalni, »ami van«. Különösen kritikus a helyzet, ha olyankor kerül napirendre az összefoglalás, amikor egyfelől alaposabban utánagondolva kiderül, hogy még nincs, oly sok vonatkozásban nincs a készletben elegendő »összefoglalnivaló«, másfelől viszont világos, mi minden részletanalízis kellene egy jó és korszerű összefoglaláshoz.¹⁹

A kérdésnek nemcsak válaszát, hanem elévülhetetlennek tetsző alapigazságát fogalmazta meg a már idézett művészetfilozófus 1918-ban. A történelem azonban, mint a többi tudomány, soha nincsen készen, s ha a kutatás befejezésére várnánk, hogy ítéletet ejthessünk a történet fölött, alighanem elvárhatnánk a végítéletig.²⁰

Nem zárószóként, hanem záró-nyitó kérdésként idézem Szabolcsi Bence 1970-ben elmondott gondolatát: *Jönnék majd nálunk harminc évvel fiatalabbak, akik teljesebbé teszik majd, amit mi most fölvezölünk, amit sejtünk. Mégis meg kell írunk, amit most tudunk, mert már az is több, sokkal több, mint amit hatvan vagy száz évvel ezelőtt tudtak. Szabad-e hát a munkát abbahagynunk?*²¹

Felelni kell az idő és a tér távolságain át is.

¹⁷ Mátray Gábor, i. m. IV.

¹⁸ Bartalus István, Adalékok a magyar zene történelméhez. Budapest, 1882. 4.

¹⁹ Szűcs Jenő lektori jelentéséből (a Magyar zenetörténet első kötetéhez). 1979., kézirat.

²⁰ Fülep Lajos, i. m. 257.

²¹ A Zenetudományi Bizottság 1970. december 2-án tartott ülésének jegyzőkönyvéből — Szabolcsi Bence.

SOMFAI LÁSZLÓ:

OPUSZ-TERVEZÉS ÉS ÚJÍTÁS HAYDNNÁL

A múlt nagy zeneszerzői életműveinek teljesebb és hitelesebb megértését egy ponton túl már nem kis mértékben az gátolja, hogy általában keveset tudunk az alkotó *originalitás*-produktumainak és ugyanakkor *rutinszerű* eljárásainak a komponálás keretében megmutatkozó kölcsönhatásáról. Mi volt a valóban eredeti, és mi a már biztonságosan birtokolt eljárás felfrissítése? — hiszen a zenei alkotásnak, miként a költőinek, sem minden szava-fordulata-mondata soha nem volt újdonság. Továbbá: hogyan próbálta a zeneszerző az elsőre még csak elfogadhatóan sikerült novumot egy második vagy harmadik alkalommal tökéletesebben kifejteni? S nem utolsósorban: ha ihlete megcsappant, milyen anyagokat-eljárásokat frissíthetett fel abban a tudatban, hogy közönségének csalódnia, magának restelkednie így sem kell?

Természetesen az alkotó saját esztétikai és kritikai mércéjéről, önismertetéről van szó, amelyet vallomás-dokumentumok, legalábbis a romantika előttről, alig részleteznek, de aminek megismerésére ma, úgy tetszik, nagyobb szükségünk volna, mint valamely új stíluselemző módszerre vagy vadonatúj előadási koncepcióra. Mert ha egy-egy kiugró minőségű vagy vitathatatlanul reprezentatív darab értékelésében a zeneszerző öntudatos megelégedettsége és az interpretációk-analízisek azóta szakadatlan folyamának történeti elismerése egybe is esnék, az életmű javának posztumusz megítélésekor a szüntelenül változó ízléspreferenciák és a zeneszerző korának stílusjelenségeiben való felületes tájékozottságunk szinte kizárják, hogy az oeuvre valóságos értékeit, ezzel összefüggésben a zeneszerző stílusformálódásának motivációját biztonsággal felismerjük.

A zeneszerzői originalitások és rutinszerű eljárások beható vizsgálata, kellő támpontok híján, valószínűleg nem minden nagy életműnél valósítható meg, és egészen biztosan minden esetben specifikus módszereket kell a kutatáshoz kimunkálni. Joseph Haydn zenéjének effajta tanulmányozásához az *opusz-komponálás* jelenthet különösen értékes kiindulási forrást. Közismert, hogy ő maga számos műfajban — felismerve a korabeli zeneműkiadás szokásait — nagyon is tudatosan 6-os (esetleg 12-es vagy 3-as) műcsoportokat komponált; hogy stílusának átalakulása-fejlődése legjobban éppen az egyes opuszok újdonságainak katalogizálásával ragadható meg. A jelen vizsgálat azonban nem szeretne megrekedni az opusz-stílus tárgyalásánál, hanem szüntelenül két kérdést tesz majd fel. Az egyik: milyen sorrendben, milyen kreatív logika szerint komponálta Haydn valamely opusz egyes darabjait; a másik: milyen elrendezésben bocsátotta a zenefogyasztás piacára egy-egy opuszát.

Vagyis a komponálás sorrendjét és az opusz autentikus elrendezését szerenők felderíteni. Az előbbi Haydn alkotásmódjáról informálhat (a leleményről, a javított verzióról, a rutineljárásokról); az utóbbi, ha ugyan van független publikációs sorrend, Haydn esztétikai megfontolásokból eredő „piaci” elvárásairól (hogyan ti. milyen elrendezésben vélte a legattraktívabbnak az adott műcsoportot).

Az opusz fogalmát tanácsos a valódi szerzői opuszokra leszűkíteni. Érdekeltenek az egyes művekből önkényesen összeállított kiadói opuszok, még ha egyes Haydn-műcsoportok így öröklődtek is korunkra;¹ természetesen egy opuszként kezelendők a kétfüzetes kiadásuk folytán két opusszamos sorozatok.² Nem tekinthetők opuszoknak a kompozíciók olyan laza csoportjai, mint pl. a barytontriók 24-24 darabot letisztázó I—IV. kötete, a lyra-notturnók és koncertek füzére, a három- és négyszólamú énekek sorozata; csak nagyon limitált mértékben tükröznek opusz-koncepciót a 12 vagy 6 menüettből, táncból álló sorozatok. Voltaképpen nem opuszok az olyan háromszimfóniányi csoportok, amelyek végül is egyes darabokként jelentek meg,³ továbbá kétséges, hogy helyes lenne-e „opusz”-ként értelmezni a 6-6 vagy együtt a 12 londoni szimfónia messzemenően individuális darabjait (bár itt azután igazán gazdagon tanulmányozhatók Haydn sajátos koncepciókorrekciói).⁴

A szükséges rostálás után elsősorban vonósnégyesekkel kell foglalkoznunk (az op. 9-től elkezdve összesen kilenc 6-os sorozattal), kiegészítve a 6 párizsi szimfóniával (82—87.), a zongoraszonáták négy ciklusával („Esterházy”, „Anno 1776”, „Auenbrugger”, „Bossler”), a kísértetes szonáták, vagyis a zongorás triók szerzői összeállítású hét 3-as füzetével és talán a német dalok két 12-es füzetével. A legkorábbi, már tudatosan opuszként írt 6-os sorozat az op. 9. kvartettciklus, 1769/70,⁵ egyébként még csak kézírásos terjesztésre szánva; az 1774-es Kurzböck-kiadású *Sei Sonate* (WU⁶ 36—41.) az első szerzői kiadás; de az első olyan eset, amikor a komponálás tényleges sorrendjétől független opuszterv dokumentálható. 1780-ban az „Auenbrugger” szonáták (WU 48—53.) Artaria-kiadása.

Mielőtt az egyes opuszok tárgyalását megkezdjük, az „eredeti kézirat” fogalmának jobb megértése kedvéért szeretnék emlékeztetni arra, hogy — a legújabb megállapítások szerint — Haydn általában háromlépcsős folyamatban komponált.⁷ *Improvvisieren* — *componieren* — *setzen* (improvizálás — komponálás — a letét kidolgozása), ezeket a szavakat ő maga használta.⁸

¹ Pl. a vonósnégyesek között (a nem Haydn írta op. 33-on kívül) az op. 1 és op. 2; az 1765—1772 táji zongoraszonáták 1780-as évekbeli bécsi, ill. londoni összeállításai stb.

² Pl. az op. 54/55. első „Tost” sorozat és az op. 71/74. „Apponyi” kvartettek.

³ A felkérésre, műcsoportként írt szimfóniák közül pl. a 90—92. sz.

⁴ Erről egy korábbi dolgozatomban részletesen írtam (*The London Revision of Haydn's Instrumental Style*, in: *Proceedings of the Royal Musical Association*. Vol. 100 (1973—1974), London 1974, 159—174).

⁵ A vonósnégyesek datálásában általában James Webster új adatait követem (*The Chronology of Haydn's String Quartets*, in: *The Musical Quarterly*, Vol. LXI, No. 1, Jan. 1975).

⁶ Haydn zongoraszonátáit a Wiener Urtext Christa Londen-féle számozása szerint idézem, amely — a Hoboken-számokkal ellentétben — úgyszólván hibátlanul követi a művek megírásának kronológiáját.

⁷ E témáról bővebben szólnak az alábbi munkák, Somfai: „*Ich war nie ein Geschwind-schreiber . . .*”, *Joseph Haydns Skizzen zum langsamen Satz des Streichquartetts Hoboken III. 33* (in: *Festschrift Jens Peter Larsen, KØbenhavn 1972*, 275ff), Georg Feder: *Bemerkungen zu Haydns Skizzen* (in: *Beethoven Jahrbuch, Jahrgang 1973—77*, Bonn 1978). James Webster i. m. (3. jegyzet).

⁸ „ elkezdtem improvizálni” (Haydn szavait idézi Griesinger): „*Aus mangl der Zeit hab ich das 5te [Quartett] noch nicht setzen können, unterdessen aber ist dasselbe schon komponiert.*” (1787. júl. 12-i levele az op. 50. „Porosz” kvartettek 5. darabjáról).

Funkció nélküli, az ihlet pillanatában leírt „memo”-skicceket nála nem találunk. Első lépésként klavikordja mellett improvizálva és fejben dolgozva alakította ki valamely soron levő kompozíció, tétel karakterét, első témáját.⁹ Második lépcsőként ezt a nyers formát, legalább a vezető szólamokat rögzítendő papírra vetette [= (vázlatos) *fogalmazvány*], hogy — mint egy memóriaegységet — egyelőre félretehesse, és a mű vagy az opusz további tételeinek fogalmazványán dolgozhassék.¹⁰ Harmadik lépcsőként, gyakran valószínűleg csak hetek, esetleg hónapok múlva, a magának felvázolt fogalmazványból partitúraformában kidolgozta a mű immár végleges, előadási jelekkel is ellátott, nyilvánosság elé bocsátható *autográf tisztázatot*.¹¹

Ami a vizsgálat forrásait, értékelhető adatait illeti, mozaikkockákkal kell dolgoznunk. Az esetleg fennmaradt kézirat-fogalmazványokon soha nincs dátum; a partitúratisztázaton (annak első kottás oldalán vagy címlapján) is csupán az évszám.¹² Sem az nem bizonyítható, hogy egy-egy mű valamennyi tételét egyvégtében fogalmazta Haydn, és csak azután lépett át egy másik darabra, sem az, hogy a készülő opuszhoz pl. több nyitótételt egymás után skiccelt volna fel. Opusz-„tervnek” nincs írásos nyoma. Akkor egyáltalán milyen adatokra támaszkodhatunk? Elsősorban a fennmaradt autográf partitúra-tisztázatokból és a Haydn-levelezésből kiszűrhető primer információkra. Opuszkéziratait eleinte egyetlen nagyobb füzetbe, folyamatosan tisztázta le (op. 17 kvartettek, 1771; „Esterházy” szonáták, 1773),¹³ később, nyilván praktikus okokból, hogy a kopisták vagy metszők párhuzamosan is dolgozhassanak, művenként füzetekbe írta (op. 20, 1772; op. 64, 1790; op. 71/74, 1792/93;¹⁴ párizsi szimfóniák, 1785/86), esetleg a füzetek *numero*-számozásával (op. 64; op. 71/74). Természetesen mind az egyfüzetes opuszkéziratnál, mind a művenkénti füzetszámozásnál felmerülhet a gyanú, hogy ez a sorrend már a hat mű elkészült fogalmazványai után keletkezett, vagyis nem a felvázolás-befejezés sorrendje, hanem valamely független, reprezentatív opuszrend. Nos, Haydn szüntelen időzavarában az ilyen ráérős utószerkesztés teljesen való-

⁹ „Leültem [a klavikordhoz], elkezdtem improvizálni, szomorú vagy vidám, komoly vagy frivol modorban, hangulatoknak megfelelően. Ha már végre rátaláltam az ideára, csak arra törekedtem, hogy a művészet szabályai szerint fejlesszem és bontsam ki.” (Haydn szavait idézi Griesinger.)

¹⁰ Ilyen — helytelenül „vázlat”-nak mondott kézirat — a kvartettekhez pl. az op. 20/g III. tételének fogalmazványa (lásd a 7. jegyzetben idézett dolgozatomat, a kézirat faksimile reprodukciójával és diplomatikus átírásával), az op. 71/74/D menüett főrészenek fogalmazványa. Erről és általában Haydn háromlépcsős komponálásáról az 1979. márciusi Harvard egyetemi Haydn—Mozart—Beethoven kvartett-kollokviumon tartott (sajtó alatt levő) nagyobb előadásomban számoltam be (*Haydn's String Quartet Autographs: An Introduction to the Study of Op. 77.1*).

¹¹ Annak, hogy a szignálás-datalás mintegy a zeneszerző kezéből kikerülő kézirat „védjegye”, egy szabálytalan kéziratféleség a bizonyítéka. A rendkívül zaklatott tempóban írt op. 54/55 esetében Haydn nem ért rá arra, hogy (egyébként ezúttal is elveszett) fogalmazványából rendes tisztázatot írjon, hanem csupán egy, a gyorsírással kottázás számtalan praktikájával teli „házi” partitúrát. (A 6 közül 2 mű, az E- és G-dúr, töredékes gyorsírással maradt fenn.) Ezekből csak az ő eszterházi kopistája tudta kiírni a szólammásolatokat; nem is szignálta partitúrát.

¹² Ritka kivétel, ha Haydn mégis napra datálja egy-egy partitúra befejezését (pl. 35. szimfónia, den 1^{ten} 10^{ten} 767). Sajnos, opuszhoz tartozó műveinek egyike sem ilyen.

¹³ A *Sei Sonate per Cembalo* című kéziratfüzet csonka, egyes lapjai hiányoznak, a 6. szonáta kézírata később külön bukkant fel. Datálás csak a sorozatcímlaphoz. E műsorozat kéziratának opuszjellegét megerősíti, hogy a szomszédságában írt — nem sorozathoz tartozó — szonáták fennmaradt kézíratai individuális autográfok, datálással-szignállással.

¹⁴ Az op. 71/74 hat fennmaradt kézirat-füzete ugyan egységesen 793 datálású, de a két első (B, D) már 1792-ben elkészült; eltérő rasztrálású papírra írta őket Haydn, s maga az utolsó évszám is vakarás utáni javítás, 1792-ről, feltehetően kegyes csalásként, hogy 6 vadon-
natújq kvartettel érkezék Londonba.

színűtlen. Az 1770-es évek eleji kéziratok sorrendjét el kell fogadnunk a komponálás sorrendjeként.¹⁵ Más a helyzet az 1780–90-es évek opuszaival Állandó bécsi kiadója (Artaria) révén Haydn közvetlenebb kapcsolatot teremthet kottáinak vásárlóközönségével; maga is tapasztalatokat gyűjt Bécsben, társaságban forog, tudja, mi miért kelendő. Amellett a Béccsel párhuzamosan titokban párizsi, londoni kiadóknak is eladott opuszok „álcázásáról” részben a sorozat átrendezésével gondoskodhat, új füzetkezdő darab választásával, a vélt ízléshez való alkalmazkodással. Mindennek már vannak szórványos levélbeli dokumentumai, csakúgy, mint annak, hogy az 1780-as években — a készülő opusz 3-4 első darabjának leírása, metszésre beküldése után — a ciklus utolsó műveinek már megvan a betervezett helye, ha a partitúra-tisztázat nincs is készen.¹⁶

A forráshelyzet szempontjából legtisztább esetekkel kezdjük Haydn opuszkomponáló szokásainak felderítését, vagyis az op. 17 és op. 64 kvartett-sorozatokkal, hogy hipotéziseinket szilárd talajra építsük.

Opusz 17 (1771). Az esztendőnként új kvartettsorozatot hozó években komponált¹⁷ op. 17. darabjai természetesen friss alkotások; az egyfűzetes partitúratisztázat alakilag is egységes (csak az első kottaoldalon van hangszerfelírás, datálás; a 6. vonósnégyes végén a szokásos *Fine Laus Deónál* jóval hosszabb, hálaadó befejező formula).¹⁸ Szerzői kiadás lehetősége híján, a rendszerint egyes művek formájában terjesztett szolammásolatok gyakorlata közepette, a partitúrabeli sorrend nem is igen lehet más, mint a komponálás-elkészülés sorrendje. (Egyébiránt tematikus műjegyzékébe, az Entwurf-Katalogba¹⁹ is ebben a sorrendben jegyzi be Haydn a hat divertimento a 4^{tro}-t.) Ez a komponálási sorrend (1. F, 2. E, 3. c-moll, 4. D, 5. Esz, 6. G),²⁰ elsősorban a nyitótételek vonatkozásában, nyilvánvaló kompozíciós logikát tükröz. Az F-dúr 4/4 moderato I. tétel, a maga különösen gazdag ritmusszókincsével és expresszív motívumáradatával abszolút újdonság Haydn zenéjében, egy olyasfajta új koncepció, amit a zeneszerző hosszasan érlel magában. A két következő darabban a nyitótétel-koncepciót új meg új oldalról fejti ki, mintegy „javított változatában” mutatja be (közben a tételhossz is fokozatosan növekedik: F = 100 ütem, E = 110, c = 130), a c-mollban valóssággal kimerítve a lehetőségeket. A lassú tételek — az opuszban egységesen a III. tételek — eközben eleinte inkább jól begyakorolt korábbi Haydn-típusok szép felfrissítései, semmint eredetiségek (*cantabile* az F-dúrhoz, *siciliano* az E-dúrhoz), s csak a 3. műben jelentkezik valódi újdonság (a c-moll kvartett 3/4-es A^{var.} A^{rek.} formájú adagiója). A D-dúr 4. kvartett az invenció fáradását mutatja: I. tétele *csak* 6/8 Presto (mert bármilyen hatásos tétel is, az

¹⁵ Az „Esterházy” szonáták közül a kéziratfüzetet záró 5–6. mű nyilvánvalóan kapkodva készült: a 40. Esz csak kéttételes: a 41. A II. tétele átirat (a 47. szimfónia menüettjéből), III. tétele pedig groteszkül rövid, rondotémányi darab.

¹⁶ 1780. I. 31-i levele szerint az „Auenbrugger” szonáták már metszés alatt levő 1–4. darabjához küldi a 6. szonátát, és ígéri az 5. befejezését; „Az 5 dalt is mellékeltem; olyan sorrendben kell kimetszeni, ahogy megszámoztam őket. Igyekszem, hogy a még hiányzókat hamarosan elkészítsem.” (1782. IX. 29.); a „Porosz” kvartettekől 1787. III. 7-én már a 3. darab I. tételét küldi, VII. 12-én (a már idézett levél szerint) a 6. kvartettet postázza, jöllehet a 5. partitúrába írásával még nem készült el; stb.

¹⁷ 1770: op. 9, 1771: op. 17, 1772: op. 20.

¹⁸ *Laus Deo et B.V. Mar. et om Stis*

¹⁹ Jens Peter Larsen: *Drei Haydn Kataloge in Faksimile* [...] Copenhagen 1941, új kiad. új angol kiséző tanulmánnyal sajtó alatt.

²⁰ A ma ismert numero-elrendezés Hummel 1772-es (nem szerzői) első kiadást követi: 1. E, 2. F, 3. Esz, 4. c, 5. G, 6. D.

ilyen ritmikailag-tematikailag differenciáltabb 6/8 *chasse* szonátatétel írása Haydnnál gyors kibúvó); az 5. Esz-dúr kvartett pedig nem is szonátaformával, hanem 2/4 Andante variációs formával kezdődik (ami, a darab szépségétől függetlenül, Haydnnál meghátrálás a szonátafőtétel-írás intellektuálisan kimerítő és nyilván időben is hosszadalmasabb munkája elől).²¹ Igaz, mintegy rekompenzációként, a három többi tétel tele van eredetiséggel. A 6., G-dúr kvartett, szinte „*neue Kraft fühlend*”, ismét jelentős mű, előremutató törekvésekkel.²²

Az op. 17 komponálásából jellegzetes haydni intenzitásgörbe rajzolódik elő:²³ az új nyitótétel-konceptió nyomán az első darabok írásának koncentrációja, javító törekvése; az invenció fáradásával belépő jó rutintételek, tetszetős darabok; esetleg egy új stílus jegyei a legutolsó darabban (1. *ábra*). Ha Webster érvelését elfogadva²⁴ 4-6 hónapon át húzódó munkát tételünk fel kvartettopuszonként, döntő jelentőségűnek tetszik, hogy egy ilyen igényes („exportcikk”) műfajban Haydn kimeríti 6 változatos és mégis homogén stílusú mű megírása. Vagyis ciklusaiban szinte elkerülhetetlenül vannak fáradó, rutinemegoldásokba menekülő, ill. műfajszerűtlen érdekességekkel rekompenzáló darabok—tételek. A hallgatónak ezt nem kell észrevennie; végtére Haydnnak tetszetős tartalékai vannak, s talán a publikálás elrendezése is segítségül hívható.

Opusz 64 (1790). Ennek az ún. 2. Tost-sorozatnak négyféle történeti sorrendje (2. *ábra*) közül a ma ismert *no.* számozás a legönkényesebb. Az autográf partitúrák füzeteit Haydn beszámozta;²⁵ ez a sorrend hasonlít ugyan a megrendelő Tost révén létrejött első szólami kiadásokéhoz (minderről a közben Londonba utazott Haydn már nem tudott), valójában nyilvánvalóan a komponálás sorrendje. A művek abszolút értéke, az eredetiség foka, egyes tételek törekvése határozottan más az 1—4. darabban, mint a kiugró 5—6. (Esz, D „Pacsirta”) kvartettben. Az 1970-es évszám nem leplezi le, hogy ennek a Haydn életében sorsfordulat esztendőnek melyik hónapjaiban zajlott a vonósnegyesek komponálása. A herceg szept. 28-i halála, a hírre októberben Londonból Bécsbe érkező Salomon szerződésajánlata alighanem kulcs az opusz stílusfordulatához. Addig minden szabályszerű (a C-dur alla breve Allegro moderato mint új nyitótétel-konceptió; az 1780-as évek modorában írt többi kamarakvartett, a 4. G-dúrban az invenció fáradásának jegyeivel); az 5-6. viszont határozottan az útra készülve, új stílusban fogalmazott mű. Haydn, Tost kezébe letéve az opusz kontinentális kiadásainak sorsát, magával vitte Angliába 6 új vonósnegyesét, koncertjein (legalább néhányukat) eljátszatta, és hozzájárult megjelentetésükhöz.²⁶ Bland 1792-es kétfüzetes szólami kiadása

²¹ Utolsó kvartettjéből (op. 103) csak a középső két tételt tudta megírni: olyan kevésbé hangsúlyos műfajban, mint a barytontrío, korábban is sok szonátafőtételt helyettesített rendszerint variációs nyitótétellel.

²² Nyitótétele közel áll a tíz évvel későbbi op. 33. egyes moderatóihoz.

²³ Az opus 9 kompozíciós sorrendje (amennyiben az EK bejegyzés itt is a megírás egymásutánját rögzíti; az eredeti kézirat elveszett) rendkívül közeli rokona az op. 17-beli fejleményeknek: 1. d, 2. C, 3. G, 4. Esz, 5. A, 6. B, itt is van közös nyitótétel-konceptió növekvő ütemszám-proporciónokkal (75—72—81—109), bár a d-moll Moderatót jelentőségében egyik sem múlja felül; itt is alla breve *cantabile* és siciliano lassúk tartoznak az 1—2. kvartetthez, és az igazi 3/4-es Largó-újdonosság csak a 3. műben lép színre; itt sem hiányzik a fáradás-mozzanat (pl. az 5. kvartett 6/8 prestója és a 6. variációs nyitótétele).

²⁴ Webster i. m. 26.

²⁵ Csak a 4. darab kézírata veszett el, sorrendjét azonban a többi öt számozása kijelöli.

²⁶ A Bland-kiadás címlapján: „... performed under his direction at Mr Salomon's concert, the Festino Rooms Hanover Square”.

kétségtelenül Haydn jóváhagyásával készült, ezért nem más, csakis ő irányíthatta a lehető legattraktívabb füzetbeosztást. Természetesen az I. füzetbe tette a legjobb, valószínűleg Londonban is legnagyobb tetszéssel fogadott kvartettek (D, Esz, C), amelyek éppen a mérsékelt gyors „alla breve induló” ritmikájú szonátafőtételekkel kezdődnek. A nyitótétel karaktere ad egyiséget a II. füzetbe szorult daraboknak (con brio, spirituosamente allegró, vivace assai). A komponálás sorrendjétől független opuszterv tehát — az egyes darabok személyes fogalmazásának, eredetiségének összbemérésén túl — szemmel láthatóan kiemelt tételként kezeli a *nyitótételeket*. Ezeknek főtémája ragad meg az emlékezetben, ezeket a nyitótéma-incipiteket azonosítja a kotta vásárlója. A nyitótétel-karakterek (a tempó, az ütem, a ritmikus alpmozgás összessége) mintegy önálló életet kezdenek az opusz haydni elrendezésekor.

Az op. 64 autentikus opuszterve kapcsán végül még egy további, abszurdnak látszó gondolat is felmerül. Lehet, hogy Haydn nagyon is fontosnak tartotta az alaphangnemek valamely konstruktív egymásutánjának kidolgozását? (3. ábra.) Mint nyomban látni fogjuk, 1780-tól vannak erre valló jegyek.

3. ábra



Op. 64 (Bland kiadás):
kisterc-párok
tengely-elrendeződése

Az op. 17 és op. 64 jól dokumentálható és zeneileg érdekes esetei után, a Haydn sorozatkomponálásáról megfigyelt és általánosítható szokások—eljárások ismeretében, most már sorban áttekinthetjük a még nem érintett opuszokat.

Opusz 20. (Napkvartettek, 1772). A különböző füzetekbe írt hat partitúrán nincs Haydntól eredő számozás, ugyanakkor valamennyi szignált és az évszámmal datált. Az EK-ba való beírás sorrendjét, az op. 9 és 17 mintájára úgy vélhetnők joggal, a komponálás sorrendjeként szokás elfogadni.²⁷ Pedig szembeszökő, hogy Haydn katalógusbejegyzése mennyire célzatos és szisztematikus: a fűga-finalés kvartettek kezdik a listát, méghozzá a kontrapunktikus szerkesztés „nehézségi” rendjében, az *a 2 soggetti* (f), a *con 3 soggetti* (A), az *a 4^{to} soggetti* (C), s csak utánuk a maradék (g, D, Esz). A hiúságában sértett és felingerelt²⁸ Haydn reagálása ez, büszkélkedés a nem mindennapi ellenpontozó praktikákkal. Mint az óriási korabeli szólammásolat-anyagot, valamint a korai kiadásokat végigelemző Feder/Gerlach-jelentés kimutatja,²⁹ éppen az EK-sorrend nem bukkan fel közöttük. Ha nem ez a komponálás sorrendje, akkor más információk segítségével kell megkísérelnünk azt re-

²⁷ Ludwig Finscher (*Studien zur Geschichte des Streichquartetts I*, Kassel etc. 1974. 218ff) ebben a meggyőződésben taglalja az opusz stílusát.

²⁸ Georg Feder hívta fel a figyelmet (JHW összkiadás, előszó) az op. 20 kontrapunktikus törekvéseivel kapcsolatban Johann Christoph Stockhausen 1771-ben megjelent bírálatára, amelyek (nyilvánvalóan fiatalkori Haydn-műveken alapuló) kritikai kitételei (pl. „... eine grosse Unwissenheit des Contrapuncts ... eben das gilt auch von der Quatuor's diesen Herren”) annyira felzaklatták Haydnt, hogy 1776-os önéletrajzi vázlatában is érzékenyen elidőzik ennél a témánál („A kamarazene-stílusban a berliniek kivül csaknem minden nép tetszését elnyertem...”) sorokkal kezdődő három bekezdés!).

²⁹ JHW, XII/3 Krit. Ber.

konstruálni. Felhasználhatók bizonyos alaki jegyek (mint a basszushangszer régiesebb, ill. modernebb megnevezése az autográf partitúrákban; a menüett pozíciója a négytétéles formában), egyes formai-stiláris fejlődési vonalak (a kontrapunktikus igény megjelenése dux-comes módján exponált első tétel-főtémákban [Esz, C] és fuga-finalékban, sőt határozott törekvés egyfajta „neo-barokk” attacca építkezésre, ami a C-dúr kvartettben kulminál), valamint a már megfigyelt fáradásmozzanat (A) és új stílusban újratekzés (D) — mind ez összevág, és nagyon valószínű hipotézist sugall (1. g, 2. Esz, 3. f, 4. C, 5. A, 6. D;³⁰ 4. ábra).³¹ Ám ez a rekonstruált komponálási sorrend sem bukkan fel pontosan így a korabeli adatokban.³² Van azonban egy figyelemre méltó *harmadik sorrend*, egyrészt az opusz elterjedésében kulcsfontosságú alpmásolatokban (kb. 1772-ben, egy bécsi másolóműhelyben, talán direkt az autográf-ról készültek),³³ másrészt a kései, de egyetlen Haydn személyes felügyeletével készült nyomtatott szolamkiadásban (1800/1801., Artaria-kiad., ed. *revue corrigée*).³⁴ Ez véleményem szerint Haydn saját opuszelrendezése (5. ábra: 3). Érdekessége a moderato nyitótételek (1. Esz, 3. f, 5. C) és a gyors nyitótételek (2. A, 4. D, 6. g) váltogatása, valamint a korabeli általános közönségizlés szempontjából kétségkívül archaikus moll hangnemek³⁵ bújtatása, ami kivált a kétfüzetes Artaria-kiadásban szembeötlő. Minden szempontból előnyös elrendezés, voltaképpen olyan, mint az ideális hangversenyprogram, bár arra valószínűleg nem gondolt Haydn, hogy hat egynemű darabját egy alkalommal előadják — így a „terv” inkább a kottavásárló megnyerését célozza, vagy pusztá estztikai játék.

Az 1770-es évek két zongoraszonáta-ciklusa egyszerűbb eset. Az UE 36—41. „*Esterházy*” *szonáták* mind az 1773-as (egyfüzetes, folyamatosan leírt)³⁶ autográfban, mind az 1774-es hiteles kiadásban (Kurböck-kiad., Bécs) azonos rendben sorakoznak: 1. C, 2. E, 3. F, 4. D, 5. Esz, 6. A. Egyértelműen komponálási sorrend ez, az első szonátában egy újfajta ritmusstílust exponáló

³⁰ Egy kis képzelőerővel valószínűleg az sem tűnik abszurdnak, hogy a modellerejű nyitótétel-újdonssággal ékes g-moll kvartett nyersanyaga már készen állt (az op. 17-es finálék hasonló darabjait nem megaladó kevés kontrapunktikus textúrával), amikor Haydnhoz eljutott a berlini kritika, amelynek hatására nyomban igazi, eredeti kontrapunktikus ideák megalkotására koncentrált.

³¹ Részletesebben kifejtettem: *Vom Barock zu Klassik. Umgestaltung der Proportionen und des Gleichgewichts in zyklischen Werken Joseph Haydns* (in: Joseph Haydn und seine Zeit, Eisenstadt 1972).

³² A Chevardière-kiadás sorrendjének hasonlósága (lásd a 4. ábrát) esetleg a véletlen műve.

³³ Részletesen kifejti a Feder/Gerlach Krit. Ber. (JHW/XII/3).

³⁴ A revidált Artaria-kiadás megítélése a Haydn-kutatás egyik nem lezárt vitapontja. Feder bécsi jó kópiákra vezet vissza szövegét, de nem látja indokoltnak Haydn koncepciózus revíziójaként elfogadni az autográfval szemben mutatkozó eltéréseket. E sorok írója azt gondolja, hogy — bár az Artaria-kiadás távolról sem következetesen végigrevidált és korigált változat — a változtatások természete kizárja az idegen kéz ilyen méretű beavatkozását, amellyel nagyon szemléletesen tükrözi a notációban (Haydn saját notációjában is) az 1770-es évek és 1800 között beállt változásokat. Vagyis hogy az op. 20. revíziója, legalább intencióiban, nagyon is fontos autentikus forrás.

³⁵ Külön tanulmányt érdemlő téma, ahogyan Haydn újra meg újra kísérletet tesz egy általa nem elég jól ismert közönség-médiával, a maga sajátos moll intonációinak kipróbálására. (Pl. Londonba is egy markáns moll és egy gyökeresen eltérő fogalmazású dūr szimfóniával toppan be; elvárásai nem igazolódván, a tíz többi londoni szimfónia mindegyike dūr mű.) Opuszainak maga alkotta publikációs sorrendjeiben az 1780-as évektől szemmel láthatóan „bújtatja” a szerinte igenis fontos moll darabot, hogy a füzet fellapozásakor ne ez kerüljön a vásárló elé.

³⁶ A kézirat-faszekulus hiányai ellenére (lásd a 13. jegyzetet) a folyamatos leírás dokumentálható.

2/4-es nyitótétel-konceptióval³⁷ és egy a korábbi szonátákhoz mérten ugyancsak újításértékű Adagio-stílussal; az 5–6. szonátában a sietség feltűnő jegyeivel (Esz: csak kétfételes; A: kiemelkedő szonátafőtételhez átírat II. tétel³⁸ és groteszkéig kurta III. tétel).³⁹ Az UE 42—47. „Anno 1776” szonáták autográf tisztázata elveszett; a 44. F^I autográf fogalmazványtöredék⁴⁰ csak arra bizonyosság, hogy kb. 1774—1776 közötti szonáták kerültek ebbe a bécsi műkedvelőknek szánt és kiadó híján⁴¹ bécsi kopistaműhelyen keresztül terjesztett sorozatba. Amennyiben az egyetlen történeti sorrend (1. G, 2. Esz, 3. F, 4. A, 5. E, 6. h) Haydntól ered, tudatos *Gradus ad Parnassum*, technikai-zenei nehézségi sorrend, ezúttal is moll záródarabbal.

„Auenbrugger” szonáták (WU 48—52. és 33.; megj. 1780). Nem lévén autográf partitúra-tisztázat, csak a két szélső időpont biztos: hogy a sorozat végére tett c-moll szonátát 1771-ben vázolta fel Haydn,⁴² és hogy az 5. G-dúr szonáta keletkezett legutoljára, 1780. febr. elején (6. ábra). A többi négy szonáta megírását, talán felszínes stílusbenyomások alapján, hihetetlenül eltérően datálják a kutatók.⁴³ Pedig nagyon is elképzelhető, hogy a C-, D-, Esz-dúr és a cisz-moll az Artaria kiadóval való friss megállapodás kamatoztatására 1779/80 telén fogalmazott szonáta. Felderíthetetlen, hogy ezeknek a régi értékeket és új koncepciókat ügyesen vegyítő szonátáknak kiadási terve csak az elkészült darabok rendezgetésével kezdődött-e, vagy egy opuszterv eleve hatással volt a hangnemválasztásra. A kromatikus „gradus” hanglépcső, a technikai *Gradus ad Parnassum* tendencia és nem utolsósorban a gyors és lassúbb nyitótételek váltakozó sora egy adott ponton annyira szuggesztívvá válhatott, hogy az 1779. decemberi eszterházai operai tüzéset folytán új kompozíciót felvállalni kényszerülő⁴⁴ Haydn időzavarában csak kompromisszumok árán zárhatta le a szonátaopuszt. Amit egyébként nem szokott, régi darabot tett a füzet végére („Mellékelten küldöm a hatodik zongoraszonátát, minthogy ez a leghosszabb és legnehezebb a sorozatból. Az ötödiket a legközelebbi napokban kézbesítem . . .” 1780. I. 31.), a sebtiben írt 5. szonátát pedig szonátaformájú nyitótétel nélkül kényszerült hagyni (G^I = cisz^{II} variánsa), amit külön *Avvertissement* közzétételével védett meg.⁴⁵

³⁷ Részletesebben kifejtettem: *Joseph Haydn zongoraszonátái: Hangszerválasztás és előadói gyakorlat, műfaji tipológia és stíluselemzés* (Budapest, 1979), 181—183.

³⁸ H-dúr menüett (47. szimfónia, 1772) transzpozíciója.

³⁹ Mindössze 26 presto-ütem, ún. scherzo-formában.

⁴⁰ Négyoldalas papírív első másfél oldalán csupán az I. tétel expozíciója, a többi üres; nem hiányzik azonban a cím és datálás *Divertimento da Clavicembalo — di me giuseppe Haydn mpria 774*.

⁴¹ Az „Esterházy” szonáták 1774-es Kurzböck-nyomatását olyan kivételnek kell tekintenünk, aminek anyagi lehetőségeit alkalmasint a „Pompakedvelő” Esterházy Miklósnak szóló ajánlás és tiszteigő előző teremtette meg; az 1770-es években Haydn Bécsben egyébként még csak kopistaműhelyeken keresztül terjeszthette szonátáit.

⁴² A c-moll szonáta datálásával kapcsolatos kérdéseket bővebben kifejtettem *Joseph Haydn zongoraszonátái* könyvemben, 111.

⁴³ Az 1777/79 tájli óvatos datálások (Christa Landon, Feder stb.) mellett H. C. Robbins Landon (*Haydn: Chronicle and Works II*, London 1978, 584) odáig megy, hogy 1771—1780 közöttre terjeszti ki a vélt keletkezés idejét, sőt az 51. Esz-dúrt az 1760-as évek modorában írt darabnak tartja. Megítélésem szerint az ilyen hipotetikus besorolások nem veszik figyelembe Haydn kompozíciós módszerének egyik vitathatatlan vonását: korábbi, jól bevált típusainak felelevenítéséhez fordult, ha valamely ciklus írásakor vagy valamely terminustól sürgetve invenciója fáradni kezdett.

⁴⁴ *La fedeltà premiata* dramma postorale giocoso; bemutatója, az eszterházai opera újjáépítésének elhúzódása miatt, 1781-re maradt.

⁴⁵ *E hat szonátában van két tétel, amelynek néhány üteme ugyanarra a zenei gondolatra épül. A szerző szándékosan élt ezzel a rokonsággal, hogy éppen azon mutassa be a feldolgozás különböző lehetőségeit.* (1780. II. 25-i levél Artariához.)

Valószínűleg ennek a szonátaopusznak komponálása során alakult ki Haydnnál az a rutin, hogy az opusz 2-3-4 első darabjának fogalmazványaiából már elrendezte az opusztervet, és a kiadónak postázta a kész darabokat, hiszen a még meg nem írt (vagy csak felskiccelt) műveknek megvolt a helyük. A zongorakíséretes német dalok első füzetének (XII Lieder, Hob. xxvi/a: 1—12, 1781) koncepcióját, a „fény és árnyék” váltakozását,⁴⁶ már komponálás közben annyira kidolgozta, hogy a sorozat lezárása érdekében annak megfelelő szövegeket kért.⁴⁷ Majd amikor a második füzet (13—24. sz.) elhúzódó kompozíciós — kiadási eseményei miatt elfelejtette, hol tartott a sorozattal az addig elküldött dalanyag, emlékeztetőül a kottakezdetet vagy az első strófát kérte kiadójától (1783. VI. 18.). Az első füzet sorozatkompozíciója külsejében is feltűnően „rendezett” (7. ábra): lassú és gyors dalok váltakoznak b-s és kereszties hangnemvonzatokkal (csak a lánc végén fordul az irány), bizonyos ütemfajták polarizálásával. A második tucat dalban a lassú-gyors váltakozás — talán megfelelő szövegválaszték híján — kevésbé pregnáns, a sötét és fényes hangnemek polarizálása sem adódik.

Amilyen egyszerű a dalfüzetek karakterváltogató terve, annyira bonyolult és feltétlenül a tervezés stádiumában kifundált koncepció a *Sieben Worte* 9 tételének hangnemi rendje, a tempó- és ütemvonzatokkal (8. ábra). A mollok és dúrok szakadatlan váltakozása eleve olyan tonalitáskészletből indul ki, amelyben a legtöbbet koptatott dúr hangnemeket minoréjukkal helyettesíti be Haydn (Esz-B-f-c-g-d-A-E). Azt a három instrumentális szonátát, amelyben Krisztus szavai közvetlenül az Atyát szólítják meg, a hármasság-szimbólumú 3/4-del és Largo előadási utasítással tünteti ki a terv. E tengely körül szimmetrikus a többi szonáta; ezt a koncentrikus építményt veszi körül külső palástként a Bevezetés és a Földrengés-finálé.

Párizsi szimfóniák (82—87., 1785/86). A *Sieben Worte* komponálásával egy esztendőben elkezdett „párizsi” szimfóniák voltaképpen utólag váltak opuszként értékelhető sorozattá. Igaz, a fél tucat műre szóló megrendelés felvállalása Haydnban valószínűleg reflexszerűen működtetni kezdte a sorozatírás alkotás-lélektani szokásait, de ezúttal túlzottan ismeretlen volt számára a recepciós közeg, és túlzottan nagy a kockázat, sem hogy egységes opuszstílusra törekedett volna. A hosszabb időn át írt és mindenféle haydni eredetiséggel zsúfolt szimfóniák kéziratfüzeteit egyesével érkeztek Párizsba, vétettek be d’Ogny gróf gyűjteményébe;⁴⁸ ezt a sorrendet követő hivatalos párizsi kiadásuk (9. ábra, 1.: Imbault) alkalmasint a megírás egymásutánját örökítette meg. Haydn azonban egy időben Bécsben (Artariánál)⁴⁹ és Londonban (Forsternál)⁵⁰ is babért — és anyagi hasznot — akart velük aratni. Függetlenül attól, hogy végül egyik kiadó sem fogadta meg sorrendajánlatát, ez a két autentikus opuszterv szerencsére ismert. Haydn szimmetrikus elrendezései ezúttal is főként a nyitótételekre épülnek; lévén hogy itt mind a hat igazi gyors szonátaforma, az Allegro-, ill. Vivacekarakterek, nem utolsó-

⁴⁶ „... damit ich schatten und liecht habe, wie bey denen ersteren zwöif.” (1781. X. 18.)

⁴⁷ 1781. X. 18-i levél Artariához.

⁴⁸ Lásd Hoboken: *Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis Band I* (Mainz, 1957), 135.

⁴⁹ Haydn javaslatát (1787. VIII. 2.) Artaria nem fogadta meg; kétfüzetes kiadásának önkényes sorrendje a szimfóniák mai sorszámanak egymásutánjában hozza a párizsi szimfóniákat.

⁵⁰ A Haydn előírta sorrend Forster üzleti könyveiből ismert, Hoboken I, 134.

sorban pedig a két trombitás-szimfónia elhelyezkedései adnak profilt a két sorrendnek.

Ugyancsak az 1785-ös esztendő kapcsán érdemes áttekinteni Haydn 3-3 műből álló füzeteinek tervszerűségeit, mert ebben az évben jelent meg a „Bossler” szonáták (WU 54—56.) kottája, amelyet hét további kísérletes szonáta- (azaz zongoratrió-) opusz követte Haydn elrendezésében (10. ábra). Vanak köztük terclánc-elrendezésűek (az azonos kisterctengelyen levő alptonalitás-pár jelenléte kétségkívül gyakoribb), és vannak az I. tételek formája (szonáta-, ill. variációs forma) alapján, ill. a két- és háromtételű művek váltakoztatására épülő szimmetrikus elrendezések. Valószínűleg utólagos sorbarakással van dolgunk; a londoni triók két füzetnél (f, h) nincs is ennyire tolakodó alaki rend.

Mielőtt visszatérünk az 1781 és 1797 között írt, eddig még nem vizsgált vonósnégyes-opuszokhoz, tekintettel arra, hogy a 6-6 darab alaphangnem-választása sok tekintetben meghatározó a sorozat változatosságában és elrendezhetőségében, előljáróban érdemes felidézniük. Haydn kvartettopusz-alkotó tonalitásait — a gyakori hangnemeket és a ritkaságokat (11. ábra). A vonós

11. ábra

| A vonósnégyes opuszok hangnemei | |
|--|-------------------------------------|
| op. 9 | $\flat E$ B — C G <u>d</u> A |
| op. 17 | $\flat E$ — F <u>e</u> G D — E |
| op. 20 | $\flat E$ — <u>f</u> C <u>g</u> D A |
| op. 33 | $\flat E$ B — C G D — — <u>h</u> |
| op. 50 | $\flat E$ B F C — D — — — <u>#f</u> |
| op. 54/55 | B <u>f</u> C G — A E |
| op. 64 | $\flat E$ B — C G D — — h |
| op. 71/74 | $\flat E$ B F C <u>g</u> D |
| op. 76 | $\flat E$ B — C <u>G</u> <u>D/d</u> |
| Sieben Worte $\flat E$ B <u>f</u> <u>c</u> <u>g</u> <u>d</u> A E | |

hangszereken jól intonálható hangnemek természetesen elég választékot kínálnak arra, hogy opuszon belül tonalitás ne ismétlődjék. (Mindenesetre az op. 76. D-dúr és d-moll darabját éppoly ritkaságnak mondhatjuk, mint az „Auenbrugger” szonátáknak alaphangnem-tengelyt adó 1. C ... 6. c pilléreket). A 3 b—4 kereszt előjegyzés közötti 8-féle dúr között az Esz- és C-dúr Haydnnak más műfajokban is preferált tonalitásai. Nemkülönben jellemző a

moll sorból hiányzó két tonalitás (a, e). Csupán egy opusz-hangnemekészlet ismétlődik (op. 33. = op. 64), a sorrend azonban itt is különböző.

Éppen az op. 33.—op. 64. hangnemelrendezése erősíti meg a szemlélőben azt a benyomást, hogy igenis lehettek Haydnnak a tonalitások terc párokba állításán alapuló rendezőelvei. Az 1. és 6. darab azonos tengelyre kerülése (12. ábra: op. 71/74,⁵¹ op. 33,⁵² op. 64⁵³) tulajdonképpen egyfajta opusz-tonalitás megnyilvánulása (a d-moll és D-dúr darabok köré rendezett kétfüzetes op. 76⁵⁴ különösen érdekes konstrukció), amit további kisterc-kapcsolatok gazdagítanak. Akár a modern összhangzattan funkciós kapcsolatainak terminológiáját is érdemes segítségül hívni (13. ábra), hiszen kitetszik, hogy az 1780/90-es években alkotott Haydn-kvartetttopuszokban a 2-2 tonika, szubd. és dom. hangnemű darab összeállítása dominál, s még az ettől eltérőkben is mintha valamiféle látens vonzás rajzolódna elő (op. 54/55: TS/TSDT; op. 50: S-D-T). Mindez azonban részben már a spekuláció mesgyéjén mozog, ugyanis némi opusznál eldönthetetlen, mi a komponálási és mi az utólagos opusz-sorrend. Egyenként:

Opusz 33 (1781). Autográf nincs; az Artaria-őskiadás sorrendje⁵⁵ alkalmazsint a komponálás sorrendje, jellemző fejlődési trendekkel (1. G, 2. Esz, 3. h igazi gyors scherzókkal, a 4. C scherzando-félével, 5. D, 6. B a címadás ellenére menüettel; az 1. G új nyitótétel-konceptió; a 3. h és 4. C nyitótétel-főtémája a bizonytalan hangnemérezetre épített ötlet).⁵⁶ Az opusz végi invenció-megcsappanás sem tagadható (5. D I-III; 6. B opera buffás tételei).

Opusz 50. (1787). Autográf nincs; az Artaria-őskiadás általánosan elterjedt sorrendje lényegében a komponálás egymásutánja, hozzátevé, hogy az 5. F partitúratisztázát csak legutolsóként sikerült megírnia, mint már idéztük levelezéséből. Ez a darab a szokásos „holtpont”, amit briliáns zárókvartett követ (6. D); az opusz élén ugyancsak megtalálható a vadonatúj nyitótétel-konceptió (1. D), majd két remek további darab (2. C, 3. Esz) után a lebilincselően originális „archaizáló” moll mű (4. fisz).

Opusz 54/55. (1788). Négyféle, árnyalatokban eltérő historikus kiadási sorrendje közül talán a bécsi (14. ábra: 2) eredhetett Haydntól. A két fennmaradt gyorsírás jellegű partitúratöredék⁵⁷ is arra vall, hogy ezúttal a szokásosnál rövidebb idő alatt,⁵⁸ kapkodva komponált kvartetttopuszt Haydn, ezért módszeressége helyett inkább eredetiség-ötletekbe kapaszkodva dolgozott.⁵⁹

Opusz 71/74 (1792/93). A számozott autográf füzetek, a londoni szerzői

⁵¹ Az autográf füzetek és valamennyi korabeli kiadás sorrendje.

⁵² Haydn autentikus sorrendje az Artaria-elsőkiadás számára, egyben vsz. a komponálás sorrendje is.

⁵³ A komponálás sorrendjétől független hiteles opusszerkesztés a londoni Bland-kiadás számára.

⁵⁴ Haydn sorrendje az Arataria-kiadás számára, kétfüzetes elrendezésben.

⁵⁵ Hummel kiadásának (1782) sorrendje ezúttal is önkényes: 1. G, 2. h, 3. Esz, 4. C, 5. B, 6. D.

⁵⁶ A h-moll főtéma a h-moll és D-dúr kétértelműsége épül; a C-dúr főtéma a tömbszerűen egymás mellé tett C-dúr, d-moll, g-moll teraszokkal bizonytalanítja el a nyilvánvaló első tonális benyomást.

⁵⁷ G- és E-dúr; lásd a 11. jegyzetet.

⁵⁸ Webster i. m. 26–27.

⁵⁹ A szonáta formájú nyitótételek többsége meglehetősen független koncepció; a C-dúr egész négytételes struktúrája (különleges lassújával, a II-III. tétel egybeépülésével, csupán egy presto-epizóddal megszakított nagy Adagio-fináléjával) erősen rendhagyó; az f-moll (a két-témás variációt követő, tehát II. helyre tett szonátafőtétellel) egyedi struktúra stb.

kiadás és az összes többi korabeli nyomtatás közös sorrendje valószínűleg komponálási sorrend, ami azonban attraktív kétfüzetes elrendezés is ugyanakkor. Talán a legegyszerűsebb koncentrálcíóval végigírt kvartettopusz, amit érthetővé tesz, hogy a két londoni út között otthon, Bécsben, egy most már pontosan ismert közönségény tudatában keletkezett. Ebben nem lehetett „bújtatni való” darab.

Opusz 76 (1798). Az autográf partitúrák elvesztek; a kétfüzetes szerzői kiadás meghonosodott sorrendje olyan egymásutánban adja közre a 6 kvartettet, ami minden valószínűség szerint egyben komponálásuk sorrendje is. Az I. füzet attraktív, nagy művei, igazi szonátafőtételei és minore-maggiore eseménytörténetű finaléi után (1. G, 2. d „Quinten”-kvartet, 3. C „Kaiser”) a II. füzet a rendhagyó darabokat tartalmazza (4. B „Napfelkelte”: ritka finaléhang és -forma; 5. D és 6. Ez: szonátaforma helyett variációs nyitótételstruktúra, ezt rekompenzáló különleges lassú tétel és erős szonátafinalé). Bennük a bizonyos tételtípusok írására már fáradó Haydn olyan eredetiségekkel kárpótol, ami az ő esztétikája szerint lehetett lepleznivaló, de aminek sikere és hatása felől neki magának sem volt kétsége.

És ezzel a 66 éves korában alkotott utolsó teljes opuszával⁶⁰ elérkeztünk áttekintésünk végére.

Megkíséreltük filológiailag felderíteni Haydn valódi opuszalkotásnak tekinthető csoportkompozícióit, keresve a *komponálási sorrend*, a munka során körvonalazódó *sorozat* és az elkészült darabok átcsoportosításával létrehozott *utólagos opuszrendezés* eseteit. A hiányos forráshelyzet kényszerítésére a bizonyíthatóan kívül a kellő óvatossággal alkalmazott hipotézisekkel is bánni tanultunk. A további kutatásokhoz legfontosabb adalék talán a *nyitótételkoncepció* jelentőségének felismerése, valamint a Haydn opuszainak írása során szinte menetrendszerűen bekövetkező invenciófáradás kivédésnek, *rekompenzálásának* értelmezése. Részint kézenfekvő, részint majdnem hihetetlen tervszerűségekre, *szimmetriákra* derült fény; valamennyi a *nyitótétel-karakterek* szimbólumértékéről tanúskodik Haydn opuszrendezéseiben.

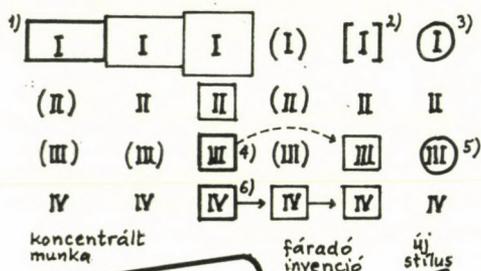
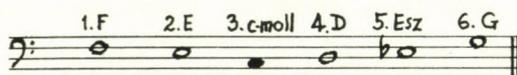
Az egyes esetek elemző megvilágítása, a sommásan kimondott nézetek bizonyítása persze több tanulmányra való munka még. Hiszen végül is pontosabban meg kellene mondanunk, miért olyan nyilvánvalóan *javított változatok* bizonyos egymás után (de különböző hangnemben, teljesen másféle tematikából) írt darabok. Közelebbről vizsgálunk kellene azt, hogy Haydn alaphangnem-választásaiban mekkora szerepet játszott egyes tonalitások között (mindenfélre hajlékonyan felhasználható), mások nagyon is specifikus jellege — már természetesen Haydn esztétikája szerint. Nem halasztható egy olyan stúdium sem, amely végre szembenéz a túlélő barokk, a neobarokk allúzió, a tudatos archaikus fogalmazás jelenlétével Haydn stílusában. De bármennyi is a tennivaló, az opuszalkotás vizsgálata révén bizonyos eredmények felcsillantak: olyan értékelhető adatokat kaptunk Haydn originalitásairól és rutineljárásairól, amelyek segítségével — természetesen mindenkor szem előtt tartva a kronológiai és műfaji helyzetet — az eddigi elemzéseknél biztosabban ismerhetjük fel Haydn stílusformálódásának igazi mozgatórugóit.

⁶⁰ A mai op. 77 (G és F) valószínűleg 6-os ciklusnak indult, a munka során 3-ra csökkent opusz lett volna; végül Haydn a befejezett kettőt kiadta, a harmadik (a mai op. 103) torzóként került nyilvánosságra.

1. ábra

Op. 17 Hat vonósnégyes, 1771

Az autográf (a komponálás) sorrendje:



- 1) Az opusz-indító új nyitótétel-koncepció.
- 2) Nem szonátaforma.
- 3) Eltérő nyitótétel-stílus.
- 4) Új lassútétel-koncepció.
- 5) Lassútétel recitatívókkal.
- 6) Kontrapunktikus törekvések.

2. ábra

Op. 64 Hat vonósnégyes, 1790, historikus sorrendek

1. Az autográf partitúra-füzetek sorszámozása = a komponálás sorrendje



4. Haydn opusz-elrendezése a londoni (Bland) kiadáshoz, 1792



2. Kiadások a műveket megrendelő J. Tost üzletkötéséből:
1791: bécsi (Mus. Magazin) kiadás;
1791: André 2-füzetes kiadása.

3. Sieber kiadása, 1791, Oeuvre 64 = a mai no.-sorrend eredete.

4. ábra

| Az op. 20 rekonstruált kompozíciós sorrendje | | | | |
|--|--|---|-------------|---|
| | a basszushangszer elnevezése Haydn kéziratában | a műveit-tétel helye a 4-tételes formában | fuga-finale | értékelés |
| 1. g | Basso | II. op. 9 és 17 szerinti régies sorrend | — | újfajta gyors nyitótétel |
| 2. Esz | Basso dthúzva; javítás! | II. | — | moderato komplex nyitótételek; |
| 3. f | Violoncello | | Fuga | |
| 4. C | Violoncello | III. új forma | Fuga | egy „neobarokk” attacca szerkezet fokozatos kialakulása |
| 5. A | | | Fuga | |
| 6. D | — | III. | — | alapvetően új törekvések |

5. ábra

Az op. 20 vonósnégyesek történeti sorrendjei

- A komponálás sorrendje, 1772 (hipotézis).
- A művek jegyzékébe („Entwurfkatalog”) bevezetés sorrendje, 1772 k.
→ Joseph Haydn Werke sorrendje.
- Autentikus opusz-elrendezés
(a) 1772 k.: bécsi másoló műhelyekben készült szövegmásolatok számozása;
(b) 1800-1801: Artaria kiad. „ed. revue corrigée” 2-füzetes sorrendje.

- Chevardière kiad. 1774 (Breitkopf 1778-as katalógus szerint), „Oeuvre XX.”
- Hummel kiad. 1779; Blundell kiad. 1778-80 → Pleyel kiad. → Hoboken ill. mai no.-sorrend.
- 6a André/Trois Quartets 1775 (Breitkopf 1775-ös katalógusa szerint).
6b Breitkopf/Tre Quartetti (Breitkopf 1775-ös katalógusa szerint).

6. ábra

Az „Auenbrugger” szonáták: Haydn opusz-elrendezése

- A hangnemi elrendezés elvei:
- C-dur...c-moll „opusz-tonalitás”;
 - az 1-2-3-4. szonáta kromatikus hangneme egymásutánja;
 - a terc-elrendezésű 4-5-6.:
Esz + G + C = c-moll

A komponálás sorrendje:

6. (c-moll): datált fogalmazványa 1774;
- 1-2-3-4.: kb. 1779-1780. [an.];
6. (c-moll) revíziója [?], majd 1781. I. 31. postázása Artaria kiadónak;
5. (G-dur) 1780. I. 31. - II. B. között készült.

A nyitótételek karaktere:

1. 3. 5. = modern Allegro con brio
2. 4. 6. = tradicionális Moderato vagy Allegro moderato

7. ábra

A német dalok két 12-es füzetének elrendezése

- | | | | |
|--------------------|-----------------------|----------------------|-------------------------|
| 1. ♩ Adagio | 2. 6/8 Allegretto | 13. 2/4 Andante | 14. 6/8 Allegretto |
| 3. 2/4 Andante | 4. 2/4 Allegretto | 15. 2/4 Moderato | 16. 2/4 Allegretto |
| 5. 3/4 Adagio | 6. 2/4 Vivace | 17. 2/4 Adagio | 18. 2/4 Un poco Andante |
| 7. 3/4 Poco Adagio | 8. 2/4 Allegro | 19. 3/4 Adagio cant. | 20. 2/4 Allegretto |
| 9. ♩ Adagio | 10. 6/8 Allegro molto | 21. C Largo | 22. C Andante |
| 11. 2/4 Adagio | 12. 2/4 Allegretto | 23. C Cantabile | |
| | | 24. 2/4 Largo | |

8. ábra

A „Sieben Worte” tétel-terve

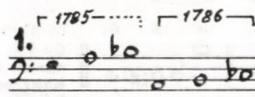
9. ábra

A párizsi szimfóniák (82-87) történeti sorrendjei

A kézirat-füzetek, Párizsba érkezésének sorrendje; feltételezett komponálási sorrend:

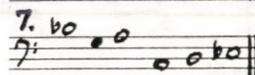
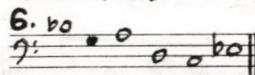
Haydn javaslata 1787. aug. 2-i levelében a bécsi Artaria kiadónak:

Haydn számozása, a londoni Forster kiadónak elküldött (1787. szept.) kópikon:

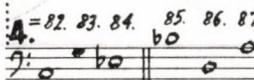
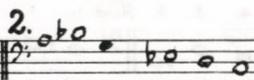


= Imbault/Six symphonies (1787. jan.) kiadás sorrendje.

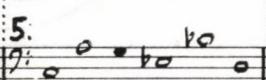
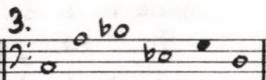
Sieber/Symphonies périodiques füzetes kiadása (1788):



Hummel Symphonie füzetes kiadása (1787. dec. - 1788).



Artaria/Trois Symphonies (1787. dec.) kiad. sorrendje (a ma ismert sorrend).



Forster/Favorite Overture füzetes kiadás (1788) sorrendje.

Haydn rendezőelveinek érvényesítése a kétféle utólagos ciklikus sorrendben:

3.

10. ábra

Szimmetrikus elrendezések 3-as opuszokban (1785-97)

a b c d e f g h

a „Bossler” szonáták (WU 54-56), Bossler kiad. 1785.

b 3 trió (Hob. xv: 6-8), Artaria kiad. 1786.

c 3 trió (Hob. xv: 9, 2, 10), autogr. számozás és Forster kiad. 1785/86.

d 3 trió (Hob. xv: 11-13), Artaria kiad. Haydn számozása szerint, 1789.

e 3 trió (Hob. xv: 18-20), Longman & Broderip kiad. 1794.

f 3 trió (Hob. xv: 21-23), Preston kiad. 1795.

g 3 trió (Hob. xv: 24-26), Longman & Broderip kiad. 1795.

h 3 trió (Hob. xv: 27-29), Longman & Broderip kiad. 1797.

12. ábra

Terc-kapcsolatok az opusz-szerkesztésben

Op. 71/74 1. 2. 3. 4. 5. 6. Op. 76 1. 2. 3. 4. 5. 6. Op. 71/74 no. 1-3 = Op. 76 no. 4-6

Op. 33 Artaria 1. 2. 3. 4. 5. 6. Op. 64 Bland 1. 2. 3. 4. 5. 6. Op. 33 és Op. 64: azonos 6 hangneme kétféle elrendezésben

13. ábra

Op. 33 (aut. kiad.) Op. 64 (aut. kiad.) Op. 71/74 (MS)

Op. 54/55 (aut. kiad.) Op. 76 Op. 50

14. ábra

Az op. 54/55 első kiadásainak sorrendjei

1. Sieber párizsi szölamkiadása.
2. anonim bécsi szölamkiadás; talán Haydn sorrendje.
3. Longman & Broderip londoni szölamkiadása.
4. André (Offenbach) szölamkiadása.

KECSKÉS ANDRÁS:

A SIBENBÜRGER TANTZ (ERDÉLYI TÁNC) ÉS A RÁKÓCZI-NÓTA ROKONSÁGA

ÚJABB ADALÉKOK EGY KELET-EURÓPAI DALLAM EREDETÉHEZ

Nicolaus Schmall Lautten Tabulatur (1613) címmel a Prágai Egyetemi Könyvtár (MS. XXIII F 174.) jelzéssel egy kézzel írott német lant-tabulatúr-
ráskönyvet őriz, amelynek fol. 14^r oldalán Sibenbürger, a fol 16^r oldalán pe-
dig Sübenbürger Tanz címmel két táncot jegyeztek le.

A kézirat faksimile kiadására 1969-ben, Jiri Tichota irányításával ke-
rült sor.

A faksimile kiadás ismertető jellegű mellékletében Jiri Tichota rámu-
tatott a könyvben szereplő lantművek egy részének korabeli kapcsolataira.
Tanulmányom azért foglalkozik csupán a két erdélyi táncsal, mert azok sok-
nemzetiségű — cseh, szlovák, román, magyar, lengyel — vonatkozásokkal
kiemelkednek a többi közül. Jiri Tichota a függelék Repertoire részében az
általánosan ismert adatok felhasználásával utal a lantkönyv zeneműveinek eredet-
ére és vonatkozásaira, de a szóban forgó erdélyi táncokat nem említi.¹ A né-
met tabulatúra ritmusmutató felső sora számos kívánnivalót hagy maga
után.² Az ütemvonalak sem állnak mindig a zenei forma kívánta helyen, ezért
azokat indokolt esetben megváltoztattam.

A SÜBENBÜRGER TANTZ lanttabulatúrája (fol. 16^r):

The image shows a page of handwritten lute tablature. It is divided into three horizontal systems. The top system is titled 'Sübenbürger Tanz' and contains two staves of notation. The middle system is titled 'Dinniamste' and also contains two staves. The notation consists of letters (f, c, g, h, a, b) placed on a five-line staff, with rhythmic values indicated by numbers (1, 2, 3, 4) and various symbols (dots, vertical lines, slanted lines) above and below the letters. There are also some decorative flourishes and a large 'M' symbol in the middle system.

¹ Nicolaus Schmall: Lauttentabulatur faksimile kiadás, 1969. Prága. Melléklet, 25—26. l.
² Ezt a problémát Jiri Tichota is megemlíti l. uo. 24. l.



A SÜBENBÜRGER TANTZ (fol. 16^r) tabulatúrájának átírása modern notációra:

SÜBENBÜRGER TANTZ (fol. 16^r)

Bár az első ütem első negyedének tabulatúrájában a „c” kissé deformálódott, az akkord felrakásából csak a „c”-re lehet következtetni.

A 2. ütem 3. negyedében az üres tenor szólam nyilván „kis a”-t kíván (l. a 7. ütemmel való analógiát).

Hasonló módon az utolsó ütem második negyede második nyolcadának „egyvonalas g”-je alá a tenor szólamba „kis b”-t javaslok; ezt kívánja a szólamvezetésén kívül a második ütemmel való egyezés.

Az átírásnál az egyik XVI—XVII. századi altlant hangolását vettem alapul: F-G-c-f-a-d'-g'.

A SIBENBÜRGER [Tantz] (fol. 14^r) tabulatúrája:

The image shows six systems of handwritten musical notation, likely lute tablature. The first system is titled "Intrada Anglica" and the second "Sibenburg". Each system consists of a title, a key signature (one sharp), and a time signature (C). The notation is a form of lute tablature using numbers 0-5 and various symbols like 't', 'p', 'h', 's', 'g', 'c', 'f', 'a', 'd', 'g'. The notation is arranged in a grid-like structure with vertical bar lines and horizontal lines separating the systems.

Átírás a tabulatúra szerint:

SIBENBÜRGER (TANTZ) fol. 14^r

Korrekció az átíró értelmezése szerint³:

I.

Sübenbürger Tantz [fol. 16^r]

Sibenbürger /Tantz/ [fol. 14^r]

Olach Tantz [fol. 53^b-54^a]

YA SEM OSAMELA OD MYLEHO VZALENA ETC. [fol. 7^b-8^a]

II.

Musical score for the second system (II.), featuring five staves of music in G major (one sharp) and 4/4 time. The first staff has a repeat sign and a first ending bracket. The second and third staves have repeat signs. The fourth and fifth staves continue the melody and accompaniment.

III.

Musical score for the third system (III.), featuring five staves of music in G major (one sharp) and 4/4 time. The first staff has a repeat sign. The second and third staves have repeat signs. The fourth and fifth staves continue the melody and accompaniment.

³ A fol. 16^r oldalon a Sübenbürger Tanz 3. és 6. ütemében az utolsó negyed g' hangját ajánlatos kiírni, mivel a G hang mellett oktávaként az is megszólal.

ZÁRADÉK

A Sibenbürger [Tantz] (fol. 14^r) első ütem második kettedének vagy triola felelne meg, vagy feltételezzük azt, hogy az egyik ritmusmutató szára egy zászlóval kevesebb kerül. Ez utóbbi a valószínűbb, minthogy a műben sehol nem indokolt a triola használata. Az átírásnál ez utóbbi megoldást választottam.

A tánc első fele nem három, hanem két ütemből áll. Az ütemválasztó vonalakat ennek megfelelően helyeztem át.

A harmadik sor első két ütemének páros ütemű volta kétségtelen, mivel a lassú Sübenbürger Tantz-cal (fol. 16^r) összevetve kiviláglik, hol kezdődnek a zenei hangsúlyok. Ha a megfelelő zenei hangsúlyokat figyelembe vesszük, ki-domborodik a mű heterometrikus arculata.

A tabulatúra utolsó ütemének első hangzata zeneileg nem más, mint az előző ütem utolsó negyede; az ütemvonalat a hangzat után helyeztem el.

A fol. 16^r oldalon levő Sübenbürger Tantz-ot kezdő gitárosok számára — modern, egyvonal-rendszerű (violinkulcsos) notációval —, csonkított formában, egyszer már kiadták oly módon, hogy a négy szőlamból egyet kihagytak.⁴

A két lantmű — tudtommal — itt kerül először teljes értékű közlésre. Bár e két táncot csupán egy fóliaoldal választja el egymástól, mégis fel kell tételeznünk, hogy szorosabb kapcsolatban állnak egymással; egymáshoz tartoznak. A páratlan ütemű változatban joggal látjuk a páros ütemű ugróstáncot. A páratlan ütemű változatot azonban önálló táncként is elfogadhatjuk, minthogy éppen a páratlan ütemű gaillarde az, amely már a XVI. század elején elsőként önállósul. Ezt bizonyítják Pierre Attaignant, Dixhuit basses dances (1529) önálló gaillarde táncai. Ugyanezt az önállósulásra való törek-

⁴ Jiri Tichota: Hudba ceskyh Loutnivych Tabulatur Praha—Bratislava. 1968. Tabulatura Nemecká (1600—1620) Sbornik Jaroslava Bority z Martiňick z pera jeho pisare Mikulase Schmalla z Lebendorfu (c. 6—10. l.)

vést fedezhetjük fel Jacob Thurner Lautenbüchleinében is, melynek Madonna Katharina című lanttáncát és annak páratlan változatát már 12 fóliaoldal választja el egymástól.⁵

E tanulmány az adatközlés és gyűjtés szolgálatában áll ugyan, mégsem érdektelen röviden széttekinteni az idevágó szakirodalomban.

Az erdélyi táncokkal kapcsolatos újabb eredetadatok nyomán kimondható, hogy a tánc egy szerteágazó kelet-európai dallamcsalád közös őse.

Nem véletlen, hogy fél évszázaddal Schmall tabulatúrája után, a soknemzetiségű Erdélyre vonatkoztatva, mint oláh (román) tánc jelenik meg a Vietorisz-kódex lapjain. Közkezdvelt voltát számos magyar nyelvű dokumentum igazolja:

„Lakodalom közben volt fegyveres tánc, zsidó tánc, oláh tánc.”

(Czegei Vass György, 1684)

„Fordítsd már az tánczot, s vonj szép olah tánczot

Ékesen

Hadd járjuk azt is elméssen

Sőt igen kellemetesen”

(Esterházy-énekgyűjtemény, 1656)

„Most lengyel, stájer, német, minuet, olá és cigány táncokat nagy hebe-hurgyán járunk.”

(Rettegi György, 1718—1786)⁶

A Vietorisz-kódex „Olach Tantz”-dallama ugyanott egy szlovák szerelmi kesergő szövegéhez is kapcsolódik: Ya sem osamela od myleho vzdalena etc. szöveggel (fol. 7. b—8. a).

Pár évtized múlva Rákóczi kurucai éneklik majd magyar szövegre erőteljes, rubato előadásban, amelyet Kodály Zoltán még a század elején Lédecen élő népdalként lejegyezhetett.

II. Rákóczi Ferenc fejedelmi udvarából a hadihangszerek megszólaltatón kívül (dobosok, trombitások, töröksípások) nem hiányoztak a külföldi (francia, olasz, német) zenészek sem, akik a táncvigalmak s az ünnepek alkalmával muzsikáltak. Különösen sok adat áll rendelkezésünkre Esze Tamás Zenetörténeti adataink II. Rákóczi Ferenc szabadságharcának idejéből című munkájában. (Zenetudományi tanulmányok IV. A magyar zene történetéből. Budapest, 1955. 51.)

A „Rákóczi-nóta” mégsem a fejedelmi udvar zenéjével kapcsolatos; a dallam — kétféle szöveggel — alighanem a szabadságharc leverése után keletkezett, 1711 után, a bujdosók kesergőjeként.⁷

A dallamok összehasonlítása után kitűnik, hogy az Olach Tancz és a szlovák dal második harmada az f', a harmadik harmada pedig a g' jegyében telik el, recitáló, kis ambitusú dallamot alkotva.

Az erdélyi táncok második harmada f'-fel indul — ugyanúgy, mint az Olach Tancz és a szlovák ének —, s oda is érkezik vissza.

A harmadik harmadban az erdélyi táncok dallama emelkedik, és hangnemet vált az Olach Tancz és a szlovák dalhoz hasonlóan. Ugyanez az emel-

⁵ Rudolf Flotzinger: Das Lautenbüchlein des Jacob Thurner, Graz, 1971.

⁶ Pesovár Ernő: A magyar tánc történet évszázadai. 1972. 28., 53., 57. sz.

⁷ Papp Géza: A XVII. század énekelt dallamai. Budapest, 1970. 19. 1. 120—123., 156—158. 1.

kedés a Rákóczi-nóta dallamának második és harmadik harmadában ismét megfigyelhető.

Bár a harmadik harmad második felében a dallam ereszkedő jelleget ölt, ez a tendencia csak a g' hangig tart. Ez a finális már azonos az Olach Tancz és a szlovák ének dallamzáró hangjával.

Mindezekon kívül a harmóniak is bizonyíthatják a rokonságot, mivel mind az erdélyi táncok, mind az „Olach Tancz—szlovák ének” dallamcsoport basszusát, ismerjük, s a basso continuo alapján következtetni lehet a harmóniai rokonságra.

A zárómotívum nem más, mint az első harmad második fele. A zárómotívum mind az öt vizsgált dallam esetében egy tőről fakad. Már az első harmad második felének szlovák dallampéldája elének tárja a záróformula (cambiata) egyik formáját.

E záró dallamrész világosan megmutatja, hogy a lefelé tartó kvintugrást miként tölti ki a lefelé menő fríg zárlatú hangsor.

Mind az olach—szlovák, mind a Rákóczi-nóta dallamzáradéka e fríg hangsorú zárlat variációi.

A Szirmayné Keczer Anna-féle felvidéki táncgyűjtemény 49. lapján is megtalálhatjuk a dallam nyomait, amely már a mindjobban kibontakozó verbunkos előadásmód díszreit is magára ölti.⁸

Szabolcsi Bence Johann Sebastian Bach H-moll Suite-jének Polonaise tételén is felfedezni vélte a dallam bővített formáját.⁹

Kodály Zoltán A magyar népzene (III. kiadás, 1952) című munkájában (45—46. l.) csaknem egész fejezetet szentelt a Rákóczi-nótának. Megtudjuk belőle, hogy mind egyházi (Szent vagy, Uram, 134. sz.), mind világi megnyilvánulása egyaránt honos volt a nép ajkán. Példának egy nagyszalontai bordalt, egy XVIII. századi kéziratban lejegyzett tréfás dalt és egy zaborvidéki balladaszerű darabot említ. Ugyancsak ő mutatott rá a Kájoni-kódex Choreájának mind ritmikailag, mind tematikailag ugyancsak messze eső táncváltozatára is.

A Szombathelyi Állami Levéltárban Vörös Károly a Rákóczi-nótának olyan változatára is rábukkant, amelyet a XIX. század első két évtizedében jegyeztek le.¹⁰

Maga a Rákóczi-nóta kétségkívül kétféle formában élt a XVIII. század vége felé: egy tisztán vokális s egy abból alakult, kolorált, hangszeres változatban; ez utóbbi közvetlen alapjául szolgált a Rákóczi-indulónak. Az induló végső nagyzenekari formáját (1859) Hector Berlioznak köszönhetjük.

Az erdélyi táncok agnoszkálásával több mint fél évszázaddal korábbról datálhatjuk az Olach Tantz és a Rákóczi-nóta közös vándordallamát. Lehetőséges azonban a dallam XVI. századi eredete, minthogy a lantkönyvben szereplő zeneművek többsége már a XVI. század első felében ismert volt.

Az erdélyi táncok felbukkanása valószínűleg serkentően hat majd az ez irányú kutatásokra, minthogy kiváló példát kínál arra, hogy nemcsak a műzene vitt magával népi jegyeket, hanem a népzene is miként őrzött meg középkori, ill. reneszánsz dallamokat.

⁸ Szabolcsi Bence: Egy XVIII. századi szlovák dallamgyűjteményről. Új Zenei Szemle 1955. 4. sz. 31—33. l.

⁹ Szabolcsi Bence: Bach, a verbunkos és a Rákóczi-nóta. Énekszó 1950. 96. sz. 3.

¹⁰ Zenetudományi tanulmányok 1957. 337—343. l.

FITTLER KATALIN:

MOZART SZABADKÖMŰVES KOMPOZÍCIÓI:

Mozart életműve zenei típusvizsgálatokhoz rendkívül alkalmas. „Azonos vagy hasonló zenei hangzások, intonációk szöveg nélkül is hasonló jelentést hordoznak, mint szöveges, színpadi változatukban.”¹ Az életmű ebből a szempontból tehát egységes. A szabadkőműves kompozíciók kiragadásának nem az a célja, hogy olyan tendenciát mutassunk ki, amely egyébként nincs meg az életmű egészében, vagy hogy önálló, kizárólag a szabadkőműves alkotásokra jellemző sajátosságokat fedezzünk fel. Azt vizsgáljuk, hogy Mozart egész életművére érvényes intonációk és dallamtípusok közül melyek kapnak fokozott jelentőséget a szabadkőműves kompozícióiban — azaz hogyan helyezkednek el a szabadkőműves kompozíciók az oeuvre egységes intonációs rendjében.

Mozart belépése a szabadkőművességbe felvet egy kérdést: miért tette? Helytelen általánosításoktól és primitív vulgarizálástól egyaránt megóv, ha belépését mindkét oldalról: a szabadkőművesség és Mozart oldaláról is megvizsgáljuk. A szabadkőművesek felismerték Mozartban a zsenit, aki objektíve beleillett a mozgalom koncepciójába, és hasznosnak látták körükbe hívní. Művészetének, terveinek támogatói feltétlenül rokonszenvesnek tűnhettek Mozart számára. Ebből nem következik az, hogy a komponista előre megfontoltan, érdekből lépett volna be közéjük, sőt! Tudjuk, hogy Salzburgban nehezen viselte el a megalázó bánásmódot, az öntudatos művész már ott felébredt benne. A bécsi páholyokban sokszor lenézett művész-volta egyenjogúsítására látott lehetőséget. Elsősorban tehát emberileg lehetett szüksége a testvéri közösségre. „Hiányzott belőle minden olyan törekvés, hogy az embereket erkölcsileg javítsa, megtérítse” — olvashatjuk Abert monográfiájában. Pedig a mozgalom egyik fő feladata ez — Mozartot tehát az *eszmék* vonzották, amelyekre szubjektíve szüksége volt. Súlyom György ezt írja: A szabadkőművesség, „ez az eszmevilágában, külsőlegesen misztikus szertartásosságában, személyi és főleg osztály-összetételében oly tarka konglomerátum — az ő számára valóban »mozgalom« volt, hite szerint a kor legjobbjait összefűző testvéri szövetség”. Egyértelmű, hogy Mozart számára nem a mozgalom-jelleg, hanem a kor legjobbjait összefűző testvéri szövetség volt fontos. Számára a jelentős személyekkel való kapcsolat ekkor is szükséges, mint ahogy azelőtt is fontosnak tartotta az értékes emberek közelségét; szükséges továbbá az eszme, mely szinte egy újfajta vallási lehetőséget nyitott számára.

Mozart katolikus családból származott, s mint apjánál, nála sem azono-

¹ Ujfalussy József: Intonáció, jellemformálás és típusalkotás Mozart egyes műveiben (Zenetudományi tanulmányok V. 116.).

sult bigottsággal a hit. A kor gyakori jelensége a gondolkodó vallásos ember, és ilyen szemszögből ítélve az iniciatívus kőművesség összegyeztethető a vallással. Kegyeletsértő az olyan vélemény, mely szerint a szabadkőműves műírása mellett lekevertett egyházi művel lelkiismeretét akarta volna nyugtatni — annál is inkább, mivel Mozart mind a vallást, mind pedig a szabadkőművességet komolyan vette. Vallásosságára — levelei alapján — a fatalisztikus belenyugvás jellemző. Mint gondolkodó hívő, észrevehette — az alapvető különbség mellett² — a két irányzat rokonságát: azonos vélekedését a halállal kapcsolatban. A halálgondolat, mely egyformán fontos a vallás és a mozgalom számára, feltehetően hosszú időn át foglalkoztatta Mozartot, míg a szabadkőművességben eltöltött első évek után oly letisztultan tud írni róla: „Mivel a halál (hogy nevén nevezzem) életünk igazi végcélja, néhány év óta olyan közeli ismeretséget kötöttem az embernek ezzel az igazzal, jó barátjával, hogy nem jelent többé számomra semmi ijesztőt, sőt inkább megnyugvást és vizsgálatást! Köszönöm Istennek, hogy abban a szerencsében részesített, hogy lehetőséget adott (hisz ért engem!), hogy a halált mint igazi boldogságunk kulcsát ismerjem meg.”³ Ez az idézet rávilágít arra, hogy Mozart számára a mozgalom nem Isten-ellenes — szinte Isten ajándékának tekinti.

*

A Mozarttal foglalkozó zenetörténészek eddig még nem tudták eldönteni azt a kérdést, hogy Mozart mely darabjait tekinthetjük szabadkőműves kompozícióknak — talán nem is fogják soha. Az összes jelentős kutató megegyezik egy alap-kompozíciógyűjteményben, és ehhez — többé-kevésbé megalapozottan — mindegyikük hozzátesz néhány művet. Fenntartással kell kezelnünk a hozzátételeket, melyek esetleges megalapozatlanságuk következtében helytelen következtetések alapjaivá lehetnek. Ugyanakkor óvakodnunk kell a leszűkítéstől is, mert így az amúgy is viszonylag szerény anyag egy része veszendőbe megy.

Periferikus jelentőséget tulajdonítunk azoknak a kompozícióknak, melyek — bár valamilyen kapcsolatban állnak szabadkőműves személlyel vagy magával az eszmével — Mozartnak a szabadkőművesek közé való felvétele előtt keletkeztek.

Mozart nem Bécsben ismerkedett meg a mozgalom eszméivel. Már Salzburgban bejárta apjával a Loge zur Fürstin páholyba (melynek tagja volt Colloredo érsek is). Schikaneder is látogatta ezt a páholyt. Mozart fiatalkori szabadkőműves ismerősei közül az első Joseph Wolf doktor, aki himlős korában kezelte. Neki írta az *An die Freude* (K. 53.) szabadkőműves szövegű ariettát. Szabadkőműves szöveget zenésít meg az O heiliges Band (K. 148=125^b) kezdetű dala (*Lobgesang auf die feierliche Johannisloge*). Szabadkőműves az az Anton Messmer dr. is, akinek házában bemutatták *Bastien és Bastienne* c. daljátékát (K. 50-46^b). A szervezethez tartozik Tobias Philipp Gebler báró is,

² „A keresztény, a katolikus szertartások mindig ugyanazon eszme körül forognak: az áldozat körül. A keresztény istennek szól ez az áldozat, de szól az embernek és a világnak is. A bűnt kell jóvátenni, az üdvösséget kell megszerezni szertvédek által. És ez az üdvösség egyúttal a vég és elpusztulás. A szabadkőművesség szertartásai az építés eszméje körül mozognak. [...] Ez az építkezés drámája, amint a mise az áldozat drámája.” (Dr. Balassa József: Jules Romain a szabadkőművességről. Cluj, é. n.)

³ Kovács János: Mozart-breviárium. Zeneműkiadó, Budapest, 1974. 382. l.

akinek *Thamos király* c. drámájához kísérezőzenét írt Mozart (K. 345=336^a). Talán legjelentősebb számára Gemmingen báró, akivel Mannheimben ismerkedett meg. Mozart nagy érdeklődéssel fogott hozzá a *Semiramis* szövegének melodramakénti megzenésítéséhez; ez legfeljebb töredékesen készülhetett el, de elveszett (K. 315^e). A báró ajánlólevelekkel látta el a Párizsba induló Mozartot — természetesen szabadkőművesekhez irányította.

Legjelentősebbek a páholycélra írott művei. A *Gesellenreise* c. dalt (K. 468). Franz Joseph v. Ratschky szövegére írta. Az alkalmat apjának a második fokozatba (Geselle!) való felvétele adta. Ugyanezt a szöveget megzenésítette Joh. Holzer is, aki ebben az időben az Eintracht házikomponistája. Mozart kompozíciója természetesen egészen más, mint Holzeré, akit zeneileg a bécsi dal egyik legjobb kismestereként tartunk számon. „Holzers Gesellenreise ist, entsprechend dem Gesellenritual, als Marsch bezeichnet, verwendet aber den dem Lehrlingsritual zugehörigen Rhythmus” — olvashatjuk az MGG-ben.

Meg kell említeni, hogy Mozart még egy, Holzer által már megzenésített szöveget komponál újra: Joh. Wilh. Ludwig Gleim báró „Ich möchte wohl der Kaiser sein” kezdetű versét. A Holzer-dal címe: Der Kaiser, a Mozart-dalé: *Ein deutsches Kriegslied* (K. 539.). E Mozart-dallal feltételezhetően összefügg a K. 552. Beim Auszug in das Feld (szövegkezdeté: Dem hohen Kaiser-Worte treu). Ez utóbbi két dal közvetett kapcsolatban áll a szabadkőműves kompozíciókkal: erre vallanak a szövegutalások, különösen az utóbbi dalban, az előbbi esetében pedig az a „gyanús”, hogy másik szabadkőműves is megzenésítette.

Die Maurerfreude c. kantatájának (K. 471.) megírásához az adta az indítékot, hogy az egyik legjelentősebb (vagy a legjelentősebb?) bécsi szabadkőműves magas rangú kitüntetést kapott a császártól. Ignaz von Born (1742—1791), a Zu den drey gekrönten Säulen prágai páholy tagja, Bécsbe érkezése után megalapította a talán legrangosabb páholyt, az Eintrachtot. Írásai közül legnépszerűbb a papságellenes satírja, a Monachologia. Mozarttal kapcsolatban az egyiptomi misztériumokról szóló értekezése fontos. A nagy népszerűségnek örvendő nagymestert a Gekrönte Hoffnung a Maurerfreudével köszöntötte. (NB. Mozart nem ennek a páholynek a tagja!) A szöveget Franz Petran írta, a szólót Adamberger énekelte, az első Belmonte. A mű „utóéletéhez” tartozik, hogy később Mozartot is köszöntötték ezzel — Prágában, a Zur Wahrheit und Einigkeit páholyban tett utolsó látogatásakor. Itt említem meg, hogy a páholyok figyelemmel kísérték a szabadkőműves műveket, sőt a szabadkőműves szerzők egyéb műveit is. Például Martinovicsék páholyának is tekintélyes Mozart-anyaga volt.⁴

A *Maurerische Trauermusik* két szabadkőműves-testvér, Georg August v. Meklenburg-Strelitz herceg és Franz Esterhazy (magyar udvari kancellár) halálára készült. A két haláleset ideje 1785. nov. 6. és 7., a Gekrönte Hoffnung megemlékező ünnepe nov. 17-én volt. Legfeljebb ennyi a művel kapcsolatos szokásos ismeret, noha a dolog egyáltalán nem egyértelmű. A kéziratban 1785. júliusi dátum található, idegen kéztől. Az is bizonyított, hogy a mű rétegei különböző időkből származnak. A történészek egymástól eltérően daltják a darab egyes rétegeinek keletkezését. A júliusi időponttal kapcsolat-

⁴ Dr. Fukász György szíves szóbeli közlése.

ban az a tény, hogy idegen kéztől származik, kevés súllyal esik latba. (Például Philippe A. Autexier 1979-es jelentős tanulmányában — Wyzewa és Saint-Foix nyomán — feltételezi, hogy a mű első rétege más — de szintén szabadkőműves — célra készült.)

A mű cantus firmus dallamának kezdő tíz üteme két forrásra is visszavezethető. A legősibb lectiotónusok és az 1. zsolnártónus szolgálhatott alapjául. Ugyanezt a lectiotónust Haydn is felhasználja, pl. a Lamentatione-szimfóniában és az F-dúr fűvösdivertimentóban. Ez a lectiotónus a nagyhéten fordul elő:

1

Feria V. in Coena Domini



Feria VI. in Parasceve
Sabbato Sancto



Haydn a Lamentatione-szimfóniában az aleffel kezdődő sort használja:

2



Mind a Haydn-divertimento, mind Mozart gyászzenéje a kezdősort idézi:

3



A Mozart-dallam követi a gregorián tagolódását, a periodizálás által felismerhetővé válik a gregorián dallam meditációja (= félzárata).

A Haydn-dallamok említését az is indokolja, hogy szintén oboák szólaltatják meg (a gyászzenében klarinét társul hozzájuk). A cantus firmus származtatható az 50. zsoltárból is:

4

Mi - se - re - re me - i De - us
 secundum magnam mi - se - ri - cor - di - am tu - am.

A következő ránk maradt páholymunka a két, szólistára és kórusra írt orgonakíséretes dal (K. 483. és 484.): Zur Eröffnung der Freimaurer-Loge és Zum Schluss der Freimaurer-Loge. A nyitódal szövegének egy részlete — „hat unsre Hoffnung neu gekrönt” a Neugekrönte Hoffnung megalapítására céloz, egy másik pedig „sei Joseph dies Loblied gesungen, dem Vater, der enger uns band” — II. József rendeletére.⁵ A zárószám kezdősora „Ihr unsre neuen Leiter” — Tobias Ph. Geblerre, az új Stuhlmeisterre utal. A Schittlersberg-szövegekre írott két mű egyazon alkalomra vonatkozik: a páholy nemcsak a helyiséget, hanem egyben a páholyfoglalkozást, páholy munkát is jelentette.

Fennmaradt még két, K. 483. és 484-hez hasonló, páholyfoglalkozást keretező költemény, melyeket Mozart feltehetőleg megzenésített: Des Todes Werk, der Gaulniss Grauen és Vollbracht ist die Arbeit der Meister. A Gottlieb Leontól származó szabadkőműves költemények a következő alcímet viselik: Zur Eröffnung [!] der Meisterloge és Zum Schluss der Meisterarbeit.

Utolsó befejezett szabadkőműves műve a Zur neugekrönte Hoffnung számára készült, abból az alkalomból, hogy új helyiséget kapott a páholy. *Eine kleine Freimaurer-Kantatáját* Schikaneder szövegére írta. (Korabeli híradás szerint a szöveg is páholytárs műve, noha Schikaneder nem volt a Neugekrönte Hoffnung tagja.) Az ünnepség végén „Kettenlied”-et énekeltek. Ez — feltételezhetően — nem tartozik a kantatához mint műhöz. A K. 623^a-ként nyilvántartott dal (*Lasst uns mit geschlungenen Händen*) hitelessége vitatott. A szerzőség eldöntése azért is fontos lenne, mert a dal mindmáig él: Franz Georg Wegeler, Beethoven barátja és biográfusa „átdolgozta” és új szöveggel látta el. (Amennyiben nem tartozik a kantatához, nem ismerjük az eredeti szöveg íróját.) Új szövegével — Brüder, reicht die Hand zum Bunde — Bun-

⁵ II. József 1785. évi rendelkezésének (Szabadkőműves-páholyok számának csökkentése, újabb páholyok létrehozásának a megtiltása, páholyon belül a tagok létszámának korlátozása stb.) értékelése többféle: egyes vélemények szerint csalódott a mozgalomban, és így akarta fokozatosan csökkentve megszüntetni, míg mások szerint ez a rendelkezése a szabadkőművesek érdekében történt: a többi szekták, kevésbé jelentős társaságok szerepét akarta így korlátozni, és keveredésüket a szabadkőműves mozgalommal — a tiszta szabadkőművesség védelmében.

deslied címen vált közismertté, négyszólamú kórustétel-változatban is. A II. világháború óta „Österreichische Bundeshymne”-ként Paul Preradović szövegével terjedt el, később Ausztria nemzeti himnusza lett.

Az életmű szempontjából a szabadkőművességgel kapcsolatos összes darab közül fontosságában kiemelkedik *A varázsfuvola* (K. 620.). Mennyiben jelentős a szabadkőművesség ismerete a mű szempontjából, milyen szerepe van a zeneműben? Fodor Géza a következőképp válaszolja meg a kérdést: „A szabadkőművességben [. . .] olyan zárt, autonóm és egységes ideológiával, ugyanakkor következetesen szimbólumokban kifejeződő ideológiával van dolgunk, amely morális és egyúttal esztétikai »saját világot« képvisel. Schikaneder szövegkönyve ezt a »saját világot« teremtette meg. A szabadkőművesség »saját világának« különös társadalmi létezése tette lehetővé Schikaneder számára, hogy eltalálja — hegeli kifejezéssel — a »kellő pontot«, ahonnan következetesen érzékletes módon felépítette »az ész birodalmát«. A szabadkőművesség *ennyiben* kulcs *A varázsfuvola* megértéséhez. Tehát nem arról van szó, hogy a művet a szabadkőműves szimbolika és ideológia apparátusával kellene interpretálni. A szimbolika a kifejezés plaszticitását szolgálja, az ideológia pedig nem több a XVIII. századi humanizmus közhelyeinél. *Esztétikailag* csak a »saját világ«-*jelleg* releváns, amennyiben az objektiváció erejével képvisel olyan érintkezési pontokat, amelyek között a humanitás csonkítatlan valóság. Mint ilyen, műalkotás bázisa lehet, s abban a pillanatban el is veszíti esztétikai érdekességét, amint önmagáért helytálló mű születik. Schikaneder ezt a »saját világot« művészileg berendezte és közvetítette Mozart számára. Az opera, a zenedráma megszületésével a szabadkőművesség elveszítette közvetlen esztétikai jelentőségét, és kizárólag mint a műalkotás saját világának speciális külső feltétele jöhet számításba.”⁶

Könnyen tévútra juthat az elemző, ha nem eléggé jártas a szabadkőművesség berkeiben. Fodor később ezt írja: „A problémák legyőzetésének, a szerelmesek diadalának van egy dramaturgiai előfeltétele: a szimbolikus végső próbatételt a beavatottak világának meg kell tisztítani minden felesleges és értelmetlenül ezoterikus vonástól, vagyis fel kell oldani Tamino és Pamina érintkezési tilalmát.”⁷

Ez az észrevétel helyes, de nem a *dramaturgiai* okoknak való engedelmességgel, hanem a szabadkőműves szertartással magyarázható: a jelölt először bekötött szemmel (azaz sötétben) vándorol; miután „megnyerte a fényt”, nyitott szemmel; végül az út utolsó szakaszát a felavatandók együttesen teszik meg.

Hogyan segítette éppen ez a mesetéma Mozartot a remekmű megteremtéséhez? Fodor megállapítása telitalálat: „Ebben a világban szabadon és tisztán érvényesülhet a morális fátum, újfajta törvényszerű összefüggés teremthető benne. Az ő célja éppen a káosz teljes leküzdése, a tökéletes teremtés. Ezt a mese általában nem nyújtja, ezt Mozart preformálva csak a szabadkőműves-mesében kaphatta meg. Túl Mozartnak a szabadkőművességgel való személyes és absztrakt ideológiai kapcsolatán, itt egyedül *autentikus* világnézete, *művészi* világnézete, zenei világmélységének legmélyebb szükséglete ta-

⁶ Fodor Géza: Zene és dráma. Magvető, Budapest, 1974. 607. l.

⁷ Fodor: i. m. 649. l.

lált magának olyan — a létezés erejével dicsekvő — rezervátumot, ahol még egyszer az opera műfajában teljeshetett ki, teljesülhetett be. Ez a váratlan és egyszeri kongruencia segítette még egyszer magasra, bizonyos tekintetben minden eddiginél magasabbra, Mozart operaművészetét.”⁸

Már ez az idézet is gyanút kelthet: hogyhogy ilyen tökéletes librettóra „talált” Mozart? Köztudott, hogy Mozart rendkívül igényes volt a szöveg tekintetében, sokat változtatott, sokszor változtattatott egyes részleteket. Chailley, a szabadkőműves szertartások és szimbólumok alapos ismerője számára más okból is „gyanús” Schikaneder szerzősége. Az opera rendkívül gazdag szövegszimbólumokban: magas rangú szabadkőműves író feltételez, aki mindezeket ismeri.

Schikaneder egy időben szabadkőműves volt: a regensburgi Loge Karl zu den drei Schlüsseln tagja. Tagsága 1789. május hónap elején megszűnt. Semmi bizonyíték nincs arra nézve, hogy valamelyik bécsi páholy tagja lett volna. (Meg nem erősített hír szerint a Zu den drei Feuern tagja volt.) Nem tartozott a Neugekrönte Hoffnung tagjai közé. Mesterrangot nem ért el, tehát nem valószínű, hogy ilyen alapos ismeretek birtokába juthatott volna. Egy színésze, Gieseke később — feltehetően jogtalanul — magának tulajdonította a szerzőségeket. A librettó és az opera keletkezése idején egyikük szabadkőműves tagsága sem bizonyított. A mű háttérében feltehetően szerepet vállalt Born is, a nagymester, az egyiptomi misztériumok ismerője. Ő — természetesen — nem írta a szöveggönyvet, de kapcsolatban állhatott a szerzővel-szerzőkkel. Mozart gyakori szövegváltoztatásaiból logikusan következik, hogy ő (NB. szabadkőműves-mester) állt összeköttetésben Bornnal. Így a szöveg alakulását figyelemmel kísérte — ezért volt kielégítő számára. A librettó kialakulásában jelentős szerepe lehetett Terrasson 1731-ben megjelent regényének, a Sethosnak is.

Born az utókor még egy vonatkozásban hozta kapcsolatba az operával: egyes vélemények szerint *róla* mintázta Mozart Sarastrót. Ennek bizonyítására Born ránk maradt képét említik, melyen azok a szimbólumok található meg, amelyek Sarastróval kapcsolatban megjelennek az operában is. Ez ellen a nézet ellen helyesen érvel Chailley: Born egy magas méltóság megtestesítője — az operában Sarastro is az. Hasonlóságuk éppen ezért nyilvánvaló. „Annak a kérdésfeltevésnek, hogy az egyes alakok egyénítettek-e avagy általánosak, Mozart operái esetében egyszerűen nincs értelme. Az egyénítettség és az általánosság itt nem ellenvetett fogalmak, a fenti értelemben minden Mozart-figura individuum, az általánosság szintjének kérdését csak ezen belül, a művek problémafelvetésével összefüggésben mint hangsúlyeltolódást, s nem mint elvi különbséget értelmes vizsgálni” — ez Fodor Géza véleménye.⁹

A mű különböző országokban, időkben más-más aktuális, politikai allegória-rendszerré vált. A 18. század végén a franciák a következőképp látták: Éj királynő = XIV. Lajos zsarnoksága, Pamina = Szabadság, a zsarnokság lánya, Tamino = az Ember, a három hölgy = a három rend képviselője stb. A darab antiklerikális értelmezése szerint Sarastro a hatalom megtestesítője a Fény birodalmában, az Éj királynője a vallás és babona megtestesítője, a

⁸ Fodor: i. m. 610. 1.

⁹ Fodor: i. m. 618. 1.

három hölgy pedig a három fő vallás: zsidó, keresztény és iszlám allegóriája. Moritz A. Zille lipcsei teológus az osztrák viszonyokat kívánta rekonstruálni 19. század közepén keletkezett elméletével: Sarastro = Ignaz v. Born, Tamino = II. József, Monostatos = renegát szabadkőműves, Pamina = osztrák nép, melynek anyja (= Mária Terézia) el akarta törölni a szabadkőművességet.

De térjünk vissza a mű szimbolikájához! Chailley az ellentétek származásához ad megoldásokat: a jó-rossz kettősséget a perzsa vallásig vezeti vissza, Ormuzd—Ahrimán istenekig. Hangsúlyoznunk kell azonban, hogy ez a kettősség nem mindig kötődött nemekhez, ugyanúgy, ahogyan a hold sem volt mindig nőisten jelképe. Nem azonosíthatjuk a jó-rossz ellentéppárral sem: a perzsa vallásban a két isten mellett (melyek közül a jó a napisten lesz) volt *külön* napisten (Nahhunte) és holdisten (Napir).

A szimbolikával foglalkozva felelni kell arra a kérdésre is, hogy miért varázshangszer a varázsfuvola. Chailley ezt a négy elem perfekciójával magyarázza: „it has been produced magically during a stormy night under a downpour (Water) to the noise of thunder (Earth) and the flash of lightning (Fire) ... destined for use under the sign of Air (man's breath)”.¹⁰

Rosenberg arra hívja fel a figyelmet, hogy Pamina apja készítette a hangszert, aki akkor a napkorong tulajdonosa volt. Ezt a momentumot állítja párhuzamba a hangszerek isteni eredetéről szóló mondákkal. „In alten Ägypten war das Bild der Flöte sogar das Ideogramm für geistige Klarheit und Genauigkeit.”¹¹

Egyiptomi eredetre vezethető vissza Tamino és Pamina neve is: Min istenhez tartozó férfit jelent a Pa-Min, és hozzá tartozó nőt Ta-min. A két név a szövegeknyv keletkezése idején cserélődhetett fel.

Lert (Mozart auf dem Theater c. könyvében) Papagenóval kapcsolatban öszoztönről beszél mint a taminói emelkedett tudatossággal szemben álló principiumról. Ez túlzás: Papageno alakjának a Singspiel-világ rokon figuráin kívül van még egy megfelelője. Ezt azonban nem a színpadon kell keresnünk — az illuminánsok három fokozata (novice, minerval, illuminatus minor) közül a második fokozat szimbóluma az emberfejű madár. Schikandernek az illuminánsokhoz tartozását már Massin monográfiája említette — így egyáltalán nem kell csodálkoznunk, hogy eljátszotta Papageno szerepét.

Végül megemlítem a mű egyes témáinak más szerzők dallamaival való rokonságát:

5

Clementi: B-dúr szonáta

Puccini: Barone di Torreforte

Mozart: A varázsfuvola-nyitány

The image shows three musical staves. The first staff is labeled 'Clementi: B-dúr szonáta' and shows a melodic line in B-flat major. The second staff is labeled 'Puccini: Barone di Torreforte' and shows a similar melodic line. The third staff is labeled 'Mozart: A varázsfuvola-nyitány' and shows a melodic line with dynamic markings (p, f, p, f).

¹⁰ Chailley: The Magic Flute. Masonic Opera. An Interpretation of the Libretto and the Music. London, 1972. Victor Gollancz.

¹¹ Rosenberg: Die Zauberflöte. München, Prestel Verlag, 1972. 130. 1.

Kevésbé ismert ez az összefüggés:

6 Schubert
Er - rett dein ar - mes Le - ben Nimmt dich in sei - nem Schutz

Mozart
Ein Mäd - chen o - der Weib - chen wünscht Pa - pa - ge - no - sich!

Nem kifejezetten szabadkőműves célra írt, de szövege alapján odasorolható Mozart két kantátája. Az „Eine kleine deutsche Kantate” (K. 619.) esetében nemcsak Franz Heinrich Ziegenhagen szövege szabadkőműves tartalmú, hanem a kantáta zenéje is ugyanabból az intonációs körből származik, mint Mozart hasonló tárgyú művei, — A varázsfuvola több jellemző fordulatát emlékezetünkbe idézi. Problematikusabb a másik kantáta hovatartozása. A „Dir, Seele des Weltalls” kezdetű műnek mind a szövegírója, mind a komponálási ideje ismeretlen. A jegyzékszám változása is jelzi a komponálás idejét illető bizonytalanságot (K. 429 = 420^a = 468^a). Feltehetően szabadkőművespáholy-célra készült. A datálási problémát az vetette fel, hogy az első vélt komponálási időpont túl korai: Mozart akkor még nem volt szabadkőműves. További problémát jelent, hogy a mű csak töredékesen maradt ránk, a kidolgozott verziók nem Mozarttól származnak. A töredékes anyag zenei analógiái alapján a mű komponálását a Köchel-jegyzék 6. kiadása az 1785-ös évre helyezi.

A PÁHOLYOK ZENEI ÉLETE

A páholyok életében fennállásuk óta hagyományai vannak az éneklésnek. A kórus éneke kifejezte az összetartozás, a testvériség érzését. A páholyokban „kötelező” egy billentyűs hangszer — ez leggyakrabban zongora (illetve annak valamelyik korabeli megfelelője). Alapműfaj tehát a zongorakíséretes dal, melyet közösen énekeltek. Későbbi időre tehető az olyan kompozíciók keletkezése, melyeket szólista (vagy szólisták kis csoportja) énekel; ilyenkor csak a záráskor kapcsolódott be, több szólamú anyaggal, a kórus. Ezt megelőzően a dalok responsorikus előadásmódjáról is maradt fenn adat.

Később más hangszerek is szerepet kaptak a páholyokban. Így Jean-Jacques Naudot könyvéből (1737) megtudjuk, hogy a francia páholyokban pl. a két oboa és fuvola volt gyakori. A továbbiakban a kürtök is szerephez jutottak. A bécsi páholyok sok kiváló hangszeres művészt mondhattak tagjaiknak, így tág tér nyílt a hangszeres repertoár fejlesztésére. Mozart számára a hangszeresek közül a legjelentősebb Anton Stadler volt, kora jelentős klarinétművésze. Neki komponálta klarinétversenyét és -kvintettjét. A páholy számára készült művek egyes szólamai feltételezik Stadlert, így a basszetzürtszólamok némelyike is. A még újdonságszámba menő hangszer két utazó virtuóza: Anton David és Vinzent Springer is szabadkőműves volt, így nem csoda, hogy a basszetzürthasználata kiemelkedő jelentőségű a páholyokban. Ez tehát adottság, ugyanakkor nem feltételezhetjük minden basszetzürtöt tartalmazó műről, hogy szabadkőműves kompozíció.

Nem tudjuk, hogy Mozart mikor hallott először basszetzürtöt. Érdekes, hogy apja jegyzéke úgy tünteti fel, mintha a gyermek Mozart komponált volna e hangszerre. Ilyen darabjai azonban nem maradtak fenn — talán nem is voltak. Mozart sohasem említi apjához írott leveleiben e hangszert. Augustin Hollernek van egy nyolctételes szerenádja, 16 fúvós és vonós hangszerre, 1778-ból. Saam feltételezi, hogy ez inspirálta Mozartot K. 370^a = 361 Szerenádja megírására. Noha ez nem bizonyított, az említett műben használja először Mozart a basszetzürtöt (ránk maradt kompozíciói közül).

Bár a szabadkőműves zenéssel rokon fordulatok alapján nem dönthetjük el egyértelműen, hogy páholycélra készült-e egy mű, pusztán hangulatuk alapján ide sorolhatjuk a következőket:

K. 411 = 440^a = 484^a Adagio (2 klarinét, 3 basszetzürt)

K. 410 = 440^d = 484^d Adagio (2 basszetzürt, fagott)

K. Anh. 95 = 440^b = 484^b Allegro assai (2 klarinét, 3 basszetzürt)

K. Anh. 93 = 440^c = 484^c Adagio (klarinét, 3 basszetzürt)

K. 484^e Allegro (?) (basszetzürt?)

Talán a gyászzene előadóira gondolt, amikor ezeket komponálta? Vajon azért töredékes e darabok legtöbbje, mert a két virtuóz elhagyta Bécset? — megannyi megválaszolatlan kérdés.

Míg az egyes páholyokban a hangszeres művek létrejötte szorosan összefüggött a hangszeres páholytagokkal, hangszereik kedveltségével, az énekes számok — és műfajok — megszólaltatása nemcsak gyakoribb, hanem állandóbb is volt. A kiadott dalgyűjtemények többszöri újranomtatása azt mutatja, hogy az igény hosszú időn keresztül mutatkozott.

Az első szabadkőműves szövegű dal Sperontes Singende Muse an der Pleisse című gyűjteményében jelent meg — olvashatjuk több helyütt. Ez egy kis pontosításra szorul: a gyűjtemény első kötete 1736-ban jelent meg. (Innen szokták számítani a szabadkőműves szövegű dal nyomtatásban való megjelenését.) Második kiadása 1740-ből származik. Ekkor került csak bele az említett dal, melynek kezdősora: Ihr Schönen, höret an. Dallama megegyezik az „Ich bin nun, wie ich bin” kezdetű, az első kiadásban megjelent daléval, így ad notam utalással szerepel. Négy további szöveg vonatkozik még ugyanezre a dallamra, egyikük vallásos jellegű:



A hangszeres fogantatású témafej több Bach-mű témája. Így kezdődik a Notenbuch für A. M. Bach „Solo per il cembalo” Esz-dúr darabja, ugyanez a témafej jelenik meg a Breitkopf-katalógusban Ph. E. Bach neve alatt (1763), és így kezdődik W. F. Bach kézzongorás versenye is (F-dúr).

Az első szabadkőműves dalgyűjtemény 1745-ből származik. (Első kiadása: 1746.) Jelentőségét mutatja sokszori újranomtatása is. A szövegíró Ludwig Friedrich Lenz, a zeneszerző nevét egyik kiadás sem említi. Ebből viszont nemcsak azt kell észrevennünk, hogy számukra elsődleges a szöveg, a zene pedig másodlagos volt, hanem azt is, hogy köznyelvi anyagot tartalmaz,

mely más szöveggel is élhetett — élt — a korban. Gyakori a hármashangzat-felbontás, rövid skálamenetek szekvenciázó ismétlése, a dalkezdetek általában apró, motívumnak alig nevezhető hangcsoportokból épülnek.

MOZART SZABADKÖMÜVES ZENÉJE

Az előzőekben korántsem azért részleteztem a dalgyűjtemény jelentőségét, mert az első szabadkőműves gyűjtemény német nyelven. Számunkra ez most más szempontból fontos: Mozart ismerte ezt a gyűjteményt, azaz ennek egy későbbi kiadását. Ballin az „O, heiliges Band” kezdetű dal szövegírójának megállapításakor összehasonlította a kiadásokat, és az eltérések alapján egyértelmű, hogy az 1772-es, Regensburgban kiadott verziót ismerte Mozart. A gyűjtemény dalai közül kettő is tartalmazza azt a fordulatot, amely Mozartnál rendkívül jellegzetessé válik:

Mozartnál több helyen szerepel, például:

Bár ritkán említjük, nagyon közeli rokonságban van Sarastro dallamával Tamino következő motívuma:

A hatások és források vizsgálatának legnehezebb területe a zenei könyv. Olyan szempontokat ragadunk ki, olyan jelenségeket vizsgálunk, me-

lyek a zenei köznyelvből nőttek ugyan ki, de Mozartnál meghatározott intonációs típusúvá válnak.

Az unisono a zenében — közhely. Mégsem felesleges Mozart unisonói-nak vizsgálata (mint ezt már Várnai Péter ilyen jellegű vizsgálatai is bizonyították), mivel azok néhány alaptípusra vezethetők vissza. Várnai A varázsfuvola által is legjellegzetesebbnek tartott unisonóját „fogalmi” unisonónak nevezi:

41. No. 8

Pr.
weil Tod und Ra - che dich ent - zün - den

A szabadkőműves dalokban is megfigyelhető, hogy a halálgondolathoz unisono társul (a „Generalbass-Lied” basszusszólama megegyezik a dallammal). Ilyen értelmű a Szabadkőműves gyászzene unisono visszatérése:

12 KV. 477=479. a

Vl. I
Vla.
Vcl. Bass

A halálgondolat szuggesztálta unisonót a vonósok játsszák. A fúvósok nagyrészt kitartott hangokkal támasztják, csak egy melodikus fordulatot játszanak közben. Ez azonban nem szünteti meg az unisonojelleget és a hallgató unisonoérzését. A szabadkőművesek hasonlóképpen vélekednek a halálról — a gondolati azonosság jele is egyben az unisono. A közös érzelmet fejezi ki a Maurerfreude zárótételét kezdő tenor szólóhoz unisono társuló zenekar.

13 KV. 471.

Drum sin - get und jouch - zet ihr Brü - der

A tétel ebből az unisonóból fokozatosan nő ki, megkomponált crescendóként: az invocációt követő tenor dallam zenekari kísérete tercpárhuzamokban halad. Ezt ismétli a kórus, háromszólamú felrakásban. A zenekar kísérete sokáig megegyezik a szólódallaméval, de az utolsó frázis tuttijakor ritmusaprózással ad többletet.

A varázsfuvola harmóniai alapját egy konvencionális zárlat különböző „variánsai” képezik. Az operának megkülönböztető jelleget adó formula főbb alakjai a következők:

$$\begin{array}{r}
 I - \quad - VI - III^6 - IV^6 \\
 I - V - VI - III - IV - I \\
 I - \quad - VI - III^6 - IV - I^6 \\
 I - V^6 - VI - \quad IV
 \end{array}$$

Terjedelme változik, már három akkordja elég, hogy jelenlétét felismerjük (pl. a papi induló kezdete).

„Mért hangsúlyozta ki így és ennyire épp A varázsfuvolában? Az opera légkörében nyilván volt számára valami rejtett, amit így akart értésünkre adni. A meseszerűség, a példázatosság talán; vagy a részvét, a humánus, a felemelkedés, a nehéz és küzdelmes út a fény felé? Bizonyos, hogy a darab életszféráját megajándékozta ezzel a titokzatos jelbeszédde; de talán épp ezzel írta műve homlokára — mondanók.”¹²

Noha minden szereplő „megkapta”, a fordulat jelentése egységes: világ-nagyságrendű fogalmakhoz, nemes eszmékhez kapcsolódik. Az Éj királynő-jének uralmához csupán egyszer társul, a végső összeomlás előtt (a 2. felvonás fináléjából a kvartett „hűségesküje”), talán éppen azt jelezve, hogy az Éj királynő birodalma is egy világ a maga nemében. Jelentheti azt is, hogy egy-egy személy az adott időpontban éri el a saját legmagasabb eszmei szintjét. (Eleg itt néhány példára utalni: a nyitány eleje, a No. 5. kvintettben a fuvola átadása, a három fiú útmutatásának megígérése, a No. 7. tercett befejezése, a No. 8. fináléban Tamino első válasza a pap kérdésére, a pap búcsúzása, a 2. felvonásból: a papi kórus, Sarastro F-dúr áriája, a zárókórus.)

A megjelenési sokféleség különböző basszusmenet-típusokra ad lehetőséget. Ilyenek: ereszkedő skálamenet, szekvenciázó kvartok, tercmenet. E formulák mindegyike jó alap a szekvenciázó típusú dallamokhoz, melyek a szabadkőműves dalokban is otthonosak voltak. (Pl.: K. 623. zárótétel kórusdallamában.)

A fent leírt jelenség érvényességi köre túllépi a harmóniai világ területét, és jelentős szerepet kap a dallamban is. Az említett harmóniasorok gyakori jelenlétének következménye, hogy fordulatainak dallami megjelenését akkor is e gondolatkörhöz társítjuk, ha maga a harmóniarend módosult. Tulajdonképpen ettől lett egyetemes érvényű e harmóniarend szerepe az operában.

Következzenek olyan dallamfordulatok, amelyeknek az operán kívül a többi szabadkőműves kompozícióban is szerepük van! Elsőként a szextlépéssel kezdődő dallamokat elemezzük! Az 1. táblázat *a-g* példái az opera N6-tal kezdődő dallamait idézik (A varázsfuvola kottapéldái esetében mindig a jelenetszámra hivatkozunk). A *c* dallamot gyakran hozzák összefüggésbe *a*-val. Fodor Géza egy másik dallammal való összefüggésére hívja fel a figyelmünket: „Úgy tűnik azonban, hogy fontosabb itt egy másik tematikus rokonság: az Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte

¹² Szabolcsi Bence: Dallam-modellek Mozart és Beethoven műveiben. Muzsika, 1970. 12. szám 2. l.

(KV. 520.) c. dal kezdete, [...] Pamina dallama [...] a női sebzettség egy jellegzetes mozarti intonációköréhez tartozik.¹³

Az összetartozás elsődlegességét megkérdőjelezem, azzal az indoklással, hogy ugyanez a dallam előfordul az operában is moll alakban (*h*) — ez egyezik meg az említett dal kezdetével (*i*). (Az 1. táblázat a 176—178. lapon.)

A „női sebzettség” meghatározás mindenképp igaz *i*-re. Pamina dúr dallama viszont számomra nem „fájdalmas szeretetről tanúskodik”, hanem még ismeretlen szerelmesével kapcsolatos nyiladozó érzelemvilágáról árulkodik.

A N6-os és K6-os rokon dallamok után a N6-os dallamok olyan csoportját említem, amelyben a jellegzetes hangköz nem (vagy nem elsősorban) melodikus lépésként fordul elő, hanem a dallam *szerkezetében* van kiemelt jelentősége. Kvartszext hangzatfelbontással kezdődő dallamok ezek (l. 2. táblázat), melyek egy része induló jellegű. Az *e* a lamentatio alatt bontakozik ki, hegedűkön. Elsősorban nem hangszeres volta, hanem más mondanivalója miatt tér el a többi példától. Ez a folytatásból derül ki: az Esz-dúr hangzat után c-moll beiktatásával f-mollba jut el. (A 2. táblázat a 178. lapon.)

Az energikus, jubiláló témák közé tartozik a kvintről szextre nyitó témák csoportja (*f-g*). Három fokozaton keresztül éri el a szext hangközt a *h-k* csoport. Az *i* dallam kezdőlépésében eltér (oktáv-váltó, de a folytatás annyira azonos, hogy idesorolása indokolt. Ez a fokozatos tágitásos technika mollban is megtalálható, Pamina alakjához kapcsolódik.

A kvartszext nemcsak dallamszerkezetként jelentős, hanem fontos szerepe van harmóniailag is. A zárlati $\frac{6}{4}$ tipikus fordulat; mégis, Mozart szabadkőműves műveiben, amikor a *s—d—t,—d—m—r* képletre visszavezethető fordulatokban jelenik meg, azaz amikor a zárlat kiharmonizált (nem pedig késleltetett V. fok), a záróképlet szabadkőműves, illetve humánus eszmékhez kapcsolódik. Ilyen fordulattal találkozunk, amikor testvériségről van szó, és a fuvola átadásánál is. Következzenek példák erre a dallamcsaládra! (3. táblázat, *a-g*)

Különösen azért tűnnek fel a zárlatok, mert rövid sorokat zárnak. A szabadkőműves zenék nagy részére (különösen a dalokra) a soroló szerkezet jellemző: kis egységekből áll össze egy-egy sor, de sem a szegmentumok, sem a sorok között nincsen periodikus építkezés.

A kis elemekből való építkezés nagy teret ad a szekvenciázásnak. Erre találunk példákat a 3. táblázatban: *h*-től *l*-ig. (A 3. táblázat a 179—180. lapon.)

A szekvenciázás a témafejben különösen feltűnő. Szimmetriájával fanfár jellegű és indulószerű kezdésekhez ad lehetőséget.

Gyakran társul pontozott ritmus a szekvenciákhoz. Kíséretként leggyakrabban a következő két alakban fordul elő:



(az utóbbi képlet zárányolcadja oktávot lép lefelé)

Az első forma fordul elő a hangszeres adagio tételben (K. 411.) és a Maurerfreude zenekari bevezetésének kíséretében. A második formával találko-

¹³ Fodor: i. m. 631. l.

zunk a Gyászzenében, és az szerepel a már többször említett K. 520. dal kíséretében is.

A nyújtott ritmus szerepe nem korlátozódik a kíséretben való megjelenésre: mind homofón kórus, mind bevezetés kizárólagos képlete is lehet. (Példaként az opera 1. felvonásbeli fináléjának, valamint a K. 619. kantátának a kezdetét említem.)

Homofón kórusok és kíséretetek másik jellegzetes ritmusképlete a daktilus, melynek — az operától eltekintve — a K. 483-ban van a legnagyobb szerepe.

Még egy ritmusképletet kell megemlíteni, amelynek az *akcióritmus* nevet adnám. A  kezdetről van szó.

A három nyolcad (vagy tizenhatod) felütés hihetetlen energiát ad a folytatásnak. Az elgondolkodás után a hirtelen ráébredés a megoldásra — ezt jeleinti pl. Tamino képáriájában (4. táblázat, b). A varázsfuvolában gyakran szerepel, mindig buzdító-sürgető jelleggel. Ezt legtöbbször az azonos magasságú három felütéshang képviseli — a feszültség kromatikával fokozható (die Stunde schlägt).

Német népdalban is előfordul ez a kezdet (4. táblázat, a), amely később a Marseillaise-nek és Beethoven V. szimfóniájának is kezdete lett. Melodikus alakja egy szabadkőműves-dalgyűjteményben is előfordult. Vokális zene esetében a szótagszám is befolyásolja az ilyen dallamképlet kialakulását. A 4. táblázat ilyen dallamokra ad példákat. (L. a 180—181. lapon.)

A felsorolt példákban is kitűnik, hogy dinamikus hatása annál nagyobb, minél gyorsabb a következményhez képest. (Ezt másképp is könnyen beláthatjuk, meggondolva, hogy 3/4-es ütemben a három nyolcad felütés „csak” 6/8-os érzetet, azaz metrumváltás érzetét kelti.)

Ritmikai problémákról lévén szó, ide kívánczik a szabadkőműves szimbólum ritmusok tisztázása.

A különféle kopogások megzenésítése nem volt „feladat”, kíváncsiam. Többen próbálkoztak ilyenfajta szimbólumok elhelyezésével (pl. Holzer). Mozart csakis A varázsfuvolában használt ilyen szimbólumot. A háromszori akkord jelentése világos (= mesterkopogás), a problémát a nyitány kezdőakkordjainak száma jelenti. Chailley öt, a többi elemző három akkordnak értelmezi. Ez a különbség problémát jelenthet az előadónak is, mivel a két szám más-más előadásmódot kíván meg.

Mozart a szabadkőművességbe való belépése előtti időben egyszer próbálkozott szimbolikus jelentésű akkordokkal: a Thamosban. Az 1. felvonás zárószignálja azonban nem értelmezhető szabadkőműves szempontból (háromszor két akkord) — Mozart ekkor még nem volt a mozgalom tagja, nem volt tisztában a kopogásfajtákkal.

A varázsfuvolában a fúvósakkordok egyértelműen szabadkőműves szertartásra való utalások. Ezt a szimbólumot átvette Mozarttól Peter Winter, aki az opera folytatását komponálta meg. (Mint tudjuk, az opera Goethét arra ihlette, hogy továbbírja a cselekményt. Bár a Singspiel töredékes maradt, anyagát Goethe beolvastotta a Faust II. részébe.) Néhány közeli motivikus, illetve tematikus rokonságra hívom fel a figyelmet:

14 a)

Wir wan - deln durch - des To - nes Macht
 und der Wunsch so ganz er - fül - let,
 die Schön - heit und Weis - heit mit e - wi - ger Kron' -
 nehmt sie in eu - ren Wohn - sitz auf
 (dallam = stärkt mit Geduld sie in Gefahr)

b) Rec.

Die Strah - len der Son - ne
 Dir, See - le des Welt - alls, o Son - ne

c)

Höch - ste Gott - heit, mil - de Son - ne !
 Heil sei euch Ge - weih - ten Heil sei euch Ge - weih - ten

Utoljára hagytam egy fontos kérdést, a *hangnemek* tárgyalását. „Az Esz-dúr a szabadkőműves kompozíciók hangneme” — olvashatjuk több helyütt. A varázsfuvola hangnemválasztását más források a hangnem humánus jellegével magyarázzák. Ez az érvelés azonban nem meggyőző. A probléma sokakat foglalkoztat, de egyelőre megoldatlan.

Már Abert észrevette az E-dúr és az Esz-dúr rokonságát, hogy az Esz-dúr „kiteljesedése” az E-dúr. Sarastro E-dúr áriájáról tökéletes ráérzéssel írta Kroó György: „Az E-dúr ária mondanivalója nemcsak a világosság oszlopának hivatalos szemléletét jelenti, nemcsak a »szabadkőműves« főpap hitelveit képviseli; mindezt Sarastro emberi nagyságának, magasrendűségének, lelki szépségének személyes varázsa, melege hatja át. Nem véletlen, hogy Mozart a nála eléggé ritka E-dúr színnel adja meg a portré alaptónusát; legfényesebben ragyogó fényzőróját éppen ennél a jelenetnél kapcsolja be”.

A leírás vizuálisan is sejteti, hogy az E-dúr a Nap hangneme! Az Esz-dúr a Merkúr (I. Haydn Merkur-szimfónia).¹⁴ Melyik másik hangnem fejezhetné ki találobban a Napot imádó szabadkőművesek Naphoz való vonzódását!

¹⁴ A Merkur-szimfónia elnevezése nem Haydntól származik — a jelző először Fuchs jegyzékében szerepel (1840).

Hipotézis, utólagos belemagyarázás — mondhatná valaki. Tény, hogy a szabadkőművességnek mint olyannak nem volt Mozart előtt — és feltehetően utána sem — saját hangneme. Az is tény, hogy Mozart Merkur-választása tudatos volt: A varázsfuvola szöveggönyvének eredeti címlapján a piramis oldalán nyolc jelet találunk, melyek tartalmazzák a Merkúrét is. A varázsfuvola címlapjának e jegyei tovább kísértének: a Mozart születésének 200. évfordulójára kibocsátott emlékpénz hátlapján ugyanez a nyolc jel található. Mozartnak Merkurral való más kapcsolatát is ismerjük: Homérosz Merkurhoz írott ódájából található idézet az egyik Mozart-portrén.¹⁵

Nem akarom mindebből azt a következtetést levonni, hogy „tehát az Esz-dúr szabadkőműves hangnem”. Csak annyit állítok, hogy Mozart számára az Esz-dúr a fent említett konkrét jelentést is viselte.

(Az Esz-dúr hangnemnek a régebbi időkben is volt egy bizonyos meghatározott intonációs köre: Bach 140. kantátája Esz-dúrban van. NB.: a Wachet auf-korál tartalmazza A varázsfuvola alap-harmóniasorát!)

Ha abból indulunk ki, hogy Mozart számára sohasem volt közömbös a hangnemválasztás, azaz legtöbb darabjának a hangneme indokolható, jogosan feltételezzük, hogy a szabadkőműves kompozíciók hangneme sem véletlen. Mivel a darabok többsége nem Esz-dúrban van, arra is gondolhatunk, hogy az eszmei-ideológiai rendszer lépcsőzetes felépítéséhez hasonlóan a Mozart-zenék hangneme is „több szintes”. Eszerint az elsőként szembetűnő (tehát legmagasabb fokozatot képviselő) Esz-dúr mellett más hangnemek is hordoznak szabadkőműves jelentéstartalmat.

Lépjünk tovább, a mesterfoktól visszafelé! Kérdésünk most arra vonatkozik, mi lehet a második fokozat hangneme. Önként kínálja a választ, a megoldást a zeneszerző Gesellenreise című, B-dúrban komponált dala. A szabadkőművesség második fokozatának egyedülálló megnyilatkozása ez Mozart oeuve-jében — így egyértelműen állíthatjuk, hogy a második fokozat hangneme a B-dúr.

„Lehrling”-kompozíció nem maradt ránk Mozart tollából — legalábbis nem tudunk ilyesmiről —, ezért nehezebb dolgunk van az első fokozat hangnemének visszakeresésekor.

Az előző gondolatmenetet folytatva, a szabadkőművesség felépítésének analógiáját keresve Mozart zenéjében, a két magasabb fokozat ismeretében kell megtalálnunk az alapot. Egyvalamit egészen biztosra vehetünk: azt, hogy a Mozart által kidolgozott szimbólumrendszerben *zenei logika* van. Ennek tudatában két gondolatmenet kínálkozik:

1. A három fokozat *hármashangzatot* ad ki. Az Esz és a B (azaz a két magasabb fokozat alaphangja) egyetlen hármashangzattá egészíthető ki, Esz-dúrrá. Szabad hangja, a G (hangnemileg G-dúr) lenne az első fokozat hangneme.

2. Az Esz-dúr és a B-dúr ebben a sorrendben, a legmagasabb fokozattól az alacsonyabb felé haladva zeneileg a kvintkörön a pozitív irányt jelöli ki. Ha tovább folytatjuk a sort, hiányzó hangnemként az F-dúrra találunk.

Mozart szabadkőműves alkotásainak ismeretében ez utóbbi látszik va-

¹⁵ A szöveggönyv címlapja (Ignaz Alberti metszete) a NMA Serie X: Supplement Werkgruppe 32: Mozart und seine Welt in zeitgenössischen Bildern kötetében az 537. kép, a Mozart-kép a 21. (Johann Georg Mansfeld Jun. rézmetszete, Posch nyomán).

lószerűbbnek. Alig van G-dúr mű (illetve tétel) a szabadkőműves jellegű, illetve páholycélra komponált alkotások között. Az egy alkalomra szánt két kórus B-dúrban és G-dúrban van ugyan, de semmi sem indokolja, hogy a páholyfoglalkozás során a magasabb fokozat hangneméből az alacsonyabbba váltsanak.

Az F-dúr mellett több érv szól. Legfontosabb talán a K. 429-es kantáta hangnemrendje. Bár a mű befejezetlen maradt, az Esz-dúr kórus és a B-dúr tenor ária után Mozart *F-dúr* duettet kezdett komponálni. Egy másik érv: Sarastro énekel F-dúrban, G-dúrban pedig nem. (Hogy az operán belül a papság hangneme is F-dúr, nem zárja ki az első fokozat azonos hangnemének a lehetőségét.)

Vizsgálódásunk eredményét a következőkben összegezném: Mozart szabadkőműves szimbólumrendszerteremtett. A mozgalom felépítéséhez hasonlóan *három* hangnemet választott ki:

az első fokozatát az F-dúr,

a másodikiké a B-dúr,

a harmadik, legmagasabb fokozatát pedig az Esz-dúr.

1 a) No. 3.



Dies Bild - nis ist be-zau-bernd schön

b) No. 5.



so le - bet wohl! wir wol - len gehn;

c) No. 8.



Mir klingt der Mut-ter Na-me sü ße

d) No. 19.



Ta-mi-no muß nun wie - der fort.

e) No. 21.



Er - fühl - te Ge - gen - lie - be?

2 a) KV. 530.

3 a)

No. 15.

In die - sen heil - gen Hal - len kennt man die Ra - che nicht!

b)

No. 5.

he - stün - de Lieb' und Bru - der - bund!

c)

KV. 483.

Zer - flie - Bet heut, geliebte Brü - der

d)

KV. 483.

den Wa - ter, der en - ger uns band

e)

KV. 468.

der Er - kennt nis nun euch naht

f)

KV. 623.

lan - ge sol - len die - se Mau - ern
Zeu - ge uns - rer Ar - beit sein,

g)

KV. 411 = 484. d.

h)

KV. 423.

von dir nun kommt Frucht - barkeit von dir nun kommt Fruchtbarkeit

i)

KV. 484. e.

j)

KV. 345 - 336 a. Thamos

k)

KV. 423 a

1) KV. 491.

4 a) német nd
 Es war ein Mor - graf ü - ber'm Rein, der hatt' drei schö - ne Toch - ter - lein.

b) No. 3.
 Ich würde sie voll Ent - zü - cken

c) No. 4.
 und werd'ich dich als Sie - ger se - hen,

d) No. 4., koloratúrúrk kezdete!
 so sei sie dann,

e) No. 8.
 Ihr helden Klei - nen sagt mir an, ob ich Pa - mi - nen ret - ten kann?

f) No. 11.
 Be - waret euch vor Wei - ber - tü - cken

g) No. 14.
 Der Höl - le Rä - che kocht in meinem Her - zen,

b) No. 19.
 Soll ich dich Teu - rer nicht mehr sehn?

j) No. 19.
 Die Götter mö - gen mich be - wah - ren!
 Die Götter mö - gen ihn be - wah - ren!

k) No. 19.

Die Stunde schlägt! die Stunde schlägt!

l) No. 21.

Mich schreckt kein Tod als kann zu handeln den Weg der Tugend fort zu Wandeln

m) No. 21.

Doch still, ich höre schrecklich rauschen wie Donner-ton und Wasser-fall.

n) KV 484.

nun danken wir auch eurer Treue,

DOCUMENTA

ISMERETLEN LISZT-LEVELEK

Liszt Ferenc idáig feltárt levelezését olvasva joggal hihetnénk, hogy a zenetudomány számára minden Liszt-levél ismertté vált. Az utóbbi évek felfedezései azonban rációfólnak erre, hiszen Európa különböző kéziratáraiból és magángyűjteményeiből egymás után kerülnek elő eddig ismeretlen kéziratok.

Liszt belgiumi kapcsolatairól, látogatásairól, levelezéséről nem sokat tudtunk idáig. A XIX. századi Európát bejáró híres virtuóz és zeneszerző nagy tiszteletnek örvendett a belga muzsikuskok és zenekedvelők körében. Ennek néhány konkrét adatát két, eddig ismeretlen Liszt-levél felfedezése kapcsán ismerhettem meg. Mind a két levél Liszt öregkorában keletkezett, művei előadásával és belgiumi utazásaival kapcsolatos.

Az első levelet az antwerpeni városi levéltár (Stadsarchief — Antwerpen) őrzi az Antwerpeni Zeneegyesület (Société de Musique — Anvers) dokumentumai között. A levél borítékja elveszett és a címzett neve a levélpapíron sem szerepel, mégis, tartalmából kiderül, hogy Peter Benoît-nak szól, a Société zenei vezetőjének.

Très honoré et bienveillant ami,

Comme vous êtes le promoteur de mon séjour à Anvers, j'y suivrai avec empressement vos indications persuadé qu'elles sont tout à mon avantage. J'écris mes sincères merci[s] à Madame Lynen pour sa gracieuse offre d'hospitalité que j'accepte en espérant n'incommoder personne.

Vous me parlez de quelques invitations; je prierai le Comité de vouloir bien en fixer le choix, selon son gré. Mes rapports avec la Presse sont d'ordinaire passifs. J'y mets de la réserve, par conscience et modestie. Travailler de mon mieux me suffit, sans nulle recherche des succès factices. Même les détracteurs de mes oeuvres m'accordent d'avoir toujours gardé la plus tranquille et stricte bienséance person[n]elle. Par conséquent nous pouvons nous rencontrer n'importe à quel jour ou en quel pays, sur un bon pied de civilité affable.

Parmi mes amis, écrivant dans les journaux allemands, je vous nomme: Richard Pohl, — rédacteur du journal de Baden-Baden;

L[udwig]. Nohl, — biographe de Mozart et Beethoven, — Professeur à Heidelberg;

Otto Lessmann, — Professeur de Musique à Berlin;

Schelle, — critique musical de la „Presse” (que par opposition à la „neue freie Presse” on nomme communément „die alte” / à Vienne.

Si le Comité trouve opportun d'inviter ces quatre Messieurs, j'aurai plaisir à les revoir à Anvers. Mais encore une fois, je ne saurais rien prétendre en pareille occasion, ou tant de bienveillance m'est témoinnée.

Très cordialement,
votre tout dévoué

F. Liszt

2 Décembre, 80-

(Villa d'Este)

(Antwerpen, Stadsarchief)

Igen tisztelt és jóakaró barátom,

Mint hogy Ön az én antwerpeni tartózkodásom kezdeményezője, készségesen követem az Ön utasításait meggyőződve arról, hogy ezek mind előnyömre vannak. Őszinte köszönetemet küldöm mme Lynennek kedves vendéglátási ajánlatáért, amelyet elfogadok, remélve, hogy senki nem leszek terhére.

Ön beszél nekem néhány meghívásról; kérem a Bizottságot, szíveskedjék a választásban saját tetszése szerint dönteni.

Az én kapcsolataim a sajtóval rendszerint passzívak. Lelkiismereteségből és szerénységből fenntartással kezelem őket. Tőlem telhetően legjobban dolgozni kielégít a mesterkélt sikerek mindenféle hajszolása nélkül. Még műveim becsmérlői is egyetértenek velem, hogy mindig megőriztem a legnyugodtabb és legszigorúbb személyes illemszabályokat. Következésképp találkozhatunk bármelyik nap és bármelyik országban a szívélyes udvariasság szilárd talaján. Megnevezem barátaim közül azokat, akik német újságokba írnak:

Richard Pohl — a Baden-Baden-i újság főszerkesztője;

L[udwig] Nohl — Mozart és Beethoven életrajzírója, heidelbergi professzor;

Otto Lessmann — berlini zenetanár;

Schelle — a Presse zenekritikusa (a „neue freie Presse”-vel való szembenállása miatt általában „die alte”-nak nevezik) Bécsben.

Ha a Bizottság célszerűnek találja meghívni ezt a négy urat, úgy örömmel fogom őket viszontlátni Antwerpenben. De még egyszer, nem kívánnék magam számára nagyobb megbecsülést, mint amennyiben eddig részem volt.

Nagy szívélyességgel,
kész híve,

F. Liszt

80. december 2. — (Villa d'Este)

Peter Benoit — zeneszerző és karmester, az antwerpeni konzervatórium első igazgatója — már ismerte Lisztet, 1858-ban Münchenben találkoztak először. Az ő indítványozására kezdte el az említett zeneegylet szervezni az 1881-es Liszt-fesztivált a szerző közelgő 70. születésnapja tiszteletére.

Liszt 1880 őszén fölkérést kapott, hogy vezényelje az 1881 tavaszára tervezett ünnepségen azt a művét, amelyet főművének tart. Ezzel a fölkéréssel kezdődött az a levelezés, amelynek során Liszt a fenti — e témában második — levelet írta Pe-

Monsieur et bien aimé,
Comme vous êtes le premier
de mon séjour à Genève,
j'y suivrai avec empressement
vos indications, pourvu qu'elles
soient tout à mon avantage.
J'écris mes sincères respects
à Madame Lynen pour sa
gracieuse offre d'hospitalité
que j'accepte en espérant
ne l'incommoder personne.
Vous me parlez de quelques
invitations; je prie le
ciel de vouloir bien en
faire de sages selon son gré.

mon rapport avec la terre sont
ordinaire petits. J'y mets
de la zénith, par conscience et
modestie. Travailler de mon
mieux me suffit, sans ^{autre} mérite
des succès ^{réels} fictifs. Même les
tracteurs ^{me} ^{trouvent} d'avoir
toujours gardé la plus tranquille
et stricte bienséance personnelle.
Par conséquent nous pouvons
nous rencontrer à l'importe à
quel jour ou en quel pays
sur un bon pied de civilité affable.
Parmi mes amis, écrivant
à un de vos journaux allemands,
je vous nomme :
Richard Schell, - directeur
du journal de Baden Baden ;
L. Schell, - biographe de Mozart

+ le thron. ¹¹⁹ à Fricolier
O. Lohmann, - Professeur de
Musique à Berlin ;
Schelle, - critique musical
à la « Presse » (que par
opposition à la « Neue freie Presse »
en nouveau commencement, « die alt »)
à Vienne ;
à la limite, trouve opportun
d'inviter ces quatre Messieurs,
j'aurai plaisir à les recevoir
à Anvers. Mais encore une
fois, je ne saurais rien prétendre
en pareille occasion, en tant
de bienveillance m'est témoignée.
Très cordialement,
votre tout dévoué
L. J.

Chez Monsieur,

Vous avez pris au soin
extrême de la traduction française
de la Légende de St. Elizabeth.
à votre talent littéraire
se joint celui de la parfaite
adaptation du texte à la
langue; chose fort malaisée.
Lors de l'exécution de l'ouvrage
à Bruxelles, j'espère que vous
aurez pleine satisfaction de votre
travail si réussi. En attendant
je vous prie d'agréer mes sincères
remerciements, affectueusement
V. N. P.

26 janvier 82 - Roule

ter Benoit-nak. (Az első levelet ismerjük, La Mara gyűjteményében jelent meg: II. kötet, 300. old.)

A levélben említett mme Lynen Victor Lynen, gazdag antwerpeni kereskedő felesége. Házuk a korabeli festők, írók, művészek találkozóhelye volt, és ők rendszerint szállást is kaptak náluk. Liszt még utolsó (1886-os) antwerpeni tartózkodása idején is adott zártkörű hangversenyt szalonjukban.

Valószínűleg Peter Benoit ajánlotta föl, hogy szívesen hívna meg Liszt által személyesen ismert újságírókat a fesztiválra. A válaszból tudjuk meg, hogy Liszt mennyire tartózkodó volt mindig a sajtókapcsolatok terén. Kétségtelen, hogy soha nem is volt szüksége mesterkéltségekre. A levélben említett újságírókról még néhány adat: Richard Pohl (1826—1896) Liszt barátja, szövegíróként és fordítóként egyaránt ismert. W. J. Otto Lessmann (1844—1918) Bülow tanítványa, a berlini, később pedig a weimari konzervatóriumban tanított, zenekritikákat is írt. Ludwig Nohl (1831—1885) a müncheni egyetemen is tanított, 1871-ben Magyarországon járt, amikor Budapesten tartott előadást Beethovenről.

A szóbanforgó Liszt-fesztivált 1881. május 26-án rendezték meg Antwerpenben, a Société Royale d'Harmonie nagytermében (ma: Provinciaal Centrum Arenberg, Arenbergstraat 28.). Az első részben Liszt Esztergomi miséjét adták elő — Liszt ezt tartotta főművének —, majd pedig az Esz-dúr zongoraverseny, a Mignon air, a Danse macabre és befejezésül a Les préludes hangzott el.

A második levél Brüsszelben a Bibliothèque Royale birtokában van, borítékján a címzés Gustave Lagye-nak szól.

Címzés: Monsieur, Monsieur Gustave Lagye
rue Verboekhoven 88,
a St. Josse-ten-Noode Bruxelles

Cher Monsieur,

Vos avez pris un soin extrême de la traduction française de la Légende de Ste Elisabeth. A votre talent littéraire se joint celui de la parfaite adaptation du texte à la musique; chose fort malaisée. Lors de l'exécution de l'oeuvre à Bruxelles, j'espère que vous aurez pleine satisfaction de votre travail si réussi. En attendant je vous prie d'agréer mes sincères remerciements, affectueusement dévoués,

F. Liszt

26 Janvier, 82 — Rome
(Bruxelles, Bibliothèque Royale)

Kedves Uram,

Ön vállalta a Szent Erzsébet legenda francia fordításának rendkívüli gondját. Az ön irodalmi tehetségéhez méltó a szöveg zenéhez való tökéletes alkalmazása; igen kellemetlen feladat. Remélem, a mű brüsszeli előadásának idején ön teljesen elégedett lesz annyira sikerült munkájával. Ezt várva kérem, fogadja meleg köszönetemet, szívélyes ragaszkodással

F. Liszt

82. január 26. — Róma

Antwerpen példájára egy év múlva Brüsszelben rendeztek ünnepi hangversenyt Liszt Ferenc tiszteletére. A hangversenyre a brüsszeli Société de Musique a Szent Erzsébet legenda előadását tűzte ki. Az oratórium eredeti német szövegét a

belgiumi ősbemutató számára Gustave Lagye fordította franciára. Liszt teljes megelégedését tükrözi a fenti levél, amelyet a fordítás áttanulmányozása után írt Gustave Lagye-nak. Ilyen előzmények után hangzott el először franciául a Szent Erzsébet legenda 1882. május 3-án Brüsszelben.

Az eddigi szerény kutatómunka folytatásaképpen nem lehetetlen, hogy újabb — eddig publikálatlan — Liszt-levelek vetnek majd fényt a nagy zeneköltő és a korabeli belga zeneélet kapcsolatára.

Kovács Mária

KÉT BARTÓK-LEVÉL

VECSEY FERENCNEK

Pozsony, 1907. jan. 5.

Kedves Frénki.*

Mindenekelőtt köszönöm szíves levelező lapjaidat, megemlékezésedet gratulációdát stb. . Nagyon rossz levélíró vagyok — általánosan elősmert dolog — ez az oka a kései reagálásnak. Most viszont rajtam a sor hogy hazai sikeridhez gratuláljak: egy bécsi kávéházban olvastam a Pesti Hírlap dicshimnuszát. Ugy látszik kevés idő jutott Rizsbieternak — a szegény öregnek, pedig megérdemelné, hogy többet foglalkozzál vele. No de se baj, ha most nem, hát 20 éves korodban, vagy ha akkor sem, hát pár esztendővel azután mégis csak megbarátkozol vele, egyetemben a sok-sok többi tudomány-ágacskaival.

Én persze azóta rég beláttam, hogy mekkora ostobaság a népdalgyűjtés. Megismervén a buta parasztot, átláttam, hogy képtelen bárminő műalkotásra, s hogy mégis a magyar nemes-dzsentrinek van igazsága, ha lenézi a sárga földig. Ebből pedig az következik, hogy szánva és bánva, hogy eddig elpocsékoltam 700 K-nyi részt az államsegélyből, a még megmaradt 300-t ünnepélyes felirattal, melyben megtérésemről szónokolok, visszaszolgáltatom a magas minisztériumnak. Ez az egyik. A másik pedig az, hogy 900 darabból álló eddigi gyűjtésemet — mint bűnös hajlamomnak korcs fattyát — egy — a zeneakadémia udvarán felállított máglyán, — szőrcsuhába öltözve, vezeklőkhöz illoén, el fogom égetni.

Ti pedig cigányok és dzsentrik, huzzátok továbbra is a magyar nótát, mint annak egyedül hivatott interpretálói! Vajha ne akadna egyetlen zenész, egyetlen zenetudós se, a ki dolgokba beleakarna kontárkodni. Mert hiszen tudvalevő, hogy a tudós kevesebbet ért szakmájához, mint a laikus! Valamint hogy mindenki tudja, hogy a falun élő dzsentri-gazdatiszt sokkal többet ért az etnografiához, mint az ország valamennyi folkloristája együtvéve. Bár adná az ég, hogy az ország vezető férfiai valahára észre térnének, s etnografiai anyaggyűjtéssel ne a buta etnografusokat, hanem a geniális dzsentri-gazdatiszteket bizná[k] meg, a kik hamarosan beküldenék jelentéseket, hogy gyűjteni való nincs, s hogy fölösleges vesződség a baromi néppel

* ë jellel jelölik a magyarban közép e-t.

törődni s ezzel egy csapásra eldöntenének oly kérdéseket, melyeknek meg-bolygatása annyi ezrébe került az államnak. Ezzel a hő óhajjal zárom levele-met, kedves szüleidet és tégedet sokszor üdvözölve.

Bartók Béla

Vecsey Ferenc (született 1893. március 23-án Budapesten, s meghalt 1935. ápri-lis 5-én Rómában) Hubay Jenő világhírű tanítványai közé tartozott, mint Szigeti József, Székely Zoltán és Geyer Stefánia. Utóbbiakkal mint Bartók-levelek cím-zettjeivel is találkozhattunk, Vecseyhez címzett Bartók-levél azonban eddig nem került elő, legalábbis nem került nyilvánosságra. Bár a Vecseyvel való 1906. évi ibériai turnéről Bartók több levelét olvashatjuk [Lev. (1976) No. 111., 112., 114. és 1065. (700. 1.)], sőt egy Vecsey-családról szóló beszámolót is ismerünk (No. 117.). Vecsey Ferenc édesanyjához szól egy korai, 1903. szeptember 10-i keltezésű levél (No. 53.).

Vecsey Ferenc művészcsaládból származott, első hegedűtanára édesapja, a Joachim-tanítvány Vecsey Lajos volt, édesanyja, Szentkirályi Margit — 1886. szeptember 6-tól Vecsey Lajos felesége — kiválóan zongorázott, fia hangversenyein is több alkalommal zongorakísérőként szerepelt. Vecsey Ferenc a tanulmányait édes-apja hegedűtanáránál, Joachim Józsefnél fejezte be Berlinben, ahol — tízéves ko-rában — első nyilvános koncertjét adta. Mint csodagyermek, frenetikus sikerrel folytatta hangversenyeit Európa és Amerika nagyvárosaiban, útjainak emlékét eksztatikus hangú hangversenykritikák százai őrzik.

Ízelítőül ebből az eksztázisból álljon itt egy 1904 elején lezajlott koncertjéről szóló bécsi kritika: „A hangversenyek égboltja hegedűkkel van tele és szt. Czecci-lia udvartartásának legkisebb apródja pengeti legédesebben a húrokat. Vecsey Fe-ri harmadik hangversenyén ismét életre keltette azt a csodás dolgokat kíséző, lassú borzongással vegyes elragadtatást, amely mindenkit eltölt, aki ájtatos szemmel tud csüggeni az alkotó természet rejtélyein, melyek egyaránt felfedezhetők a csírázó növényen és a leendő lángész szeplőtlen megnyilatkozásain. Ahogy ez a gyermek — teljesen eltekintve a dolog technikai oldalától — sejtő intuícióval megérzi a Bach-fűgák erejét és komolyságát — ahogy érvényre juttatja Hubaynak nemcsak külső czifraságban, de tartalomban is gazdag magyar rapszódiaát, ahogy magához emeli a Vieuxtemps-darabok szelíd zenei Marlitt-poézisét — mindez azok közé a dolgok közé tartozik, melyeket megérteni nem, csak érezni és csodálni tudunk.” (Die Zeit, 1904. I. 23.; közli: Zenevilág, 1904. II. 2.)

1904. október 7-én, a Vigadóban adja budapesti búcsúhangversenyét amerikai turnéja előtt. 1905 januárjában-februárjában Boston, Chicago, Cleveland, Detroit, Philadelphia, Providence, Washington hangversenytermeiben játszik, New York-ban, Brooklynban többször is. Ysaye és d'Albert üres házak előtt játszanak, Vecsey ellenben koncertturnéja meghosszabbítására kényszerül. Jellemző, hogy Cleveland-ből ezertagú magyar küldöttség utazik elé egy állomással; a küldöttség minden egyes tagjának Vecsey arcképét ábrázoló gomb a jelvénye. Vecseyvel utazik Her-mann Zilcher zongorakíséző, egy hangoló, egy titkár és két kvartélycsináló, és kü-lön zongorát visznek magukkal városról városra. Édesanyja is vele van. Bostonból 1905. február 10-én kelt levelében, melyet nővérének ír Magyarországra, ezt ol-

vassuk: „...Frenkit például minden ünneplésnél az teszi sokkal boldogabbá, hogy Washingtonban hatszáznál több feketebőrű embertársunk volt a hangversenyén [január 24-én]. A niggerek rajonganak a zenéért és vaskos tenyereiket ugyancsak csattogtatták a »Träumerei«, meg a »Chaconne« után. ...” (Egyetértés, 1905. március 2.)

Ezzel a csodagyermek sztárral volt Bartók 1906 tavaszán ibériai turnén, baráti kapcsolatuk ebben az időben mélyült el, Bartókban ugyanakkor le is hűlt kissé, amennyiben a művészetnek virtuozításra, a virtuozitásnak aprópénzre, az aprópénznek dollárookra való átváltása nem volt ízlése szerint való játék. Művészi világgépe ebben az évben óriási mértékben átalakult, illetve kibontakozott benne az, ami csírájában már 1903-ban is megvolt. Nem a karrier, hanem a világot látás vágya vitte Ibériába, amikor már viharosan ébredt benne a népdalgyűjtés iránti szenvedély.

Ezeknek a körülményeknek ismerete szükséges ahhoz, hogy megértsük az első, Vecseynek szóló levélpublikáció sajátos hangvételét.

A levél nem, vagy nemcsak a 13 éves kisleányról szól. Valószínűleg a Vecsey család konzervatív szemléletű tagjainak is érteniük kellett belőle. A család egyes tagjait karikírozó vonásoktól nem mentes említett 117. sz. levele. Ennek érdekes utóirata, amely „Kedves Kis-béla” megszólítással húga ez idő tájt félesztendő kisleányról szól, a legutolsó magyar levelezési kötet 110. lapján is kipontozással szerepel, az angol kötetben azonban [LevA (1971) No. 34.] megtalálható, Dear Young Béla pp. 66-67. (szövege 4. sorában *night lights* helyett *potty* lenne a helyesen fordított szó). Ez a kis levélke azt bizonyítaná, hogy Bartók ez idő tájt — szelleme játékos hangulatában — szívesen írt ilyen típusú, másoknak címzett, és ismét másoknak szóló leveleket.

Bartókot nem nagyon érdekelhették Vecsey koncertrepertoárjai, talán ezért volt kedvező pillanat, hogy karácsonyi szünetében írja meg válaszát Vecsey lapjaira, gratulációira, és viszontgratulálhatott kis barátjának egy olyan koncertjéhez, amelyről csak bécsi kávéházban olvashatott.

Bartók mögött volt az 1906. november 4-i pozsonyi koncert és az 1906. november 7-i budapesti filharmonikus közreműködés Saint-Saëns II. zongoraversenyével (Saint-Saëns megjelenését az ibériai turnén [Portugáliában] lásd: Lev. [1976] 1065. [700. 1.]).

Amihez viszont most Bartók gratulációján a sor, az az 1906. december 21-i Vecsey-koncert a Vigadóban. A Pesti Hírlap „dicshimnusa” azonban meglepően gyatra olvasmány. Béli Izor vezeti a lap zenei rovatát. Még nem színesítik tollát a „modern” Bartók-zenét átkozó dühödt kirohanások, vad szitokformulák. Mivel Bartók ezúttal mégiscsak utal Béli kritikusi tevékenységére, felidézzük ezt a beszámolót:

(Hangverseny.)

A hangversenyévad első ciklusa, mely tudvalevőleg karácsony előtt ér véget, hatalmas zöngével, főszegecs művészi impresszióval fejeződik be péntek este. Vecsey Feri, a mi külön „nemzeti csodánk” gyönyörködtetett csodálatos, szinte tökéletes — zsenge életkorát tekintve, valóban érthetetlen és titokzatos — művészetével. Ő sem csodagyermek már többé, hanem komoly, megbecsülhetetlen értékű hegedűművész; korunk egyik legkiválóbb hegedű-korypheusa. Bámulatos tónusa, tü-

neményes technikája, megkapóan poétikus, szinte átszellemült előadása, valósággal lecáfolyják azt a tényt, hogy születése óta még alig mult el másfél évtized. És el sem képzelhetjük, hogy hová fejlődik még Vecsey, ha ilyen arányban — mint eddig — továbbra is nő és erősödik művészete. Valóban, ő is azt a jeligét választhatja: „Quo non ascendam!” — Pénteki hangversenye az idej hangversenyévvad legkiválóbb eseménye, valósággal művészi szenzáció volt. A Magyar Gazdasszonyok Orsz. Egyletének árvái javára játszott, ingyen; mint egy modern hamelni bűvész, varázshedűjével csalogatta azt a sok száz főnyi tömeget a Vigadó termeibe és megadóztatta őket a szegény árvagyermek sorsa enyhítésének érdekében. És emberbaráti nemes cselekedetét megjutalmazta a gondviselés, nemcsak az árváknak jutott nagy summa pénz, de ő maga is páratlanul fényes művészi sikert aratott. [...]

Pesti Hírlap, XXVIII. évf., 352. sz., 7—8. l. (1906. dec. 22.)

(Érdemes ellenpróbául elolvasni ugyanerről a hangversenyről Csáth Géza szép kritikáját a Budapesti Naplóban. [Olvasható az *Éjszakai esztétizálás* című kötet 56—57. lapján.] Ez nem „dicshimnusz” ugyan, de annál magvasabb beszámoló.)

Bartók levelének tréfás utalása „Rizsbieten”-re: Wilhelm Albert *Rischbieter* német zeneteoretikus pedagógiai munkájára vonatkozik, amely a zeneakadémiai növendékek tananyagához tartozott.

Bartók levelének további tréfálkozásai eléggé sok keserűséggel telítődnek, mindezenre ezek adják meg levelének egészen sajátos, egyedülálló karakterét.

Vecsey később Giulia Baldeschi olasz grófnőt vette feleségül, és Velencében telepedett meg. Visszavonult a koncertezésről, és buddhiztikus-teozófikus tanokban mélyedt el. Egyik római útja során váratlanul érte a halál. Édesanyja néhány évvel később, 1938. október 15-én halt meg Unghia Marinában, Capri szigetén.

A levelet fénymásolatban Ruzicska Pál, a milánói Università Cattolica del Sacro Cuore professzora küldte meg. Borítékja nincs, vagy lappang.

A levél Paolo Peterlongo, a római Santa Cecilia tanára útján került elő, aki Vecseyről és Stradivari-hegedűjéről könyvet írt.

A levelet, magyar szöveggel is, fénymásolata egy részével, bevezető tanulmány-nal közzétette Ruzicska Pál. *Una lettera inedita di Bartók al violinista Vecsey di Paolo Ruzicska.* (Nuova Rivista Musicale Italiana, 1978/2. [április-június] pp. 231—235.)

Első magyarországi publikációja: Demény János: *Bartók Béla levele Vecsey Ferenchez*, teljes fénymásolattal. Új írás 1978/10., 71—73. l.

KLIMENT VASZILJEVICS KVITKA-NAK

Budapest, II. CSALÁN UT, 27.
le 22. Nov. 1932.

Cher Monsieur Kvitka,

j'ai reçu votre lettre il y a quelques semaines. Moi-même, j'étais malade; ainsi je n'ai pas pu vous envoyer l'édition anglaise de mon livre que maintenant. J'ai voulu vous envoyer deux autres publications aussi (cca 400 chants roumaines et 150 chants hongrois), mais une difficulté a surgi. Autour de explication [!] même des paquets comme les deux nommés ci-dessus, il y a

des complications incroyables maintenant; on demande des déclarations ayant le but d'obliger les envoyeurs de mettre la somme qui représente le prix des objets envoyés à l'étranger, à la disposition de notre gouvernement en valeurs étrangères. C'est extrêmement bête, puisqu' dans des cas pareils il ne s'agit évidemment pas des objets de commerce, mais des cadela]lux, ce que tout homme pas absolument aveugle peut facilement voir! Malheureusement nos surveilleurs sont tout à fait aveugles, paraît-il! — J'ai réussi tout de même, d'envoyer le premier paquet (contenant les mélodies hongroises.) Comment je pourrais faire avec l'autre, je ne le sais pas encore. Peut-être je le mettrai au bons soins d'un ami, qui va à l'étranger ou je trouverai une autre solution pareille.

Votre esquisse m'a intéressé beaucoup. Ce que vous appelez forme A B B A, nous, c. à. d. moi je le désigne: A a a A. En effet, le rythme des lignes 2. et 3. n'est autre chose qu'une contraction, un raccourcissement du rythme des lignes 1. et 4. — D'ailleurs vous verrez dans mon livre ce que je dis de ce rythme que j'appelle là „contraction slovaque du rythme”. Nous l'appelons „slovaque” parce que le premier pays où nous avons trouvé ce rythme dans un plus grand nombre, était la Slovaquie. Même aujourd'hui, je crois que ce pays et la Moravie sont les pays originaires de cette forme, puisque on en y trouve des centaines, tandis que chez les autres peuples elle ne pas tellement répandue.

Si vous aurez la bonté de m'envoyer des recueils des mélodies des peuples turque, et finnois, comme vous me le proposez dans votre lettre, je vous serais très reconnaissant. Seulement, il me faut vous dire que je possède déjà deux de ces éditions:

V. Uspenski i V. Belaïev, *Turkmenskaja Muzika*
A. Zataevitch, *1000 pesen kirgizskogo naroda*

Il y a une édition des chants de Noël roumains, publiée à Bucarest, dont les mélodies sont très intéressantes et assez bien notées (seulement il y a des fautes de notation au point de vue rythmique) et qui vous intéressera sans doute. Je ferai tout mon possible pour vous faire parvenir un exemplaire.

Veillez agréer, cher Monsieur, mes sympathies les plus vives.

Béla Bartók

[Fordítás:]

Budapest II., CSALÁN UT, 27.
1932. nov. 22.

Kedves Kvitka Úr,

levelét megkaptam, ennek már néhány hete. Jómagam beteg voltam; ezért a könyvem angol kiadását csak most tudom Önnek elküldeni. Akartam küldeni két másik kiadványt is (kb. 400 román dallam és 150 magyar), de némi nehézségem támadt. Még az olyan csomagok elküldése körül is, mint az itt említett kettő, mostanában hihetetlen bonyodalmak merülnek fel; ványilatkozatokat kérnek, amelyeknek az a célja, hogy olyan összegek megfizetésére kényszerítsék a feladókat, amilyeneket a küldendő tárgyak ára képvisel — kormányzatunk rendelkezése szerint külföldi fizetőszközben. Ez rendkívüli ostobaság, mert ilyen és hasonló esetekben nyilvánvalóan nem keres-

kedelmi tárgyakról van szó, hanem ajándékokról, amiről minden ember, ha nem teljesen vak, könnyen meggyőződhet! Sajnos, a mi ellenőrző közegeink, úgy látszik, egészen vakok! — Mégis sikerült az első (a magyar dallamokat tartalmazó) csomagot elküldenem. Hogy a másikkal mit kezdjek, azt még nem tudom. Talán egy olyan barát gondjaira bízom, aki külföldre megy, vagy más hasonló megoldást talál.

Az Ön dolgozatát nagyon érdekesnek tartom. Amit Ön A B B A formának jelöl, azt mi, azaz én így jelölöm: A a a A. Ugyanis a 2. és 3. sor ritmusa nem egyéb, mint összevonás, az 1. és 4. sor ritmusának megrövidítése. — Egyébként látni fogja a könyvemben, hogy amit én erről a ritmusról mondtam, azt ott „szlovák ritmusszűkítés”-nek nevezem. „Szlovák”-nak nevezzük, mert Szlovákia volt az első olyan ország, ahol ezt a ritmust nagy mennyiségben találtuk. Ma is úgy vélem, ez az ország és Morvaország ennek a formának a szülőföldje, mivel ott ebből sok száz található, míg más népeknél ennyire nem terjedt el.

Nagyon lekötelezne velem, ha lenne olyan kedves és megküldené, amint ezt levelében felajánlotta, a török és finn dallamok gyűjteményeit. Csak azt kell megjegyezni, hogy e kiadványok közül kettő már megvan nekem:

V. Uspenski i V. Belaïev, Turkmenskaja Muzika
A. Zataevitch, 1000 pesen kirgizskogo naroda

Van egy kiadvány román karácsonyi énekekkel. Bukarestben adták ki, és elég jól jegyezték le (csak ritmikai vonatkozásban vannak benne lejegyzési hibák), a dallamok nagyon érdekesek, és kétségkívül érdekelnék Önt. Minden tőlem telhetőt megteszek, hogy eljuttassak belőle egy példányt.

Fogadja, kedves Uram, megkülönböztetett tiszteletemet.

Bartók Béla

Kliment Vasziljevics Kvitka (született 1880. február 4-én [ortodox időszámítás szerint január 23-án] Kijevben, s meghalt 1953. szeptember 19-én Moszkvában) ukrán származású szovjet zenetudós és népzene kutató. 1902-ben jogi doktorátust szerzett a kijevi egyetemen, ugyanitt a zenei főiskolán Grigorij Hodorovszkijnál a zenetudományi szakot végezte el, de már 1900-tól intenzíven foglalkozott népzenevel, gyűjtőutakat tett, és az ekkor kezdett munka végigkísérte egész életén: a szovjet etnográfia anyagát mintegy 6000 ukrán, belorusz, Azov-vidéki és egyéb dallammal gazdagította, 1920-tól a Szovjetunió Etnográfiai Bizottságának tagja, valamint a kijevi Zenei és Drámai Főiskola tanára. 1933-ban a moszkvai Konzervatórium népzenei tagozata tanárának nevezték ki. 1937-ben megalapította az Akadémia bölcsész tagozata mellett működő „Etnográfiai Kabinet”-et, amelynek élete végéig vezetője maradt.

Megjelent tanulmányainak posztumusz gyűjteményében szép számmal találhatók utalások Bartókra és a most közölt levélben jelzett küldeményekre. (K. V. *Kvitka*: Izbrannie trudi v dvuh tomah. Tom 1.: Moszkva 1971. p. 384., Tom. 2.: Moszkva 1973. p. 423.)

Bartók közölt levelének ismertetésénél maradva, az első bekezdésben említett kötete: *A magyar népdal* (Budapest, 1924. Rózsavölgyi és Társa kiadása), 320 dallamot tartalmazó alapvető könyv. Angol kiadása — küldését jelzi! — *Hungarian Folk Music* címmel jelent meg (London, 1931. Oxford University Press).

Sajnálatos, hogy — mint levele tanúsítja — további kiadványai expedálását illetően Bartóknak gondjai támadtak, és különböző kerülő utakon kellett töprengenie. Nevezetesen két könyvről van szó: (1) *Volksmusik der Rumänen von Maramures* (München, 1923. Drei Masken Verlag) „kb. 400”, azaz 365 [Gesamtzahl der Melodien mit Varianten] dallammal; (2) *Erdélyi Magyarság. Népdalok*. (Kodály Zoltánnal együtt, a népdalokat bevezető *Előljáró beszéd* kettőjük aláírásával, de Kodály fogalmazásában. Megjelent: Budapest, 1923. A Népies Irodalmi Társaság kiadása.) A kötet angol és francia címlappal és előszóval ellátott változatban is elkészült, és pontosan 150 dallamot tartalmaz. Bartók feltehetőleg a francia változatot küldte el.

Levele második bekezdésében Bartók elismeréssel szól Kvitka egyik tanulmányáról. Ugyanitt olvasunk bizonyos szlovák ritmusszűkítésről a négysoros magyar dallamok 2. és 3. sorában. Ezek alapján — mint tudjuk — Bartók *A magyar népdal* (1924) című kötetében több magyar dallamot szlovák eredetűnek tart. (Kötete dallamai közt a 178., 185. és 205. sz. dallamot.) o

Kvitka említett tanulmánya a posztumusz gyűjtemény I. kötete 37—45. lapján található. *Ritmicseszakaja forma tipa ABBA v pesznjah szlavjanszkih narodov* címmel, tíz dallampéldával. A kötet az egyes tanulmányokat angol és német nyelven kivonatossan ismerteti. A Bartók elismerését kivívott tanulmány V. *Hosohovsky* [W. *Hoschowskyj*] készítette összefoglalóit — Xenia Danko, ill. G. Balter fordításait — a levél teljesebb megértéséhez szükséges dokumentumként közöljük:

THE ABBA TYPE RHYTHM-FORMS IN SONGS OF SLAV PEOPLES

In this short article Kvitka discusses a vital problem of Slav peoples' interrelationships in musical folklore. His comparative analysis is based on one song type with the following characteristics: seven-syllable verse-line (reduced to 4 + 3), strophe form AABB, rhythmic scheme of tune-strophe ABBA, melodic form ABCA (ABBA). After a thorough analysis of all components of the tune the author notes the following distinctive features of this type: 1. „mirror repetition” of the rhythmic scheme of the first and second lines in the third and fourth; 2. rhythmic augmentation in the second and eighth trisyllabic phrases; 3. contrast between dactyl in the inner lines of the tune-strophe and anapaest in the outer; 4. non-coincidence of the grammatical and musical accents as a result of rhythmic antimetabole (a specific artistic device observed already in ancient *vesnyankas*, or spring songs, of Eastern Slavs); 5. division of the tunestrophe consisting of four lines into two asymmetrical sections, A/BBA.

As a result of his studies Kvitka arrives at the conclusion that songs of this type are borrowings, although the possibility of their simultaneous emergence in folk music of different Slav peoples is not ruled out.

RHYTHMISCHE FORM DES TYPUS ABBA IN DEN LIEDERN SLAVISCHER VÖLKER

In einem kleinen Aufsatz greift der Verfasser das interessante Problem der Wechselbeziehungen zwischen den slavischen Völkern auf dem Gebiet der musikalischen Folklore an. Als Material für die vergleichende Analyse dient ein Lieder-

typus mit folgenden charakteristischen Merkmalen: siebensilbige Versstruktur (4 + 3), Form der Strophe AABB, rhythmische Form ABBA und melodische Form — ABCA (ABBA). Alle Bestandteile des Liedes werden hier einer sorgfältigen Analyse unterzogen, wobei der Verfasser folgende Eigentümlichkeiten anmerkt: 1) Spiegelung der rhythmischen Form der zwei ersten Taktgruppen der Periode in den beiden letzten, 2) Rhythmische Augmentation in der 2. und in der 8. der dreisilbigen Phrasen, 3) Gegenüberstellung des Daktylus in den Mittelteilen der Weise dem Anapäst in ihren Eckteilen, 4) Inkongruenz des grammatischen und des musikalischen Akzents infolge des metabolischen Rhythmus (dies ist ein spezifisches künstlerisches Verfahren, das man schon in den alten ostslavischen Frühlingsliedern „Wesnjanki“ antrifft). 5) Teilung der vierteiligen Periode in zwei asymmetrische Abschnitte — A/BBA.

Im Ergebnis der Analyse kommt Kwitka zum Schluss, dass die Lieder erwähnten Typus wechselseitig entlehnt wurden, doch schliesst er auch die Möglichkeit eines symbiotischen Ursprungs ähnlicher Lieder in der Folklore der slavischen Völker nicht aus.

Levele harmadik bekezdésében Bartók kifejezi nagy érdeklődését a Szovjetunióban megjelent török és finn népdalgyűjtemények iránt, jelzi azonban, hogy két kiadvány már birtokában van, *Uszpenszkij és Beljajev* közös kiadványa (megjelent Moszkvában 1928-ban) és *Zatajevics* gyűjtése (megjelent Orenburgban 1925-ben).

V. A. Uszpenszkijről megsejtet valamit Szabolcsi Bence és Tóth Aladár 1930—1931. években szerkesztett lexikonának 1935. évi pótfüzete, ahol nevét felemlítik ugyan, de a *Közép-ázsiai népek zenéje és hangszerei* címszóban utasítanak. Itt két önálló művéről értesülünk: a Sas Makamról (Bokhara, 1924.) és a Klaszicseszka Muzika Uzbekov című munkájáról (Taskent, 1927.). Ezek az adatok Viktor Beljajev zenetudós információiból ismertek, aki a harmincas években a lexikonszerkesztő Szabolcsi munkatársa volt. Ezekről a folkloristákról, zenetudósokról, illetve zeneszerzőkről lexikonjainkból keveset tudhatunk meg.

Az egykori vékonyka pótfüzet figyelmeztet Beljajev turkomán és baskír népdalgyűjtéseire, és ugyanez a Beljajev egyúttal — Bartókot értékelő tanulmányai alapján — a zeneszerző első felismerői közé is tartozott. Ugyanis Zatajevics Bartók jelezte művén kívül további két munkájáról is értesülünk, kazak népdalgyűjtéséről (Alma-Ata, 1931.) és arról, amely a kirgizek hangszeres népzenejéről szól (Moszkva, 1934.). Legújabban német átirásban olvashattuk ennek a zeneszerzőnek és folkloristának nevét: Alexander Zatajevitsch (1869—1936) kirgiz dallomokra írt zongoradarabjait Lampert Vera említi a kortárs zene Bartók kottatárában témakörű, németül megjelent dologozatában. (Documenta Bartókiana Heft 5., új sorozat Somfai László szerkesztésében, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1977., 168. l.)

Magáról Kwitkáról eddig még ennyi adatunk sem volt. A Documenta Bartókiana kötetiben neve nem fordul elő, és a Bartók-levelet sem ismerték.

A Kwitkához írt levele befejezésekképp Bartók egy román népdalkiadványra hívja fel a címzett figyelmét, és ígéri, hogy ezt a kiadványt is feltétlenül megküldi. Alig egy évvel ez előtt, 1931. december 20-án írt levelében román barátai egyikének, Ioan Busițiának írta: „Ismered Dragoi nemrég megjelent kolinda-gyűjteményét? Jó munka.” (Lev. [1976] No. 625., 431. l.) Erről van szó most is. Sabin V. Dră-

goi: 303 colinde cu text și melodie. Craiova (1931). Bartók most közölt levele ezek-
kel a kolindák eredeti szépségét sejtető sorokkal zárul.

Kevés Bartók-levél mutatja fel a folklorista-érdeklődés ilyen átfogó, széles —
Belső-Ázsia türk népeinek népzene gyűjteményeit is magába foglaló — körét. Már
csak ebből a szempontból is ritka és értékes az első, Kvitkához szóló levél.

Ruitner Sándor dramaturg-rendező 1979 elején a Magyar Televízió számára
Bartók 1929. évi szovjetunióbeli útjáról készített filmet, a Kvitkához írt levelet
(borítékja nélkül) ezen az útvonalon találta, és fénymásolatban ő bocsátotta rendelkezés-
re mindazokkal a Kliment Vasziljevics Kvitkáról szóló becses információkkal,
amelyek a Bartók-levél értékeléséhez elengedhetetlenek. (A levél eredetije a moszk-
vai *Glinka* zenetörténeti múzeumban van.)

A levél első publikációja: Demény János: *Bartók Béla levele Kliment Vaszilje-
vics Kvitkához*, teljes fénymásolattal. Új Írás, 1979/8., 82—86. l.

(Demény János)

A NEGYVENNÉGY DUÓ ELSŐ RÁDIÓ-ELŐADÁSA

A most első ízben közzétett Bartók-levél a Magyar Rádió rendezőjének, Csa-
nád Györgynek hagyatékából került elő. Jelenlegi tulajdonosa Csanád Györgyné,
a közreadás engedélyezéséért neki és ifj. Bartók Bélának mondunk ezúton köszö-
netet.

A levél terjedelme két oldal (mérete 290×233 mm); datálatlan, a felbélyegzés
hiányából következtetve kézbesítő útján jutott el a címzetthez.

A LEVÉL BETŰHÍV SZÖVEGE

[1. oldal:]

1. („Magyar” alias „Székely” nóta Vacsárcsiból, Csik megye csak ezt az egyet-
len variánst ismerjük.

1. A kúsasszony papucsába, csigirigiri
Szálka ment a lábujjkába, bagaragari.
2. Mind asszongya: pizskáljam ki, csigirigiri
De a fene sem állja ki, bagaragari.

aligha alkalmas felolvasásra!?

2. („Mese”; ez a dallam *csak Erdélyből* ismeretes, de nagyon sok változatban,
legismertebb szövege ez:)

1. Hess páva, hess páva
Császárné pávája!
Ha én páva volnék,
Jó reggel felkelnék,
2. Folyóvízre mennék,
Folyóvizet innék,
Szárnyam csattogtatnám,
Szép tollam hullatnám.
3. Szép leány fölszedné
Bokrétába kötné,

Az ő kedvesének
Kalapjába tenné.

3. („Magyar” alias „Székely” nóta, Zajzonból, Brassó megye, távoli rokon változatok Magyarországból is ismeretesek.)

1. Kidüllött a bojzafa, haj!
Bojzafa, bojzafa,
Hun hálunk az éjszaka?
Heje huja haj!
2. Ajtó megett ágyadon, haj!
Ágyadon, ágyadon,
A te gyenge hasadon
Heje huja haj

(talán így lehetne átalakítani:

Ajtó megett az ágyon, haj
Az ágyon, az ágyon,
Ajtó megett az ágyon
Heje huja haj)

4. („Szunyogtánc”, a magyarság egész területén ismert, sok változatban; régi dallam)

Megfogtam egy szúnyogot, nagyobb volt egy lónál
Kisütöttem a zsírját, több volt egy akónál
A ki eztet elhiszi, szamarabb a lónál,
A ki eztet elhiszi, szamarabb a lónál

[2. oldal]

[5] (Az ugynevezett „Párnás tánc”, szintén országszerte ismert; régebbi dallam és szöveg[,] ez a változat Ehedről való, Marostorda m.)

Dömbör vajda, dömbör vajda, prücsökfülű kecske,
Apád is vót vajdamester lipic kelemenke
A hijúba kilenc tojás, hogy lehetett benne?
Csináljunk egy rongyos levet, nincsen ecet benne.

[7] és [8] (Ugynevezett „ujabb” dallamok, országszerte közzismertek) átdolgozásomban mint „Menetelő nóták” szerepelnek.)

a [7]szövege:

1. Nincsen szebb a magyar lánynál,
Vékony karcsú derekánál;
(:Olyan vékony, de mint a nádszál,
Maga jár a legény után. :)
2. Maga mondja a legénynek
Válassza szeretőjének.
— Jól van, kis lány, de én nem bánom,
Csak az anyád ne sajnáljon.

a [8]szövege:

Biró Marcsa libája
Belement a Tiszába;
Kettőt lépett utána:
Kilátszott a Biró Marcsa piros alsó szoknyája.

U. i. Fel kellett bontanom a levelet, mert eszembe jutott, hogy egy dal ki-
maradt:

[9] (Cime „Pizzicato”, mert a 2 hegedűs vonó nélkül, csak pizz. játssza)

Szövege:

Nem láttam én télben fecskét, —
Most öltem meg egy pár csürkét,
Ettem a zuzáját, máját, —
Csókolom a rózsám száját.

Hétfalu, Brassó vm.

A darabok sorrendje talán más lesz, sziveskedjék eziránt Waldbauer tanár
urnál érdeklődni, akivel vasárnap délelőtt közölni fogom a végleges sorren-
det! — Egyébként nálam is megtudhatja telefonon (pl. hétfőn)

Kiváló tisztelettel

Bartók

[A boríték címzése:]

A Rádió Részvénytársaságnak

(Küldi: Bartók Béla)

KOMMENTÁR

A levélben említett műsorszámok valószínűleg 1931 december 8-án hangzottak
el az *Erdélyi est* című műsorban. A 20.15-kor kezdődő adás hatodik száma volt a
Bartók-sorozat, amelyet a *Rádióélet* 1931-es évfolyamának 49. száma így nevez meg:
„Nyolc kéthegedűs zenedarab Bartók Béla székely népdalgyűjtéséből. Előadja Wald-
bauer Imre és Temesváry János.” A műsor rendezője, Csanády György a *Rádióélet*
ugyanebben a számában rövid előzetest is írt, a cikk Bartókra vonatkozó részletét
idézzük: „Székely népdalok állnak továbbá az est műsorán. Ezeket Bartók Béla
gyűjtötte, aki negyvennégy eredeti székely dallamot dolgozott fel, mégpedig peda-
gógiai célnak megfelelően két hegedűre, amely körülmény természetesen egyúttal
zeneesztétikai szempontnak is eleget tesz, mert mintegy dimenzióban teszi meg-
foghatóbbá, plasztikusabbá a még manapság is szokatlanul székely cifraaságú és fo-
galmazású mondanivalókat.” (Megjegyzendő, hogy Csanády tévedett: a Negyven-
négy duónak csak egy része dolgoz fel magyar dallamot — Bartók Busiția Jánosnak
1931 december 20-án írott levelében említi, hogy „Írtam még újabban 44 kis, köny-
nyű duót két hegedűre, ezekben magyar, tót, román, szerb, rutén, sőt még arab dal-
lamok is vannak.”)

A nyolc műsorszám (Bartók a levélben tévesen kilenc sorszámot ad ugyan, a
6. azonban hiányzik) a Negyvennégy duó alábbi tételeivel azonos — Bartók levél-
beli számozásának sorrendjében:

1. = 6. Magyar nóta (1)
2. = 19. Mese
3. = 28. Bánkódás
4. = 22. Szúnyogtánc
5. = 14. Párnás tánc
7. = 17. Menetelő nóta (1)
8. = Menetelő nóta (2)
9. = 43. Pizzicato

A dokumentum három szempontból jelentős a Bartók-filológia számára:

1. Tudásunk szerint Bartók e levele az egyetlen, amelyben a Negyvennégy duó tételeinek forrásait pontosan megnevezi (jóllehet, gyaníthatjuk, hogy az általánosan elterjedt dallamok esetében a rádióműsor apropója kerestette meg vele éppen az *erdélyi* forrást);
2. Minden valószínűség szerint ez volt az első alkalom, amikor a közönség találkozhatott Bartók e művével (az első koncertelőadásra csak 1932 január 20-án került sor);
3. Noha a rádióban elhangzott ciklus *sorrendje* nem tisztázott, újabb autentikus műsorválogatást ismertünk meg, kiegészítendő a Negyvennégy duó kiadásában említett öt sorozatot, illetve a *Kis szvit* nyomtatásban megjelent, valamint Bartók játszottá tételválogatásait.

(Salamon István—Wilhelm András)

REINITZ BÉLA-DOKUMENTUMOK A PETŐFI IRODALMI MÚZEUMBAN

Reinitz Béla, a kiváló zeneszerző és zenekritikus — aki a Tanácsköztársaság zenei megbízottjaként is maradandó értékű munkát végzett — 1919 után emigrációba kényszerült, s itt élt egészen 1930-ig. A Petőfi Irodalmi Múzeum kéziratárában levő dokumentumok főképp emigrációjának időszaka alatt keletkeztek, s legtöbbször arról tanúskodik, hogy Reinitz Bélának milyen élénk és szinte állandó kapcsolata volt a magyar irodalmi élet egyes vezetőivel és alkotóival.

Reinitz Béla születésének századik évfordulójára, 1978-ban — Flórián László és Vajda János munkájaként — egy testes, az életművet gondosan feltérképező kötet jelent meg a zeneszerzőről. E kötetben többször említik az irodalmi múzeumban levő Reinitz-dokumentumokat, részletesebb ismertetésük, idézésük — a más irányú vizsgálódások miatt — azonban többnyire elmaradt. Ezért látszik időszerűnek, szükségesnek, hogy szóljunk ezekről az iratokról is.

Az irodalmi múzeumban levő s időrendileg első dokumentum mindjárt igen érdekes. Diósy Ödönné — Ady Lédája — írta Berlinből Reinitznek, valószínűleg 1910 körül. Ebben egy levél küldéséről számol be Reinitznek — aki neki s Adyknak egyaránt jó barátja volt —, a levél valószínűleg Adyval kapcsolatos, s Léda arra kéri benne Reinitzet, hogy sorai kézhezvétele után azonnal semmisítse meg a levelet, nehogy a férje tudomást szerezzen ennek tartalmáról. „... Nagyon, nagyon boldogtalan vagyok...” — írja Léda Adyval való kapcsolatának ezen újabb válságos szakaszában.

Irodalomtörténeti s talán zenetörténeti érdekességű az a levél is, melyet Szini Gyula — a XX. századi magyar prózairodalom egyik neves alakja — írt Reinitz Bélának. E levél úgy maradt fenn, hogy Szini 1916 novemberében — tehát már a világháború időszaka alatt — Pólába (a mai jugoszláviai Pulába) címezte az akkor ott katonáskodó Reinitz Bélának levelét. A posta az 1/3. hadtápszázlóaljnál nem találta meg Reinitzet, így a küldemény visszaérkezett Szini Gyulához. A dokumentum Szini Gyula hagyatékából került a Petőfi Irodalmi Múzeumba.

Szini Gyula levelében Somlay Artúrt, Csathó Kálmánt és Révész Bélát emlegeti közös ismerősként, s ismételten ajánlja barátjának, hogy közösen írjanak egy operettet. S a világháború poklára célozva írja levelében: „... Bélám, ne essünk

kétségbe. Lesz még talán valami belőlünk e Nagyböjt, e kínos Hosszúnap, e véres Strudli [?] után ...”

Az irodalmi múzeum Reinitz-dokumentumainak legnagyobb része Mikes Lajos hagyatékában maradt fenn. Mikes — mint ismeretes — Az Est Lapok irodalmi szerkesztője volt, a haladó irodalom, a tehetségesnek tartott írók barátja s lelkes támogatója. Baráti köréhez tartozott Reinitz Béla is; erről Reinitznek mintegy 18, Mikesnek pedig 2 Reinitzhez írott levele tanúskodik.

A Mikesnek szóló első levelek — pontosabban levelezőlapok — tábori postával érkeztek, az első világháború elején. Lényeges dolgokról nem írhat — jegyzi meg Reinitz, „... itt sok a dolog...”; — inkább csak a kapcsolatfenntartás folytatására irányulnak ezek a sorok. Valóban Pólában van ekkor is Reinitz Béla, de nem — mint a korábbi dokumentumban Szini Gyula hitte — az 1/3., hanem a 30/I. hadtápszázlójában.

Reinitz Béla Mikeshez írt következő levelei már az emigrációból valók. Ezek legtöbbszörében — 1923 és 1929 között — anyagi helyzetének igen súlyos voltáról ír, s arra kéri Mikes Lajost, hogy — lehetőségein belül — segítsen rajta. 1926 közepén keletkezett két levelében Ady-dalait magyarországi kiadásának pénzügyi problémáiról ír, s arról, hogy e dalok bécsi kiadásáról is tervei vannak. E levelek egyikében megjegyzi, hogy a Mikes által küldött Fodor József-verset megzenésítette (Fodor József, az akkori kitűnő fiatal költő Mikes felfedezettje volt). „Gyönyörű vers” — írja erről Reinitz, s kéri barátját, hogy küldjön Fodortól más verseket is, mert érdeklí e — levelében kiválóknak nevezett — költő.

A következő leveleket — 1929-ben — már Berlinből írja. Anyagi helyzete továbbra is igen súlyos; mint egyik levelében említi, egyelőre csak három hónapra vannak költségei biztosítva. Másik, 10 oldalas levelében már arról ír, hogy a folyó hónapra sincs biztosítva megélhetése, ezért — ha tud — küldjön neki Mikes 600 márkát. Mint írja, azért került ilyen helyzetbe, mert egy Dümov nevű szerzővel közösen írt egy librettót, azonban a berlini színház — a nehéz gazdasági viszonyokra hivatkozva — elhalasztotta a bemutatót. (Oszip Dümov Árnyak Harlem felett című néger tárgyú, antifasiszta tendenciájú színművéből komponált daljatkéről van itt szó.) Ugyanitt írja, hogy — tanácsköztársasági szereplése miatt — jelenleg Bécsbe sem mer menni, mert ott a fasiszta Heimwehrek vagy a Gömböskülönítményesek kezébe kerülhet. Megemlíti egyúttal Mikesnek, hogy szeretne hazamenni Pestre, s „bolsevista” ügye ugyan elévült, de — véleménye szerint — ezt csak protekcióval lehetne megnyugtatóan rendezni.

Mikes Lajostól két Reinitzhez írt levelet őriz a Petőfi Irodalmi Múzeum. Mindkettő részben anyagi ügyekről szól, részben pedig Mikes Bécsbe érkezésének időpontjáról tudósít. A Mikes Lajosékkal kapcsolatos utolsó Reinitz-dokumentum — 1930 augusztusából — már Mikes Lajos halálával kapcsolatos. Mikes feleségének írt Reinitz Béla. Mikes Bécsben halt meg hirtelen, Reinitzzel való találkozások; részben a halálozással kapcsolatos teendőkről, részben Mikes anyagi ügyeiről írt itt Reinitz.

Három levelet szeretnénk még említeni a Reinitz-dokumentumok közül. Az egyiket Földessy Gyulának, a neves irodalomtörténész Ady-kutatónak írta Reinitz Béla, 1929-ben Berlinből. Ebben részben megköszöni Földessynek, hogy az megkereste levelével, mert — mint az emigrációban élő zeneszerző keserűen megjegyzte — az ilyenfajta baráti megkeresések bizony ritka vendégekként jelentkeznek nála. Ugyanitt Reinitz állást foglal az ekkoriban élesen kibontakozott Ady—Kosztolányi-

vitában; a harcos Ady mellett, s az öncélúan esztétizáló Kosztolányi ellen áll ki, s megemlíti, hogy Kosztolányi Adyt támadó versét megzenésítette, hogy ezzel is bemutatassa „e süket citerálás lényegét”.

Heltai Jenőhöz már Budapestre való visszatérte után írt két levelet Reinitz. Az elsőben — 1936 júniusában — A türelmes Grizeldisz című Heltai-daljáték kialakításáról ír részletekbe menő észrevételeket Reinitz. A második levél 1942 júliusából való. Ebben testvére halála alkalmából fejezi ki részvétét Heltai Jenőnek, s mint írja, a kedves ismerős temetésére sem mehetett ki, mert „a testemnek bizony már csak részben parancsolok”.

Végezetül még két Reinitz Béla-dokumentumot szeretnénk említeni. Az egyik 1940 szeptemberéből való, ez Juhász Gyula Szerelem című versének egylényegűen szép megzenésítése. A másik dokumentumanyag Mácza Jánosnak, a Szovjetunióban élt kiváló esztétának hagyatékában maradt fenn. Részben Mácza János két kéziratot másolata található itt, az Egyedül a tengerrel és a Kató a misén című, a Reinitz által megzenésített Ady-verseket másolta le Mácza János, a munkáshangversenyeken történő felhasználás céljából. S egy másik, múzeumbeli dokumentumban, a Viszonyom a zenéhez című, 1970-es, Moszkvában írt feljegyzésében említi Mácza János, hogy a 20-as évekbeli kassai munkáshangversenyeket nem tudta volna elképzelni Reinitz Ady-dalai nélkül. (Itt említhető meg, hogy a magyarországi munkáshangversenyeken is rendszeresen felcsendültek Reinitz Béla Ady-dalai — erről visszatérően ír a Reinitz-monográfiában Flórián László.)

E néhány adalék s az alább következő néhány Reinitz-dokumentum is talán hasznos hozzájárulást jelent a Reinitz-pályakép értékeléséhez, a magyar zene e jelentős alkotója sokoldalú érdeklődésének, emberi és eszmei kapcsolatainak megvilágításához.

(Szilágyi János)

[Szini Gyula levele Reinitz Bélához]

[Budapest 916. nov. 28.]

Kedves Bélám,

Nem merek, nem illik már visszaemlékezni arra, hogy milyen rég nem írtam neked levelet és csak az vigasztal, hogy te sem írtál. A jeget mégis én fogom megtörni. Írok, nem mintha írivalóm volna, de rájött a levélírás és eszembe jutottál. Somlay Arturral, Csathó Kálmánnal és egyéb ismerőseiddel, amikor összejövünk, mindig emlegetünk. Révész Béla ideadta új, megváltozott címedet. Ha jól emlékszem, legutóbbi levélváltásunk ott akadt el, hogy én bizonyos cukrásznét emlegettem, akiről operettet írhatnánk. A cukrászné alszik, de még nem halt meg egészen. A legutóbb a „Csokoládé katona” bemutatóján voltam és az a hülye, lapos szöveg, amelyben semmi sincs többé a Bernard Shaw humorából, a „Hősök”-ből — amiből csinálva van — ismét föllelkesített. Istenem, mennyi pénzt lehetne keresni! Mennyi pénz van a tollunkban, amit nem tudunk kiaknázni, mert a nyakunkon ül az ördög. Rájöttem, hogy a lustaságnak külön ördöge van és ez a leghatalmasabb az egész világon. November és őszi köd lévén, hallatlanul ideges vagyok és panaszkodni szeretnék, de minek? Hiszen bizonyára neked is elég okod van sóhajtozni. Bélám, ne essünk kétségbe. Lesz még talán valami belőlünk e Nagyböjt, e kí-

nos Hosszúnap, e véres Strudli után. Talán! Mártsd be tintába a tollat és írd meg, mit csinálsz, tudsz-e dolgozni? Én írásról, különösen levélírásról már úgy leszokom, hogy ezt a levelet is hevenyészett papíron és hevenyészett tollal írom, egy óráig tartott, míg ezeket összekerestem. Mit írjak még? Tangónak igen szép sikere volt és újra dirigál, hála Istennek! Lándor Tivadar, amint talán tudod megnősült, mert nem lehet látni, Budán él visszavonulva. Más újság nincs. Ja, Molnár Ferenc „Farsangja” még! Egészen jó. Das lebt sich!

Szervusz. Ölel Gyula

[Reinitz Béla levelei Mikes Lajoshoz]

1.

[Wien 1926. VIII. 13.]

Kedves barátom! Végre! megkaptam leveledet és sietek

1. nyugtázni az egyik 1 1/2 millió koronát, amit Pökkel [?] küldtél el. Ezt megkaptam. A Magyar Elemér-félét nem kaptam meg, mert M. Elemér még nem jött vissza Bécsbe . . .

Különben köszönöm kedves hozzájárulásodat, jól jött a pénz.

2. Augusztus 20. után is, előtt is folyton itthon vagyok. Örömmel várlak, nagyon kérek is, gyere, k. családodnak is örülök, hozd fel őket! De kérek okvetlenül értesíts pontos érkezésedről, főleg az érkezési napot, és órát tudasd, hogy várhassalak . . .

3. Ady-dalok harmadik kiadása. Elvben rendben. Köszönöm ezt az intervenciót is. De ezt szeretném veled részletesen megbeszélni Bécsben. Azt hiszem tehát ennek a véglegesítése várható, amíg feljössz. — Örülnék ha a bizományi dolog is sikerülne, de a Bárd-féle bizományt is szeretném Miklóséknak [Miklós Andoréknak] átadni. De ezt meg kell részletesen szóval beszélni. Nagyon örülök k. pajtás, hogy jössz. Ne felejtse el az általad felfedezett írók kötetéből hozni mutatót, mert érdekelnek ezek az emberek.

Értesíts jövedeledről pontosan. Cím: Rainergasse 29. III. 12/a.

Révésszel [R. Bélával] nem találkoztam, nem közölhettem vele üzenetedet.

Ölel sokszor barátod Reinitz.

2.

[Bécs, 926. szept. 1.]

Kedves Mikeském!

Magyar Elemér megfizette a pénzt. Tehát az egész 3 millió koronát megkaptam. Köszönöm.

Nagyon vártalak, hogy aug. 20. után jönni fogtok. Miért maradt el? Gyerek kérek szeptemberben! Nagyon jó volna egy kis kibeszélés.

Miután nem jöttél el, kell, hogy a Modern Könyvtárbeli Ady-dalok ügyre reflektáljak, azért csak most, mert reméltem, hogy személyesen jobban fogom megértetni a dolgot, mintha annyit firkálnom kell. — A honorárium tényleg 400 aranykoronában volt meghatározva, azonban a szerződésben junctionolva van ez az összeg az eladási árral . . .

Ami a bécsi Ady-dalok bizományát illeti, erről egy nézetet vagyok ve-

led, várni kell az alkalomra. De ha átvinnék, én szeretném Bárdtól az eredeti... bizományát is elvenni és az Athaeneumra bizni. Akkor legalább az egész egy kézben volna.

Jőjj barátom mielőbb Bécsbe. Most már nem lehet kifogásod semmi... Fodor József „Ragyogjunk” című versét megkomponáltam. Gyönyörű vers. Küldj Fodortól több verset. Érdekel. Kiváló költő. Tényleg!

Ölel

Reinitz

3.

[Berlin, 1929. I. 15.]

Kedves Barátom! Megkaptam leveledet és a Szom[ory] ügyben azonnal felhívtam Bíró Lajost — akivel igen jóban vagyok, hogy elintézzem amit kívántál. Bíró azért nem felelt eddig, mert sajnos a két elküldött dolgot nem tudta használni... , de most, hogy ez a leveled közbejött, megragadja az alkalmat, hogy újból éspedig esetleg a te közvetítéssel friss anyagot kérjen Sz. művei közül. Az ő helyzete e vállalatnál ugyanis olyan, hogy csakis olyan árut javasolhat megvételre, ami valóban és rögtön kivitelre is kerül. Miután a berlini cég egy amerikai vállalat fiókja, itt nem vesznek meg olyan kéziratot, amit esetleg — talán — később felhasználnak, vagyis raktári, rezerva anyagot, csupán kivitelre kerülőt, mert korlátolt számú filmet csinálnak...

Már most a te közvetítésednek itt az a szerep jutna, hogy miután te jól ismered Sz. dolgait, talán te keresnél ki olyan valamit tőle, amiben filmananyag van, ahol t. i. nem a Szom[ory] egyéni jellege adja meg csak a dolog értékét, hanem valamilyen matéria van, [amely] a Szom[ory] stílusa nélkül is... hat. Én — ez az én személyes véleményem — nehezen hiszem, hogy Sz.-nél ilyen akad, és ezért nem tartom a dolgot kilátásosnak, de Bíró azt mondta, hogy okvetlenül szeretne nagyobb anyagot kapni, mert azonnal elolvasna mindent, amit kap...

Azt, hogy nem írt választ, nem szabad szigorúan venni, mert ha megvételre lehetett volna valamelyiket, azonnal írt volna. Amit pedig most küldesz, azt én is vállalom, hogy átolvasását és megválaszolását forszírozni fogom, mert Sz-t illetőleg veled egy nézetben vagyok, őt nagyra becsülöm és kötelességemnek tartom minden tőlem telhetőt megtenni, hogy az őt ért igazságtalanságokért egy erkölcsi melléállással legalább kárpótolni lehessen. — Bíró és lakása címét ideírhatom: Steinpltz 1. III...

A Fodor [József]-kötetet megkaptam, köszönöm. De nem írsz róla, hogy a Fodor-kottát eljátszattad-e valakivel? És hogy tetszett?

Én itt vagyok Berlinben, és vesződöm mindenféleképp, hogy tető alá juttassak egy egzisztenciát: nehéz, nagyon nehéz, de nem lehetetlen. Tisztán azon fog múlni, hogy lesz-e egy évre való kitartásom, illetve megélhetésem, anélkül, hogy keresek. Egyelőre csak három hónapra való van...

Helyzetednek és jó egészségednek örülök. K. feleségedet, gyerekeidet sokszor üdvözlöm, téged pedig szeretettel ölel barátod

Reinitz Béla

Kedves barátom!

Nagyon nehezen szánom el magam az írásra, mert pénzt kell kérnem tőled, éspedig nem olyan körülmények közt és arra a célra, amiről szó volt köztünk. De el kell szánnom magamat, bármilyen kellemetlen is ez a kérés, mert ezt le kell küzdenem, ha valahogy ki akarok mászni a csávából. A helyzet ugyanis a következő. A librettót rémes küzdelmek és nyomások között sikerült Dymovból [Oszip Dümov] kiszorítani. Szeptember 5-én szállította. És pedig — s ez volt a meglepetés számomra — jót írt.

Azonban nem voltak versek a szükséges együttesekhez és kupléalkalmakhoz. Most versírót kellett keresni. Végre az is akadt, egy itteni poéta személyében, aki mérsékelt tehetségű, de igen jó indulatú, derék fiú volt, kedvet kapott a dologhoz és velem együttes agyalásokban végre megszült 8 új számot, köztük 2 nagy együttest.

Én vele együtt komponáltam, egyidejűleg kész lettem, leírtam mindent, úgy, hogy a darab e percben fix und fertig készen van letisztázva zongorakivonatban és csak a hangszerelés van hátra. Ez egyelőre nem okoz gondot, mert a nagyobb baj abban következett be, hogy a színház megbukván a Happy End-del (Brecht), ráfizetett egy hónap alatt 60 ezer márkát, és most nem mer egy drága darabba belefogni, mert itt olyan rossz színházi konjunktúra jött, hogy átlagban 1000 és 1500 márkás házakkal dolgozik és boldog emellett, de persze ily helyzetben csak kis együttesű és személyzetű, olcsó darabokat mer kihozni...

Már most az én darabom napi regie-je 3 ezer márkára becsülendő és ilykép magamnak se tanácsos szerződésadta jogaimhoz ragaszkodva a terminus betartását forszírozni. Hiszen joga volna az első héten levenni a műsorról, ha ilyenek a bevételek!... A hangszerelést egyelőre magam csinálom, miután a kompozícióval készen vagyok: pár számmal már megvagyok, de persze lassan megy...

Szóval Berlinben kéne maradnom, amíg ez a színdarab-ügy jobbra vagy balra el nem dől. Ezt így beszéltük meg veled annak idején Bécsben, hogy t. i. ezt a darabot meg kell csinálni, meg kell vele próbálkozni és ha nem sikerült, még mindig ráérek visszavonulni remetének, tanulni. Ezen tanulás beállta esetére ígérted te, hogy pénzzel segítesz, ha létrejön ilyen visszavonulás lehetősége. Jól tudom. Azonban éppen erre a visszavonulási lehetőségre kell gondolnom és azoknak az embereknek az igénybevételét, akik ennek szüksége esetére a dolgot finanszírozni ígérték (Biró, Hatvany) nem merem most kockáztatni, mert félek, elköltöm, illetve felélem ezt a pénzt és akkor nem tudok újra kérhetni a teljes csőd esetére. Tehát: azt gondoltam, hogy te ahelyett, hogy ennek a végszükségnek esetére járulnál hozzá az én megélhetésemhez, a mostani szituációban, amíg t. i. itt várnom kell Berlinben, arra, hogy lesz-e, nem lesz-e, segítenél rajtam.

Én jelenleg úgy állok, hogy november hóra még van knapp megélni valóm, de már dec. 1-én nem tudok még lakást se fizetni, mert dec-re egy fillér fedezetem sincs. Egyelőre tehát decembert kell fedeznem. Ez itt 600 márka pénzt jelent. Ezt kérem tőled egyelőre, ha lehet.

Nagyon szeretném pajtás, ha megmutathatnám a darabot, mert azt hiszem ezúttal jól sikerült csinálnom, de persze most még arra sincs kilátás, hogy Bécsben találkozzunk, mert én nem merek jelen pillanatban Bécsbe menni. Amíg ott a helyzet nem tisztult ki, nekem itt kell maradnom, mert nem kockáztathatom, hogy Heimwehrek, vagy a Gömbös-különítményesek kezébe essek . . . Persze ha változik a helyzet, akkor lemegyek Bécsbe, hiszen nagyon kéne lemenni és akkor remélhetőleg találkozunk is és megismertethetem veled a zenét.

Igy most leírva tisztán 147 oldal kéziratot tesz ki, és örömem van benne. Összesen 20 szám van, abból 12 régi, 8 új, de ezek nagyon kiadások, két ensemble és 3 nagy kórus lett.

Mit gondolsz, lehetne-e az én bolsevista ügyemet otthon elintézni?, hogy esetleg Pestre lehessen menni, és ha igen, kinek a révén és ki által?

Az ügyem elévült, de ezt csak protekcióval lehet kimondatni. Kit lehetne erre protekcióul kapni? . . .

Kérlek, felelj. Cimem: Berlin W. 30 Luitpoldstr. 8. II . . .

K. családodat üdvözli, téged ölel

barátod
Reinitz

5.

[Wien, 1929. XII. 27.]

Kedves barátom!

Pár nap óta itthon vagyok Bécsben. Hazajöttem az instrumentációt elvégezni. Hogy meddig maradhatok Bécsben, azt nem tudom, mert megtörténhetik, hogy a darab próbáit meg akarják kezdeni és Berlinből odasürgönyöznek, akkor a darab érdekében utaznom muszáj.

Nagyon szeretnék látni! Novemberi leveledben jelezted, hogy feljössz Bécsbe, nem tudom, voltál-e már itt, de nagyon örülnék, ha feljönnél. Sok beszélni való volna, és a darabot és zenét is elhoztam, megnézhetnéd és esetleg adhatnál pár jó tanácsot. — A színházzal kutya rossz viszonyban vagyok, mert nagyon meg akarják rövidíteni a zenémet; már most fontos volna egy harmadik objektív, aki megmondja, mibe egyezhetem bele a dolog sérelme nélkül és mihez kell ragaszkodnom. Mert húzni azt kell, az biztos, csak szeretném tudni, hogy hol kezdődik a megcsonkítás és mennyi az egészséges rövidítés. —

Légy kedves és írd egy kártyát . . .

Ölel Reinitz

[Reinitz Béla levele Földessy Gyulának]

[Berlin, 1929. nov. 16.]

Kedves Gyulám!

Leveledet, melyből a legszeretetteljesebb rokonszenvet érzem magam felé áradni, hálásan köszönöm. Az ilyenfajta írások még akkor is különösen jól esnének, ha gyakran volna részem bennük, hát elképzelheted örömemet és hálámat, amikor bizony ritka vendég nálam az ilyen megemlékezés. Ady-fü-

zetedet is a múltkor, a Kosztolányi-vitát most megkaptam, együtt köszönöm meg neked mindkettőt. Ami K. urat illeti, mulatok rajta, hogy a vita akörül folyik, hogy K. jóhiszemű-e vagy sem: nekem ez a fiatalember már 20 év előtt rosszhiszemű volt. De miután megállapítom általános rosszhiszeműségét, javítólag és utólag mégis kénytelen vagyok konstatálni, sőt koncedálni, hogy a „Szép a szép” című verssel K. jóhiszemű nemcsak hogy lehetett, hanem feltétlenül jóhiszemű kellett, hogy legyen. Hogyan is tudhatná és érezhetné ez a művészi álképlet, hogy a Szépséggel szemben az igaz ember épp oly gyámoltalan, együgyű és tanácstalan, mint aminő tehetetlen az újszülött csecsemő a vele szemben álló földi erők ellen: s egyedüli méltó, igaz és a téma impressziójával ekvivalens hangja csak az a vergődő, szent és imádságszerű dadogás lehet, melynek Ady adott hangot. Ez a vers vallásos, istentisztelet-szerű hangja csak a földöntúli, éteri érzésnek, amikor egy repülő lélek az „omnia admirari” himnuszát zengi. Ezt sokkal nehezebb érezni, mint a vanitatum vanitas-t s csak igen kevés művészeknek adatott meg eljuthatni az érzések ez ígéretföldjére.

A K. bornírtságának tán mégis van valami haszna: dühömben megkomponáltam ezt a verset, azt hiszem, a zenével sikerül majd megsejtenni valamit e süket citerálás lényegéről azokkal is, akik lelkileg botfűlüek.

Hogy mikor jutok haza? Öregem! Ha majd lehet! Most még nem lehet. Üdvözetemet add át H [atvany] Lacinak és mindenkinek, akit illet. K. feleséged kezét csókolja

téged szeretettel ölel
Reinitz Béla

[Reinitz Béla levele Heltai Jenőnek]

[Budapest, 936. juni. 26.]

Kedves Jánoskám!

Az első felvonás végén az a szituáció, hogy Griseldist senki és semmi nem tudja rávenni arra, hogy Volter szájaíze szerint viselkedjék, vagyis, hogy ellentmondjon az urának. Türelmét oly végtetekig viszi, hogy ura őt elkergeti és Griseldis inkább elkergetteti magát, minthogy megváltoztassa magatartását. Oka ennek a legendában: a türelem erénye, nálad: a persiflage-ban az, amit az ének-szövegben következőképp fogalmaztál meg: A türelem nekem olyan, mint másnak a szerelem . . .

A második felvonás végén a finále verseiben ez a szituáció olyképp változik meg, hogy Griseldis férje kérésére, hogy visszatérjen hozzá, beleegyeznek, de már három kikötést tesz. Ez a változás az első felvonás végtetekig hajtott türelmével óriási; és ez a fejlemény igen kitűnő. Ide kellett eljutni, és a hiba ott van, hogy a második felvonásban nincs megírva, hogy Griseldis jellege miképpen változott meg ennyire. Ezt a hiányt olyképp próbáltuk megoldani, hogy azt mondtuk: Éppen ezt a változást kell megírni a második felvonásban, szemünk előtt kell G. jellemének ezen a változáson keresztül menni, s akkor jó lesz a darab . . .

A harmadik felvonásban azután megmaradhat az ami van, mert itt ismét az a logikus, hogy Volter a változással elégedetlen legyen, azonban most már késő.

Ami most már részleteket illetőleg van:

1. A Bolond alakját ki kell képezni; már az első felvonásba be kéne hozni a cselekménybe.

2. A második felvonásban talán a forgószínpad által adott lehetőség ki volna használható, ha ez a felvonás több képre szakadhatna nyílt változásokkal, ami élénkítené a színpadi hatást.

3. A második felvonás mostohán van ellátva énekszámokkal... Hiányzik még legalább 3 szám, amelynek a cselekményből kell majd adódnia.

Egyelőre már ennyi beszédért is elnézést, sőt bocsánatot kérek. De meg kellett írjam, mert elmondani nem lehet ennyit egy szuszra. Baj talán nincs? Legfeljebb eldobod és mást találsz ki.

A viszontlátásig sokszor és melegen üdvözöl
Reinitz Béla

KÖNYVEKRŐL — KOTTÁKRŐL

Szerk.: Székely András:

KI KICSODA A MAGYAR ZENEÉLETBEN?

Zeneműkiadó, Budapest, 1979.

A fájdalmasan hiányzó zenei lexikont nyilvánvalóan nem pótolja ez a kötet sem, a lexikon egy témakörét azonban sokkal szélesebb körben ismereti, mint a majd egyszer elkészülő enciklopédia. Mert az bizonyos, hogy az a sok ezer muzsikussal és zenei funkcionáriussal, aki a *Ki kicsoda* hasábjain címszavakat kapott, mégoly átfogó és körültekintő zenei lexikonban sem jutna ehhez a nyilvánossághoz. Ennyit mindenképp előre kell bocsátani, hisz amennyire hálátlan munka az efféle könyv szerkesztése, épp annyira hálás feladat a majdhogynem óhatatlanul hiányzóknévsorának utólagos összeállítása, a kötet készítőjének „kiszervezése”.

Ez utóbbi már többszörösen megtörtént, ám elsősorban mégis azt tartom szembeszökőnek, hogy a sok ezer címszó a magyar zenekultúra személyiségeiről — közkatonaikról és tábornokairól egyaránt — mennyi értékes, egyebűnben be nem szerezhető adatot, információt közöl. A „közkatonaikról” szolgáltatott ismeretanyag kiváltképp értékes, hisz honnan is lehetne országserte tevékenykedő, zenekultúrát teremtő muzsikusainkról közelebbit megtudni.

A kötet egyúttal sok ezer önarckép is, mint többé-kevésbé tárgyyszerű önéletrajzok sorozata. Esetenként igen jellemző, hogy ki mekkora terjedelemben tudta/akarta összefoglalni, a nyilvánossággal közölni eddigi tevékenységét. Az adatszolgáltatás mennyiségeért és minőségéért a címszavak írói felelősek, a

szerkesztés elfogadható alapelve volt, hogy beküldött kérdőíveket sem terjedelem, sem szavahihetőség szempontjából felül nem bírálta.

Miután a kiadvány teljes, bár tömör életrajzokat ad, akárhányszor megcsúszik, hogy sok munkahelyet megjárt vagy sok intézményben tanult muzsikussal reális jelentőségéhez képest aránytalanul hosszú vagy külső eseményekben kevésbé gazdag pályát birtokosaként esetleg jelentőségéhez mérten rövid címszóval szerepel. Bizonyos arányítás végett talán mégis érdemes lett volna szerkesztői szemmel szigorúbban átgondolni, nem túlméretezett-e például némely kevésbé fontos személyiség műveinek, volt munkahelyeinek jegyzéke.

Ki kicsoda? típusú kiadványt általában népes szerkesztőség rendez sajtó alá. Kötetünk esetében nem ez történt, következésképp nyilván nem volt kellő idő és apparátus a beérkezett címszavak egységesítésére. Hogy csak egyetlen példát említsek: zenei tanulmányait némely muzsikussal a Nemzeti Zenedében, a konzervatóriumban vagy a szakiskolában végezte, holott e három intézet a felszabadulás után, bizonyos időtől fogva egy és ugyanaz. Népesebb szerkesztőség bizonyára megtehetné volna, hogy a megválaszolatlanul maradt kérdőívek címzettjeit ismételtelen felkéri adatszolgáltatásra, ahogyan azt például az angol *Who is Who* teszi, elejét véve ezzel számos kaján megjegyzésnek is.

A kötet alapjául szolgáló kérdőív — a benne szereplő kérdések köre — megfelelő alapot adott a címszavak megírásához. Egy következő kiadás előtt érdemes volna fontolóra venni, vajon az MTA tudományos fokozatai kitüntetésnek-díjnak számítanak-e, hisz valójában nem azok.

Renekvívül hasznos az a zenei intéz-

mények széles körét felölélő címlista, amely ugyan a névsorokat szolgáltató iskolákat-intézményeket tartalmazza, de egyúttal önálló információértékkel is bír. Am épp ebből a felsorolásból derül ki az is, hogy bizonyos hiányok az adat-szolgáltatásra fel nem kért intézmények függvényében szükségszerűek. Mivel a kötet lényegében elfogyott, feltehető, hogy második — bővített és javított — kiadása nem utópia. Következésképp csoporthiányokra alighanem érdemes felhívni a figyelmet. Kimaradtak a legtöbb vidéki színház zenés részlegei, operettszínházak, muzsikások, karmesterek (ha másutt nincsenek regisztrálva). Névsorral bizonyára szolgálnak a társulatok vagy a Magyar Színházművészek Szövetsége. Hiányzanak mindazon gyakorló zenekritikusok, publicisták, akiket a zenei intézmények nem tartanak nyilván, de a MUOSZ igen. Nem teljes a zenei szakfolyóiratok „stábjá” sem, az intézményi listáról is hiányzik valamennyi. Kimaradtak a társadalmi tömegszervezetek muzsikusi vagy zenével foglalkozó funkcionárius munkatársai; a Magyar Zeneművészek Szakszervezete adatközlőként sem szerepel, holott feltehetően sok olyan tagja van, aki másutt nincs nyilvántartásban. Ugyanígy kimaradt a Művészeti Alap zenei szakosztálya a csak ott regisztrált tagokkal egyetemben. A totális hiányok között emlitem még az Országos Rendező Irodát, az Országos Szórákóztózenei Központot, de a Zenei Versenyirodát, a Szerzői Jogvédő Hivatalt is. (Az intézményes gyűjtőterület még tovább bővíthető.)

Közhelynek számít, hogy lexikon típusú munkát legjobb volna mindjárt második kiadásban — az első megjelenés tapasztalatainak birtokában, a javítandók-bővítendőkkorrekcióival — közreadni. Különösképp érvényes ez olyan kötetre, amelynek készítésében a hazai könyvkiadásnak és szerkesztésnek alig van értékelhető tapasztalata. A magyar zenei Who is Who hasznát és értékét, Székely András nem csekély szerkesztői munkáját azonban semmiképp nem kérdőjelezi meg a következő editiótól várható-remélhető teljesség — természetesen: viszonylagos teljesség — hiánya.

Arnold Schönberg:

STIL UND GEDANKE — AUFSÄTZE ZUR MUSIK

Gesammelte Schriften 1.

Hrsg. von Ivan Vojtěch

S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1976.

Arnold Schoenberg irodalmi munkásságának két kötetre tervezett kiadása — amelyből egyelőre az első kötet hozzáférhető — bizonyára tömördek új impulzust ad a zeneszerző sokoldalú tevékenységének mennél alaposabb megismeréséhez. Az első kötet 71 írást tartalmaz, közülük 23 eddig kiadatlan volt. A teljes vállalkozás tematikus beosztása lényegében Schönberg elgondolását követi, azt a csoportosítást, amelyet a zeneszerző készített irodalmi munkásságáról.

Az első kötet tartalmazza azt a 15 tanulmányt, amely Schönberg *Style and Idea* című kötetében 1950-ben jelent meg, az *Aufsätze zur Musik* gyűjtőcímmel összefoglalt második, nagyobb fejezet pedig 1909—1950 között keletkezett írásokat sorakoztat. Közülük nem egy bekerült a *Style and Idea* lényegesen bővített második kiadásába.

Mindenesetre az új angol kötet a németet nem pótolja, aminthogy — bizonyos értelemben — emez sem helyettesíti az angol változatot. Az ismertető kiadványban megírásuk eredeti nyelvén válnak ismét hozzáférhetővé Schoenberg német esszéi, fordításban az angol nyelven írottak. Ebben a vonatkozásban kötetünk nem teljesen „kritikai”, még ha a közreadó a végleges szövegeket az első, vázlatos fogalmazásokkal egybevetette, s a variánsokat a jegyzetanyagban feltüntette is. Ez persze nem kisebbíti a közreadó Ivan Vojtěch rendkívül gondos munkájának jelentőségét. A jegyzetek előszavában különben éppen ő figyelmezteti az olvasót: kritikai szövegkiadás feltételei ma még nem adottak.

Számos nehezen vagy egyáltalán nem hozzáférhető szöveg tanulmányozását teszi a kiadvány lehetővé. Különböző antológiákban-monográfiákban igaz, megjelent az írások közül egy s más, ám a közreadó joggal figyelmeztet rá, hogy ezek az összefüggéseikből kiragadott szemelvények legalább annyira tor-

zitanak az összképen, mint amennyire informálnak a részletek felől.

A kötetben plasztikusan kirajzolódik Schoenberg egész, szigorúan történeti alapozottságú zenei koncepciója, esztétikai gondolkozása, társadalomképe, gondolatrendszerének kritikai attitűdje. Megismerhetők pedagógiai alapelvei, a zeneszerzés tanítására vonatkozók éppúgy, mint a széles körű zenei neveléssel kapcsolatos elgondolásai. Pedagógiájának minden vonatkozása forradalmian új volt a maga idején, nem egy javaslata valósággal utópisztikusnak hathatott.

A legfontosabb minden bizonnyal mégis a saját zenéjével foglalkozó írások-elemzések sorozata. Mintegy centrális helyet foglal el ebben az összefüggésben a *Wie man einsam wird* (Hogyan válunk magányossá) című, 1937-ben tartott előadás, amelyben a Verklärte Nachtól a IV. vonósnégyesig követi Schoenberg a saját művészi fejlődését. Szó esik itt a négy kvartettől, a Gurreliederről, az I. kamaraszimfóniáról, a Pierrot lunaire-ről és az op. 31. zenekari variációkról. Bekerültek a kötetbe a Glückliche Hand, az op. 31. és az op. 22. zenekari dalok, a Verklärte Nacht, a vonósnégyesek, a Pelleas és Melisande, a kamaraszimfónia önálló elemzése, de számos más írás, vita, előadás is részben vagy teljesen autoanalízisnek tekinthető. Így például az a vita, amelyet Schoenberg Heinrich Strobellel és Eberhard Preussnerrel 1931. március 30-án a berlini rádióban folytatott. Alapvető információkat ad a gyűjtemény a dodekafónia létrejöttének okairól, ezzel összefüggésben önelemzést a Fúvósötöséről, az op. 25. Szvittről. A kötet végének mutatója egyébként pontosan eligazít, milyen művekről esik szó a főszövegben.

A belső zenei fejlődésről írottakat mintegy kiegészítik az alkotó módszer gyakorlati funkcionálására vonatkozó zeneszerzői megjegyzések. Például „Egy hét éppen elegendő idő egy szonátatétel elkezdéséhez és befejezéséhez. De egy alkalommal ennyi idő alatt megírtam egy vonósnégyes mind a négy tételét [...] Második vonósnégyesem II. és IV. tételének háromnegyed részét másfél-másfél nap alatt írtam. Erwartung című operám félórányi zenéjét tizennégy nap alatt fejeztem be.” (105. l.) Ennek fényében értelmezhető, miért maradt

befejezetlen a nagy bibliai oratórium és opera, bármennyi panasz csendül is ki a drága időt rabló napi robottal kapcsolatban Schoenberg számos leveléből.

Nagyon tisztán látta az általa gyakorolt hatás veszélyeit. Das ist meine Schuld (Ez az én hibám) című kései, rövid írása mintha csak ugyanarra a jelenségre hívná fel a figyelmet, amelyet Somfai László elemzett (Miért oly könnyen abszolutizálható Schönberg zenéje? 1974.).

Az írásokból is kiolvasható — bár a második kötet tartalmi ígérete a képet roppant sok fontos elemmel gazdagítja majd — mekkora hatású mestere volt századunknak Arnold Schoenberg. Gondolatmenete egyfelől egészen Jemnitz Sándorig ágazik el, s Adorno „negatív esztétikája” és szociológiai pesszimizmusa is visszavezethető a forráshoz, másfelől azonban olyan — az Adornóval ellentétes — póluson is kicsapódik, amilyen Hanns Eisler zenei koncepciója volt. — Tartalmában Schoenberg összegyűjtött írásainak első kötete rendkívül gazdag gyűjtemény mindenképp.

Breuer János

RISM

A/I/5: Einzeldrucke vor 1800
Redaktion Karlheinz Schlager

C/I—II—III: DIRECTORY OF
MUSIC RESEARCH LIBRARIES

Rita Benton, Editor

Bärenreiter, Kassel Basel Tours,
London, 1975.

A zenei források nemzetközi repertóriumát, francia nevének kezdőbetűi után, RISM néven ismerik a kutatók, a könyvtárosok és az érdeklődő olvasók. Az ily emblémával megjelent fenti kötetek egyazon nagyszabású vállalkozásnak két különböző, a gyakorlati kutatásban azonban találkozó ágát képviselik.

Az első sorozat a zenetörténet 1800 előtt működött mestereinek nem több szerzős vagy anonim gyűjteményekben, hanem egyszerezős nyomtatványként

napvilágot látót kompozícióit tartalmazza, ha azokból a világ bármely könyvtárában legalább egy példány található. E hatalmas vállalkozás megvalósítására nemzetközi kutatógárda fogott össze, mely huszonnyolc ország zenei vagy részben zenei jellegű könyvtárainak állományát dolgozza fel, Ausztriától és Belgiumtól a Szovjetunióig és Jugoszláviáig. Szerepelnek benne természetesen a megfelelő magyar intézmények is: tizennyolc város huszonnyolc gyűjteménye, a budapesti Bartók Béla Zeneművészeti Szakközépiskola könyvtárától a veszprémi püspöki káptalani és szemináriumi könyvtár állagáig.

A sorozat 579 oldalas 5. kötete (Kaa—Monsigny) megközelítően tízezer mű leírását tartalmazza, zeneszerző, cím, apparátus, megjelenési adatok és leelőhely szerint. Mintegy százezer információt tehát — egy kötetben!

„Mire jó” e forráslexikon, mire használható ilyen tömegű információ? Nos, korunk tudománya a teljességre törekszik; nemcsak a legnagyobb mesterek legnagyobb műveit kívánja megismerni, hanem e nagyságok mindenkori környezetét is: a kismesterek légióját. Nem éri be azzal, ami „kéznél van”, hanem tudni akar mindent: azt például, hogy egy bizonyos magyar mű egyetlen példányát melyik bajor könyvtárban őrzik. Fel akarja kutatni a nemzeti kultúrák mesze földre szakadt emlékeit, fel akarja kutatni a nagy mesterek művészetének kisugárzó hatását. E kötetek felvilágosítják a kutatót, hogy a világ mely pontján található egy-egy zenei ritkaság; e kötetekből ötleteket meríthet kutatásainak kiterjesztéséhez. És ötleteket meríthetnek belőlük a világ zenei könyvtárosai és érdeklődő olvasói is. gyűjteményük kiegészítéséhez, teljessé tevéséhez.

Mi újat mond a magyar zene iránt érdeklődőnek a RISM A-sorozatának 5. kötete? Feltűnteti — a már ismertetett módon — egy XVIII. századi fuvola-virtuóz-zeneszerző, Karl Kreith korai verbunkostáncait, meg variációit arra a svájci dalra, melynek változata, új stílusú magyar népdalként, Erdélyig elterjedt. Leírja a pozsonyi születésű, XVII. századi Kusser János műveit s az egyik legkorábbi XVI. századi magyar tánc forrását. Hivatkozik az 1800 táján Bécsben oly népszerű, tört németiséggel beszélő „magyar szénaárus paraszt”

egyik dalára és a verbunkosdarabot komponáló, József nádort több művének ajánlásával megisztelő cseh zeneszerző, Krommer-Kramař kompozícióira.

Lehetséges-e, hogy egy ekkora vállalkozás, mindjárt első „nekifutásra”, hibátlanul valósuljon meg? Aligha. Különös, hogy a lexikonból kimaradt a verbunkosszerző Ferdinand Kauer és Kossovits József neve, akárcsak Lavotta Jánosé. Igaz: Lavotta „határjelenség”, működésének nagyobb része mégis a XVIII. századra esik. S ha egy előző kötetben benne lehetett egy művének *átdolgozása* — csupán azért, mert az átdolgozó valamivel idősebb volt nála —, akkor eredeti darbjait is fell kellett volna tüntetni. Hiányzik Erkel pozsonyi tanárának, Klein Henriknek munkássága. És hiába keressük Maróthi György zoltárkiadványát is a XVIII. század első feléből. Javítani-pótolni való maradt tehát szép számmal. De mindezzel együtt is: tiszteletre méltó az a nagy munka, mely e kötetben megtestesül.

A vállalkozásnak van egy C betűvel jelzett további sorozata, melynek eddig három kötete érkezett el hozzánk. Címe: *Zenei kutatókönyvtárak címjegyzéke*. Ha az A-sorozat azt az információt közli az olvasóval, hogy *mit* tudathat, a C-sorozat azt adja tudtára, hogy *hol*.

Az új — még korántsem befejezett — sorozat amerikai és európai zenei könyvtárakkal ismerteti meg az olvasót: nevükkel, címükkel, gyűjteményük jellegével, a bennük fellelhető tudományos segédeszközökkel — még nyitva tartásuk rendjével is. Az I. kötet Kanada és az Egyesült Államok zenei könyvtáraiban igazít el, a II. kötet tizenhárom európai országban — főként a Benelux és skandináv államokban, Angliában és Írországbán, a két Németországban, Ausztriában és Svájcban, a III. kötet pedig Spanyol-, Francia- és Olaszország, valamint Portugália idevágó intézményeiben. A következő kötetek — mint az előző ígéri — a többi európai ország és a még hiányzó földrészek zenei könyvtárait ismertetik majd.

Nagyon sokat adó vállalkozás ez. A zenetudomány „csapjai” lassan átfogják az egész világot. És ha e tudománynak van mit mondania, akkor azt, nemzetközi összefogással, minden korábbinál teljesebben és pontosabban mondhatja el.

LUDWIG VAN BEETHOVEN

*Mit einem Essey von Kurt Dieman
und 48 Farbtafeln von Erich Lessing*

Herder, Freiburg—Basel—Wien,
1979.

A Herder Verlag, mely korábban nem tartozott az ismertebb zenei könyvkiadók közé, nemrégiben jelentős, méreteiben is impozáns vállalkozással hívta fel magára a zenei világ figyelmét: egy nyolckötetesre tervezett zenei lexikon megindításával. A Herder-lexikon — első kötetét már ismertettük a Magyar Zene hasábjain — bizonyosságát adta, hogy a modern irodalom alpművei: a Riemann, az MGG és a Grove mellett is van eredeti mondanivalója, tehát létjogosultsága. Ennek tudatában érdeklődéssel tekintettünk a kiadó legújabb zenei vállalkozása, egy képes Beethoven-életrajz elé.

Nem kellett csalatkoznunk. Ennek a képes-dokumentatív könyvnek is megvannak a közvetlen műfaji elődei a Beethoven-irodalomban. Elegendő, ha Robbins-Landon monumentális és gyönyörű dokumentumgyűjteményét vagy Rudolf Klein kiváló helytörténeti munkáját említjük: Beethoven életútjának alakulását, bécsi lakásainak sorát követve. Ám az új Beethoven-könyvnek — bevezető életrajzi részét *Kurt Dieman* írta, képrészét *Erich Lessing* szerkesztette illetve fotografálta — a mondot előzmények után is vannak originális vonatkozásai.

A könyv műfaja: *népszerűsítő* dokumentumközlés. Ez már önmagában bizonyos újszerűséget jelent. legalábbis a Beethoven-irodalomban. A könyv műfaji elődei tudományos teljességre törekedtek, így — különösen Robbins-Landon munkája esetében — már terjedelmük sem engedte, hogy eljussanak az olvasók széles rétegeihez. Dieman és Lessing könyve mindössze százhusz oldalas. Nem a dokumentumok teljességére törekszik, hanem arra, hogy gond-
dal és ízléssel válogatott dokumentumok segítségével a zeneszerző fizikai és szellemi portréjának legjellegzetesebb vonásait idézze az olvasó elé.

Ilyen tekintetben már a bevezető eszszé jó szolgálatot tesz. Teljesnek mondható áttekintést ad a zeneszerző életének állomásairól, azokról az emberekről — muzsikustársak, írók, zeneszeretők

arisztokraták, tanítványok, orvosok soráról —, akik szellemi környezetét alkották, és azokról a helyszínekről megalkalmakról, melyek a sorra születő művek megszólaltatásának keretétül szolgáltak. Az esszé — folyamatos stílusú, korántsem dokumentációs példatár jellegű életrajz — bőségesen merít korabeli dokumentumokból: Beethoven megnyilatkozásaiból, a „konverzációs füzetek” anyagából, az egykorú sajtó cikkeiből, kortársak naplóiból és emlékezéseiből. 45 közepes formátumú oldal: ennyi és nem több ez a nyitó életrajz. Vadonatúj tényeket nemigen közöl, de megbízható, jó képet ad a Beethoven-művek szerzőjéről, a nagy muzsikusi diadalairól és küzdelmeiről.

Merőben új viszont a képanyag, Erich Lessing munkája. Természetesen ő is sokat felhasznál a korabeli dokumentumokból: mindenekelőtt a zeneszerzőnek és kortársainak portréábrázolásait s az életút ma már fel nem lelhető színhelyeit. Mindehhez van azonban eredeti hozzátennivalója: saját színes felvételeinek sora. Lessing végigjárta Beethoven életének számos színhelyét — főként Bonnbán, Bécsben és Bécs környékén —, és ahol hiteles motívumra akadt (lett legyen az táj vagy szobor-részlet), azt lencsevégre kapta. Lessing érzékeny, finom fotóművésznek bizonyult; képei sokat mondanak, sokat látnak és sokat láttatnak. S ami eléggé alig dicsérhető erőnye képszerkesztői munkájának: az egykori dokumentumok és a mai felvételek között nincs stílustörés; a kétféle képi matéria harmonikus egésszé olvad. 45 kép mindössze: de e képek mindegyike mond valamit az olvasónak. Egy pillantás Beethoven öccsének kistilú ravaszsgát tükröző ábrázatára — s máris megértünk egyet-mást a zeneszerző szerencsétlen családi kapcsolataiból. Megértjük keservésen szellemes viccének hátterét is, amikor a magát „Johann van Beethoven nagybirtokos”-ként aláíró fivérének levelére így válaszolt: „Ludwig van Beethoven agybirtokos”. Megismerjük Beethoven kedves tájait — s ha néhány pillantást vetünk egyik-másik városi lakásának kietlen, sivár kénére: megértjük, miért menekült megszállottan a szabad természetbe.

Évek szerint összefoglalt életrajzi krónika egészíti ki a tanulmányt és a képsort: a képaláírások pedig korabeli idézetekkel adnak többet, mint amennyit

eredeti rendeltetésük szerint feltétlenül adniuk kell.

Talán helyes lett volna, ha az életrajz esetében — mely lényegében mások kutatási eredményeinek compendiuma — a szerző utal inspirációjának főbb forrásaira. Ám e szépséghibától eltekintve, Kurt Dieman és Erich Lessing könyve feltétlenül jó szolgálatot tesz a zene ügyének. Aki valamelyest ismeri Beethoven zenéjét, e könyvből fogalmat alkothat a zeneszerző életútjáról. Aki pedig nem ismeri eléggé a komponistát és kezébe veszi ezt a könyvet: minden biztonnyal kedvet kap rá, hogy megismerje ennek az életnek legfőbb tanulságát: Beethoven zenéjét.

HINDEMITH-JAHRBUCH 1977/VI

Herausgeber Paul-Hindemith-Institut, Frankfurt/Main
Schott, Mainz—London—New York—Tokio, 1978.

Mit tud a magyar zenehallgató vagy a zenei könyvek hazai olvasója Paul Hindemithről? Valljuk meg: nem túl sokat. Hangversenygyakorlatunkban *Mathis, a festő* című szimfóniája nyert polgárjogot, mellette — szórványos előadásokban — *Schwanendreher* című brácsahangversenye és Weber-témák nyomán komponált zenekari darabja, a *Metamorfózisok* hallható még. A XX. századi zenetörténetben járatos hallgató tudja, hogy a húszas években s a harmincas évek elején Hindemith — akkor nyárspolgárijesztő fenegyerekként — az európai zeneszerzés élvonalába tartozott. Szemlélete, gerincessége szembe fordította a náci Németország hivatalos politikai és művészetpolitikai köreivel, először Svájcba, majd az Egyesült Államokba emigrált. S aki ennyit tud róla, az általában ismeri a Hindemith-sztori diszharmonikus végét is. A háború elmúltával visszatért Európába — amely nem volt azonos azzal az Európával, melytől a harmincas években el kellett búcsúznia. Nem volt azonos kulturális tekintetben sem: az új zene hívei más mértékeket állítottak, más eszményeknek hódoltak immár. A konzervatív köröknek még mindig eléggé új volt Hindemith, az újítóknak azonban túlhaladt. S akit a fasizmus térhódítása kész-

tetett volt arra, hogy elhagyja Európát, a fasizmus bukása után nem tudott többé gyökeret verni diadalainak egykori színhelyén, olyan értelemben legalábbis nem, hogy visszakért volna az európai zeneszerzés élvonalába.

Öt évvel a zeneszerző halála után, 1968-ban, Hindemith-alapítvány jött létre Svájcban, ennek folyományaképpen pedig Hindemith-intézet a muzikus egykori működési helyén, Frankfurt am Mainban. Mindkét intézménynek az a feladata, hogy gondozza a zeneszerző szellemi hagyatékát, a szó szűkebb és tágabb értelmében. A Hindemith-intézetben készítik elő a zeneszerző életművének kotta-összkiadását, tudományos sorozatokat publikálnak, hangversenyeket és előadásokat rendeznek. Ezek az előadások, hangversenyek és tudományos publikációk meglehetősen tág horizontúak; nem korlátozódnak Hindemith személyére, azaz: úgy kívánják meghatározni Hindemith méltó helyét a XX. század zenetörténetében, hogy feltárják, bemutatják mindenkor szellemi környezetét is. Ilyen megfontolásból rendezték például azt a nemzetközi konferenciát, mely „a nemzeti aspektust” kutatta századunk zenéjében. És ilyen megfontolásból látnak napvilágot 1971 óta a Hindemith-intézet szerkesztésében és a mainzi Schott Verlag kiadásában a Hindemith-évkönyvek.

A sorozat VI. tagja, az 1978-ban napvilágot látott Hindemith-évkönyv, mintegy 200 oldal terjedelmű, szerény, de izléses külsejű, nagyon szépen nyomtatott kiadvány. Tíz tanulmányt közöl, melyek mindegyike alkalmas rá, hogy gyarapítsa ismereteinket — nemcsak Hindemithről, de koráról, környezetéről, századunk zenetörténetének általunk kevésbé ismert fejezeteiről is.

Mert Hindemith nemcsak zeneszerző volt, hanem előadóművész is, pedagógus is, szervező is. Mint zeneszerző és előadó, kapcsolatba került korának számos zenei intézményével és számos jelentős kortárrsal, szervezőként pedig fontos közvetítő szerepet töltött be a kortárs zeneszerzők és az új zene iránt érdeklődő nagyközönség között. Nagyon sok olyan momentuma volt tehát életének és működésének, melyet ha közelebbről feltár a kutatás, bizonyos általános kérdéseit is megvilágítja a húszas-harmincas évek európai zeneéletének.

Az új Hindemith-évkönyv első tanul-

mánya zeneszerző és zeneelméleti kutató, *Diether de la Motte* tollából származik. Paul Hindemith, újra hallgatva — ez a tanulmány címe. Azt vizsgálja, hogy mi az, ami egyedülállóan újszerű Hindemith hangzás- és formavilágában. *Ludwig Finscher*, a mai német zenetudomány egyik vezető egyénisége, Komponálás 1915 táján címmel írt hallatlanul érdekes és elgondolkoztató tanulmányt. 1915: Hindemith pályakezdesének esztendeje. A világtörténelem szempontjából pedig: az I. világháború második esztendeje. Hogyan jelentkezett ez idő tájt az új hang Európában, hogy ülte diadalát a régi stílus, hogyan vált a német zeneszerzés és zenetudomány fokozatosan a háborús pszichózis kifejezőjévé — erről szól Finscher tanulmánya. Új adatokat közöl Jemnitz Sándor németországi publikációs tevékenységéről, és Bartók zenéjének recepciójára vonatkozó ismereteinket is gyarapítja. *A Signale für die Musikalische Welt* elnevezésű zenei folyóirat például 1915-ben, a mű bécsi előadásának alkalmából, *túlságosan modernnek* találja Bartók tíz évvel korábban komponált *I. szvitjét*: „A zeneszerző, noha évekkorábban nevet szerzett Strauss Hősi életének meglepően alapos zongoraátíratával, most szemlélatomást teljesen a modern irányzathoz tartozik.”

Általában, ahogy a német zenekritika és a zeneszerzési átlag, mintegy vezényszóra, a német harciasság szolgálatába állt, abban különös módon előlegeződött a német szellemi élet hasonló értelmű hangváltása 1933 után, Hitler jegyében. Hindemith természetesen sem ekkor, sem akkor nem tartozott a szellemi önállóságát feladó „átlag”-hoz.

David Neumeier amerikai kutató be-tűnév-szimbolikát mutat ki Hindemith egyes darabjaiban: olyan eljárást, mely a bécsi iskola mestereire is jellemző volt. *Dieter Rexroth*, a kötet szerkesztője, Hindemithnek talán legértékesebb, sajnálatos módon igen ritkán hallható *Kamarazene*-sorozatát elemzi. Nagyon érdekes *Friedrich Hommel* tanulmánya Hindemith és Bertolt Brecht együttműködésének történetéről: ez egyszersmind Donaueschingen és Baden-Baden modern kamarazene-fesztiváljainak keletkezéstörténete is. *Gerd Sannemüller* egy zenekari művet elemez: a Furtwänglernek és a Berliini Filharmonikusoknak írott Filharmóniai koncertet, *Bernhard Billeter* pedig zongoraművei tükrében

kísérli meg felvázolni Hindemith zeneszerzői fejlődését. *Dietrich Bauer* brácsajátékosként méltatja Hindemithet, *Peter Cahn* tanulmánya pedig a szerző-pedagógust mutatja be, közzétéve a zeneszerzőnek 1927-ből való, eleddig ismeretlen tervezetét egy új zenei főiskola létesítésével kapcsolatban. Nagyon lényeges, hogy Hindemith itt külön tan-széket tervezett a karvezetésnek, az iskolai zeneoktatásnak, a zenekari és kamarazene-játéknak. Ő is felfedezte tehát — akárcsak Kodály — a nép egészére kiterjedő zeneoktatás jelentőségét az új zene terjedésében, és tisztában volt ennek pedagógiai feltételeivel is.

Mindez meggyőzően mutatja: mily sok szál kapcsolta Hindemith alakját kora fontos zenei mozgalmához. És meggyőzően példázza, hogy ma már egyetlen művész működésének vizsgálata sem érheti be e művész alakjának egyedüli vizsgálatával. Századunk jelentős mesterei nem légüres térben, nem magányos szigeteken működtek. A ma kutatása akkor lehet csak teljes értékű, ha e mesterek közös vonásait is felmutatja, ha környezetüket is gazdagon ábrázolja, ha megkeresi helyüket századunk zenéjének térképén. Minden jel arra vall, hogy a Hindemith-évkönyv szerkesztői és munkatársai erre törek-szenek.

Bónis Ferenc

Molnár Antal

A ZENE BIRODALMÁBÓL
Gondolat, Budapest, 1979.

Molnár Antal 90 éves.

A többi kerek számhoz hasonlóan ez az évforduló is alkalmat kínál a nyilvános tiszteletadásra. A különböző fórumok különbözőképpen realizálják ezt a lehetőséget: megemlékezéssel, köszö-néssel vagy éppen Molnár Antal rég megjelent, újbóli kiadásra méltán jogot tartó írásainak publikálásával. Szép gesztus a Gondolat Kiadótól, hogy a szerző iránti tiszteletét az általa kiválasztott írásából összeállított könyv kiadásával fejezte ki.

Molnár Antal 90 éves.

Az idős professzor sokoldalúságának, a zene minden területe iránti érdeklő-

désének újabb dokumentuma a most megjelent, A ZENE BIRODALMÁBÓL című gyűjtemény. „Változatos a tanulmányok tárgya. Egységre pedig nemcsak az író személye juttatja őket, hanem közelebről az, hogy egytől egyig a műhely legkedveltebb munkadarabjai. Így aztán gyűjteményük a szerzőről is pontos arcképet ad” — olvashatjuk az előszóban.

Minden ember úgy érzi, saját magát ő maga ismeri a legjobban. Különösen indokolt ez Molnár Antal esetében, hiszen azt is kevesen állíthatják, hogy az örökifjú polihisztor összes megjelent művét ismerik — ráadásul íróasztalfiókja még sok, a nagyközönség számára egyelőre ismeretlen kéziratot rejteget. A portré beállítása tehát mindenképpen jellemző — Molnár Antal azt akarja, hogy ilyennek lássuk.

De így látjuk-e? A kérdés megválaszolhatatlan. Hervé Bazin francia író szerint egyetlen arckép sem élethű, mert attól függ, hogy ki nézi. Akárhogyan is van, eddigi írásai ismeretében hamis képet semmiképp sem nyerhetünk, viszont ízlésére vonatkozóan e kötet által személyes vallomásával gazdagodtunk.

Újra az előszóból idézek: „E kötet darabjait úgy válogattam meg, hogy jellemző betekintést nyújtsanak sok évtizedes műhelymunkámba. Egy részük azt példázza, hogyan lehet történelmi, lélektani, társadalmi és esztétikai szemlélet egyesítésével közelebb férközni a zenealkotás belső értelméhez. Más részük inkább csak külsőleg tájékozódó, olyan terepen, amely szintén lekötheti az olvasó érdeklődését.” Az utolsó idézett mondat kapcsán szeretnék rámutatni arra a mozzanatra, amely oly népszerűvé teszi Molnár Antalt, írásait és előadásait egyaránt. Amikor a nagy tudású professor széles körű közönséghez szól, hallgatóságát „belekomponálja” a mondanójába. Ugyanakkor mindig vállalja a személyes mondanivalót, mindig érezzük az ő véleményét — egyénisége átsüt minden leírt során. Nem véletlen tehát, hogy a nem zenészek nagy tábora — a legifjabbakat leszámítva, akiket már több generáció különbsége választ el tőle — éppen Molnár Antalt tartja a legnépszerűbb, tisztelettel kedvelt zenetudósunknak, illetve zenetörténészünknek. Mi az, ami vonzza a szakembert is? Pernye András bevilágítóan mutatott rá erre: „Minden írásában szembesül a történelem és a

jelenkor, innen ered káprázatos analógiarendszere, ugyanakkor az a képessége, hogy az azonosságjegyek között megéreztesse a különbségmozzanatokat”. (Kritika, 1980/1.)

A könyv kettős ajándék: ajándék a közönségnek is és a szerzőnek is. De örömünk nem maradéktalan: megkeseríti a „gondos” szerkesztői munka. Hamburger Klára ugyanis kötelességének érezte, hogy „up to date” tájékoztatással lássa el az olvasót — aki egyáltalán nem azért forgatja a könyvet, mert effélére vágyik. Maga az *elv* jogos, hiszen a szerkesztőnek joga van ehhez, de a lábjegyzetek „kiigazítása” túlon túl okoskodó. Annál is inkább, mivel a könyv köszöntő. (Megjegyzéseit szívesen beváltanám más természetű szerkesztői munkára: például nem bánnám, ha a tartalomjegyzékből kiderülne az egyes írások pontos keletkezési ideje, és előbb lennének kíváncsi arra is, hogy mi az, ami eddig már megjelent nyomtatásban.)

Molnár Antal 90 éves.

A Kossuth-díjas professor ebből az alkalomból díszdoktori címet kapott. Szeretném, ha tíz év múlva több és szebb ajándékkal köszönhetnének.

J. S. Bach:

6 PARTITE PER IL
CLAVICEMBALO

Editio Musica, Budapest Z. 8636

A Zeneműkiadó egyik első 1980-as kiadványaként jelent meg J. S. Bach hat partitája a magyar (közismert, kék borítójú) Urtext-sorozatban.

E kottára időről időre szükség van, zongoristák generációi játsszák ezeket a darabokat. Az új kiadás — általánosságban is igaz ez — azzal a reménnyel kecsegtet, hogy jobb, mint elődei, vagy legalábbis a legjobbak közé tartozik. Ez a szándék kell hogy vezesse a közreadót, s a kiadó indítéka sem lehet pusztán a mennyiségi igények kielégítése.

Visszás helyzetbe kerülünk azonban az Urtext-kiadványokkal. Az összveg közlése önmagában talán kevés a tanuló számára (noha valamikor igazán el kellene kezdeni az *önálló* zenei gondolkodásra nevelést!), így a széles körű érthetőség-használhatóság érdekében szokásossá vált, hogy urtextnek nevezett kottákat ujjrenddel (ujjrendjavas-

lattal) látnak el. Az újrend viszont — mely jó esetben hangszereszerű — egyben értelmezést-formálást is sugall. Így kerül csöbörből vödörbe a „gyakorlati” jellegű összövegiadás. Mivel a „gyakorlati urtext” újrendje az előadó önállóságát befolyásolja, a szubjektív kiadványok íveit, értelmezési és előadási jeleit helyettesíti. Legfeljebb annyival jobb megoldás, hogy így már vizuálisan is elválik a hozzátétel attól, ami eredetileg a forrásban található.

A hat partitát Pertis Zuzsa látta el újrenddel, és adta közre. Ami első zavaró momentumként a szemünkbe ötlük, az az előszó hiánya. A gondos-igényes kiadványok közreadói úgy elkényeztetik a kottát forgatókat tartalmas mondani-valókkal és közreadási elveik közlésével, hogy olyankor fel sem tűnik, hogy mennyire jelentős az számunkra. Most bezzeg feltűnik, hogy nincs!

Semmit sem tudunk meg kiadványunk „keletkezési körülményeiről”. Kézenfekvő, hogy az összkiadásokkal, valamint az eddig megjelent legjobbnak tartott kiadványokkal kell összevetni. E munka alapján megállapítható, hogy szövegközlés tekintetében az új összkiadáshoz hasonlít legjobban — gyakran még a kottakép elrendezése is megegyezik.

Ehhez képest sok a mechanikus (technikai okokra visszavezethető) sajtóhiba:

12. o., 15. ü. kezdetén a jobb kéz ritmusa helyesen:



12. o., 23. ü. alsó szisztéma 2. hangja g.

13. o., 34. ü. bal kéz 3. hang elé feloldójel kell.

34. o., 37. ü. bal kéz utolsó hangnál pótvonal pótlendő.

57. o., 14. ü. bal kéz átkötött tizenhatod g' után nyújtópont kell.

Nem egyértelmű az 59. o., 53. ü. bal kéz 12. hangja, helyesen a.

69. o., 12. ü. bal kéz gisz után g következik (feloldójel pótlendő).

70. o., 18. ü. bal kéz 3. hang fisz.

72. o., 24. ü. jobbkéz-szólamban pótlendő egy nyolcad szünet.

104. o., 64. ü. jobb kéz 2. nyolcadán g' helyett gisz' kell.

115. o., 2. ü. bal kéz 3. hang másik szára lemaradt (tizenhatod értékkel pótlendő).

117. o., 29. ü. második nyolcad ritmusa:



117. o., 32. ü. bal kéz utolsó hang értéke tizenhatod (e-hez gerenda pótlendő).

Pertis nem ragaszkodik szigorúan az új összkiadáshoz, annak feltüntetett pótlásait nem mindig veszi át. Az alábbi három esetben pedig ajánlatos lett volna:

28. o., 24. ü. bal kéz G átkötendő, szaggatottan.

71. o., 40. ü. elején a középszólamokban a nyújtópont pótlendő.

108. o., 1. ütem kezdetén a jobbkéz-akkord arpeggio (jelzése talán csak véletlenül maradt le).

Néha jogosan „eltér” az összkiadás pontos szövegétől:

pl. 44. o., 2. ütem balkéz-szólamában felesleges volna másodszor is kiírni ugyanabban a szólamban a giszt.

108. o., 10. ü. felesleges lenne a c'' elé feloldójel tenni.

Máskor gondolkodás nélkül követi:

pl. 86. o., 17. ü. utolsó hangja — erre önkéntelenül is rááll az előadó keze és hallása: fisz". (Hiába volt közben az alsó szisztémában fisz, ha ugyanebben az ütemben, a kérdéses hanggal egy magasságban, ugyanabban a szólamban legutóbb f'' szerepelt. Ha a forrásban nincs is, a módosítójel feltétlenül pótlendő.)

És vajon a kézváltás indokoltá teszi-e az egyszólamú zenei matéria esetében a második aisz' elé a módosítójel újbóli kiírását a 100. o. 7. ütemében?

Pertis közreadása annyiban korrekt, hogy sohasem tesz hozzá a zenei anyaghoz olyasmit, ami az összkiadásban sem szereplő pótlás lenne. Így nem pótol díszítést a 102. o. 34. és 35. ütemében — más, viszonylag kottahű kiadványoktól eltérően. Részben azzal is magyarázhatjuk ezt, hogy a magyar Urtext-kiadvány nem tartalmaz zárójeleket, így a

hozzátételt nem tudta volna megkülönböztetni az eredetitől. (Ennek a kérdésnek ügysem nagy a gyakorlati jelentősége: bárki díszítve játszhatja, ha úgy kívánkozik kézzé, akkor is, ha a kottában itt nincs arra utasítás.)

A harmadik és hatodik partita esetében feltűnik a sok apró kottás ossia, variáns verzió. Először hiányában a kotta (azaz a közreadó) semmiféle felvilágosítást nem ad erre nézve. Márpedig nem várhatjuk el mindenkitől — aki rászánja magát, hogy megvásárolja az unostalanul javasolt, legjobbnak-leghitelesebbnek kikiáltott Urtext jellegű kiadványt —, hogy tudja: ez a két partita (kis eltérésekkel) szerepelt az Anna Magdalena Bach számára 1725-ben összeállított (tehát második) kottáskönyvecskében. Innen az eltérő variáns. Az sem derül ki a kottából, hogy vajon minden módosítás innen származik-e, vagy van köztük a közreadótól származó előadási javaslat is. Ezzel kapcsolatban egy bosszantó apróság: a 105. o. 3. lábjegyzete közli, hogy „A korábbi forrásban a 74. és 75. ütem nem szerepel”. „Ugyanez” német fordításban: „Takte 74 und 75 fehlen in der früheren Fassung”. A Fassung magyar megfelelője változat (verziónak is mondjuk), a forrás viszont egyértelműen Quelle. És egyáltalán: mi jogon kerül ez ide a forráshelyzetre vonatkozó összes információként?

Problemátikus a kottakép is. Gyengéi két csoportba sorolhatók: mindkettő az elrendezéssel kapcsolatos.

Egy részük onnan származik, hogy nem egyszerre játszandó hangok egészen (vagy csaknem egészen) egymás alá kerülnek, ami zavarja a kottakép *áttekinthetőségét*. Ez olyankor fordul elő, amikor sűrítik az anyagot, legtöbbször a sorok, illetve ütemek végét zsugorgatják. (Egyébként a túl sűrű kottakép nem jellemző a kiadványra — sőt az oldalak többsége jól olvasható, és a lapozás is ritkán esik ügyetlen helyre.)

Itt említem meg azt az apró „szépséghibát”, hogy a 107. o. 107. ütemében — ugyan kézváltásnál — szeptolát „választanak el”.

A másik csoport sokkal fontosabb: lényegi-tartalmi mozzanatot hordoz.

Tény, hogy kottázásunkban a hangok egymás alá írása egyidejű megszólaltatást jelent. Perdöntő ez olyan esetekben, amikor a hangok elhelyezése *rendkívül* fontos az előadó számára, például

triola és pontozott ritmus egyidejű játszásakor. Triolásan pontozzunk, vagy élesen? A kérdést a kottázás megválaszolja, akár akarjuk, akár nem. Jó esetben végiggondolt, eldöntött, vállalt javaslat eredménye jelenik meg nyomtatásban.

A barokk kottázás nem egyértelmű korunk zenésze számára. A korabeli teoretikusok tollából sem kapunk minden kérdésünkre megnyugtató választ. Valljuk be: nem tudjuk úgy realizálni a zenét, ahogyan azt akkor írták; legalábbis nem lehetünk biztosak abban, hogy egy-egy jelzés, írásmódbeli sajátosság ugyanazt a tartalmat hordozza számunkra, mint amit el akartak érni vele. Az előadási gyakorlatra vonatkozó korabeli írások tanulmányozásából aligha születik komplex végeredmény — érthető tehát, hogy a részeredményeket alig publikálták. Nem tehetünk le viszont arról, hogy korhűen, azaz a barokk gyakorlatnak megfelelően (vagy legalábbis ahhoz közelítve) akarjuk játszani (hallani) a barokk műveket. E cél megvalósítása érdekében azonban *informálni* kell az előadót. Ezt a lehetőséget hagyja ki kottánk azáltal, hogy nem tartalmaz előszót. Jogos a megjegyzés: az Urtext kottának nem kritériuma, hogy helyes olvasásra neveljen. De az is, hogy tulajdonképpen *minden* kotta alapvető célja a zene közvetítése, és ha „hiteleset” akarunk kérni az előadótól, fórum kell, ahol elsajátíthatja az *értő* olvasást. Ebből a szempontból mindenestre praktikusabbak azok a Peters-féle kiadványok, amelyek jelmagyarázatot tartalmaznak. És ha már „gyakorlati” az Urtext, nem az ujjrenddel segíthet legtöbbit, hanem éppen az olyan információ közlésével, ami nem magából a zenei anyagból következik.

Visszatérve a triola-pontozott ritmus játszásához: az összkiadással — a részlethibákat leszámítva — megegyező kottakép legtöbbször választ ad a ki nem mondott kérdésre: a nyújtott ritmusú képlet rövid hangja a triola harmadik hangjával esik egybe. Az összkiadáshoz hasonlóan válaszolja meg kiadványunk azt a kérdést is, hogy hogyan kell kétféle pontozott ritmust egyszerre játszani: ilyenkor a nagyobb ritmusértékű képlet kétszeresen pontozott, azaz a rövidebb hangját az apróbb értékű képlet záróhangjával egyszerre kell megszólaltatni. Az ilyen jellegű helyek egyértelmű megválaszolása után meg-

döböntő a 90. oldal következetlensége, ahol leírt ritmusértékek szerinti helyén van a nagy értékű pontozott képletek rövid hangja (9., 13. ü.) — mely a következő oldalon újra az értelmezés szerinti helyére került (23. ü.).

Ez az elrendezésbeli pontatlanság *tartalmai*, a jelentést meghamisító hiba!

Ha az ujjrendeket nézzük, kecsegtető lenne az egyéb Urtext-igényű kiadványokkal való összehasonlítás. Ettől azonban eltekintünk, több okból is:

1. a hasonlítás eleve mérceül tűzné ki a hasonlítottat (a hasonlítandóhoz képest),

2. gátolná az esetleges téves beidegződésektől való szabadulást, vagyis az elfogulatlanságot,

3. a zenéhez való mérés helyett a másodlagos tényezők összevetésére kerülne a hangsúly.

Ha Pertis ujjrendjét nézem (illetve játszom), gyakran furcsa érzésem támad: ugyanis tudok magyarázatot arra, hogy milyen szándék vezette a közreadót az ujjrend ilyen kialakításában, milyen elvet akart következetesen végigvinni némely ujjrendjével — azonban magukhoz a *darabokhoz* sohasem vezet közelebb a kényelmetlenebb ujjrend.

(Ráadásul hiába került a kotta címlapjára a „per il clavicembalo” felirat, zongoristák is fognak — remélhetőleg? esetleg? — e kottából játszani; így a zongora billentyűinek méreteivel is számolni kell.)

Néhány olyan helyet említek, melynek ujjrendjavaslatával nem értek egyet (más kérdés, hogy lehet *így is* játszani!):

19. o., 27. ü. vége: ezzel az ujjrenddel befelé irányuló mozgást végez a jobb kéz; ilyen helyzetből mindenképpen kellemetlen „kicsapni” a b”-re.

27. o., 9. ü.: a $\frac{1}{3} 5 3$ ujjrend a négy nyolcad felező tagolását sugallja, pedig akár a 3+1, akár az 1+3 „osztás” inkább helytálló zeneileg.

A 33. o., 17—18. ü. 3 [2 1] 4 ujjrendje csak az előző ütempárhoz képest „következetes”. Ez a pozícióváltó elvnek egy egészen szélsőséges alkalmazása. Ugyanakkor éppen ez ellen dolgozik a 100. o. 3—5. ütemében, amikor a szeptolák jobb kézzel játszandó részét hol 1., hol pedig 2. ujjal kezdi.

A 103. o. 53—54. ütemében a jobb kézzel játszandó mindkét szólamot szigorúan-következetesen kötni akarja — a

bal kéz artikulált-pregnáns témájával egy időben, a Toccata tempójában ez nehezen kivitelezhető. Egyébként is a mechanikailag biztos kötés azért sem indokolt, mivel a tulajdonképpeni legato a hangok egymásutánjából, egymás közti viszonyából jön létre; a mesterkelt erőlködés többet árt, mint használ.

A felvett gondolatok célja kettős: egyrészt az ujjrenddel ellátott, „berendezett” Urtext létjogosultságát kérdőjelezi meg, másrészt pedig szeretné felhívni a kottát forgatók figyelmét arra, hogy e kiadvány hibáit nem jogos általánosságban az Urtext-kiadások rovására írni.

Doráti Antal:

VARIAZIONI PER PIANOFORTE SOPRA UN TEMA DI BÉLA BARTÓK

Editio Musica Budapest, 1977.

Z. 8315

Doráti Bartók stílusának alapos ismeretében komponálta ezt a művét. Nemcsak a témát választotta Bartóktól, hanem a feldolgozás számos mozzanata is bartóki technikára emlékeztet. Témául a Mikrokozmosz 1. füzetének 15. darabját választotta, a *Falusi dal*. A téma hangzásában tökéletesen megegyezik a tizenhárom ütemes Bartók-darabbal, csak a kottaképben találunk egyetlen eltérést: míg Bartók kiírja előjegyzésként az egy keresztet, Doráti módosítójelként használja. Ez a téma népdal-szerkezetre emlékeztet A A⁵ B A soraival, ahol a háromütemes A-sorokkal szemben a B két részre osztódó négyütemes anyag.

A harminc variáció során Doráti a Bartók-asszociációk gazdag tárházát kínálja a hallgatóknak-játékosoknak. A variációk nem képeznek különálló kis egységeket, hanem egységes nagyformát alkotnak; annak ellenére, hogy gyakori a variációk, illetve variációcsoportok közötti tempóváltás. A variációk táguló, spirálos szerkezetet mutatnak. A darab folyamán gyakran találunk visszatérő képleteket, ezek tagolják — a rondóra is emlékeztető — nagyformát.

Melyek a *Falusi dal*nak azok az „elemei”, amelyek Doráti alkotói képzeletét megragadták? Elsősorban a népdal har-

madik sora. A kezdő daktilus után lelassuló ritmussal szemben a harmadik sor tulajdonképpen csak daktilusokból építkezik. A sor második fele, a második ütempár azonban változást hoz: a daktilus kezdőhangja késik. A szünettel való kezdés hirtelen megakasztja, ugyanakkor tovább is lendíti a formát, s rendkívüli jelentőséget ad ennek a formarésznek. Eddig a tripodikus első és második sor, valamint a harmadik sor első ütempárja egyaránt daktilussal kezdődött, azaz a formailag hangsúlyos helyre *hang* jutott. Most szünet áll ott — ezáltal dallami súlyt kap az ütempár második üteme, ami a három- és a kétütemek változása után újabb léptékű aszimmetriát jelent.

Ez a mozzanat képezi az 1. variáció alapját. Hasonló jelenségre épül a 2. variáció is: a szünettel való kezdés következtében a hangsúlyos és a hangsúlytalan, valamint a daktilus és az anapesztus átjátszik egymásba. A folytatás 6/8-os metrumban következik — tulajdonképpen ez a két mozzanat igazít el a későbbiekben a nagyformában. Megjelenésük egyre távolabb esik egymástól — így tágul a szerkezet, miközben a közbülső variációk bartóki hangzásokat, technikákat idéznek fel. Lehetetlen nem gondolni Bartók C-dúr rondójára, a Román népi táncdallamokra, Az éjszaka zenéjére — hogy csak a legismertebb-legkézenfekvőbb zongoradarab-példákra hivatkozzak.

Kompozíciós technika szempontjából jelentős a kvartépítkezés — különösen az egymásra épített tiszta és bővített kvartokból álló hangzatok idézik a bartóki hangzásvilágot. Erre a harmonikus képződményre maga Bartók is felhívta a figyelmet, egyik előadásában ki is kotázott egy ilyen dallamfordulatot. Szellemes az a bitonális variáció (16.), amelyben pentaton (=fekete billentyűs) és pentachord (=fehér billentyűs) fordulatok egyszerre jelennek meg a két kéz szólámában.

A kottakép elrendezése jól olvasható — sajnos kikerülhetetlen, hogy a 10. variáció közben lapozni kelljen.

Dubrovay László:

FELHANGOK ZONGORÁRA

Editio Musica Budapest, 1979

Z. 8599

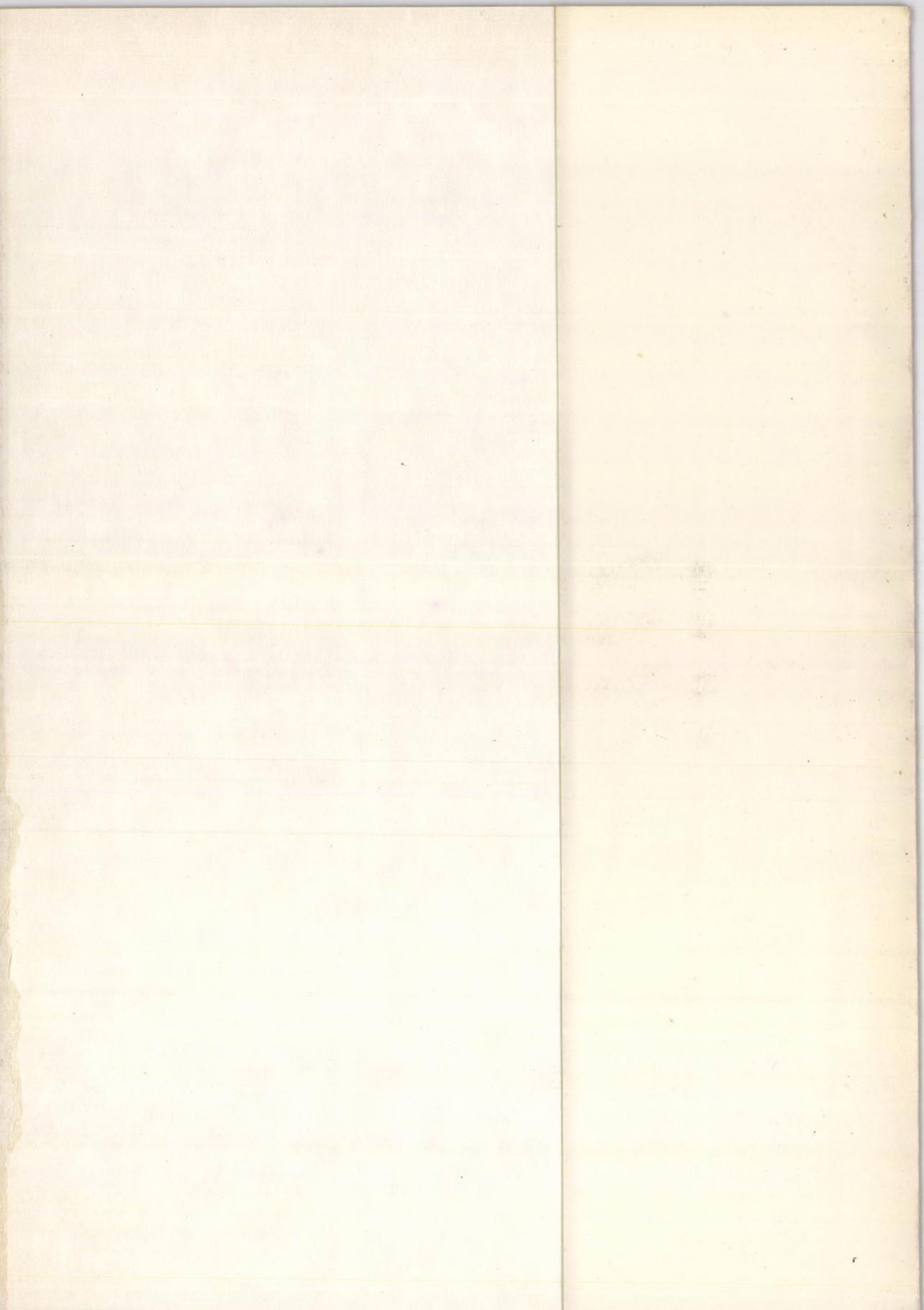
A hallás- és billentéskontrollt fejlesztő Dubrovay Felhangok c. darabja.

A szerző három sorba jegyezte le az anyagot, amely maga is három rétegből áll: a némán tartott hangokból, a megszólaltatott hangokból, valamint azokból a felhangokból, amelyeknek meg kell szólalniuk. (A darab realizálásához természetesen jó hangszerre van szükség!)

A szabadon (Liberó) előadandó darab a legegyszerűbb felhangviszonyokból indul, s az összetett hangzatokig halad. A szabadság azonban nem kötetlenséget jelent: a hangok kottabeli távolsága, a kottakép elrendezése sugallja a kisebb, illetve nagyobb időbeli távolságot, úgy-hogy tendenciáiban a darab idősíkjá is megtervezett.

A kottakép mögött pontos hangzásbeli elképzelés húzódik: a darab második részében nyilak jelzik az accelerandót és a ritardandót. A kiadvány mind dinamikailag, mind pedálozás szempontjából gondosan berendezett. Egyvalami tehetné még könnyebben áttekinthetővé: ha megoldható lenne a két színnel való nyomtatás. Ugyanis vonalak jelzik, hogy melyik hangot meddig kell tartani, valamint a felhangok zengését is — ezek (a kottavonalak között) jobban érvényesülnének, másfelől a kotta vonalai könnyebben olvashatóak lennének, ha a vonalrendszer más színű lenne, mint a zenei anyag.

F. K.



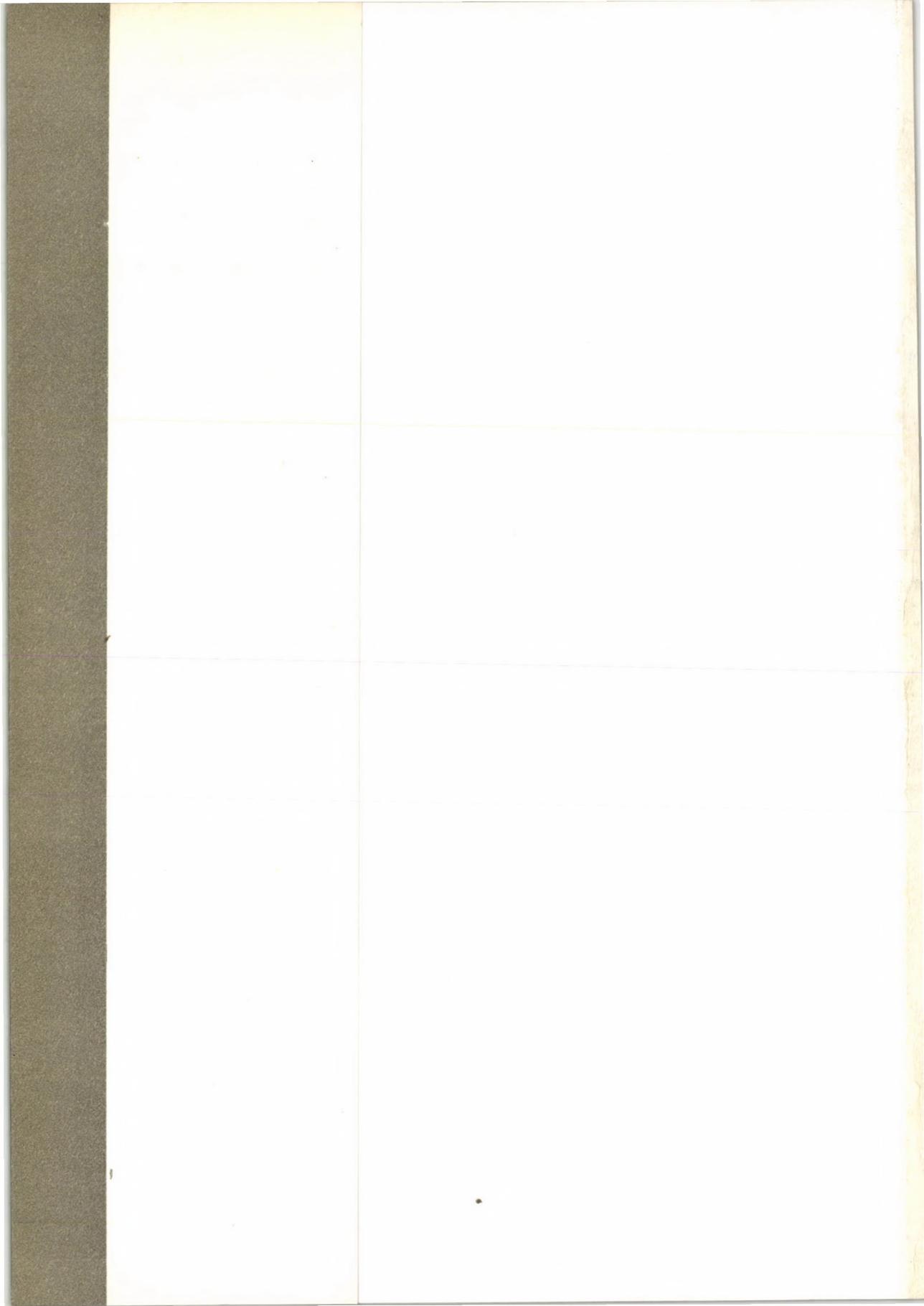
Ára: 15,— Ft

Index 25.563

Kötelese példány

MAGYAR ZENE

19 **3** 80



MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XXI. évfolyam, 3. szám

1980. szeptember

TARTALOM

| | |
|---|-----|
| GÁBRY GYÖRGY: Egy hangszertípus útja Ázsiától Európáig II. | 223 |
| DOMOKOS MÁRIA: A Rákóczi nóta családfája | 249 |
| KECSKEMÉTI ISTVÁN: A „Sába királynője” dramaturgiájának kérdéseihöz | 264 |
| GRABÓCZ MÁRTA: A programszerűség hatása a hangszeres formák fejlődésére Liszt zongoraműveiben | 278 |
| PETHŐ BERTALAN: Bartók Béla személyisége | 301 |
| DOCUMENTA „Plausus Poli et soli”. Magyarországi születésnap köszöntő (Ferenczi Ilona) | 313 |
| Erkel Sándor hivatali működése az ügyiratok tükrében. Pótlások. (Valkó Arisztid) | 319 |
| KÖNYVEKRŐL Wolfram Steude: Untersuchungen zur mitteldeutschen Musiküber- lieferung und Musikpflege im 16. Jahrhundert. (Murányi Róbert Árpád) | 329 |
| H. H. Stuckenschmidt: Zum hören geboren (Bónis Ferenc) | 331 |

MAGYAR ZENE

Zenetudományi folyóirat

Megjelenik évente négyszer

A szerkesztő bizottság tagjai:

UJFALUSSY József és MARÓTHY János

Szerkesztő: BREUER János

Szerkesztőség: Budapest V., Vörösmarty tér 1. (Magyar Zeneművészek Szövetsége címén

1364 Budapest, Pf. 47.) Telefon: 176-222/179

Kiadja Lapkiadó Vállalat (VI., Lenin krt. 9-11.) Levélcím: 1906 Pf. 223.

Felelős kiadó: SIKLÓSI Norbert

Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a Posta hírlapüzleteiben és a Posta Központi Hírlapirodnál (KHI, 1900 Budapest V., József nádor tér 1.) közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a KHI 215-96 162 pénzforgalmi jelzőszámlára. Előfizetési díj fél évre 30,— forint, egész évre 60,— forint.

Index: 25 563

HU ISSN 0025-0384

80.2715.66-2 Alföldi Nyomda, Debrecen

GÁBRY GYÖRGY

EGY HANGSZERTÍPUS ÚTJA ÁZSIÁTÓL EURÓPÁIG II.

Bachmann, idézett monográfiájában nagy jelentőséget tulajdonít egy kínai hangszeren (p'i-p'a) fennmaradt lakkfestéses jelenetnek,¹ amelyen — egyebek között — zenélő figurákat is láthatunk. A miniatúraábrázolás a hangszer rezonánslapján található, azon a helyen, ahol pengették. Így nem csoda, hogy az egyes részletek eléggé lekoptak.

A kép sátorbelsőt ábrázol, benne öt figurával. (1. ábra) A bal alsó sarokban látható ülő alak kezében földre támasztott — nehezen kivehető — objektum, Bachmann feltevése szerint egy vonós hangszer, amely megfelel a qobuz (hu-po-ssu), illetőleg az al-Farabi által leírt rabab-tunbur típusának. A miniatúra értelmezését azonban maga a szerző sem tartja egyértelmű módon elfogadhatónak.²

Sokkal érdekesebb, nézetünk szerint, egy másik — közép-ázsiai eredetű — ábrázolás a VIII—IX. századból, amely a leningrádi Ermitázs Petrovskij-gyűjteményében foglal helyet.³ (2. ábra) Ez egy agyagkorsó töredéke, rajta két figurával, amelyek közül a jobb oldali alak hangszeret tart a kezében. Bár a figura erősen sérült, és a jobbkez, amely a vonó tényét igazolná, teljesen hiányzik: mégis a hangszer formája és — főként — tartása (függőleges helyzetben) a *vonó* használatát involválja.

Ezeket az egyelőre még szórványos ikonográfiai tényeket, mint már utaltunk rá, kiegészítik a meglévő (és részben még ma is virulens) etnográfiai adatok, amelyek — az egyéb adatokkal egybevetve — végül is eldönthetik ennek a problémának a vitás kérdéseit. Evvel összefüggésben ismét Bachmann okfejtésére utalnánk, aki egybefoglalja témakörünk adatait és — szerintünk — helyes és reális következtetéseket von le belőlük.⁴ Igaz, hogy a szerző ezek után még egyszer kísérletet tesz, hogy kedvenc — de alig értelmezhető — ab-

¹ W. Bachmann, Die Anfänge des Streichinstrumentenspiels. Leipzig (2. Auflage) 1966. 64. l.

² „Während der Künstler, der jene Lackmalerei geschaffen hat, die Details der p'i=p'a sehr genau dargestellt hat, wurde der als Streichinstrument gedeutete Gegenstand von ihm relativ flüchtig wiedergegeben. Wollte er damit zu erkennen geben, dass es sich um ein rohes, wenig vollkommenes Volksinstrument handelt, oder fehlte ihm die klare Vorstellung vom Aussehen dieses ihm nur flüchtig bekannten Instruments — oder ist es eventuell gar kein Musikinstrument?“ — Bachmann i. m. 65. l.

³ Bachmann i. m. 64. l. Abb. 15.

⁴ Bachmann i. m. 65. sk. 1.

rázolását a téma irányába terelje,⁵ ez azonban legalább annyira kockázatos vállalkozás, mint az általa is kétségesnek tartott Utrecht-Psalter „vonós” hangszerének az értelmezése.

A helyes nyom — megítélésünk szerint — a másik ábrázolás, amely (sérültsége ellenére) világosan mutatja az utat problematikus hangszerünk — a qobuz — tipológiai kifejtése és további terjedésének kimutatása felé. Evvel kapcsolatban legyen szabad még egy — legújabb — adalékra felhívni a figyelmet. Ez már konkrétan hangszeremlék.

A modern organográfiai irodalomban feltűnik Fr. Crane kiadványa,⁶ amelyben a szerző az eddig feltárt középkori hangszerleleteknek a feldolgozását adja közre. Ennek a hasznos kis kötetnek az egyik adata — a mi szempontunkból — különleges figyelmet érdemel:⁷

„323.1. Corinth, Archaeological Museum, M. F. 10,169 [?] (Fig. 10.) From the end of the tenth century or the beginning of the eleventh. Excavated in 1961 in the Byzantine section of Old Corinth. Total length 44.5 cm, greatest width 11.5 cm, depth of body 7 cm. The body and neck are made of a single piece of hardwood. Other than this piece, only the stringholder is preserved — a separate piece fitted into the lower end of the body. Anoyanakis (1965), the only publication known to me, identifies the instrument as a lute of the tanbur type, with long neck and small body, on the basis of analogies.”

Crane ezt a hangszerteredéket (3. ábra) a *tanbur* típuskörébe utalja, de nem mutat rá — vagy nem is tud róla —, hogy a bizánci kulturális körben ez a hangszer már *lira* (lura) néven elterjedt, és megfelel a qobuz-rebab európai továbbélését mutató *vonós* hangszernek. Az elnevezés (jelentésváltás eredményeként) az ezredforduló idején,⁸ de a Balkánon és Görögország-szerte még napjainkig is, erre a „modernebb” instrumentumra vonatkozik. Ezt a tényt támasztja alá egyébként a hangszer alján levő kis nyúlvány, amely a függőleges — a gamba — játékmódot involválja (ellentétben a pengetett hangszer-típusokkal).

Crane kiadványának soron következő csoportjából érdemes még idéznünk

⁵ Bachmann i. m. 67. l. „Auch das auf der oberwähnten mitt elasiatischen Malerei des 9—10. Jahrhunderts dargestellte Streichinstrument... wurde allem Anschein nach mit einem Reibstab zum Klingen gebracht. Als Rundbogen kann dieser stabartige Gegenstand, den der am Boden kauernde Spieler im Obergriff hält, kaum gedeutet werden. Der Reibstab als die Vorstufe des Streichbogens ist auch in chinesischen Quellen des Mittelalters bezeugt.”

⁶ Frederick Crane, *Extant medieval musical instruments (a provisional catalogue by types)* 1972. by the University of Iowa.

⁷ Crane i. m. 15. l. — Lutes 323. — Az említett irodalom: Anoyanakis, Fivos. „Ein byzantinisches Musikinstrument”. *Acta Musicologica* 37 (1965): 158-165. l., 2 pls.

⁸ Bachmann i. m. 45. sk. — „Übernommen wurden aus dem antiken Griechenland jedoch neben der Orgel einige der alten griechischen Instrumentennahmen, die man auf die neuen Instrumente übertrug. So bezeichnete das Wort *lyra* im Mittelalter im allgemeinen nicht mehr eine Leier mit jochartigem Saitenträger, sondern ein fidelartiges Instrument. Dieser Bedeutungswandel ist in Byzanz erstmalig für das ausg. 9. Jahrhundert belegt. In eine Rede an den Kalifen al-Mutamid (gest. 893) erwähnte der aus Persien stammende Ibn Horradadbeh, dass die Byzantiner ein *lura* genanntes hölzernes Musikinstrument mit fünf Saiten besäßen, das mit *rabab* der Araber indentsch sei. Dieser interessante Bericht wird durch ein Glossarium latino-arabicum aus dem 11. Jahrhundert bestätigt. In dem sich für das arabische Wort *rabab* die Erklärung *lyra dicta a varietate* findet. Auch auf europäischen Miniaturen des 12./13. Jahrhunderts werden birnenförmige Streichinstrumente in zwei Fällen durch eine Beischrift als *lyra* beziehungsweise *lira* bezeichnet.”

a korai előfordulásokat; ezeket a hangszeremlékeket a szerző — most már egyértelműen — vonós hangszerként említi (fiddles — fidulák — néven):⁹

„331. 1. Moscow, Institute of Archaeology of the Academy of Sciences of the USSR, Novgorod Inventory No. 23-29-775. Found in a level dating from the years 1055-76, in the excavations of medieval Novgorod. Only a fragment is preserved, about 20 cm. long; an end of the resonator, part of the body projecting beyond the part once covered by the soundboard. Kolchin (1968), 87, and Pl. 81, No. 7 (drawings), Pl. 82, No. 5 (photo).”

„331. 2. Moscow, Institute of Archaeology of the Academy of Sciences of the USSR, Novgorod inventory No. 17-19-859. Found at Novgorod, in a level dating from 1177-97. The body, of a single fir block, is preserved intact; other parts are lost. Length 41 cm, width 11.5 cm, depth 5.5 cm; the walls of the back average 0.5 cm, thick. Three pegholes. Fiddles of the shape of No. 331. 2, 331. 3, and probably 331. 4, are very common in medieval art. Essentially identical instruments of the eleventh to thirteenth centuries can be seen in Galpin (1911) Pl. 15, No. 1; and Bachmann (1964) Figs. 29, 32, 35, 36, and 59. Similar folk instruments are still common in eastern Europe. Kolchin (1968) 87, and Pl. 81, No. 6 (drawings), Pl. 82, No. 4 (photo).”

„331. 3. Moscow, Institute of Archaeology of the Academy of Sciences of the USSR, Novgorod inventory No. 9-9-1876 (Fig. 11). [*ábra*] Found at Novgorod in the ruins of a house that burned down in May 1368. The body and belly are of fir; the body is preserved: 30 cm long, 10.5 cm. wide, 3.3 cm. deep. Three pegholes. Kolchin (1968) 87, and Pl. 81, No. 5 (drawings), Pl. 83, Nos. 2-3 (photos).”

Az utóbbi — fiddles — csoportnak a bevezetésében Crane (amint előzőleg Winternitz és Campbell is) elismeri Bachmann koncepciójának a jogosultságát,¹⁰ de — mint láttuk — az egyes hangszeremlékek osztályozásánál, illetve meghatározásánál, túlzott óvatosságot tanúsít. Holott az idézett kategóriák (Lutes — Fiddles), legalábbis eredetük szempontjából, voltaképpen egy és ugyanazon őstípusra visszavezethető hangszercsalád elágazásai.

Ugyanakkor rendkívül figyelemre méltó az a tény is, hogy a novgorodi ásatások zenei dokumentumai — az eddigieknél hangsúlyozottabb mértékben — az ún. „északi vándorút” lehetőségét emelik ki; az előző kutatásokban szinte kizárólagos érvényű „déli vándorút” mellett. És ezzel — magasabb szinten — lényegében visszaérteztünk dolgozatunk elején megfogalmazott kérdés-komplexumunkhoz. Mert gondoljunk csak át, hogy a legkorábbi európai vonós hangszerábrázolások, amelyeket ezideig — és túlnyomórészt — az arab közvetítéssel magyaráztak, szinte kivétel nélkül bizánci eredetűek. Így az egyik

⁹ Crane i. m. 16. — Fiddles 331. — Az említett irodalom: B. A. Kolchin. „Novgorodskie drevnosti. Drevnyanye izdeliya.” (Akademiya Nauk SSSR. Institut Arkheologii. Arkheologiya SSSR. Svod arkheologicheskikh istoch. EI-55 Moscow: Izdatelstvo „Nauka” 1968.

¹⁰ Crane i. m. 15. — „Bachmann (1964) shows conclusively, I think, that the first evidence for the bow appears in Islamic and Byzantine territory at the beginning of the tenth century, though bowing may have originated in Central Asia; it does not appear in Northern and Western Europe until after A. D. 1000, but had appeared all over Europe by the end of the eleventh century. Thus the earliest preserved bowed instruments date from a time when they were very nearly a novelty. — The seven medieval fiddles that have come to my attention show a little of the great variety of shapes so evident in depictions. They have very little in common, except that they presumably were played with a bow, and that all of those for which I have any information have bodies made of a single piece of wood . . .” Etc.

legkorábbi, egy elefántcsont faragvány (X—XI. század),¹¹ és a palermói Capella Palatina csodálatos freskói (a XII. század elejéről),¹² és még néhány hasonló ábrázolás — egyként Bizáncre utalnak! (5—6. ábra)

Mindez arra mutat, hogy elemzésünk tárgya — az ázsiai őstípus — Európa-pába érkezvén névváltozáson megy át. További hangszernevek is kialakulnak, de ahelyett, hogy ezek etimológiai stb. származtatásával foglalkoznánk, inkább csak néhány megállapításra szorítkozunk:

1. A történeti, földrajzi és kiváltképpen az ikonográfiai tények tanúsága szerint: a *qobuz* őstípus, valamint az ezredforduló idejétől Európában felbukkanó hasonló instrumentumok (líra, rebec, fidula stb.) alapvetően — tehát eredetükben — identikusak.

2. A névváltozások és típusváltozatok, a mi részünkre, jó ideig valószínűséggel elfedték a lehetőségét annak a felismerésnek, amely szerint az európai kontinensen — hosszú ideig — a *magyarság* tartotta fenn az őstípus (*qobuz*-*koboz*) hangszernevet és — a jelekből ítélve — magát a hangszert is.

A következőkben most már ezen a nyomon, hazai művelődésünk tényeinek elemzésével követjük tovább ennek a valóban ősi hangszernek a kalandos útjait.

*

Vizsgáljuk meg először az összehasonlító nyelvtudomány ide vonatkozó megállapításait. Bárcki Géza „A magyar szókinccs eredete” című — tankönyvnek használt — összefoglalásában,¹³ a kobozzal összefüggésben, a következő eredményre jut:

„Hangtani okokból nem lehet oszmán-török, mert ebben a szóbelseji *p* változatlan marad: *qopuz*, ellenben, a kun-besenyőnek ismeretes vonása, hogy a szóbelseji zárhangokat zöngésíti; ez ugyan más török nyelvekben is előfordul, de az oszmanlíra nem jellemző. A szót különben magából a kunból is ismerjük: CC *cobuxci*: sonator! Szavunk tehát az oszmán-török rétegnél régebb, erre mutat különben korai előfordulása is. Lefelé azonban ez a kritérium nem megbízható, éppen mert más török nyelvekben is előfordul ilyen zöngésülés, vö. kirgiz, karakirgiz, tarancsi karaim, krími *qobuz*, tehát lehetne honfoglalás előtti is; bolgár-török, azaz csuvasos azonban nem, mert ott *z* helyett *r* volna.”

Még ennél is érdekesebb Bárcki kiadványának egy másik helyén tett megállapítása, amely a koboz kialakulására és terjedésére vethet fényt:

„A kun-besenyő rétegbe kétségtelen bizonyossággal csak kevés szót sorolhatunk, így árkaný, boza, *koboz*, kalauz, orosz, kun, komondor, csödör, csösz, csiger (?). Továbbá talán e rétegbe tartoznak, helyesebben emezekkel kb. egyidejű átvételek lehetnek a *káliz*-izmaelita közvetítésű arab szavak, mint masz-

¹¹ Bachmann i. m. 187. l. Abbildungsverzeichnis. Abb. 9. Knabe auf einem Akanthusblatt. Relief an einem byzantinischen Elfenbeinkasetten, Museo Nazionale Florenz, Coll. Carrand, Nr. 26.

¹² Bachmann i. m. 188. l. Abbildungsverzeichnis. Abb. 21. Freskomalerei in der Capella Palatina in Palermo.

¹³ Bárcki Géza: A magyar szókinccs eredete. Bp., 2. kiadás: 1958. 68. l. — Kiemelések tőlem. G. Gy.

lag, tőzsér, majom, díj, de valószínű, hogy még néhány szavunk, amelyeket megfelelő kritérium híján nem tudunk az előzőtől elválasztani, szintén a kunbesenyő rétegbe tartoznak, ilyenek talán balta, csákány, bicsak, kecske, csökönyös (?) ...” etc.¹⁴

Ezek a nyelvészeti tények tehát hangszerünknek nemcsak a korára, de földrajzi elterjedtségére is lényeges útmutatással szolgálnak, és egyebek között ismét a *horezmi* kultúrára irányítják a figyelmet. A káliz kifejezés ugyanis — a magyar szóhasználatban — egyértelműen a horezmiekre utaló szavunk. Ezzel összefüggésben érdemes még idéznünk — e nyelvészeti áttekintés zárószavaként — „A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára” c. kiadvány¹⁵ vonatkozó részeit, amelyek világosan utalnak a magyarságnak még a középkori Európában is meglévő horezmi kapcsolataira:

„Káliz... Jelentése /1/ egy fajta, eredetileg iráni nyelvű, mohamedán vallású néphez tartozó személy; izmaelita... /2/... királyi adószedő... vándor-szó... Végső soron az iráni nyelvekből származik... A magyar *káliz* közvetlen forrása nem határozható meg. A kálizok a 12. és 13. században jelentős szerepet játszottak Magyarországon pénzügyeinek intézésében: ők voltak a királyi adószedők, vámszedők és pénzváltók. — Ezzel függ össze a 2. jelentés. Em-léküket több helységnev őrzi.”¹⁶

Ezek a kapcsolatok — a mi részünkre — közvetlenül az őstípus útvonalának a megrajzolása szempontjából jelentősek. Ezért sem érdektelen rámutatnunk, hogy Györffy György, a magyarság középkori fejlődésének kutatója, már 1959-ben hangsúlyozta,¹⁷ hogy milyen intenzív összefüggések mutatkoznak a kétféle etnikum között:

„A kabarság jelentékeny részét... a harcos segédnépekben kell keresnünk. Ezek közül legismertebbek az iráni nyelvű mohamedán *khorezmiek*, magyarul *kálizok*... Khorezmiek a kazár birodalomban a VIII. században tűnnek fel. Tabari a 764/65-ben Transzkaukáziába betörő kazárok vezérének Astarhan al-Hwarizmi néven említi. — Krónikáink szerint a honfoglalás előtt a magyarokhoz csatlakozott egy *khorezmi* nemzetség (de gente Corosmina). Az 1153-ban Magyarországon járt Abu Hamid al-Andalusi al-Garnati közli, hogy itt ezerszámra élnek *khwarezmiek* utódai, akik a királyt szolgálják; nyilvánosan keresztények és titkolják az izlám vallását.” [..]¹⁸

Annak eldöntése, hogy a *koboz* őstípusának kialakulása közvetlenül a horezmi kultúrához kapcsolódnék: további kutatások eredményességén múlik. Erre vonatkozóan a régészet sem nyújtott eddig kielégítő bizonyítékokat.¹⁹ Az viszont bizonyosnak látszik, hogy a típus terjedésében — a magyarsággal együtt — a szétszóródott Horezmiek is szerepet játszottak. Ez a feltevés ma-

¹⁴ I. m. 70. l. — Kiemelések tőlem. G. Gy.

¹⁵ A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára. Bp., 1970.

¹⁶ I. m. vonatkozó helyei: *káliz* és *koboz* címszavak. — Kiemelések tőlem. G. Gy.

¹⁷ Lásd Györffy György: Tanulmányok a magyar állam eredetéről. Bp., 1959.

¹⁸ I. m. 51. l. — Kiemelések tőlem. G. Gy.

¹⁹ Bachmann (i. m. 63. l.) felveti a kérdést: „Weitere Abbildungen zentralasiatischer Musikinstrumente finden sich auf den Fresken von Pendsikent und Topraq-Qal'a. Leider sind nur Bruchstücke dieser wichtigen Bildquellen erhalten. Unter anderem ist auf den Wandmalereien von Topraq-Qal'a eine Hand zu erkennen die den Hals eines zweisaitigen Musikinstruments umspannt. Ob es sich hier um den *rabab*, also ein Streichinstrument, oder um den *tundur* handelt, wird aus diesem Bruchstück jedoch nicht ersichtlich.” Szadokov viszont (idézett művében) kimutatja, hogy az említett ábrázolás egy nagyméretű *lantszerü* (?) hangszerre utal.

gyarázhatja a korai bizánci előfordulások tényét is. Valószínű, hogy erre is érvényes Györfly György megállapítása:

„Magyarországon a fejlett ötvösség gyökereit két olyan etnikumban kereshetjük, amely Etelközben csatlakozott a magyarokhoz: az alán és a *káliz*... Magyarországon maga *Khorezm* és a Kaukázus művészete volt jelen...”²⁰

És most tekintsük át a magyar zenei művelődés — jórészt már ismert — adatait. Érdekes, hogy ezek között eleinte — és szinte kizárólagosan — csak a helységnevek, majd a későbbiekben (és egyre általánosabb érvennyel) a mesterségnevek utalnak hangszerre, illetve hangszeres zenélésre. Vizsgálódásunk körébe még bevonjuk a középkori „mulattatók” — jocularok, igricek — működésére vonatkozó tényeket is.

Viszonylag kései (1200 körüli) lejegyzésű, de annál lényegesen korábbi hazai eseményre — a honfoglalásra — utaló adatokat találunk Anonymus Gestájában.²¹ A latin nyelven írott eredeti szöveg többször (három ízben) említ jocularokat, amely kifejezés önmagában is hangszeres gyakorlatra mutat. Amidőn azonban a leírás konkrét zenélésről, hangszerekről tudósít, bizony nehéz eldönteni, hogy az antikvitásból kölcsönzött kifejezések mögött milyen valós zeneszerszámok értendők. Az előforduló (zenei vonatkozású) említések közül a legtöbb kifejezést tartalmazó szövegrészt idézzük:

„Et omnes symphonias atque dulces sonos cythararum et fistularum cum omnibus cantibus ioculatorum habebant ante se.”²²

Ez a leírás, Árpád és vezérkarának Óbudára történt bevonulásáról, Legány Dezső „A magyar zene krónikája” című kiadványában (Pais Dezső fordítása nyomán) magyarul így hangzik:²³

„Mind ott szóltak szépen összezengve a *kobzok* meg a sípok a regösök, valamennyi énekével együtt.”

A fordítással kapcsolatban érdemes megjegyezni, hogy az „omnes symphonias” kifejezés — ebben az összefüggésben — hangszeren játszó személyeket (és nem pusztán összecsengést) jelent; aminthogy az alapszó (symphonia) maga is konkrét hangszerekre utaló jelentéstartalommal bír.²⁴

A XII. században még — túlnyomórészt — a *Kürtös* (1110. körül), *Sipos* (1130 körül) és *Dobos* (1130 és 1190 körül) helységnevekkel találkozunk. Érdekes viszont, hogy már 1193-ban felbukkan egy hangszerünkre utaló adat: „In coboz terra est ad duo aratra”.²⁵ A további (XIII—XV.) századokban azután egyre gazdagodik a kép. Ez a körülmény, és a jobb áttekinthetőség érdekében, hogy a vonatkozó instrumentális tényeket táblázatokba foglaljuk. (7—9. ábra) Az idősíkot évtizedekre osztottuk, erre merőlegesen pedig számok jelzik az egyes előfordulásokat.

Amint a táblázatokról leolvasható, a XIII. században megszaporodik a jocularok említése (egy ízben regös, két ízben énekes is előfordul). Itt-ott fel-

²⁰ Györfly i. m. 119. l. — Kiemelések tölem. G. Gy.

²¹ Anonymus Gesta Hungarorum-át Juhász László kiadása (Budapest, 1932) alapján idézzük.

²² I. m. 31. lapján, a 360-361. sorokon.

²³ Legány Dezső idézett műve 13. és 453. oldalán. — Kiemelések tölem. G. Gy.

²⁴ Lásd Gábrly György, Symphonia Ungarorum. Magyarul: Történelmi Szemle 1970. XIII. évf. 3. szám, 48. l.

²⁵ Ezeket, valamint a mellékelt táblázatokon feltüntetett adatokat illetően lásd Szabolcsi Bence: A magyar zene évszázadai. I. kötet (Budapest, 1959) 19. sk. l. — A kobozra vonatkozó latin szöveget lásd „A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára” II. kötet (Budapest, 1970) 509. l.

bukkan a *gajdos*, mint hangszer-, illetve mesterségnév, és — személynévként először — 1230 táján említődik a *choboz*.²⁶

Jóval érdekesebb a XIV. század helyzetképe: a *kobzos* kifejezés bevonul a mesterségnevek sorába (1320 és 1360 körül) és — részünkre fontos mozzanatként — megjelenik a *hegedűs* (először 1350 körül, és egyelőre latinul: *fiellator*).²⁷ Ugyanakkor csökken a *joculatorok* előfordulása, hogy azután — a következő évszázadban — eltűnjék, illetve átadja helyét a hangszeres mulattatóknak.²⁸

A XV. század zenei arculata — adataink fényében — minden eddiginél sokrétűbb. Már a század elejétől polgárjogot nyer a *hegedűs* mesterségnév (1490 körül még egy *tóhegedűs* is említődik),²⁹ de ami — legalábbis a mi szempontunkból — a legizgalmasabb, az a körülmény, hogy 1420. táján megjelenik a *lantos* mesterségnév, és mindjárt olyan sűrű egymásutánban, hogy már csupán ez a tény is felveti a *jelentésváltás* valószínűségét. Ezzel egyidőben tűnik el a *kobzos* kifejezés; kivéve egy *Michaele Koboz* nevű személy említését (1470. táján).³⁰

Ami mármost ezekből a gyér előfordulásokból is biztosan kiolvasható, azt az alábbiakban próbáljuk megfogalmazni:

a) A XIII—XIV. században számszerűleg túlnyomó *joculator*-emlékekkel ellentétben, a XV. század folyamán — a hangszerek számszerű szaporodása mellett — polarizálódik a *hegedűs* és *lantos* zenélési gyakorlata.

b) A *joculator* és a *kobzos* „eltűnése” a XV. században, illetőleg a *hegedűs-lantos* megjelenése, azt mutatja, hogy egy korábbi hangszeres praxis — hihetően a *koboz* uralkodó szerepével — most már differenciáltan, azaz *pengetés* és *vonás* ellentétében konkretizálódik.

c) Mindez — retrospektíve — igazolná azt a feltevést, amely szerint a *kobzolás* gyakorlata még nem vont éles határvonalat a húros hangszerek ezen kétféle megszólaltatási módozata (*pengetés* és *vonás*) között. Ez a helyzet most, valószínűleg európai hatásra, alapvetően megváltozik.

*

Az említett differenciálódást rögzíti az ún. Schlägli Szójegyzék, amely a XV. század első negyedében keletkezhetett,³¹ és a felsorolt hangszerek között említi a *hegedűt* (*fiella* — *hegedw*), illetve a *lantot* (*luctina* — *lanth*).³² A *kobozról* viszont nem tud, vagy éppenséggel nem tartja érdemesnek az említését.

²⁶ Lásd a „Magyar Oklevél Szótár” c. kiadványban: 1237/1325 — In uilla Copul Sykes Chema Syka Choboz (személynév, a. m. koboz?) Gabsa.

²⁷ Stephanus fyellator telke a geredchei határban (NB. *fiella* — *hegedw*. Schlägli szójegyzék 2011.) — Lásd Szabolcsi i. m. I. 29. l.

²⁸ Lásd Szabolcsi i. m. I. 19. sk. l. — Továbbá Pais Dezső, Árpád- és Anjou-kori mulattatóink (Emlékkönyv Kodály Zoltán 70. születésnapjára. Bp., 1953. 95. l.) c. tanulmányában.

²⁹ Lásd a „Magyar Oklevél Szótár” c. kiadványban: 1499 — Michael Thothhegedews. — Idézi — többek között — Viski Károly, Hegedű (Emlékkönyv Kodály Zoltán 60. születésnapjára. (Bp., 1943.) c. tanulmányában.

³⁰ Lásd a „Magyar Oklevél Szótár” c. kiadványban: 1470 táján — Michaele Koboz.

³¹ Schlägli Szójegyzék. A XV. század első negyedéből. Az eredeti kéziratból közzétette Szamota István. Budapest, 1894. — Lásd még Melich János, A schlägli és besztercei szójegyzék. Nyelvtudományi Közlemények. Bp., 1898.

³² Schlägli Szójegyzék, 2011-2012. számon.

És valóban, ezen a ponton felmerül a gyanú, hogy ez a „rejtélyes” hangszer (a koboz), amelyet írásos forrásainkban alig találunk fel, miközben — mint látni fogjuk — még a XVII. századi magyarság tudatában is elevenen él: voltaképpen egyike lehet *nemzeti* hangszereinknek; legalábbis abban az értelemben, ahogyan egy európaizálódó népesség fenntartja — mintegy a nép körében konzerválja — legsajátosabb hagyományait.

Sárosi Bálint összefoglaló monográfiája a magyar népi hangszerekről,³³ megemlékezik a kobozról is, és rámutat arra a tényre, hogy az erdélyi csángóknál — mai napig — használatos egy lantféle hangszer (koboz néven), amely lényegében azonos a románok (szlávok stb.) *cobza* nevű hangszerével.³⁴ Ebből az instrumentumból, amelyet jelenleg szériában állítanak elő, visszakövetkeztet Mátyás korabeli ábrázolásokra.

Mindez — természetesen — nem jelentheti azt, hogy ma is meglévő hangszerekből rekonstruálhatnánk, minden kockázat nélkül, régebbi típusokat. Ennek a vállalkozásnak a veszélyeire mindenekelőtt a jelentésváltozások ténye figyelmeztet bennünket. Maga a szerző (Sárosi Bálint) is utal rá, hogy például az elmúlt század magyar szóhasználatában bizonyos — feltételezett — funkcionális hasonlóság okából, koboz elnevezéssel illették a mélyebb hangozlású vonós hangszereket (a kisbögőt és a nagybögőt).³⁵

Lant és koboz, vagy akár hegedű és koboz azonosságát a hazai művelődéstörténet tényei cáfolják a legmeggyőzőbb módon,³⁶ egymás mellett említvén ezeket a hangszereket. Az adatok közül ezen alkalommal csak egyetlen — bár oly frappáns — idézet emelnénk ki, Szepsi Csombor Márton 1620 körül keletkezett naplójából:³⁷

„Midön penig az vaczorához ültem volna, igen keserves *kobzolat* hallék, mely enghem nem tudom ha meg vigasztala vagy inkább meg keseríte. Nem hallottam volt Dantzkatul foguan minden utaimban *kobzot* ez hely kívül, kérdém azért az Gazda Asszont ha fizetésünkre ez *kobzos* el jöneé szallasunkra? Az Aszszony szolgálhatat boczátuán az *hegedüsöckel* egyetemben az *kobzost* el hivata, én midön ez szokatlan Musican czudalkoznam, az *kobzos* kérdé ha láttam volna valaha oly vighasztalo szerszamoto, kinek én felelvén mondék: Nem az *koboznak* czudalom formaiat és hanghiat hanem azon czudalkozom, hogy noha immár sok Országokon és tartományakon által jöttem, mindazonáltal sohul ez varoson kívül ily Musicat nem lathattam, hazamban penig még czak az gyermekekis azt *pengetik*. Eö erről discurralvan miért hogy Gallia-

³³ B. Sárosi, Die Volksinstrumente Ungarns. Handbuch der europäischen Volksinstrumente. Serie I.—Band I. Leipzig, 1967.

³⁴ Sárosi i. m. 50. l. Halslaute (mit Querriegelsaitenbefestigung). — „Das Instrument ist als Kurzhalslaute mit birnenförmigem Korpus, breitem Hals, rückwärts abgenicktem Wirbelkasten, seitenständigen Wirbeln und Querriegelsaitenbefestigung heute nur noch vereinzelt bei den Csángó im Gebrauch. Es wird koboz genannt und ist identisch mit der von den Rumänen gespielte cobza... Die früheste bildliche Darstellung findet sich auf einer Randverzierung eines Corvin-Kodexes aus der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts... Aus mehrere Angaben des 16. und 17. Jahrhunderts darf man schliessen, dass das Instrument damals auch als Volksinstrument benutzt wurde und eine grössere Verbreitung besass.” Etc.

³⁵ Sárosi i. m. 50. l. — „In erster Linie wurde das Instrument zur Begleitung des Gesanges verwendet... Ein Hinweis auf die Begleitfunktion des Instruments dürfte auch darin zu suchen sein, dass im 19. Jahrhundert das als Bassinstrument verwendete Violoncello und der Kontrabass gelegentlich koboz genannt wurden (S. Rothkrepf, 1829, 66.; Concilia 1876, 43).” Etc.

³⁶ Lásd Szabolcsi Bence, A XVII. század magyar főúri zenéje. A magyar zene évszázadai. I. Bp., 1959. 209. sk. 1. és a jegyzeteket.

³⁷ Lásd a „Szepsi Csombor Márton összes művei” (Szerk. Kovács S. I. és Kulcsár P. Bp., 1968. 247.) c. kiadvány vonatkozó részét. — Kiemelések tőlem. G. Gy.

nakis csak szinten ez egy városában vagyon ususa? Illyen okat adta, hogy midőn amaz fene ellenség az atylla kiről az Historicusok irnak, ez városnak mezeiën (kinek mostis vitézinek testéből rakot halominak helyet mutogattyak) megh veretetet volna, sok szamtala(n) *kobzosokat* (mert taborának bőségesen voltak) öszue allatot és nagy keseruessen siratatta meg az meg holtaknak keserves allapattyokat . . .” Etc.

Ebből a rendkívül érdekes beszámolóból, amely a catalaunumi csatáról is közöl szájhagyományt, részünkre az lehet a legfontosabb tanulság, hogy a *koboz* — legalábbis a XVI—XVII. században — egyfajta *pengetett* hangszer, amely elsősorban *formailag* különbözik a lantféle többi instrumentumoktól.

A koboz (pontosabban: az újabb korban koboznak nevezett hangszertípus) meghatározásához most már mérlegelnünk kell az európai adatokat is. C. Sachs „Real-Lexikon der Musikinstrumente” c. kiadványában erről a kérdésről a következőket találjuk:

„*Koboz*, russ. ung. ‚Laute’, v. türk. *qopuz*.” — Majd alább: „*Kobus*, mhd. Lauteninstrument, v. türk. *qopuz*. ‚Die kobus mit der luten’ Gottes Zukunft 4672. Hierzu muss die Cobsa gehalten werden, die Felix Platter in Basel 1614 hinterliess (K. Nef in Sammelb. d. JMG. X 544 liest fälschlich Lobsa).” — Közben az áthidaló utalás: „*Kobuz* s. v. a. *Kobza*.” — És végül az utalt *cím*-szó: „*Kobza*, poln. russ. ruth. ursprünglich s. v. a. Bandura, später Laute überhaupt. Die Bedeutung Dudelsack, die das Wort häufig hat, kommt ihm im Grunde nicht zu. Die Sackpfeife hiess früher gelegentlich *Koza* . . .”³⁸

Fenti adatokból mindenekelőtt a „periferikus fennmaradás” (Szabolcsi) ténye igazolódik, de C. Sachs későbbi művében (Handbuch der Musikinstrumentenkunde) az előzményeket is érzékelhetjük; mégpedig a mandola típusú hangszerek kapcsán:

„Abbildungen des 14. und beginnenden 15. Jhs. zeigen durchaus nicht den abgesätzten birnenförmigen Körper der Laute; sie zeigen ein Instrument, dessen nächste Verwandte man unter den persischen Zeitgenossen [jegyzet: Beispiele im Leipziger Völkerkundemuseum] und heute auf — Borneo zu suchen hat . . . Die Sammlungsleiter, durch deren Hände Mitglieder jener borneotischen Familie gegangen sind, haben gefühlsmässig erkannt, dass es sich im eine Sippe arabischer Abkunft handelt . . . Das borneotische Wort *gambus* [jegyzet: C. Sachs, Die Musikinstrumente Indiens. Berlin 1915, S. 138] und das afrikanische *gabbus* fallen zusammen und gehen offenbar auf arab. *qopuz* zurück, das unverändert im Türkischen weiterlebt, ferner als *koboz* im Ungarischen und Russischen, als *kobza* ebenfalls im Russischen und Polnischen, als *qobuz* und *cobza* im Rumänischen usw. Die Welle arabischer Kultur, die den asiatischen Süden mit Einschluss des Malaiisch. Archipels überflutet, setzt im 7. Jh. ein; sie fällt etwa in die gleiche Zeit, in der die Araber zuerst den Fuss auf spanischen Boden setzten . . . Der *Qopuz* wird also der Vertreter einer frühen Entwicklungsstufe mit dem ersten Einfall der Araber nach Spanien gelangt sein, lange bevor die eigentliche Laute eintraf. In diesem Zusammenhang gewinnt eine Verszeile HEINRICHS VON DER NEUEN STADT Bedeutung, jene Stelle in ‚Gottes Zukunft’ (Anfang 14. Jahrhunderts) v. 4672, in der ‚die kobus mit der luten’ erwähnt wird . . . Als die arabische Laute im hohen

³⁸ Lásd C. Sachs i. m. 221. l.

Mittelalter nach Europa kam und hier ihren Siegeszug antrat, gab es für die Mandora nur zwei Wege. Entweder musste das archaische Tonwerkzeug mit seinem schweren, gehölten und offenbar mangelhaft resonierenden Körper zu tieferen gesellschaftlichen Stufen der Spielerwelt absteigen und, von Klasse zu Klasse geschoben, allmählich eingehen, oder es musste die wichtigen konstruktiven Neuerungen des jungen Nebenbuhlers anerkennen und übernehmen. Der zweite Weg ist eingeschlagen worden . . .”³⁹

Amint azt a fenti és egyéb tényekből kiolvashatjuk: az arabok — tágabban az iszlám kultúra — közvetítette ázsiai hangszertípusok, időben és térben egyaránt különböző módozatokban juthattak el az európai kontinensre. Talán mindegyiknél körülményesebben az előbb körvonalazott (és európai szóhasználat) mandora-mandola típusú hangszerek. Hiszen nyilvánvaló, hogy az elsők között — még az ezredforduló táján — a reba-rebec néven említettek kerülnek Európába, a terjeszkedő iszlám kultúra vonalán. De mi indokolja, hogy a XIV—XV. században felbukkanó mandola-típusú hangszereket — amelyek egyébként nagyon közeli hasonlóságot mutatnak a rebec-típusúakkal — most egyszerre csak kobus-nak kezdik nevezni? Az irodalmi utalásokon túlmenően, és a fennmaradt ábrázolások mellett,⁴⁰ ezt a tényt becses hangszeremlék is bizonyítja: a wartburgi vár instrumentáriumának egyik példánya (jelzett, XV. századi német mestertől), amit *kobus* néven tartanak számon!⁴¹ (10. ábra)

Hogyan rajzoljuk meg tehát a „koboz” őstípus elterjedését az eurázsiai kontinensen? Hisz az eddigiekből már nyilvánvaló lehet, hogy itt legalább kétféle változatról van szó; ezeket mostantól — az egyszerűség kedvéért — nevezzük el keleti (qobuz), illetve nyugati (kobus) variánsnak. Ugyanakkor az sem lehet vitás, hogy mind a két változat — lényegében — *egyetlen* közös alaptípusra vezethető vissza. Az önmagunknak feltett kérdésre tehát — egyelőre csak feltételes formában — a következő választ adhatjuk:

Először az ázsiai térségben, az arab expanzió körzeteiben, hatott a qobuz-típus a reba-típusra, átadván emennek — a nevét. Ez a formáció azután — Dél-Ázsiát megjárva és Észak-Afrikán keresztül — eljutott egészen Nyugat-Európáig. Az európai térségben ez a folyamat mintegy a visszájára fordul, és ennek eredményeként a Kelet-Európában már meglévő qobuz (koboz) típus átveszi ennek — a fejlődése során modernizálódott hangszernek — az alakját. Többszörös kölcsönhatással kell tehát számolnunk: egy keletről nyugatra, majd ezt követően egy nyugatról keletre irányuló hatás révén.

Ez lehet különben az egyetlen magyarázata annak az érdekes ténynek, hogy Szepsi Csombor Márton — akinek a híradásában nincsen okunk kételkedni — a XVII. századi Franciaországban felismerhette a magyar peremvidéken (Erdélyben) akkor még meglévő és népszerű instrumentumot.

³⁹ Lásd C. Sachs, Handbuch der Musikinstrumentenkunde. Leipzig, 1920. 209. sk. 1.

⁴⁰ Lásd C. Sachs i. m. 211. l. „Unter den Künstlern verewigt schon in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts STEPHAN LOCHNER im Budapester Marienbild eine fünfsaitige Mandora (Abb. 79), der Bildhauer der Archa della Cintola im Dom zu Prato (1350er Jahre) sogar eine sechssaitige; auf der Marienkrönung des Meisters des Marienlebens in der Münchener Pinakothek (2. Hälfte 15. Jahrh.) sieht man sechs Saiten in vier Chören (Abb. 80).”

⁴¹ Lásd a wartburgi vár hangszereinek inventáriumában (Eisenach?) a 2968. számon. — Az adat, valamint a fénykép, F. Gát Eszter (a Nemzeti Múzeum munkatársa) szíves közléséből származik. G. Gy.

⁴² Lásd V. Galliei idézett művében a 146-147. oldalon.

Ugyancsak a korábbi *magyar* közvetítés igazolná Vincenzo Galilei — említett — tudósítását (fu portato a noi questo nobilissimo strumento da Pannoni), miközben a szerző — értekezésének egy másik helyén — arról ír, hogy a hegedűféle hangszerek délről — (Nápoly felől) érkeztek Itáliába.⁴²

És mi történt ezalatt a régiségben „koboznak” nevezett hangszerekkel? Maga az alaptípus, jellegzetes kerekded formájában, egy ideig tovább élt — a mi nézetünk szerint — *vonós* változatokban. Talán nem túlzottan tévedünk, ha ezeket a variánsokat azonosítjuk a „hegedőnek” nevezett hangszerekkel!

Ezt a feltevést támasztja alá az a kályhacsempe töredék, amit a budavári királyi palota ásátásai során tártak fel, és egy udvari mulattatót ábrázol — a kezében „hegedővel”.⁴³ (11. ábra) A leletet Voit Pál dr. 1956-ban publikálta;⁴⁴ mi ez alkalomból csak arra a tényre mutatnánk rá, hogy az ábrázolt vonós hangszer mint Közép- és Kelet-Európa-szerte a legtipikusabb formaváltozat, pontosan beleillik a jelzett földrajzi körzetben kimutatható „lira”-típusú (tehát a régies kobozhoz hasonló) instrumentumok sorozatába.

Ezzel összefüggésben ismét W. Bachmann téziseiből idéznék az erre vonatkozó sorokat:⁴⁵

„Im europäischen Streichinstrumentarium des 11./12. Jahrhunderts bildeten sich regional begrenzte Sonderformen heraus: schlanke birnenförmige Fideln in Westeuropa, spatenförmige Streichinstrumente in Südeuropa und Instrumente mit nahezu kreisrundem Korpus in Mitteleuropa.”

*

Mindez tehát azt jelenti, hogy — Bachmann és a mi nézetünk szerint is — már a korai középkorban ki lehet mutatni egy (vizsgálódásunk körébe vágó) hangszertípust, amely — példaink tanúsága alapján — még a XV. században is virulens. Ez a típus némileg eltérő attól, amit az ismert ábrázolások mutatnak, jobbára a *rebec* formájú hangszerek köréből. Ez utóbbit hívják majd később — a XVII—XVIII. század folyamán — „lengyel” hegedűnek. Helyenként még napjainkban is felbukkan; szlovák területen például rebeka néven.

Mármost, hogy kellett lennie — ugyancsak a XVII—XVIII. század folyamán — egy „magyar” hegedűnek is, ennek bizonyítására ehelyütt talán elegendő lesz Batthyány Ádámnak anyjához írott leveléből a vonatkozó sorokat idéznünk, 1628-ból:

„Egy olasz hegedűt is venne nagyságod, mert én igen jó hegedűt fogadtam az Hegedűs Jancsi helyében, magyar hegedős, de nem tud az magyar hegedőn vonni; hanem az német hegedőn tudja csak vonni.”⁴⁶

Hogy milyen lehetett a jelzett időszakban ez a bizonyos „magyar hegedő”? Nagy valószínűséggel állíthatjuk, hogy a Mátyás korabeli kályhacsempen láthatóhoz hasonló! (Az „olasz” és „német” megjelölések viszont minden

⁴³ Lásd Balogh Jolán: A művészet Mátyás király udvarában. Bp., 1966. II. k. 721. l. — „658. Udvari hegedűs. Kályhacsempe arcképszerű ábrázolással a budai várpalotában. Vármúzeum.”

⁴⁴ Voit Pál: Hunyadi Mátyás majolikagyártó műhelye. Budapest Régiségei. XVII. 1956. 35. kép.

⁴⁵ W. Bachmann i. m. 165. l. — Kiemelések tölem. G. Gy.

⁴⁶ Idézi — többek között — Takáts Sándor, A régi Magyarország jókedve. Bp., 1921. 184. l.

bizonytal az általánosan ismert, mai értelemben vett „modern” hangszerre vonatkoznak.)

És itt — végezetül — felmerül még egy probléma: vajon honnan ered maga a szó, a hegedű kifejezés? Erre a kérdésre furcsa módon, eddig még nem találtak kielégítő magyarázatot.

Viski Károly, Hegedű c. tanulmányában⁴⁷ foglalkozik ezzel a kérdéssel. Az ő okfejtésével kezdjük ilyen irányú vizsgálódásainkat:

„Ha a hegedű-nek hegegyű, hegedű, hegedő alakosorát a *merede* változat-sora szerint kiegészítjük, s hozzávesszük a nyelvjárási *heigede* formát is, végső eredményül erőlködés nélkül eljuthatunk a *hegető, hejgető* alakhoz. — 1438: Petri Heygethew 1461: Michaelae Heygethew stb. (OklSz).” — Majd egy további gondolatban: „Ahogy a fentebb idéztük középkori *hejgető* szavunknak van *hajgató* párja, a moldvai hejget-nek is van Dunántúlon hajgat megfelelője, mégpedig ugyancsak egy alkalmi énekes-zenés hagyományban, a regölésben . . .”⁴⁸

Ezt a magyarázatot azután sokan vitatták, és végül a — már többször idézett — Történeti-etimológiai szótár⁴⁹ a hegedű-kifejezést „ismeretlen” eredetűnek állítja.

Az elmúlt évtizedben Baráth Tibor (Montrealban élő honfitársunk) próbált erre a kérdésre felelni; az ő okfejtése azonban a legkevésbé sem megnyugtató:

„A napisten Égető nevének írására a négykulcsú hegedű [sic!] alakja szolgált, aminek H nélküli régies kiejtésű EGETU volt. A szimbólumot Egyiptomban többféle kombinációban használták, például a hegedű visszhangzó részébe T és M jeleket rajzoltak, amit lehetett Égi Szemnek, Egyszeműnek, és ősiabb kiejtéssel Egyiptomnak olvasni. *Hegedű* volt a szimbóluma a Kr. e. II. évezredben a Kaukázus alatti térségből nyugatra és délnyugatra vándorló Huri és Mitanni népnek. Számtalan várost és kerületet hívnak Szumirnak, amelyek Mezopotámián kívüli területen voltak. Ebből elég világos, hogy sem a szumir, sem az agade [!] ur nem köthető csak egy területhez, és nem alkalmazható nyelvre és népre.” Etc.⁵⁰

Baráth Tibor koncepciójának — amely a Sumerológia egyik jellegzetes példája — voltaképpen csak az a gyengesége, hogy (mint tudjuk) az ezredforduló előtt nem beszélhetünk „hegedűről” — azaz olyan hangszerrel, amelyet vonóval szólaltattak volna meg.

Sokkal érdekesebb és egyúttal a legmodernebb felfogás — L. Picken elgondolása,⁵¹ amelyet ezúttal (nehéz hozzáférhetősége miatt) részletesebben szeretnénk idézni:

„This name (hegit, egit) is known only to the Türkmen of the Taurus mountains and does not occur in Turkish Dictionaries. The instrument itself is a unique type of bowed gourd lute. (12. *ábra*) A relationship between this

⁴⁷ Lásd Viski Károly: Hegedű. Emlékkönyv Kodály Zoltán 60. születésnapjára. Szerk. Gunda Béla. Bp., 1943.

⁴⁸ Viski i. m. 47. és 51. l.

⁴⁹ Lásd „A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára” (Bp., 1970.) c. kiadványban a *hegedű* és a *hej* címszavakat.

⁵⁰ Lásd Baráth Tibor: A magyar népek őstörténete. Montreal, 1968. 82. lapon a 7. jegyzet.

⁵¹ Lásd L. Picken: Folk Musical Instruments of Turkey. London, 1975.

name and Hungarian *hegedű* has been suggested (p. 199) but is excluded by Németh Gyula (personal communication).⁵²

Németh Gyula tiltakozása valószínűleg abból indul ki, hogy a Picken által közölt hangszer és az általunk közönségesen ismert hegedű — valóban nem hasonlít egymásra. Annál inkább viszont az eddig oly sokoldalúan elemzett őstípusra; ebből a szempontból nézve: a hasonlóság szinte döbbenetes!

Picken — kiadványának egy másik helyén — tovább szövögeti a fent említett és nagyon is lehetséges párhuzamot:

„The words *hegedű* and *hegit, egit* or [...] to which reference has already been made (p. 199) may be significant in relation to the problem: when did Hungarians and Western Turks first know of bowed lutes? The Magyar ancestors of today's Hungarians left their home to the South of the ancient Khazar (Turkic) speaking people, between the mouth of the Volga and the Sea of Azov, towards the end of the first millenium. The presence of a specific name for a fiddle (*hegit*, etc.) in the modern Anatolian Türkmen vocabulary, in use over a geographically limited area, applied only to a bowed instrument and moreover to a very primitive bowed (p. 319), is in itself of great interest, and the existence of a superficially similar word, *hegedű*, in Hungarian deserves comment. This word first appears in Hungarian in the late fourteenth century and as a personal cognomen; its origin is uncertain. The dialectal *héget* (= draw, pull, wear away by pulling) might have some connection with *hegedű*, but there is no proof of this (private communication from Prof. Dr. Bárczi Géza, 1968). From the fourteenth century onwards, the form *hegedő* occurs in Hungarian with the meaning of lute, but whether plucked or bowed is at that date unspecified. Only later does the meaning, of 'fiddle' become dominant. [Megjegyzés: I owe these facts to Prof. Németh Gyula and my friend Gombos Imre.]⁵³

Hozzávetőlegesen ennyit tudunk — a kutatás mai állása szerint — erről a különös hangszerről, amelyet (ezek után) most már nyugodt szívvel „magyar” hegedűnek nevezhetünk. A továbbiakban — úgy gondoljuk — át kell adnunk a szót a fiatalabb nemzedék további eredményeinek.

⁵² Picken i. m. 196. — A hivatkozás (p. 199.) szövege: „It seems that it was Bartók (Yalgin, 1940, 35, f. n.), on the occasion of his visit to the Taurus with Saygun in 1937, who first recognized a possible link between the names *hegit, egit* [...], and the sixteenth-century Hungarian name for a fiddle: *hegedű* (Saygun, 1951, 5). At least two forms of *hegedű* were distinguished at that time: the *magyar hegedű* and the *lengyel hegedű* (= Polish fiddle). The former was elongate, somewhat like the present-day fiddle of the Black Sea coast, *kemence* (p. 296); the latter was pearshaped like the *fasıl kemençesi*. Even were the names related, however, this would not necessarily imply that the Türkmen received the name from the Hungarians. There exists a small number of word-parallels linking Turkic with Hungarian and dating from before the period of the great migrations. There is also good evidence that Persian and Arabic words were frequently substituted for native Turkish words for musical instruments in Osmanli times, and among Turks of Anatolia today purely Turkish names are most likely to be preserved by the Türkmen. — Both *hegedű* and *hegit* might be linked with Slav *gudok*. As Gazimihal shows, a host of intermediate forms exist, and in addition there is a great variety of onomatopoeic words in Central Asian Turkic languages (including metathetic variants) from which European fiddle names may derive. In Anatolia today, *gıyıtı* is used as an onomatopoeic name for the sound of bowed instruments in villages in Malatya, in Urla (İzmir) and in Amasya. . . . The superficial similarity to German *Geige* is evident. — According to Yalgin's account, the *hegit* was until recently to be found in the mountains of Southern Konya, in the Barcin upland pastures, about halfway between the two Kaza of Ermenek and Hadim. He gives no precise geographical reference for the reputed occurrence in Afyonkarahisar.”

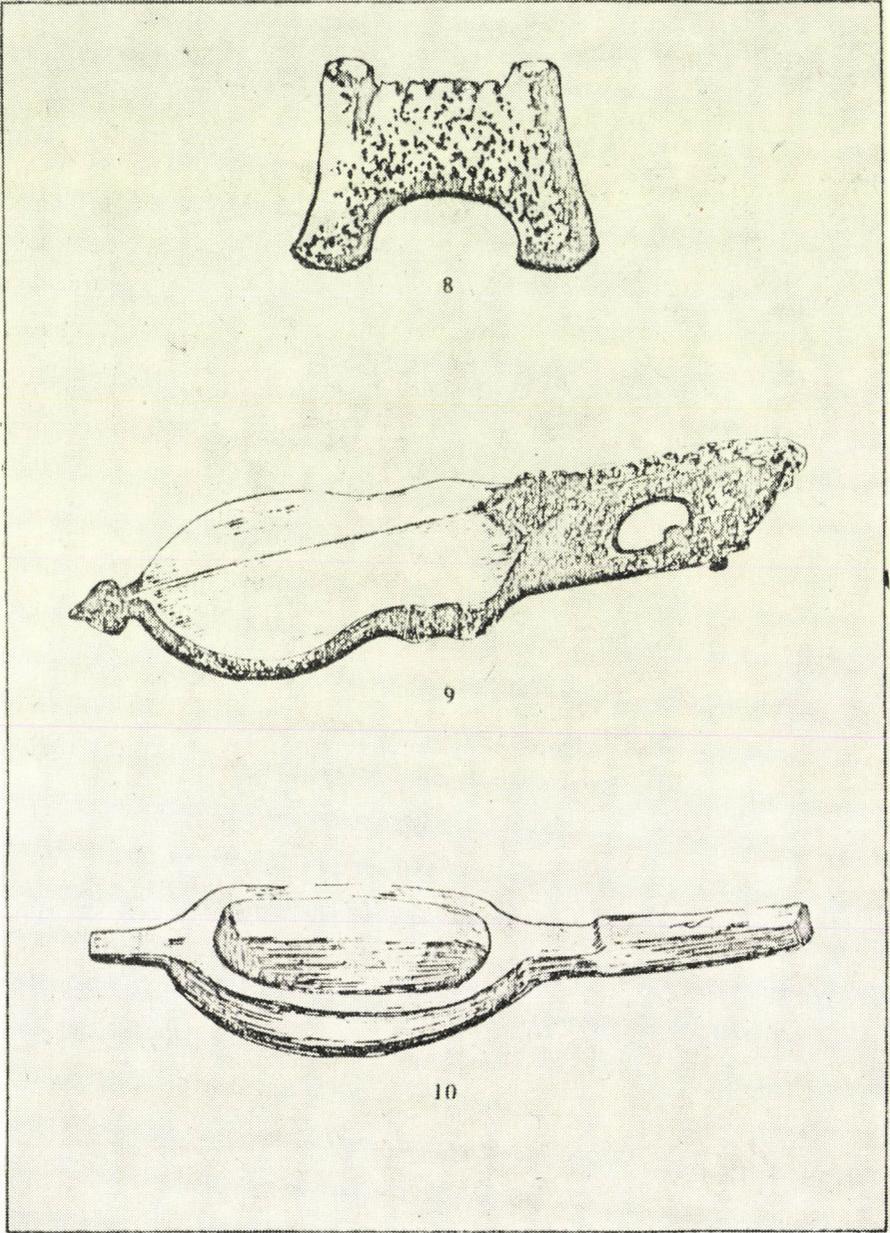
⁵³ Lásd Picken i. m. 323. 1.



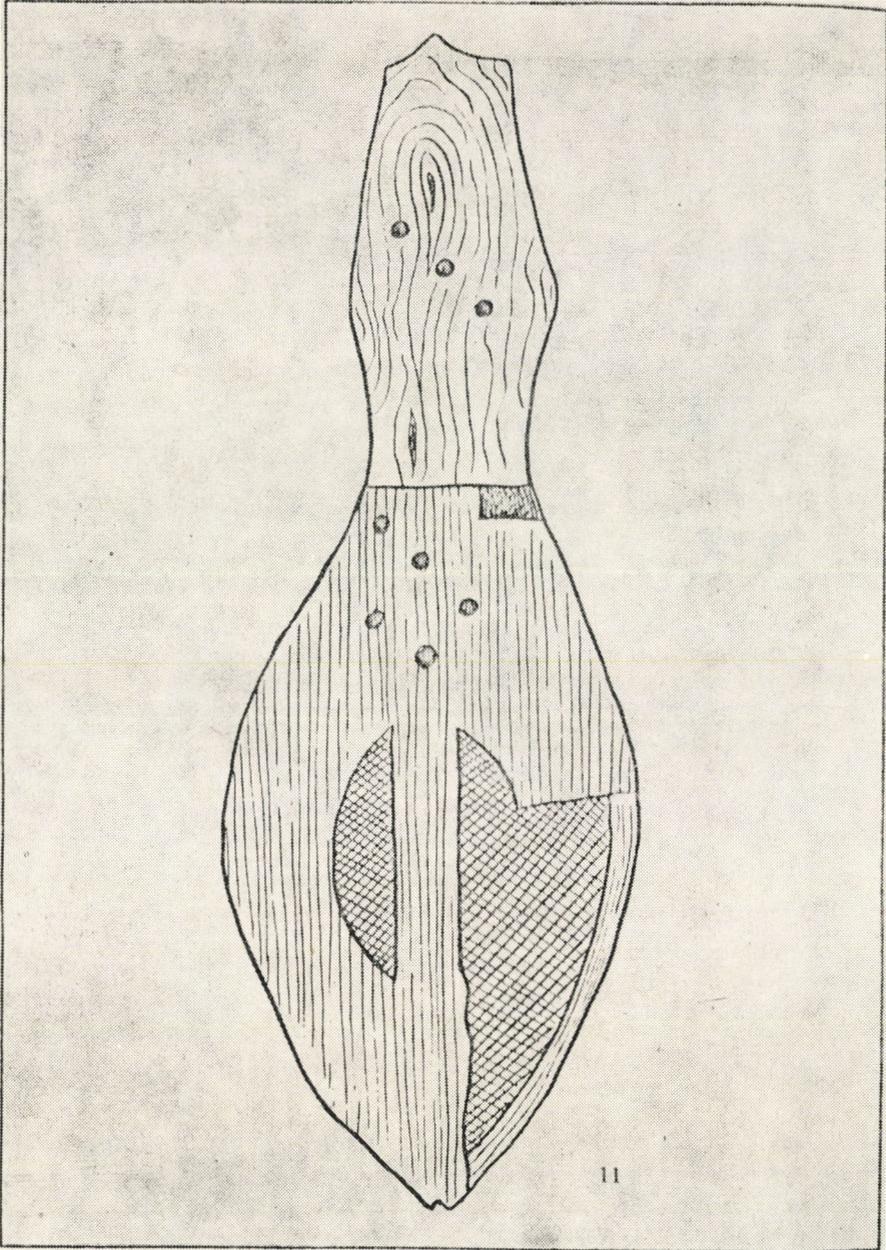
1. ábra



2. ábra



3. ábra



4. ábra



5. ábra



6a ábra



6b ábra

XIII. század

| Hang- szer | 1210. körül | 1220. körül | 1230. körül | 1240. körül | 1250. körül | 1260. körül | 1270. körül | 1280. körül | 1290. körül |
|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|
| Dobos | 1 | 1 | | 1 | 1 | 1 | | | |
| Regös | 1 | | | | | | | | |
| Sipos | | 1 | | | | | | | |
| Choboz | | | /1/ | | | | | | |
| Jocu- lator | | | | 1 | 6 | 1 | 4 | 4 | 4 |
| Gajdos | | | | | | | 1 | | |
| Énekes | | | | | | | 1 | | 1 |

7. ábra

XIV. század

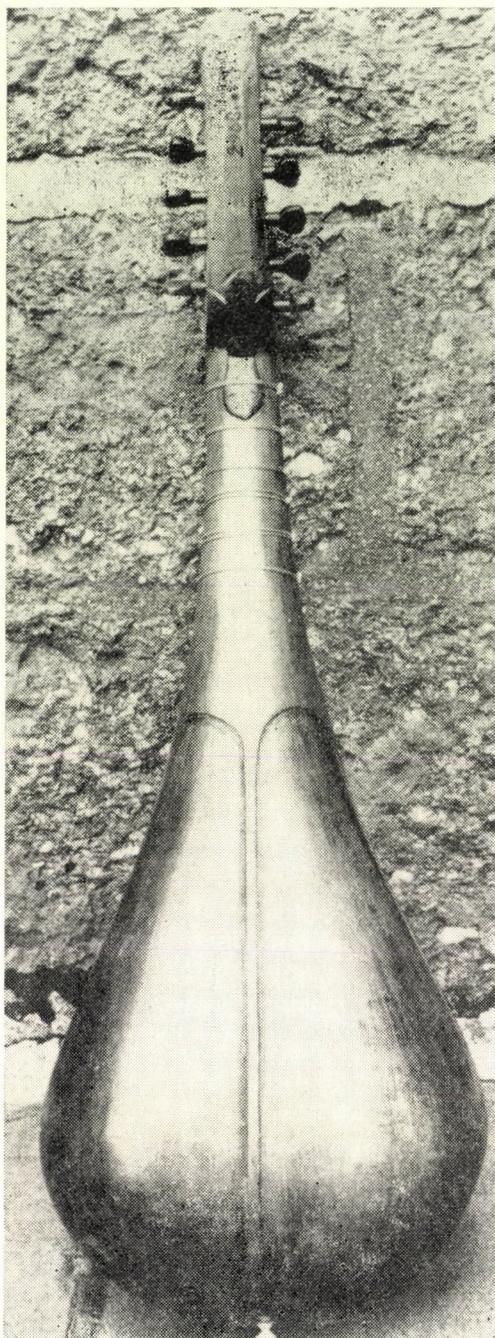
| | 1300. körül | 1310. körül | 1320. körül | 1330. körül | 1340. körül | 1350. körül | 1360. körül | 1370. körül | 1380. körül | 1390. körül |
|-----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|
| Hang- szer | | | | | | | | | | |
| Dobos | 1 | | | 2 | 1 | | | 1 | | |
| Jocu- lator | | 3 | 3 | 1 | 1 | | | 2 | 1 | |
| Kobzos | | | 1 | | | | 1 | | | |
| Gajdos | | | | | | 1 | | | | |
| Kürtös | | | | | | 2 | | | | |
| Fistu- lator | | | | | | 1 | | 1 | | 1 |
| Fiel- lator | | | | | | 1 | | | | 3 |

8. ábra

XV. század

| Hang- szer | 1400. körül | 1410. körül | 1420. körül | 1430. körül | 1440. körül | 1450. körül | 1460. körül | 1470. körül | 1480. körül | 1490. körül |
|---------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|
| Dobos | 2 | 1 | | | | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 |
| Hegedűs | 2 | 1 | 3 | 2 | | 2 | 2 | 2 | 1 | 2! |
| Sipos | 2 | 2 | 3 | 1 | 2 | 1 | 3 | 2 | 2 | 2 |
| Gajdos | 1 | 1 | | | | | 1 | 1 | | 1 |
| Kürtös | 1 | | 1 | | 1 | 1 | | | 1 | |
| Igric | 1 | | 1 | | 2 | | | 1 | | |
| Lentos | | | 3 | 6 | 3 | 1 | 3 | 4 | 6 | 2 |
| Trombitás | | | 1 | | | | 1 | | 1 | 3 |
| Énekes | | | 1 | | | 1 | | 1 | 1 | |
| Orgonás | | | | | | 1 | | | | |
| Kodoz | | | | | | | | /1/ | | |

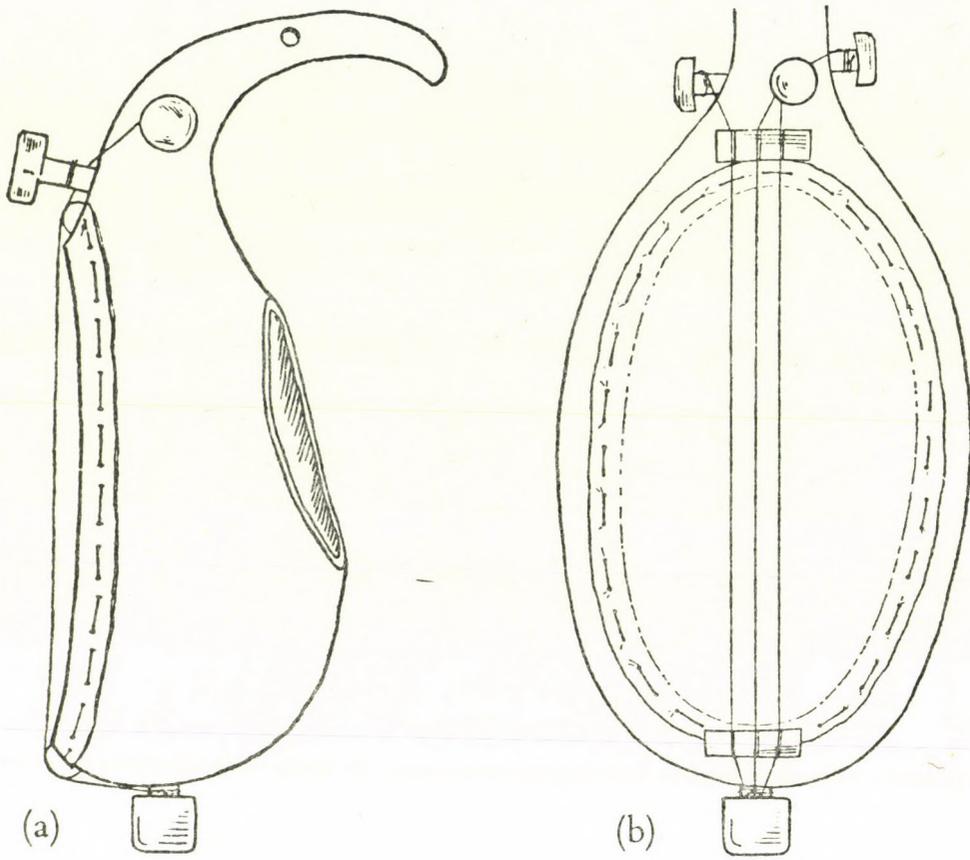
9. ábra



10. ábra



11. ábra



12. ábra

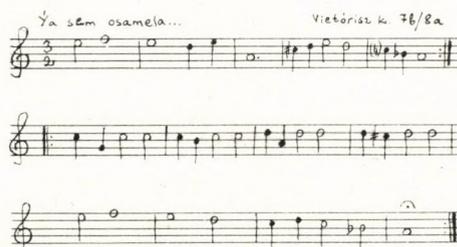
DOMOKOS MÁRIA:

A RÁKÓCZI-NÓTA CSALÁDFÁJA

Megkísérlem röviden összefoglalni a Rákóczi-nóta körüli kutatások eredményeit, és felhívni a figyelmet néhány olyan problémára, amely további vizsgálatot igényel.

A Rákóczi-nótának elsősorban a dallamáról lesz szó, de meg kell állapítanunk, hogy ez esetben dallam és szövegei sajátos módon kapcsolódnak egymáshoz, másként, mint az a népzenei gyakorlatban általános. Az ún. *Rákóczi-nóta*,¹ (amelyről a dallamcsalád is nevét kapta), valamint a *Rákóczi kesergője*,² tehát két különböző vers ugyanis csekély kivétellel mindig ugyanahhoz a dallamfajtaához társul.³ Maga a dallam azonban egyéb szövegekkel és hangszeres formában is él.

A dallam első megjelenése a kuruc időknél korábbi: a XVII. században négy különböző alakban jegyezték föl. A *Vietórisz-kéziratban*, a XVII. század közepe táján kétszer: 3/2-es, páratlan ütemű formában, szlovák szövegkezdettel, majd pedig hangszeres táncdarabként, *Olach tancz* címmel.⁴



¹ „Haj régi szép magyar nép /Az ellenség téged miként szagat és tép...” kezdetű, ismeretlen szerzőjű vers. A kései kuruc költészet legjelentősebb terméke, s egyben a 18. sz. legnépszerűbb verse. Valósággal első nemzeti himnuszunkká vált, mint a Habsburgokkal való szembenállás jelképe. Kéziratok énekeskönyvekben számtalan változata maradt fenn. A vers „a műfajilag nehezen körülhatárolható kesergők egyik szép képviselője. Jajongásával, elégtikus sóhajaival a hajdani jeremiádokra, a kései bujdosóénekekre emlékeztet.” Varga Imre: *A Rákóczi-nóta*, in: *Rákóczi emlékezete 1676–1976*, Bp., 1976; továbbá: *A kuruc küzdelmek költészete*, s.a.r. Varga Imre. Bp., 1977, No 238; *Magyar költészet Bocskaytól Rákócziig*, s.a.r. Esze T., Kiss J., Klaniczay T. Bp., 1953, No 110.

² „Hallgassátok meg, magyarim, amit beszélek / Tanácsoljatok, vitézim, hogy mitévő legyek...” kezdetű, ismeretlen szerzőjű vers. „Feltehetően a 17–18. sz.-i elsőszemélyes bujdosó és halottas énekek népköltészetében megőrzött emléke... a búcsúzó Rákóczi és a Rákóczit búcsúztató nép megható beszélgetése. A nép ajkán maradt fenn.” *Magyar költészet Bocskaytól Rákócziig*, No 109.

³ Ez a szilárd dallam-szöveg kapcsolódás tévesztette meg a múlt század kutatóit, akik a dallam eredete után nyomoztak. Bizonyosnak vélték, hogy szövegével együtt, azzal egy időben keletkezett.

⁴ Szabolcsi Bence: *A magyar zene évszázadai I.* Bp., 1959, 332-333. 1.

OLACH TANCZ Vietórisz k. 536/54a

A Kájoni kódexben, amelyet 1634—1671 között írtak össze Erdélyben, szintén táncdallam: *Chorea*. Ez a dallamnak más, szimmetrikus szerkezetű, a főhangokat nyolcadmozgással körülíró formáját mutatja. A negyedik forrásban, Náray György *Lyra Coelestis*-ében szentének. Ez a Kájoni kódex dallamának szöveges megfelelője.⁵

CHOREA Kájoni k. 103a/b

Náray, 1695 116

Szent Péter A-po-ol-tol nagy di-csi-re-tit
 U-ji-csuk vigad-ra barta-nk é-ne-pit,
 Oh Sz: Pé-ter oldgy meg bánánk-tól
 Ngerj ir-gal-mot az úr Ifte-n-től.

Ismervén írásos zenei adataink viszonylag csekély mennyiségét ebből az időből, érdemben kell minősítenünk ezeket az adatokat. Arra következtethetünk belőlük, hogy ez a dallamfajta az 1600-as évek közepén kedvelt és diva-

⁵ Kodály Zoltán: *A magyar népzene*, Bp., 1969, 65. 1.

tos volt. Olyan gyökereket eresztett már ekkorra, amelyekből eltérő formájú és funkciójú típusai, variánsai kifejlődhetnek.⁶ A feljegyzések helye, címe, szövege pedig széles földrajzi elterjedtséget bizonyít.⁷

Variánsokban az egyházi ág a leggazdagabb, az ország minden részén éneklik a mai napig. Terjedt egyházi énekeskönyvekből, ponyván; népszerű búcsús, főként Mária-ének, a templomi gyakorlatban leginkább „Üdvözlégy Krisztusnak drága szent teste” szöveggel éneklik. Az adatok feldolgozása és értékelése az utóbb megjelent XVI., XVII. századból eredő népénekeinket összefoglaló munkában megtörtént.⁸

Sokkal vékonyabb ereken csordogálnak a világi adatok; s ha Kodály céltudatosan nem jár utána a dallamnak a század elején, amikor a folytonosságot bizonyító változatokat, valóban az utolsó percben, még elérte, akkor most nem tudnánk követni, kihálnak tekinthetnének a Rákóczi-nóta „családfáját”. Az ő felvidéki gyűjtéséből a következő, már akkor is csak egy-egy faluban ismert variánsokat vehetjük számba. Giczéről való az ismert gömöri felvétel. Egyetlen olyan népzenei példánk, amelyben a Rákóczi-nóta szövege, töredékesen bár, a szájhagyományban is felbukkant.⁹

Gicze (Gömör)
Beke István 796
tanulta Jakab István
őregembertől, 1854 táján
99. Kodály, 1943.

Poco rubato $\downarrow = 80-92$

Rá-kóci, Be-ze-ré-nyi,

accel.

Hi-rés magya-rok ve-zé-ri!

Lassabban $\downarrow = 52-58$

Hej, haj, magyar nép! Hérvadsz mint a lék.

accel. $\downarrow = 60-66$ rallent.

Mert a sásnak kőrme, kőrme, kőrme között hérvadsz mint a lék.

Nyitra megyei adat a következő, tréfás szövegű virágének. Eredetileg valószínűleg lakodalmos funkciójú volt. Zsérén került elő három változatban.¹⁰

⁶ Egyazon dallamnak egyházi és világi funkcióban való párhuzamos használatára idézi Kodály példaként a Rákóczi-nóta dallamcsaládjának különböző variánsait. I. m. 64-65. l.

⁷ Valószínű, hogy a dallam éppen elterjedtsége és közkeveltsége miatt volt alkalmas arra, hogy később az aktuális Rákóczi-szövegekhez kapcsolódjék.

⁸ Szendrei J.—Dobszay L.—Rajeczky B.: XVI—XVII. századi dallamaink a népi emlékezetben, Bp., 1979, I. 146-149; II. 70-71. l.

⁹ Publ.: Kodály: A magyar népzene, Bp., 1969, 65. l. Az énekesről készült fénykép uo. a XI. táblán.

Kodály háromszor egymásután vette fonográfra a dalt (Fon 162/c, 163/a-b = AP 8244/n). Lejegyzésén (Kodály-rend No 2945) aprólékosan részletezi az egyes felvételek pontos ritmusát, tempóját, eltéréseit.

¹⁰ Mindhárom variánsban (l. MNT III/A 432-434. sz.) a refrén dallamvonala a „Kecskemét is kiállítja nyalka verbunkját” záró sorával rokon.

Zsire (Majtra)
Szöröd Katalin 60 é.
gy. Kodály, 1906.

Lento

1. Ci-péllő-szű - jú ké-vil mény-összony,
Sip bűskorűű - jú ké-vil vő - le - gin.
Rű-űű seivem, rű-űű lel-kűű,
Hűj, vi-rű-gom, hűj!

A „Révészek nótáját” a Kodály-feldolgozás révén jól ismerjük.¹¹ Szaffikus formájú, két első sora azonos, a harmadik egy kétütemes motívum ismétléséből áll, s ezt rövid fríg zárósor követi. A dalnak három variánsát gyűjtötte Kodály *Lédecen*, Bars megyében. Ennek a balladás dalnak hajdani szélesebb elterjedtségét a későbbi gyűjtésekből jól nyomon tudjuk követni. A különböző vidékekről származó változatokat vizsgálva arra a következtetésre jutunk, hogy egyes variáncsoportjai érdekes átalakulásokon mentek keresztül egy másik korabeli dallammal való összetalálkozás révén.

Irodalmi forrásokból már korábban tudomásunk volt egy „Zöld erdő harmatát / Piros csizmám nyomat / Hóval lepi be a tél” szövegű, a hagyomány szerint szintén kuruckori dalról. Dallamát a múlt század elején Pálóczi Horváth Ádám jegyezte föl. Mindössze három rövid sorból áll, szótagszáma 6, 6, 7 = egy nagy ún. „Balassi-sor”. Sokáig magában álló töredéknek vélték. Kiss Lajos gyűjtései a szlavóniai magyar nyelvszigetről, ahol e dallamot virrasztóban éneklék, bebizonyították, hogy nem töredék, ebben a rövid formában is él.¹²

a) Ötödfélszáz énekek, N° 252

Zöld er-dők harmat-ját
Pi - ros csiz-mám nyo-mát
Hó - val le - pi be a tél.

b) Szentlászló (Verőce)
gy. Kiss Lajos 1957.

1. Midőn vé - ge-zet-re
El - jön i - té - let-re
Az égnek fel-hő - jű-bev.

¹¹ Magyar Népzene V füzet, No 29.

¹² Vö. Kiss Lajos: *Zenétörténeti emlékek a szlavóniai virrasztó énekekben*, Ethnographia LXXVII (1966) 153-211. 1.

A „Révészek nótája” dunántúli változatai azt mutatják, hogy e két dallam kölcsönös kereszteződés és egymásrahatás révén a dallammet és forma különböző variációit hozta létre, melyek párhuzamosan élnek egymás mellett. Így a kisforma pl. többféleképpen bővíthet négyesorossá.¹³

a) Moderato, poco rubato, ♩ = uat5

b) Rubato

1. Rá-kó-ci ré-vé-szén,
Viggyé át, kedve-sém!
Viggyé a-tal a Ti-szán,
A szé-ge-di nagy Dunán!

1. Csilla-gon, ré-vé-szén,
U-rammal ma-ra-dót.
Viggyá-tul a ni-zen
su-bám o-da-a-dom.
Gyorsabban
Nem vislek át, nem biz én
Nyujtva
Mer nagy zaj mán a ni-zen.

A lejegyzések többsége tempóváltozást jelez a strófán belül: az első két sort lassabb, a harmadikat gyorsabb, a zárósort ismét lassabb tempóban énekeltek. Ez ritka jelenség a magyar népzeneben, s úgy tűnik, hogy ehhez a dal-mához és szöveghez jellemzően hozzátartozik.¹⁴

¹³ a. *Bátmonostor* (Bács-Bodrog) gy. Olsvai Imre 1955. Ap 1500/c b. *Felső Iregh* (Tolna) gy. Bartók 1907. Fon 63/d.

¹⁴ Igen érdekesnek találjuk, hogy abban a lengyel dallamban, amelyre Chopin improvizált első bécsi útja alkalmával, ugyanezek a strófán belüli tempóváltozások vannak jelölve. E dallamra, mint a Rákóczi nótája dallamcsalád egyházi ágához közelálló lengyel variánsra Szabolcsi Bence hívta föl a figyelmet (*A magyar zene évszázadai* I. 310). Ő M. Karasowski Chopin-könyvét idézi forrásként. Karasowski a jelzett helyen Chopin egy leveléből idéz: „Ich improvisirte über ein Thema aus der »weissen Dame« und wählte, um auch ein polnisches Thema zu haben, »Chmiel«.”, majd jegyzetben hozzáfűzi „Chmiel ist ein Lied im Mazurka-Tempo, welches vom polnischen Volke bei Hochzeitsfeierlichkeiten in dem Augenblicke gesungen wird, wo die Schwestern der Braut der jungen Frau feierlich die Haube aufsetzen, Es klingt wie folgt:

Non troppo Allegro

più vivace

rallent. Tempo T.

(M. Karasowski: *Friedrich Chopin* Dresden, 1878, 69. 1.)

A lengyel népzene-kutatás e dallam-típusnak gazdag variánskörét tartja számon. Steszewski, J. „Chmiel.” *Szkic problematyczny etnomuzycznej watku*. Muzyka 1965/1, 3-33; továbbá: *Kujawy* II. eds. B. Krzynaniak, A. Pawlak, J. Lisakowski, 1975. No 45 A-N.

Megemlítjük még, mint érdekességet, hogy a „Rákóczi” és „Bercsényi” név több variánsban felbukkan, holott a „Révészek nótája” szövegéhez semmi köze. (Pl. Mohácsról: „Rákóczi, Bercsényi, hogy löhet megélni, Ladik nekü Tiszán Dunán átmenni...” Berze Nagy, Baranyai magyar néphagyományok, I. 11. sz.)

Az Ötödfélszáz énekekben Pálóczi Horváth Ádám kétszer is följegyezte az „Árokszállásnál volt egy veszedelem” kezdetű dalt. Talán kollégiumi diákdal lehetett, mert a Kulcsár melodiáriumban is megtaláljuk. Dallama, formája szerint szintén a „Rákóczi-nóta” dallamcsaládba tartozik. Egyetlen népi adatot állíthatunk melléje, Somogy megyében már csak egy faluban érte el Olsvai Imre. Félig-meddig gyermekjátékdallá vált, erre vall a sorok ütempáros bővülése. Az idős adatközlő szerint fiatal korában lányok, legények vásárnapi játéka volt, a *Lilézés*.¹⁵

a) Kulcsár melodiáriumban 1745-1785

b) Nagyberki (Somogy) Király/Vendel/Mahály 78 é. Gy. Olsvai Imre 1922.

A'rok szállásánál volt az ee-sze-de-lem,
Annak o-ta va-la ko-pasz fe-je-de-lem.

Ej, széna, széna reje, széna gyönyör-ké-je
Bors füje, barázdálya gyorsan bujnak lé-ta,

Hajtott, hajtott, úgy rá hajtott,
Kint a sárkány úgy or-di-tott.

Litányos, A m. háznak a-rányos

Nem volt en-ge-de-lem.

A ti-e-tok tikszaros, tikszaros.

A magyar nyelvterület ÉNy-i részéről a Dunántúlon át a Délvidéken keresztül kanyarodunk a keleti országrészbe. Innen, a Közép- és Felső-Tiszántúlról származnak a *Rákóczi kesergője* címmel ismert dal változatai, melyek a dallamcsalád egy másik típusát képviselik. Kisebb eltérésekkel, elég szilárd formában gyűjtötték Szatmár és Bihar megyében. Biztos, hogy korábban szélesebb területen ismerték; így pl. a kollégiumi énekeskönyvek sokszor nehezen értelmezhető — ritmus, kulcs, előjegyzés nélküli — Rákóczi-nóta adatait is ebbe a típusba sorolhatjuk. A terjedelmesebb, nagyobb szótagszámú strófában a felvidéki forma megismételt első soraival szemben a 2. mélyebben jár és egy szekunddal mélyebben zár, a 3. sor pedig domború ívet ír le.¹⁶

¹⁵ A XVIII. század magyar dallamai, s.a.r. Bartha Dénes. Bp., 1935. No 116.

¹⁶ Kodály: A magyar népzene. A példatárt szerkesztette Vargyas Lajos. Bp., 1969. 369. sz.

Poco rubato, $\text{♩} = 68-80$ Nagyszalonta/Bihar/
 99. Kodály 1916

Hall-gassátok még magyarok, amit beszé- ltek!

Tanácsolja - tok vité-zék, máte-rő lé- gyeek!

Jön az némét, dúl, fül-pusztít, rabol, kerget, mindent éget,

Haj már mit bé- gyeek!

47, 56

Szólnunk kell még a kétrészes, lassú-gyors tételből épülő hangszeres Rákóczi-nótáról. (*L. facs.*) Korábban úgy tűnt, hogy ez a verbunkos stílusban megfogalmazott darab távol esik a népi gyakorlattól, s fő becse abban rejlik, hogy a Rákóczi-induló előképeinek tekinthető. Hangsúlyoznunk kell ugyanis, hogy az a közkeletű állítás, miszerint a Rákóczi-induló a Nótából keletkezett, pontosabb megfogalmazásra szorul: a nótának *ebből*, a hangszeres kolorált kétrészes formájából! Az Indulónak lényeges, ismertető motívuma (pl. a megismételt kvartlépés fölfelé) csak itt fordul elő, mint az alapdallamhoz szervesen *nem* tartozó, hangszeres díszítőelem.

A hangszeres Rákóczi-nótának ezt a formáját első ízben Mátray (Róthkrepf) Gábor adta ki Bécsben, 1826-ban¹⁷, s olyan előadói hagyományt sejt-
 hetünk mögötte, amelynek írásos nyomait alig ismerjük.¹⁸ Feltűnése éppen olyan rejtély, mint az Induló keletkezése és szerzője. Csaknem párhuzamosan jelenik meg azzal, pedig a leszármazás sorrendje biztosan megállapítható.¹⁹ A korábbi időpontokból származó publikációk²⁰ világosan követik az énekelt kesergő valamelyik formaváltozatát. Ez viszont valódi hangszeres megfogalmazás, az énekelt strófikus forma parafrázisa a főbb dallamhangok szabad ismételtetésével, folyondárszerű körülírásával, a sorok belső arányainak megváltoztatásával. A figurációk részint a korabeli verbunkos irodalomból ismerősek, de sok elemük a parlando-rubato népi játékmódnak is sajátja. Ez a játékmód a múlt század második felében a műveltebb zenészfüleknek már nehézségesnek, túl cikornyásnak tűnt, s egészében a cigányok számlájára írták.²¹

Ha a „cikornyákból” kihámozzuk a dallam vázát, akkor az imént idézett Kesergőnek egy leegyszerűsített formája áll előttünk: az első két sor dallam-

¹⁷ „Pannónia vagy: Válogatott Magyar Nóták Gyűjteménye, két kézzel játszandó Forte-piánóra öszveszedte... Róthkrepf Gábor III. évf. Füzet”

¹⁸ Egy kéziratot változatát közli Bónis Ferenc: *Magyar táncgyűjtemény az 1820-as évekből*, Zenetudományi Tanulmányok I. 697-732. l.

¹⁹ Szabolcsi Bence a Zenei Lexikon (1935) Rákóczi Induló cikkében ezt próbálta nyomon követni.

²⁰ Allgemeine Musikalische Zeitung (Lipce) 1814 és 1816. Közli Haraszi Emil: *II. Rákóczi Ferenc a zenében*, in.: Rákóczi Emlékkönyv halálának kétszázéves fordulójára. Bp., 1935, II. 183. l.

²¹ A Mátray által közölt darabot egy fél évszázad múltán már túlságosan „kipitykézett”-nek találják; a cigány a Rákóczi-nóta előadásakor „némely ütemeket ad libitum többször vagy kevesebbszer ismételt, s most egyszerűben, majd cifrában variált”, „füleket terhelő, nehézkes, túlságos variációkat” alkalmaz. *Zenészet* Lapok, Bp., 1862 II. évf. 17. sz.

vonala lapossá, egyenessé válik, a harmadik-negyedik egy nagy sorrá olvadt össze. S hogy nem csupán elméleti konstrukció ez a dallamváz, azt egy újabb népzenei gyűjtés adata igazolja:²²

The image shows two sets of musical notation. The first set, titled 'Métray dallamváz', consists of three staves of music in treble clef, showing a melodic line with various rhythmic values and accidentals. The second set, titled 'Szilágysági hegedű', consists of three staves of music in treble clef. It includes tempo markings: 'Rubato J=132', 'l. 20', 'accel. J=108', 'l. 66', and 'l. 92'. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

Ennek, a szabad improvizáció látszatát keltő Rákóczi-nótának a megjelenése történeti adatainkban párhuzamos a forma kétrészesé válásával. A két rész tempója és jellege ellentétes. Az első rész lassú, kesergő hangulatát különösen kiemelik a múlt századi leírások: „E nóta nagyon lassú időmértékben adatik elő...”²³ „...hosszan húzódó hangok ezek, melyek sírnak és zokognak... A Rákóczi nótáját hajdan leginkább tárogatón játszották... E hangszer nagyon emlékeztetett az emberi hangra, s valamint ez, úgy tudott sírni, lelkesíteni és jajgatni.”²⁴ A darabnak már valósággal programszerű funkciója van. Ennek kialakulásában szerepet játszhatott néhány más, hasonló tételpár megéléte. Így ismerünk a néphagyományban egy olyan műfajt, a „Juhait kereső pásztor”-t, amelynek felépítése, s az egyes részek jellege, intonációja hasonló. Az első rész előadásmódja rubato,²⁵ díszített, egyes fordulatok (pl. terc-kvart-ugrás fölfelé) sokszori megismétlésével.

Ezzel a kérdéskörrel függ össze Bartók véleménye a Rákóczi-nóta keletkezéséről. A szerb-horvát népzeneéről szóló könyvének bevezető tanulmányában szól a cántec lung, azaz „hosszú ének”-ről, s ehhez jegyzetben hozzáfűzi:

²² Szilágysági magyar népzene, közzéteszi Almási István, Bukarest 1979, No 242.

²³ Zenészeti Lapok, Bp., 1862 II. évf. 22. sz.

²⁴ Uo. 1863 III. évf. 21. sz.

²⁵ Ahogy a vokális népzeneben, úgy a hangszeresben is a kötetlen, rubato előadásmód a „legérzékenyebb”, leghamarább kivesző. A magyar nyelvterületen már csak egyes virágzó hangszerkulturájú területeken tudjuk elérni, vagy pedig egy-egy műfaj szilárd keretén belül maradt meg, mint amilyen pl. a halottkísérő keserves, vagy a „Juhait kereső pásztor”. Sárosi Bálint: A gyimesi csángó hegedűstílus, Magyar Zene XIX/2 (1978) 176-183. l.; Tari Lujza: Hangszeres zene a magyar népi gyógyászatban, Ethnographia LXXXVII (1976) 133-160. l.

Rákóczy Vitéze
 Rákóczy's Patriot

Adagio mesto.
 Halál
 Hosszrege

P.M. Joz.

17

«più mosso»

a piacere

a tempo

Crescendo

più mosso

tempo *f*

tempo *f*

Crescendo

Attaca

Allegretto.

The image shows a page of musical notation for piano, consisting of four systems of staves. The first system begins with the instruction 'a piacere' and 'a tempo'. The second system features 'Crescendo' and 'più mosso'. The third system includes 'tempo f' and 'Crescendo'. The fourth system concludes with 'Attaca' and 'Allegretto.'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

P.M. 1722.

Friseisen

The musical score is arranged in four systems, each with two staves. The top staff of each system is for the piano, and the bottom staff is for the violin. The piano part begins with a dynamic marking of *p* (piano). The violin part features various dynamics, including *fz* (forzando), *f* (forte), and *mf* (mezzo-forte). The score includes complex rhythmic patterns, such as sixteenth-note runs and triplets, and uses a variety of musical notations like slurs, accents, and hairpins. The key signature has one flat, and the time signature is 3/4. The piece concludes with a final cadence in the piano part.

P.M. 1-92

„A magyar, ún. Rákóczi-nóta, amelyből a »Rákóczi-induló« ered, úgy tűnik, szintén ehhez a típushoz tartozik.”²⁶ Ugyancsak 1942-ben tartott előadást „Faji tisztaság a zenében” címmel. Ennek befejező részében részletesebben fejti ki elképzelését:²⁷

„Azért, hogy az olvasó fogalmat alkosson arról, milyen átalakulásokon mennek át a népi dallamok vándorlásaik során, egy olyan példát szeretnék idézni, amely talán általánosabb jelentőségű, minthogy a híres *Rákóczi induló*ra vonatkozik.

Volt egy *parlando-rubato* ritmusú hangszeres darab, amelyet a magyarok jól ismertek hagyományból, és általában egy klarinét típusú fafúvós hangszeren játszottak. E hagyomány szerint a darabot Rákóczi fejedelem seregeiben játszották a tizennyolcadik század elején, az Ausztria elleni nemzeti szabadságharc idején; ezért nevezték *Rákóczi Nótának*. Liszt felhasználta ezt a dallamot a Magyar Rapszodiákat megelőző feldolgozásai egyikében (*Magyar Dallok*: később maga Liszt visszavonta a forgalomból).

Valaki, talán egy katonazenekar karmestere (e részlet még szintén tisztázatlan) igen szabad átíratot készített ebből a *rubato* dallamból; nagyon határozott ritmusú induló zenévé alakította át, s hozzáadta a tizennyolcadik századi Közép-Európa műzenéjére jellemző hangszeres ornamentáció sok elemét. A mindeddig ismeretlen átíró feltehetően nem az eredeti forrásból kölcsönözte ezeket a díszítő motívumokat, hanem az ún. »*verbunkos*« zenéből (heroikus jellegű tánczene), amely igencsak divatos volt Magyarországon, és amely sok ilyen elemet fogadott magába. Ily módon nagyon jól megállapíthatók azok a hozzáadott új elemek, amelyek az *Indulót* megkülönböztetik a *Nótától*.

De honnan jött a *Nóta*? Van az arab-perzsa dallamoknak egy bizonyos, nagyon határozottan keleti jellegű típusa, amely óriási területen terjedt el. Ismerjük Perzsiából, az arabok ismerik Irakban és Dzselfában (Algéria). Szórványosan feltűnik Kisázsziában; a románok éneklik és játsszák csaknem egész nyelvterületükön és »a hosszú dallam«-nak (*Cântec lung*) hívják. Az ukránok erre a dallamra éneklik hősénekeiket (*Dumy*), és végül, az ukránok egy ága, a rutének (Magyarország ÉK-i sarkát lakják) szintén ismerik.

Ha ennek az arab-perzsa típusnak különböző példáit összehasonlítjuk a *Rákóczi Nótával*, bizonyos közös vonásokat állapíthatunk meg. Csaknem bizonyosnak látszik, hogy az utóbbi a »hosszú dallam« elmagyarosodott formája, amely talán a szomszédos rutén néptől került át (Rákóczi felkelése Magyarországnak éppen abból az ÉK-i szegletéből indult el, ahol a magyar, rutén és román nyelvterület egymással érintkezik), vagy egyenesen a hódító törököktől.

Ily módon, ha a *Rákóczi Indulót* megvizsgáljuk, találunk benne arab-perzsa »hosszú ének«-eredetű elemeket, kelet-európai magyar elemeket, és közép-európai műzenei díszítő fordulatokat: micsoda együttese a legkülönfélébb összetevőknek! És mégis, ahogy ezek az elemek átalakultak, összeolvadtak és egyesültek, végül olyan zenei mesterművet eredményeztek, melynek szelleme és jellege kétségbevonhatatlanul magyar.”

Bartóknak a hosszú ének — *cântec lung* egyik legkedvesebb témája volt.

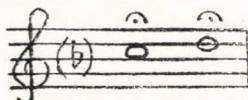
²⁶ Bartók: *Serbo-Croatian Folk Songs*, New York 1951, 59. l. Az előszó 1942-ben íródott, bár dátuma 1943.

²⁷ Bartók: *Essays*, 29–32. l.

Ő ismerte föl azt a román népzeneben, ő adta róla az első jellemzést. Egyik állandóan visszatérő példája volt az összehasonlító zenefolklor lehetőségeinek érzékeltetésére. Sokat foglalkozott vele írásaiban is, s így folyamatosan követni tudjuk véleményének alakulását, majd végső kiformalódását a cântec lung jellemzőiről, eredetéről, elterjedéséről, s ezzel együtt arra a kérdésre is választ kaphatunk, hogyan jutott a fenti megállapításra a Rákóczi-nótával kapcsolatosan.

Máramarosi kötetében a dallamról és előadásmódjáról való minden lényeges megfigyelése már készen áll.²⁸ Eszerint a cântec lung „... egyetlenegy dallam változatait foglalja magába... Zárt formája nincs, teljesen improvizálásszerű; mégis nagyjából 3 részt különböztetünk meg benne, melyek rendszertelenül váltakoznak, megisméltélhetőek:

1. kitartott c² vagy d² mint fráziskezdet:



2. fioritúrákban gazdag középrézt, melynek váza kb. ez:



gyar népzenének semmilyen ágával. 1942-ben jelentkezik, ekkor két ízben is, a Rákóczi-nóta bevonása ebbe a stílusba.³³

1942-ben párhuzamosan dolgozott a román és a szerb-horvát köteteken. A szerb-horvát népzeneből hiányzik a cântec lung műfaja, (ezt a bevezető tanulmányban mint feltűnő jelenséget említi), a románban viszont mind a hangszeres, mind a vokális kötetben szerepel.³⁴ Az első kötetben a hangszeren előadott szöveges dallamok egyik alosztálya a cântec lung, s zömében a „Juhait kereső pásztor” elnevezésű programatikus tételpár első, lassú részét tartalmazza. Bartók, mint írja, a rendszerezés során jutott arra a felismerésre, hogy e tételpáros alkotórészei zenei szempontból nem önállóak, hanem külön-külön besorolhatók. A lassú rész ui. sok területen a cântec lung egy variánsa, másutt pedig egy eredetileg szöveges, parlando strofikus dal.

A vokális kötet előszavában is szólt a kérdésről. Itt a cântec lunggal kapcsolatban ismét elmondja, hogy az általa kutatott területen, tehát az erdélyi románok között csak Máramarosban és Szatmár északi részén van; másutt nincs nyoma, *kivéve* a hangszeres daraboknak bizonyos fajtáját, a „Juhait kereső pásztor” első részét.

Valószínű, hogy a Rákóczi-nóta és a cântec lung összekapcsolásának ötlete akkor született meg benne, amikor a „Juhait kereső pásztor” lassú részét a cântec lung csoportjába sorolta. Ez volt az új elem rendszerezésében. Azokban szinte kötelezően előfordulnak, a dunántúli változatokban éppúgy, mint az erdélyiekben, azok a hangszeres formulák, amelyek óhatatlanul a hangszeres Rákóczi-nótát juttatják eszünkbe. Bartóknak magyar adatról még nemigen volt tudomása, románoktól viszont mintegy 50 változatát gyűjtötte, ezért a „Juhait kereső pásztor”-t ő tipikus román műfajnak tartotta. Az újabb kutatások sokkal szélesebbre rajzolják az elterjedés térképét; így a magyarlakta területeken sokfelé föllelhető, az erdélyi magyar folklórban általánosan ismert,³⁵ múlt századi lengyel adatról is van tudomásunk.³⁶

Azt kell megállapítanunk, hogy a „Rákóczi-nóta” megnevezést kétféle értelemben használjuk: Bartók a hangszeres Rákóczi-nótáról beszél, amelyből az Induló keletkezett, s nem az egész dallamcsaládról, melynek néhány jellegzetes típusát az előbbieken bemutattuk, s melynek a hangszeres Rákóczi-nóta csak egy tagja.³⁷

E típusok összetartozását Kodály ismerte fel, s történeti előzményeivel, összefüggéseivel behatóan ő foglalkozott.³⁸

A dallamcsalád írásos megjelenésében a XVII. századig nyomozható visz-

³³ Megjegyzendő, hogy a *Faji tisztaság a zenében* c. előadás idézett záró részét Bartók kihagyta a nyomtatott változathoz (Modern Music 1942). Az új, angol nyelvű esszé kötet szerkesztője, B. Suchoff felhasználta és beillesztette az annak idején kihagyott kéziratrészeket. Nem tudjuk tehát, hogy Bartóknak szándékában volt-e ennek a megjelenítése, vagy sem. Feltűnő ugyanis, hogy éppen a román kötetek bevezető tanulmányaiban nem tesz említést erről a kérdésről.

³⁴ RFM I. 743-753. 1.; RFM II. 613. 1.

³⁵ Pesovár Ferenc: *Az elveszett juhait sirató pásztor története*, Táncművészeti Értesítő 1969/2, 85-97.

Pesovár Ferenc: *A juhait kereső pásztor tánca*, uo. 1970/3, 91-108.

³⁶ O. Kolberg: *Dziela vszystkie 31. k. Pokucie III*, Wrocław-Poznań 1963, 70-71. 1.

³⁷ A hangszeres Rákóczi-nótával és az Indulóval kapcsolatban alapvetőek Major Ervin és Haraszti Emil kutatásai. L. a 20. jegyzetet, továbbá: Major Ervin: *Berlioz és a Rákóczi-induló*, in.: *Fejezetek a magyar zene történetéből* 1967, 78-81.; *A Rákóczi-kor zenéje*, uo. 109-124. Haraszti Emil: *Barokk zene és kuruc nóta*, Századok, Bp., 1933, 546-610.

³⁸ L. a 6. jegyzetet, továbbá *Visszatekintés II*. Bp., 1974, 113-114.; 130-131.; *Arany János népdalgyűjteménye*, Bp., 1952 72-74.

sza. Legkorábbi jelentkezése is fejlett, szabályozott strófaformát mutat. Nem valószínű, hogy a kötetlen szerkezetű cántec lung-ból fejlődött ilyen időbeli mélységben és térbeli távolságban a strófikus formák sokasága. (Annál is kevésbé, mert szokatlan módon éppen Erdélyből eddig meglepően kevés világi variáns került elő.) A dallamcsalád különböző vokális és instrumentális típusai egyéb dallam, ill. strófatípusok hatására, vagy más műfajok analógiájára különböző irányba alakultak, fejlődtek.

Feltűnő, hogy a nem nagyszámú dallam milyen sokféle *funkcióban* mutatkozik. Leggyakoribb a lakodalomban való előfordulás, de balladás dal, névnapköszöntő, bordal, gyermekjáték, párosító, virrasztó, búcsús és templomi ének is lehet.

Hatásának közvetett bizonyítéka a múlt század népies daltermésének több olyan fríg típusa, amely föltehetően szintén ebből a talajból sarjadt.

A szomszéd népi variánsok — bár a fölmérés még nem történt meg teljességében — ugyancsak egy korábban virágzott dallamfajta szétsugárzására utalnak. Lengyel, morva, szlovák, horvát, román változatokat tartunk számon.³⁹ Ezek a Rákóczi-nóta dallamcsaládjának más-más típusaihoz kapcsolódnak. Úgy tűnik, hogy az egyházi ág, amely mindmáig a legelevenebb, térben is a legmesszebbre terjedt.

Rövidítések

AP — Pyral lemez a MTA Zenetudományi Intézet birtokában

Bartók: *Essays* — Béla Bartók Essays. Selected ed edited by B. Suchoff, London, 1976

Bartók: *Maramureş* 1966 — Béla Bartók Ethnomusikologische Schriften Faksimile-Nachdrucke II. Volksmusik der Rumänen von Maramureş. Hrg. von D. Dille Bp.

BÖI — *Bartók Béla összegyűjtött írásai*. Közreadja Szöllősy András, Bp., 1966.

MNT III/A — A Magyar Népzene Tára III/A *Lakodalom*, s.a.r. Kiss L. Bp., 1955

Ötödfélszáz énekek. Pálóczi Horváth Ádám dalgyűjteménye az 1813. évből. s.a.r. Bartha D. és Kiss J. Bp., 1953

RFM — Rumanian Folk Music by Béla Bartók. ed. B. Suchoff, The Hague

I. Instrumental Melodies, 1967

II. Vocal Melodies, 1967

IV. Carols and Christmas Songs (Colinde), 1975

V. Maramureş County, 1975

³⁹ A lengyel variánsokra vonatkozóan l. a 14. jegyzetét.

Morva variánsok: Fr. Sušil: *Moravské národní písně*, Praha 1951, No 631/1226 (Kodály megfi-gyelése).

H. Bim: *Lidové písně, z Hustopečska*, Praha—Brno 1950, No 22.

Szlovák variánsok: Slovenské Spevy (1972) I. No 45, 483, 585; Bartók: Slovenské ľudové piesne I. Bratislava 1959, No 376/f; II. Bratislava 1970, 466/a;

Román variáns: RFM IV. No 12/f;

Horvát variánsok: V. Žganec: *Hrvatske pučke popijevka iz Medumurja* II. Zagreb 1925, No 57—61. (Szabolcsi B. megállapítása.)

Megemlítjük, bár egyelőre nem tudjuk értékelni C. Nagy Béla *arab* adatát: A. Berner: *Studien zur arabischen Musik*, Leipzig 1937, 114. l. C. Nagy Béla: *A Rákóczi-nóta arab változata*. Énekszó 1950. XVII/6.

KECSKEMÉTI ISTVÁN:

A „SÁBA KIRÁLYNŐJE” DRAMATURGIÁJÁNAK KÉRDÉSEIHEZ

GOLDMARK KÁROLY SZÜLETÉSENEK 150. ÉVFORDULÓJARA

A témaválasztás miatti mentegetőzésre — ha ilyenre szükség van — talán elég lesz néhány bevezető mondat. Igaz, nem meglepő, hogy a huszadik század vége felé már indokolni illendő az olyan elemzési kísérletet, amely az elmúlt évszázad második felének operaalkotásaiból nem egy Wagner vagy egy Verdi műveit választja, hanem a romantika kisebb mestereiét. Igen ám, de az itt következő fejtegetések az utóbbiak közül sem Halévy, Meyerbeer, Thomas vagy Gounod valamelyik operáját fogják vallatóra, hanem Goldmark Károly *Sába királynője* című főművét.

Ezt a témaválasztást pedig nem nehéz indokolni még napjainkban sem, amikor a romantika második vonalához tartozó — és a saját korában bármennyire is sikeres volt — művészetet már elhalványította az idő. Hogy ezáltal nem várjuk meg az újrafelfedezéshez szükséges két teljes korszakváltás lezajlását, és hogy Goldmark Károssal most egy kissé előresietünk, ennek több oka is van.

Goldmark magyarországi születésű zeneszerző, itt töltötte gyermekkorát, itt vett részt a szabadságharc egyik ütközetében, itt alapozta meg hegedűtudását, itteni színházak zenekarában kezdte pályafutását, később itt készült fel a zeneszerzői pályára, itt tartotta második szerzői estjét, ide jött haza többször is néhány művének betanítására, vezénylésére, majd nyolcvanéves korában idehaza avatták díszdoktorrá, és szülővárosa, Keszthely rendezte számára a legnagyobb, országos születésnap ünnepséget. Kálmán Mária Goldmark-monográfiája¹ a magyar vonatkozású kompozíciók említésével is gyarapította e pálya általa gyűjtött hungarika-adatait. De a túlnyomórészt Ausztriában élt zeneszerző saját vallomása szerint is erős érzelmi szállal kötődött Magyarországhoz.² A századfordulón életben levők közül ő volt számunkra a világhírű magyar zeneszerző.³ Ez tehát az egyik ok, amiért előhozzuk és időben előrehozzuk.

¹ Kálmán Mária: Goldmark Károly (1830—1930). Adalékok életéhez és műveihez magyar vonatkozásban. Bp., 1930, Sárkány ny. 70. 1.

² „Hatvanhét éve élek Bécsben, német művelődési forrásokból képeztem magam a tudományban és a művészetben és ebben az értelemben számítom magam a németekhez is. Szerelem is a kialakulásom és beéremem e második otthonát, amelynek mindent köszönhetek, ami vagyok és amit jelentek. De mindez nem oltotta ki a szülőföld iránt érzett erős, mélyen gyökerező érzelmeimet. Kiszáradt, elcsontosodott szívnek kell lenni annak, amelynek a rög, amelyen bölcsője állt és a boldog gyermekkor édes emlékei nem drágák. Ebben az értelemben megőriztem szülőházamhoz való hűségemet.” (Eredetileg németül. Goldmark [Károly] Karl: *Erinnerungen aus meinem Leben*. Wien, 1922, Rikola. 84. 1.)

³ Vö. Bartalus István: Magyar zeneköltők kiállítási albuma. Szerk. — Bp., 1885, Rózsa-völgyi. (K. A.), 155, [2] 1., 1 t. — A díszes arcképtablón Goldmark a felső sorban, Liszt Ferenc közelében szerepel, „Magyar ábránd” c. zongoradarabja is a kötet első művei között.

A másik, hogy idehaza, nemzeti könyvtárunkban őrizzük alkotóművésze-
te elsődleges forrásainak a zeneköltő hagyatékából származó, világviszony-
latban is talán legértékesebb gyűjteményét, sok kompozíciója, többek között
a *Sába királynője* eredeti kéziratával.⁴ Ámbár e hagyaték most éppen ötven
éve van Magyarországon, mind ez ideig csak első áttekintése és részleges feltá-
rása történt meg.⁵

A harmadik ok: évfordulós időszerűség. Idén, 1980. május 18-án volt
Goldmark Károly születésének 150. évfordulója. Ha 1930-ban, a századik szü-
letésnapon oly sokféle értékes megemlékezés történt — a Filharmóniai Tár-
saság zenekara Dohnányi Ernő vezetésével leutazott Keszthelyre ünnepi hang-
versenyt adni, Zeneművészeti Főiskolánkon Goldmark-emlékszobát nyitot-
tak, a Fővárosi Könyvtár Goldmark-bibliográfiát adott közre, zenei folyóira-
tunk Goldmark-számot, Goldmark-tanulmányokat jelentettek meg — ötven
évvel később, mai körülményeink között alig lehet kevesebb okunk a meg-
emlékezésre. Ezek sorában — a német és angol nyelvű változat után — első
ízben jelent meg magyarul Goldmark öregkori memoárkötete, a Magyar Rá-
dió felfrissíti és gyarapítja Goldmark-felvételeinek állományát és — a legna-
gyobb vállalkozásként — Budapesten készül a *Sába királynője* világviszony-
latban is első teljes operahanglemez-kiadványa.

Ez utóbbinak előkészületei alkalmat nyújtottak e mű keletkezéstörténe-
tének, sorsának és zenéjének vizsgálatára. A *Sába királynője* a Goldmark-
életmű legértékesebb évtizedében keletkezett, az 1865-ös *Sakuntala*-nyitány,
valamint az 1876-os *Falusi lakodalom* szimfónia, illetve az 1877-es *Hegedű-
verseny* által határolt időszakban. Ősbemutatója a bécsi Hofoper-ban 1875.
március 10-én, magyarországi bemutatója egy évvel később, 1876. március
16-án a budapesti Nemzeti Színházban volt. E két országban adták e művet
a legtöbbször. De a következő évtizedekben Goldmark operája már bejárta
szinte a fél világot: tizennégy európai ország operaházain túl eljutott észak-
és dél-amerikai városokba is.⁶

Bennünket azonban az opera utóéleténél most jobban érdekel annak lét-
rejötte és még jobban zenei megfogalmazása. Ezekben a vizsgálódásokban el
kell tekintenünk az autográf partitúra, tehát a zeneszerzői műhelymunka
elemzésétől; analízisünk alapja a szerző életében és tudomásával kinyomta-
tott partitúra és ének-zongorakivonat.⁷

Ha hiányzik is a *Sába* egy évtized óta operaházaink műsoráról, a darab
tartalmát bizonyára ismertnek tételezhetjük fel, így itt csak néhány szóval
utalunk rá.

Salamon király a jeruzsálemi udvarhoz vendégként érkező Sába király-

⁴ Az eredeti kézirat partitúra jelzete az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárában:
Ms. mus. 6.563/1-2.

⁵ Goldmark személyes hagyatékának jelentékeny részét családjától szerezte meg a ma-
gyar állam 1929-ben. A 152 tételből álló hagyatékot akkor a Zeneművészeti Főiskolán helyezték
el. Erről tanúskodik „Az Orsz. Magy. Kir. Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Goldmark-
szobájának katalógusa”, amelyet dr. Meszlényi Róbert, a Zeneművészeti Főiskola titkára állí-
tott össze. (Bp., 1930, Phöbus ny. 16. l.) Ez a hagyaték 1978-ban az Országos Széchényi Könyv-
tár állományába került. Az első 71 tétel a szerző eredeti zeneműkéziratát tartalmazza (jelen-
legi jelzetük: *Ms. mus. 6.462—6.532*).

⁶ Vö. Loewenberg, Alfred: *Annals of opera 1597—1940*. Compiled [...] by. — 2. ed. rev.
Vol. 1-2. Genève 1955, Societas Bibliographica. — 1. köt. 1045-46. hasáb.

⁷ Mind a partitúra, mind az ének-zongorakivonat Hugo Pohle kiadónál jelent meg Ham-
burgban. Az előbbinek lemezszáma H. P. 342, az utóbbié H. P. 343. Terjedelmük 386, ill. 276 l.

nője elé küldi Asszádöt. Találkozik is a vendégsereggel Libanonban, ahol a cédrusok alatt szerelembe esik a forrás vizében fürdőző, akkor még ismeretlen, szépséges nővel. Hogy ez maga a Királynő volt, erre Asszád csak akkor döbben rá, amikor bevonulása után a vendég Salamon és az udvar színe előtt föllebbenti arcáról a fátylat. A Királynő most is és majd a jeruzsálemi templomban is a nyilvánosság előtt megtagadja szerelmét, aki a Főpap leányának, Szulamitnak a jegyese, és elvakult féltékenységében a szertartás megkezdése után meghiúsítja az esküvőt. Asszád a Királynőt vallja istennőjének és ezért az istenkáromlásért a sivatagba száműzik. Az ide is utána jövő, a csábításról és szerelméről lemondani nem tudó Királynőt Asszád elkergeti és az utolsó percekben érkező Szulamit karjaiban hal meg.

Goldmark eléggé tág teret szentel visszaemlékezéseiben a *Sába királynője* keletkezéstörténetének.⁸ Fejtegetéseink ezekből a csak adatszerűen idézett szerzői megnyilatkozásokból indulnak ki. Megtudjuk, hogy két kép adta az ötletet az opera témájára. Az egyik egy XIX. századi, Chopin nevű festő⁹ ábrázolása, a másik egy élő leányé, Bettelheim Karolináé, aki Goldmark nemrég legkedveltebb zongoranövendéke volt és 16 éves korára már a Hofoper énekesnője. Goldmarkot az a megjegyzés ragadta meg, amit egyik rendező tett Karolinára. Ő ugyanis így kiáltott föl: „Ez a leány! Az arca! Tiszta Sába királynője!”

Magát az alaptörténetet Goldmark bizonyára ismerte a bibliai Királyok Könyvéből, de kaphatott volna indítékot egy sor irodalmi és képzőművészeti ábrázolástól is, hiszen ezt a témát a Bibliától és a Korántól kezdve az irodalom és az e tárgyban gazdag középkori meg újabb kori képzőművészet is ismételtelen feldolgozta.¹⁰ — A keletkezés láncszemei (a szerző visszaemlékezései nyomán) most már a következők.

1863: Goldmark elkészíti a scenáriumot a ma is ismert tartalommal. Ezt előbb egy Klein nevű orvostanhallgatónak, Bettelheim Karolina házitanítójának adja át, de használhatatlan anyagot kap vissza.

1866: Mosenthalnak¹¹ adja át a *Sába* vázlatát. A gyakorlott librettista két hét alatt készül el az első és második felvonással, Goldmark meglegedésére. A zeneszerző csak két jelenetet iktatott be, mindkettőt Asszád számára. Az egyik a „Da plätschert eine Silberquelle” kezdetű rész Asszád első felvonásbeli Elbeszélésében, a másik a „Magische Töne” kezdetű románc, amihez, mint Goldmark írja, a feszültség fokozására volt szüksége.

Goldmark nagy lendülettel látott munkához. Bevallottan semmi gyakorlata addig az operairásban nem volt. Csak a libretto kívánalmait tartotta szem előtt, ezenkívül tízéves színházi zenekari tapasztalatai segítették. Tudatosan dolgozott egy olyan orientális kolorit megteremtésén, amely az adott miliőt fejezi ki és amely nem téveszthető össze másféle keleties árnyalatokkal. Mind az első, mind a második felvonást majdnem kétszer komponálta meg.

Nagy késedelmek után végre megkapta Mosenthaltól a harmadik felvo-

⁸ *Zur Geschichte der „Königin von Saba”. Entstehung — Aufführung — Erlebnisse.* In: *Erinnerungen aus meinem Leben.* Ld. a 2. jegyzet. 114-153. l.

⁹ *Chopin. Frédéric Henri* (így is: *Schopin*): francia festő (1804-1880).

¹⁰ V. ö. a bibliai Királyok könyvével és a Koránnal. André Chastel impozáns áttekintést nyújt a téma középkori ábrázolásaira: *La rencontre de Salomon et de la Reine de Saba dans l'iconographie médiévale.* In: *Gazette des Beaux-Arts.* XXXV (1949). pp. 99-114.

¹¹ *Mosenthal, Salomon Hermann Ritter von* (1821-1877) német színmű- és szövegkönyvíró.

nást. Goldmark kétségbeejtően terjengősnek és üresnek találta. — „Három duett-jelenet egymás után, a szenttelen utolsó a leggyengébb” — írja többek közt visszaemlékezéseiben. „Asszád, akinek megkegyelmeztek, de akit nem oldoztak fel bűneiből, száműzetésbe megy a sivatagba. Ekkor megjelenik Szulamit, a király, a főpap és mások, pálmákat hordozva — és Asszád feleségül veszi Szulamitot! — Átláttam: így, ezzel a derék polgári befejezéssel nem maradhat meg a harmadik felvonás”.

Goldmark megkomponált egy ilyen változatot; hasonlóról tanúskodik a nemzeti könyvtár autográf partitúrája is, amelyet a szerző 1871. december 11-i záródatalással látott el. Ebben a korábbi változatban végül nemcsak Szulamit és barátnői keresik fel a sivatagi száműzetésben sínylő Asszádöt, hanem a leányok is találkoznak vele meg egy pásztor, aki vissza akarja tartani a leányokat attól, hogy üdítő italt nyújtsanak át az istenkáromló száműzöttnek. De nemsokára megjelenik Salamon király, a főpap és kíséretük. Asszád és Szulamit velük együtt dicsőíti a szépség, a szerelem és Isten csodatevő hatalmát.

Miután megkomponálta és kidolgozta, maga Goldmark ítélte el az ilyen szokványos befejezést és egyezett meg a szöveggényviroval hosszú viták után a harsogó tabló helyett abban az elhaló hangú, költői megfogalmazású kicsengetésben, ahol a szerelem apoteózisát, már túl az életen, az első, a rontatlan szerelem hangjainak, Szulamit első felvonásbeli boldogságváró énekének menyneivé finomult visszhangja jelképezi, ahogyan ez az opera kiadványában véglegesedett.

A *Sába királynője* tehát hosszú, mives műhelymunka eredménye. Goldmark ennek során tanult meg nagyformát komponálni. Mondhatjuk, hogy ez lett a mestervizsgálata. De mindjárt olyan vizsgadarabot írt, amelyhez sem a drámái, sem a szimfonikus műfajban nála fokozatok nem vezettek. Visszaemlékezéseiben azt vallja, hogy munka közben eleinte nem tekintett sem jobbra, sem balra, hanem csakis a szöveggényvet tartotta szem előtt. Ezt a módszert azonban a librettó elfogadhatatlan harmadik felvonásától kezdve kénytelen volt feladni. Innen kezdve önállóan és tudatosan szerkesztett. Vajon vannak-e ennek a tudatosságnak nyomai az immár véglegesnek tekintendő kinyomtatott partitúrában? Máris előrebocsáthatjuk a választ: igen.

Az opera építkezésében bizonyos szimmetriákat vehetünk észre. Előbb tekintsünk az opera hőseire (*1. ábra*). Az igazi főszereplő *nem* a szereplista élén álló Salamon király és vendégfogadó jeruzsálemi udvarnépe. Annak ellenére, hogy az erkölcsi győztesek ők, annak ellenére, hogy ebben a zenedrámában Salamon király, a Főpap és ennek leánya, Szulamit, továbbá Szulamit vőlegénye, Asszád, végül a palotaőr Baal-Hanan és a Templomőr képviseli a jóság és a tiszta erkölcs világát: a dráma igazi főszereplői, a cselekmény motorjai nem ők. Többé-kevésbé statikus figurák. Már vendéglátói funkciójuknál fogva is azok, hiszen a saját otthonukban ülő vendégfogadók már önmagukban is passzívabbak, mint az útrakelt és a vendéglátó otthonába új elemeket hozó vendégek. Ennek a cselekménynek hősei azonban egyébként is statikus, passzív jellemek: Salamonnak szinte bálványszerű mozdulatlanlenségét a korona, a trón és legendás bölcsessége egyaránt hangsúlyozza; kisebb mértékben és jelképesen vonatkozik ez a Főpapra is; Szulamit a rítusok közt élő, hamar boldogtalanná váló, tehetetlenül szenvedő menyasszony; Asszád

| | |
|------|---|
| I | <p>ELŐJ. - 1. KAR - 2. FŐP. - 3. SZUL. + KAR. IND. - 4. ASS., FŐP., SUL., ENS., KAR - 5. SAL.</p> <p>6. SAL., ASS. BEV., IND. - 7. SAL., SÁBA, ASS., ENS., KAR</p> <p style="text-align: right;"><u>I. MEGTAGADÁS</u></p> |
| II/1 | <p>BEV. - 1. SÁBA - 2. ASZT. - 3. ASS., SÁBA - ASS., T. ŐR - 4. B. - HANAN, KAR</p> <p>ASS.</p> |
| II/2 | <p>5. KAR, FŐP. - 6. KAR, SUL. - 7. SAL. FŐP., KAR, ASS. - 8. ASS., ENS., KAR, SAL.</p> <p>SÁBA, SUL., FŐP.</p> <p style="text-align: right;"><u>II. MEGTAGADÁS</u></p> |
| III | <p>1 BALETT, - 2. SAL., SÁBA - 3. SAL., B. HANAN, KAR - 4. KAR, SAL., SZUL. + KAR</p> |
| IV | <p>1 ASS. - 2. SÁBA - ASS. - 3. ASS. - 4. KAR, ASS., SUL., SUL. - ASS., KAR</p> |

a Királynő szerelmi játékszerévé váló vőlegény megint csak nem hős a vendéglátók erkölcsi világréndje értelmében. (Az 1. ábrát l. a 270. lapon.)

A dráma főhőse a címszereplő Királynő. Az ő vonzásában válik Asszád lázadóvá, istenkáromlóvá, a dráma középponti konfliktusának megteremtőjévé; az ő taszításában válik Salamon néhány percre vitatkozó, számára veszedelmes ellenséggé; az ő féltékeny mesterkedése révén válik Szulamit legyőzött, szenvedő vetélytárssá. A Királynő démon, a vendégségbe rontást hozó hatalom, valóságos Éjkirálynője; vele szemben Salamon — és oldalán a Főpap is — a jóság, a bölcsesség, a nyugalom képviselője, az erkölcsi világrend szilárd rezidenciájának ura, valóságos Sarastro. — Goldmark a temperamentumnak ezt a két szélső végétét érzékletesen ábrázolja. Szinte wagneri feszültségek robbannak a Királynő féltékenységi dühkitörésében, a második felvonásbeli nagy nyitójelenetében:

1 *Schnell*
KÖNIGIN (*wild*)

Nein! das Band werd'ich zer - rei - ssen!

Kön - ge sah'ich vor mich schmach - ten

The image shows two staves of musical notation. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It begins with a '1' and the tempo marking 'Schnell' and the character name 'KÖNIGIN (wild)'. The melody consists of a series of eighth notes followed by a quarter note. The second staff is also in treble clef with the same key signature and time signature. It begins with a '2' and continues the melody with a series of eighth notes followed by a quarter note. Below each staff is the corresponding German lyrics.

Állítsuk ezzel szembe a Sarastróra emlékeztető humanitás-hangot. Példánkban Asszádöt hívja haza, megtérésre az otthont kínáló, bársonyos, meleg hang. Az első felvonás negyedik jelenetében a Főpap Szulamitra próbálja irányítani a küldetéséből visszaérkezett, az útközbeni szerelmi kalandtól megzavart Asszád figyelmét:

2 *langsam*
HOHEPRIESTER

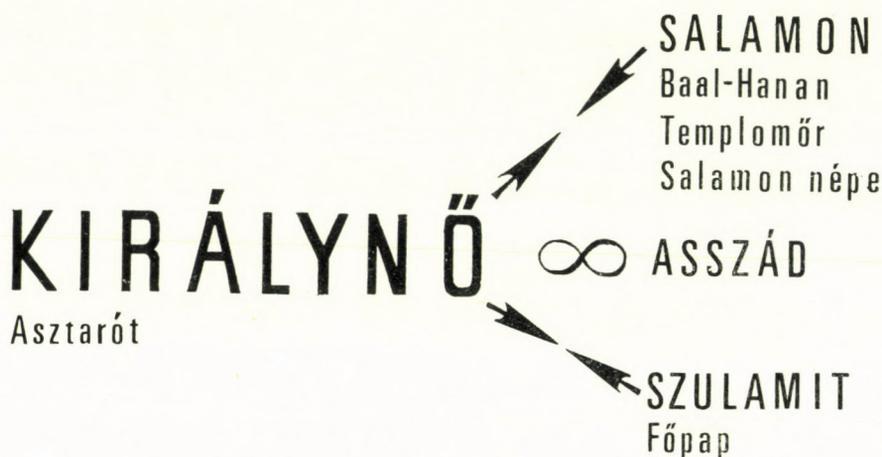
Blick'um dich, teu - rer Sohn, war dei - ner harrt.

The image shows a single staff of musical notation in bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). It begins with a '2' and the tempo marking 'langsam' and the character name 'HOHEPRIESTER'. The melody consists of a series of quarter notes. Below the staff is the German lyrics.

Ez a kétféle hang, a pusztító és a kiengesztelő, az operában ábrázolt kétféle világ végleteit jelképezi. A cselekményt azonban más témák hordozzák. Már említettük azt a szimmetriát, amelyben e témák elhelyezkednek és amelyek kialakítása alkotói tudatosságra vall (2. ábra a 268. lapon).

Még mértanilag is a szerkezet közepén helyezkedik el a templomjelenet. Az öt kép közül ez a középső, a harmadik; nevezetesen a második felvonásbeli második szín. Annak hangsúlyozásával, hogy a templom és rajta keresztül Jeruzsálem meg a bibliai történet csak háttér és ellenpólus — mert hiszen a cselekmény fő tárgya a Királynő és Asszád bűnös szerelme —, a jeruzsálemi templom jelképesen is, az ábrázolás intenzitásában is középpontjában áll a cselekménynek. E monumentális épület hangfreskói bontakoznak ki már az

opera Előjátékának első hangjaiból, és a folytatás is a templom-jelenetből vett liturgikus zene. Analízise külön tanulmányba kívánkozik; szövegi és zenei fordulatainak hitelességéhez mindenesetre nem fér kétség. A zene liturgikus elemei nem szorulnak a templom falai közé: Salamon és a Főpap magával viszi e jellegzetes dallamfordulatokat máshová is. A liturgikus eredetről ilyen-



kor a szövegi mondanivaló, a többnyire csellóval aláfestett uniszónó-faktúra és az Ámen-formulának rejtett dallami előfordulása árulkodik. Amikor például a Főpap a közelgő esküvői szertartásról beszél Szulamitnak az I. felvonás 2. jelenetében, énekéből és a kísérő hegedűk dallamából is felvillan az Ámen-képlet:

(Langsam und ruhig)

3 HOHEPRIESTER A - - - men

Und mit dem Hoch - zeits - schlei - er

[A - - - men]

vl.

Ez csak egyik példa a különböző alakban ismétlődők közül; s ekkor még nem szóltunk a Templomőr imára hívó recitálásáról és egyéb liturgikus mozzanatról sem.

Bejelentett szimmetria-vizsgálatunk kiindulópontjaként a középpontba helyezett templomról szóltunk. Ez Salamon országának a legszentebb és legérzékenyebb pontja, idehelyezték a szerzők a dráma centrális konfliktusát: itt robbantja a Királynő az istentiszteletet, az esküvői szertartást, itt kiáltja ki az

önkívület határára került Asszád a Királynőt istennőjének, itt üzen egymásnak hadat a két világ.

Vizsgáljuk most a templomon kívüli csomópontokat.

Az első ilyen kiemelkedő mozzanat — az Előjátékot, a nyitókart és a Főpap recitatívóját követően — Szulamitnak és barátnőinek Asszádöt váró éneke:

4 *In mässiger Bewegung, nicht schleppend*

SOPR., ALT
(CANT.)

Der Freund ist dein, der Freund ist dein.

mf *p* *pp* *pp*

Ez a jelenet és e női kari ritornell dallama több okból is kulcsfontosságú. Először is ez képviseli ebben az operában a tiszta szerelem egyetlen boldog mozzanatát. Másodszor: az előbbi okból jelképpé vált; bárhol csendül is fel, akár csak néhány ütem erejéig a darab folyamán, ez a dallam utal Asszád és Szulamit boldogságának emlékére. Harmadszor: e ritornell úgy vesz részt a szimmetriában, hogy a mű befejezéseként tér vissza. Van egy másfajta párhuzama is a műben: az Asszádöt váró iménti ének örömhanga a III. felvonás végén más zenével, de ugyanezen a vokális együttesen változik át az Asszádöt elvesztő ének gyászhangjává:

5 SULAMITH

Doch eh'ich in des To-des Tal, zur ew'-gen Ru-'he zie-he

A második párhuzam egyik ága Asszád Elbeszélése az I. felvonás 6. jelenetében, a másik ága a Királynő monológja a II. felvonás 1. jelenetében. Ez a két jelenet abban a tekintetben párhuzamos, hogy az opera egy-egy legkoszszabb magánjelenete. Párhuzamos a tartalmuk is: az elsőben Asszád a Királynő iránti, a másodikban a Királynő Asszád iránti szerelméről beszél. Zeneileg a legfőbb párhuzam közöttük: szerelmük emlékeztető jelképének, első találkozásuk színhelyének, a libanoni cédrusok alatti forrásnak ábrázolása. Asszád elbeszéléseben ez a vízi zenék gyakori hangnemében, E-dúrban szól; hasonlót hallunk, más változatban, az opera Előjátékában, végül, ugyanerre a hangszeres alpra épülve, a Királynő és Asszád negyedik felvonásbeli duettjében:

6 *Etwas langsamer*
KÖNIGIN (*sehr zart*) *pp*

I. VORSPIEL: *Etwas langsamer*

0 komm, im Schat - ten dunk - ler Pal - men

weiss ich ein Plätz - chen, Nie - mand kund.

E: I V IV II

III (G): IV V I

Az említett párhuzam másik ágában, a Királynő monológjában a vízi zene G-dúrban szól:

7 *Mässig*
KÖNIGIN (*sehnsüchtig, weich*)

li - ba - non's ver - schwieg' ne Quel - le, die den Flam - menkuss be - zeugt

Párhuzamos az I. és a III. felvonás egy-egy nagy hangszeres tétele a ballettel, a nyomukban következő kórusral, valamint Salamon és Sába duettjével. — Párhuzamos továbbá Asszád nyilvános megtagadása is a Királynő részéről és Salamon népének ezt követő szörnyülködése az I. felvonás 7., illetve a II. felvonás 8. jelenetében, a félbeszakított templomi szertartás után. A kórus éppen itt, ezekben a megdöbbenést, rettenetet és fölháborodást kifejező jelenetekben válik egyenrangúvá a főszereplőkkel.

A legfontosabb párhuzamról még nem esett szó: Asszád, illetve a Királynő bűnös szerelmének fő motívumairól. Asszádé nem szólal meg énekhangon, csakis hangszeren, jelesül gordonkán, mint elődje, a Sakuntala-nyitány főtémája. Egyre emelkedő, triolás motívum ez, amely szinte vezérmotívum-szerűen mindenütt felbukkan, ahol csak Asszádnak a Királynő iránti érzéki vágyódása akár emlékként is jelentkezik:

8 *Etwas belend*

Vlc. etc.

Asszádnak mindig az énekszólám háttérében bujkáló, izgató, lázadó hangszeres motívumával szemben a Királynő két, egymást követő, kitárulkozó szerelmi témája, amely a domináns-organapont fölött robban a csúcspontra: az Előjátékbeli előfordulás után csak egyszer és csak vokális megfogalmazásban jelentkezik, az Asszáddal való utolsó duett során:

9 *Etwas schneller*
KÖNIGIN

As - sad, sieh', der Lie - be Flam - men

ASSAD

Ja, ich ken - ne die - se Flam - men

p

Belebter *ff*

Mein As - sad, ich lie - - - be dich!

Külön is szólnunk kell Goldmark jellembrázolásáról. Hogy mivel jellemezte a Királynőben a démont és a csábítót, arra akadt az imént példa. De milyen zenei megfogalmazással tette jellemzővé Szulamit, Asszád és — akiről eddig még nem esett szó — Asztarót alakját?

Szulamit két fő jelenetét (az I., illetve III. felvonásból) már érintettük, de igazán jellemezni őt egy-egy dallamfordulatával lehet. Szulamit lényére az ártatlanság, a beteljesületlen vágyódás, a remegő reménykedés és valami halk, szomorú tartózkodás jellemző.

Szulamit zenei ismertetőjele a magasba felnyúló hangköz, amely olykor egyetlen szótagon és igen lágy előadásban hangzik el. Példánk a „Der Freund ist dein” kezdetű, már idézett I. felvonásbeli jelenetből való:

10 SULAMITH (*sehr weich*)

die Lip - - - - - pe kühl

Szulamit halk magasba hajló hangjára a remegő tartózkodást kifejező fordulat is jellemző a Templom-jelenetnek az esküvői szertartás előtti részében:

11 SULAMITH

Ach so zit - tert das Herz im Bu - sen mir

Valósággal *A varázsfuvola* „Tamino mein!” felkiáltására emlékeztet Szulamit égbetörő boldog dallama az I. felvonás 3. jelenetének kezdetén, a hamarosan érkező Asszád közeledtének hírére:

12 SULAMITH

Mein Ás - sad kehrt zu - rück!

Asszád belcantója is a nagy magasságok lágy, bársonyos megcélzására törekszik. Erre vonatkozó első példánk az I. felvonásbeli Elbeszélésből való, ahol Asszád az erdő meghitt magányának boldog pillanatairól beszél:

13 ASSAD

Dort in dem heim - lich grü - nen Schooss

Természetesen Asszád híres románca is főként a magas régiókban jár:

14 ASSAD

küh - le die Stirn mir hei - lend und mild, küh - le die
Stirn mir hei - - lend und mild.

Asszád lírájához fűződő utolsó példánk csak tartalmában különbözik az előzőektől. Már nem a bűnös, hanem a tiszta, a fennkölt szerelem kifejezője. Ez a hang Schubert vagy Mahler legboldogabb álmairól hangvételével rokon. Itt, az opera utolsó előtti jelenetében a megtért Asszád gondolatai már Szulamitnál járnak:

15 *(Sehr gemässigt, mit warmer Innigkeit)*
 ASSAD
pp Oh nei - ge dich aus dei - nen Hö - hen, er - hö - re mei - ne letz - te Bitt'

Gyakran emlegetik Goldmark zenéjének egyedi jellegzetességeként a sajtóságot keleties koloritot. Magának a zeneszerzőnek is gondja lehetett ennek eltalálásával. Erről többek közt a következőképpen ír visszaemlékezéseiben: „Számomra [...] világossá vált, hogy a Sakuntala indiai vezeklő-ligetének stílusa más, mint Salamon király pompakedvelő udvaráé és ez megint más, mint az arab Sába királynőjéé vagy Asztarót csalogató énekéé. És mégis mind-egyiküknek keleties, de különféleképpen keleties színezetűeknek kell lenniök”.

Amilyen egyszerű lehetett Goldmarknak a jeruzsálemi templom istentiszteletének orientalisztikus dallamait felidézni (a liturgia transzponálásával), annyira problematikus lehetett a szerencsén rabszolganő, Asztarót hangját eltalálni. Goldmark bizonyára beérte azzal, hogy az európai fül számára hihető egzotikumot nyújtson, akárcsak később Puccini is például a *Madama Butterfly*-ban. Goldmark érzéki szépségű líd csalogatódalt írt Asztarótnak, melyet itt is kedvelt orgonapontjába ágyazott:

16
 ASTAROTH *(Leise, geheimnisvoll)*
 Wie im schil - fe lockt der Reicher,
sempre pp (sehr ruhig)
 wie der Tau - ber girrt im Moos

Asztarót itt következő szöveg és kíséret nélküli csalogató éneke az előbinél is egzotikusabbnak hat, talán azért is, mert egy-egy pillanatra a tonalitás felfüggesztésének látszatát is kelti. Most ennek az éneknek csak az utolsó szelvényét idézzük:

17 ASTAROTH

rit.

a ha ha ha ha ha - - - ha ha

la si fi mi do ti la

„Melodikus cigány moll” (Bárdos. L.)

Végeredményben persze ez is lídes dallam, leszálló ága azonban már anynyira színezett, hogy leginkább talán a Bárdos Lajos által „melodikus cigány-moll”¹²-nak nevezett sorhoz hasonló.

A Sába királynője dramaturgiájának kérdéseire fűzött adalékunk a következőkben foglalható össze.

Ebben a zenedrámában két világ ütközik meg egymással, úgy, hogy az erkölcsi világréndjében megszilárdult, kiegyensúlyozott, statikus, egyistenhívő társadalmat támadás éri egy nyugtalan, kiegyensúlyozatlan, dinamikus, pogány társadalom részéről. Az egyik világ képviselői Salamon, a Főpap és leánya, Szulamit, Baal-Hanan, a Templomőr és Salamon népe. A szembenálló világré a Királynő és rabszolgánője, Asztarót. E két világ között áldozatként vergődik Asszád. Az ütközet főhelye, a dráma közepén, a jeruzsálemi templom.

A zenei megfogalmazás alkalmazkodik e librettóbeli felálláshoz. Az állóképek a statikus oldalnak kedveznek, míg a drámai mozgalmasság rugója a Királynő.

A hősök és helyzetek jellemzése csak két esetben történik vezérmotívum-szerűen. Az erkölcsös világré a boldogságré a tiszta szerelemre Szulamit bárátnőinek éneke emlékeztet (4. kottapélda). A bűnös világré a hitelhagyó, érzéki szerelmét a triolás csellómotívum jelképezi (8. kottapélda). A zenei jellemzésnek ez a kettőssége fel-felbukkan az egyik, illetve a másik oldalhoz tartozó hősök és helyzetek ábrázolásában.

A világré a jószág rezidenciáján Salamon és a Főpap a bensőséges humanitás nyugalmat árasztó hangján szól vagy liturgikus fordulatokkal él. Az utóbbi keretben mozognak Baal-Hanan és a Templomőr kis számú, illetve egyszer jelentkező szólói is. Ezen az oldalon egyedül Szulamit az, aki át tud izzani, ha nem is dialógusban, vitában, hanem monológban. A szemérmes nőiességré egyedül ő képviseli a darabban, ennek zenei ábrázolásához volt szüksége Goldmarknak az elvékonyodó, elhaló, magas regiszterű dallamfelnylásokra.

Mindezekről még ez a statikus oldal alig produkál többet költői szépségű állóképeknél. Ezt a quasi-mozdulatlanságré erről az oldalról csak a kórus-tételek törnek meg, gyakran izzó drámaiságré.

A két véletl között vergődő Asszád, ingatagságának megfelelően zenei kifejezésében is változékony. Legtöbbször azonban a Királynő szerelmi rabigájában heves, drámai deklamációra kényszerül. De szerepéhez tartozik az is, hogy a tenor magas régióiban lágyan olvadó szerelmi lírával gyönyörködtesse. Hangszeres vezérmotívumáról már volt szó.

¹² V. ö. Bárdos Lajos: *Harminc írás a zene elméletének és gyakorlatának különböző kérdéseiről. 1929–1969.* Bp. Zeneműkiadó, 124. l.

A Királynőnek nincs vezérmotívuma, de a wagneri deklamációra emlékeztető fordulatai vannak, akár, mint hódító szeretőnek, akár, mint veszedelmes démonnak. — A néger rabszolganő, Asztarót törekeny lírája a Szulamitéhoz áll közel, dallamossága azonban stilizált egzotikum.

A kórus említett dinamizmusán túl a Királynő szerepmegformálásának köszönhető, hogy az opera nem egyszerűen állóképek sorozata. Ahol a címszereplő jelen van vagy mágneseje hat, ott mindenütt felborul a statikus egyensúly és drámai feszültség lesz úrrá.

A régi olasz és francia zártszámú opera közönségvonzó számai itt is jelen vannak: ilyen az első felvonás Bevonulási indulója és a harmadik felvonás balettzenéje, de ilyen Asszád második felvonásbeli románca is. Ezeket azonban mai szemmel olyan ráadás-számoknak vagy betétszámoknak lehet tekinteni, amelyek az alapszerkezet szimmetriáját nem zavarják.

Egész életművét tekintve Goldmark a Sábával első és egyben legnagyobb mesterművét alkotta meg. Negyvenöt éves korára olyan csúcsra jutott fel, amelynél magasabbra a hátralevő negyven évében sem juthatott újra. És ez volt az a műve, amelyben mesterségbeli tudását és egyéni stílusjegyeit az operaművészet korabeli óriásai között is figyelemre méltóvá tudta tenni. Ezt dramaturgiai érzékének is köszönhette, amivel főművét a szövegkönyv gyenge pontjai ellenére is sikerre tudta vinni.

GRABÓCZ MÁRTA:

A PROGRAMSZERŰSÉG HATÁSA A HANGSZERES FORMÁK
FEJLŐDÉSÉRE LISZT ZONGORAMŰVEIBEN

E tanulmány egy nagyobb analíziskísérlet tanulságait, egy disszertáció téziseit próbálja meg összegezni. A dolgozat célja az volt, hogy szerkezet és tartalom összefüggését vizsgálja meg Liszt programcímmel ellátott zongoradarabjaiban¹ és nem programatikus weimari műveiben.² Carl Dahlhaus e téren végzett kutatásaiból, analíziseiből kiindulva a disszertáció arra tesz kísérletet, hogy a tartalomesztétika korának e jellegzetes művei alapján Liszt formáló-szerkesztő művészetét a korábbinál pontosabb megvilágításba helyezze.

I.

„Amerre járt, mindenütt zenei impulzusokat kapott, amitől stílusa kisé széjjelbomló lett. Ezzel a trivializmussal együtt csodálatos merészséget mutat majdnem mindenütt vagy forma vagy invenció dolgában. Ez a merészség valósággal fanatikus törekvés az újra, ritkára . . . Ami Lisztben formai tökéletesség, az rendszerint formadalmi újítás”.

Bartók Béla: Liszt zenéje és a mai közönség, 1911.

A Liszt-életmű tanulságainak, újító stílusjegyeinek értékelését az késleltette, hogy az életmű szokatlanul nagy műfaji, színvonalbeli heterogeneitása megnehezítette a tipikus jegyek, az alkotói modellek feltérképezését. Az egyes résztémakörökben végzett átfogó vizsgálatok — mint pl. a harmóniai törvényszerűségek³, a magyar stílus⁴, a kései művek⁵, a zenei nyelv elemei⁶, a szimfo-

¹ *Années de Pèlerinage: Première, Deuxième, Troisième Année; Trois études de concert; Harmonies poétiques et religieuses; Études d'exécution transcendante; Deux Légendes; Album d'un voyageur; La Nocturne; Opérfantasien.*

² h-moll Ballada: Nagy Koncert-szóló; Consolations; Scherzo és Induló; h-moll Szonáta.

³ Bárdos L.: Liszt Ferenc, a jövő zenésze. Budapest, 1976. Z. Gárdonyi: Neue Tonleiter- und Sequenztypen in Liszts Frühwerken=Studia Musicologica, TomXI, Budapest, 1969. D. de la Motte: Harmonielehre. Kassel, 1977. 238-239. I. C. Dahlhaus: F. Liszt und die Vorgeschichte der neuen Musik. Neue Zeitschrift für Musik, 1961. 161. sköv. I. P. Rumenhöller: Die verfremdete Kadenz. Zur Harmonik Franz Liszts. Zeitschrift für Musiktheorie, 1978/1. 2. 1.

⁴ Gárdonyi Z.: Liszt magyar stílusa. Budapest, 1936.

⁵ H. Searle: The Music of Liszt. New York, 1966.

I. Szelényi: Der unbekannte Liszt. In.: Studia Musicologica. Tomus V. 1963. 311-331. 1.

nikus költemények⁷ kérdéseiben — mind módosították az értékítéleteket: Liszt újításai méltó helyükre kerültek az újromantikus iskola eredményei között.

A kortársak — főként Wagner — méltatásához képest nagy fáziskésés jellemezte az ideig a Liszt-formák értékelését is. Nemcsak a teljes életművel foglalkozó irodalmakban⁸ jut mostoha sors a formai vizsgálatoknak, hanem a művek egy meghatározott csoportját elemző munkákban is⁹. Még a részletesebb szerkezeti analízist adó művek¹⁰ is csak ritkán képesek szabadulni a Riemanntól Schoenbergig, sőt azon túl is érvényes formatanok béklyóitól. E kategóriák pedig csak igen kevés esetben alkalmazhatók Liszt és az újromantikus kortársak formai gondolkodásmódjára.

Kókai Rezső freiburgi disszertációjának¹¹ első, de igen jelentős, új terminológiát adó lépései után a hangszeres forma — és ezzel egyben a zongoraművek — problémája napjainkban kerül az érdeklődés középpontjába.¹² Az újabb munkák, valamint P. Schwarz és N. Miller tanulmányai¹³ fokozatosan rátalálnak arra a megoldásra, amely az egyedüli járható utat biztosítja a Liszt-féle formák megfejtéséhez, nem akadémikus értelmezéséhez. E megoldásra, művei logikájának kulcsára írásaiban Liszt maga is többször figyelmeztet: a tartalmi meghatározottság, a programatikusan predetermináció a kompozíciós folyamatnak és a végeredménynek, a *mű*-nek nélkülözhetetlen, ki nem kapcsolható alkotóelemévé válik.

Az újromantikus művek e sajátos problematikájának felvetésében Carl Dahlhaus két tanulmánya¹⁴ adott mintát. Az esztétikai megközelítésmódban, a kategória-használatban, a zenei tartalom (intonáció) és forma (szerkezet) kapcsolatának értelmezésében viszont Ujfalussy József könyve, ill. cikkei¹⁵ szolgáltak alapul és kiindulásul.

Liszt harmóniai és tonális szerkesztésmódját vizsgálva Carl Dahlhaus 1961-ben talán elsőként tett kísérletet a Liszt-irodalomban arra, hogy közös tartalmi mozzanatok szálára fűzve vezesse le a tonális szerkezetre kiható forradalmi újításokat. E kezdeményezések a XX. századi preformáció és a 12 hangú gondolkodás bizonyos sémáihoz vezették Lisztet szimfonikus költeményeiben és legkorábbi zongoraműveiben. A későbbi Mazeppa-tanulmány pedig az új és „egyéni” formák teremtésének szándékosa Liszt—Wagner-féle

⁶ S. Gut: Les éléments du langage musical. Párizs, 1975.

⁷ C. Dahlhaus: Thesen über Programm Musik. Musikalische Hermeneutik. Regensburg, 1975. H. Danuser: Musikalische Prose. Regensburg, 1975. D. Altenburg: Eine Theorie der Musik der Zukunft. Zur Funktion des Programms im symphonischen Werk von F. Liszt. Liszt-Studien I., Eisenstadt, 1977.

⁸ P. Raabe, H. Searle, J. I. Milstein munkái.

⁹ W. Rüschi: Franz Liszts Années de Pélerinage. Bellinzona, 1934. D. Presser: Liszts Années de Pélerinage. Première Année: Suisse. Als Dokumente der Romantik. Liszt Studien I., Graz, 1977.

¹⁰ L. Kentner—J. Ogdon: Solo Piano Music. In A. Walker: Franz Liszt. The Man and his Music. New York, 1970. W. Georgii: Klaviermusik. Berlin—Zürich, 1941. W. Newman: The Sonata since Beethoven. Chapel Hill, 1969.

¹¹ R. Kókai: Franz Liszt in seinen frühen Klavierwerken. Leipzig, 1933.

¹² A. B. Hersch: A Consideration of programmatic associations in the Piano Music of Liszt. D. M. Diss. Piano, USA, 1971. J. B. Conway: Musical Sources for the Liszt Études d'Exécution transcendante. DMA Diss. Piano, USA, 1969.

¹³ P. S. Schwarz: Studien zur Orgelmusik Franz Liszts. München, 1973. N. Miller: Musik als Sprache. Zur Vorgeschichte von Liszts symphonischen Dichtungen. Beiträge zur musikalischen Hermeneutik. Regensburg, 1975.

¹⁴ C. Dahlhaus: Franz Liszt und die Vorgeschichte der Neuen Musik. Zum 150. Geburtstag des Komponisten. Neue Zeitschrift für Musik, 122/X. 1961. 161. I. C. Dahlhaus: Liszt: Mazeppa. Analyse und Werturteil. Mainz, 1970.

¹⁵ Ujfalussy J.: A valóság zenei képe. Ujfalussy J.: Inhaltsfragen der Brückenform in Bartóks Kunst.-Studia Musicologica, Tomus V. 1963.

koncepcióját (azaz a „tartalomesztétika” elméleti célkitűzéseit) szembesíti a megszülető valós eredményekkel: a többértelmű, kombinált és differenciálódott formatervezéssel — akár véletlen, akár megismételt is ez a szerkezet.

E kompozícióstechnikai és a szerkezeti vizsgálat analógiájára föltehetjük a kérdést: mennyiben termékenyítette meg a programelvű¹⁶ gondolkodásmód Liszt formáló-szerkesztő művészetét? Vajon születhetnek-e olyan eredmények a zongoraművek vizsgálata során, amelyek módosítják ismereteinket a hangszeres formák fejlődésére vonatkozóan?

Az említett zongoraművek szerkezeti és tartalmi elemzése során olyan *állandó*, tudatosan kiépített és használt *új formamodelleket* figyelhetünk meg, amelyek egyidejűleg több történeti láncszem pótlását is ígérik.

A) Liszt jelentékenyebb zongoraműveinek egyik típusa azzal a formakategóriával jellemezhető, amelyet a XX. századi kompozíciók tanulságai alapján csak a legújabb forma-, ill. szerkezettanok alkalmaznak és neveznek néven: az *evolúciós, vagy kifejtő, kibontakoztató formálással, ill. formaelvvel*. K. H. Wörner „Das Zeitalter der thematischen Prozesse” (1969) című formátörténeti, összefoglaló munkájában „Evolutionsprozesse, Evolutionsform” néven tárgyalja és Wagnertől vezeti le ezt a formakoncepciót. H. Erpf „Entfaltungform” néven helyezi a korábbi történeti alakzatok, az ún. soroló és az ún. egyensúly-formák mellé¹⁷.

A programcímmel ellátott Liszt-zongoraművek sorában az evolúciós formáknak mindkét alapvető típusát fellelhetjük: az ún. soroló-formából, azaz a *variációsorozatból* kiépített fejlesztéses formát éppúgy, mint az egyensúly-formából, azaz a *szonátából* képzett *kétrészes alakot*. Ez utóbbi típus, az utóromantikus fejlesztéses, evolúciós szonáta („Entwicklungssonate”) és XX. századi örökségük, a „Verwandlungssonate” bemutatására D. Schulte-Bunert külön tanulmánykötetet is szentelt 1963-ban¹⁸.

Az *egytémás, variációs fejlesztéses szerkezet* jellemzi például a Vallée d’Obermann, a St. François de Paule marchant sur les flots, a Tombez larmes silencieuses c. műveket. A zárt *tematikus-motivikus komplexum evolúciós variációsorára* a Sposalizio, a Pensée des morts, Aux Cyprès de la Villa d’Este, Sunt lacrimae rerum c. művek nyújthatnak példát. Az *Entwicklungssonate* (sonate développée) típusát pedig a Lyon, Invocation, St. François d’Assise: La prédication aux oiseaux c. darabok jellemzik legmegfelelőbben.

B) Ahogyan e fenti evolúciós szerkezettípusban a tartalmi, tárgyi meghatározottság szolgált az új formamodell indítékául, ugyanúgy lett a program-szerűség bizonyos művekben *hídszerkezetek* ihletőjévé. Így válnak pl. a La Notte, Bénédiction de Dieu dans la solitude, részben a Scherzo és Induló c. darabok a Beethoventól Bartókig ívelő formai-tartalmi fejlődés kiegészítő láncszemeivé.

C) Az adott korszakban újszerűnek, egyéninek tekintett ún. *kombinált szerkezettípus* (=szonátaforma+variáció+quasi többtételiség) is gyakran

¹⁶ A továbbiakban ezzel a jelzővel, valamint a „programatikus”, „programszerű”, „programcímmel ellátott” kifejezésekkel utalunk azokra a darabokra, amelyek ugyan egyáltalán nem tekinthetők a szimfonikus költemények értelmében vett programzenének, de címük, szöveges mottójuk, epigráfjuk révén nem nélkülözik az asszociatív külső tárgyat.

¹⁷ H. Erpf: Form und Struktur in der Musik. Mainz, 1967.

¹⁸ D. Schulte-Bunert: Die deutsche Klaviersonate des zwanzigsten Jahrhunderts. Regensburg, 1963.

megjelenik Liszt műveinek, főleg a weimari műveknek sorában. A h-moll Ballada, a Nagy Koncertszóló, a Dante-szonáta analízisei során olyan dramaturgiai, szerkesztési modellek, a *nagy-struktúrát meghatározó egyéni sztereotípiák* tárulnak fel, amelyek révén a h-moll Szonáta sokat vitatott formaterve is új értelmezést nyerhet — mégpedig végre a Liszt-életmű oldaláról megközelítve.

D) A Liszt-zongoraművek kis és nagy léptékben egyaránt végigvitt analízise pedig egy általános érvényű tanulságra hívja fel a figyelmet. Éppen a korai és programcímrel ellátott művekben — mint műhelydarabokban — születtek meg tartalmi ihletésre azok a *különleges szerkezeti elemek* (pl. alakítható téma vagy „tematikus komplexum”), *variációs típusok* (az ún. alaki- és karaktervariációk), *szerkesztési-dramaturgiai elvek* (pl. teleologikus fokozás, kifejtés, vagy dekompozíció, lebontás és elidegenítés egy formarészben; retorikus szerkesztési elv), amelyek valódi kiteljesedésüket, értelmüket épp a weimari nem programmatikus művekben és végül a h-moll szonátában nyerték el, ill. amelyek az új evolúciós típus indítékává váltak.

II.

Mielőtt ismertetnénk a dolgozat analízis-módszerét, tisztázásra szorul Lisztnek a Beethoven-örökséghez való viszonya, magatartása. Liszt számára — mint ezt fiatalkori írásaitól kezdve az idős tanár vallomásáig minden megnyilatkozása igazolja — Beethoven jelentette az egyedüli és legfőbb példaképet. Beethoven örökségének vállalása pedig egyet jelentett az egyes *zenei műfajok* tartalomesztétikának elkötelezett *újításával*. Liszt már legkorábbi zongoraműveinek sorozatában (Album d'un Voyageur) vállalta ezt. A kötet előszavában nyíltan meghirdette a maga programját: *mind a tartalom, mind a zenei forma megújításának kötelezettségét*¹⁹. Az adott zenetörténeti periódusban, a művész és közönsége közötti konszenzus csökkenésének, sőt a külső determináció és preformáció elvesztésének pillanatában, ez jelentős és szokatlan vállalkozásnak tűnt.

„A műfaj egyik arculatával ugyanis a tárgy, a téma felé néz. Ez pedig közvetlenebbül függ a közösségi élet körülményeinek változásaitól... Így a műfajt is állandó átalakulásra készíti. A műfaj másik arculata azonban szerkezeti természetű. A szerkezet pedig... a zenében különös keménységgel őrzi legáltalánosabb alapvonásait, a műfajt is inkább megkötré, megmerevítene változásában. Végül természetesen a tárgy útján ható tartalmi ösztönzés dönt: a műfaj tartalmát, vele együtt szerkezeti és stiláris jegyeit is átformálja.”²⁰

Az újromantikus kortársak többsége, mint például Schumann és Chopin, a műfaj (a zongoraművek) megújításának egy szokványosabb, egyszerűbb módját választották: a tartalmi újításért a formát áldozták fel. A művész—közönség kapcsolatot úgy próbálták megőrizni, hogy a hangsúlyozottan ha-

¹⁹ „Die erste wird eine Folge von Stücken umfassen, die sich an keine herkömmliche Form binden, sich nicht in einen besonderen Rahmen fügen, die aber in ihrem Verlauf die Rhythmen, die Bewegungen, die musikalische Figuren verwenden werden, die am meisten geeignet sind, die Träumereien, die Leidenschaften und die Gedanken auszudrücken, durch die sie inspiriert wurden. . . .” F. Liszt: Album d'un voyageur. (Előszó.)

²⁰ Ujfalussy J.: Az esztétika alapjai és a zene. (Egyetemi jegyzet.) Budapest, 1968. 166. l.

gyománys, gyakran barokkosan mechanikus formaszémát alkalmazták a szubjektív élményvilágból táplálkozó új intonációs körök bevezetésekor.

Liszt — Beethovent követve — tudatosan törekedett a szerkezet megújítására, és ezzel egyidejűleg az új korszak új „temperamentumának”, a „filozófiai eposzok”, a Byron-, Mickiewicz-hősök új karaktereinek zenei életre kelésére. A műfaj e „kétszintes” forradalmasítása közben neki egészen másfajta kompromisszumot kellett vállalnia, hogy a közönséggel való kapcsolatot helyreállítsa. A címben, verses mottóban vagy epigráfban jelzett külső tárgyat használta fel mint *fogalmilag közvetített kapcsolatteremtést*: a költői vagy képzőművészeti alkotások segítségével tette egyértelművé művei újszerű tárgyát, hogy a konszenzust megőrizze.

A programcímmel ellátott Liszt-zongoraművek az ún. „abszolút zene” és a „programzene” közti határesetet képviselik: az újítás megvalósításában a hagyományos hangszeres műfajok (szonáta, variáció, szimfónia) és az új műfaj (szimfonikus költemény) közti középúton helyezkednek el. A szimfonikus költeményekben olykor a külső program szinte szó szerinti követésével született meg az újszerű, de gyakran talán külsődleges, „nem zenei” szerkezet, mint pl. az Ideálok esetében. Ezzel szemben a zongoraművekben a külső tárgy csaknem kivétel nélkül mindig *feloldódik az öntörvényű zenei szerkesztésben*, vagyis a külső program belső programmá válik. Ennek a folyamatnak sajátos megvalósulása avatja Liszt zongoraműveit a hangszeres formák fejlődésének fontos állomásává.

III.

Az analízis első szakasza azt a folyamatot követi nyomon, hogy a külső tárgy, program miképpen léphet be a zenei szerkezetbe, formálásba.

A címbeli tárgyra, esetleg mottóban, epigráfban jelzett programra többféle módon és különböző mértékben utalhat a zeneszerző. Az egyes asszociatív vagy szimbolikus elemektől kezdve a darab bizonyos értelmű „cselekményévé” válásáig kísérhetjük figyelemmel a tárgynak a kompozícióra való hatását.

A vizsgálat tanulsága szerint a zongoraművekben a címbeli tárgy a formaelemek négy különböző csoportját, a formálás négy mozzanatát határozhatja meg, a maga asszociatív vagy szimbolikus módján.

1. *a motivikus elemeket*, mint pl. a zenei mottót, zenei refrént, kíséretfigurációt;
2. *Az átvezető vagy kidolgozási részeket*, olykor az ún. hangfestő epizódokat;
3. *a témaalkotást*;
4. *a variációs karaktereket* — az egymástól elkülönülő intonációk értelmében.

Mielőtt azonban a konkrét példákra utalnánk, tisztáznunk kell az esztétikai, elméleti hivatkozás alapjait: mit is jelent az egyes formaelemek asszociatív vagy szimbolikus meghatározottsága?

A zenei kép, a zenei jelenség a hangrendszer jelentést hordozó viszonylataiban érintkezhet közvetlenül a tárgyi valóság jelenségeivel. Az egyes

hangmagasságok közös rendszerben egymásra vonatkoztathatók. Ezen a logikai összetartozást vagy össze nem tartozást jelző rendszeren belül folyik le a zenei történet. Ezen a koordináta-rendszeren jelenik meg előttünk a dolgok jelzett képe, legalábbis helyük, helyzetük. Az egyes zenei hangok annyi-féle, finoman differenciált kapcsolatba hozhatók egymással, hogy a vonatkoztatás, meghatározások révén bizonyos ponton már-már megközelítik a tárgyszerűség határát.²¹

A hangrendszernek, eme belső, virtuális zenei térnek a reális térrel való egybevetése teremti meg az alapot a térbeli, mozgási és látási asszociációk életre keltéséhez. „A hangrendszer belső »terének« tulajdonságai valóságos teret asszociálhatnak, kiegészülhetnek a mozgási asszociációk térkomponensével. A térszerűség már egymaga is a vizualitás, a látási szféra köréhez közelíti a zenei képet.”²² Másrészt pl. a mozdulat, az emberi mozgás reobjektíválása tárgyi környezetünk, egész világunk mozgásainak jellemzőit rögzítheti zenébe (tempó, irány, dinamika, folytonosság vagy szaggatottság stb.)²³

„Az asszociáció kifejezést tehát olyan jelenségek számára tartjuk fenn, amelyek a hallási képzetekkel más érzékszervek képzetait kapcsolják össze, vagy amelyek a zene sajátos jelentés-rendszerének képeit alkalmilag közvetlenül vonatkoztatják a külső valóság jelenségeire.”²⁴ Ha a zeneszerző a mozgási, térbeli, látási asszociációkat nem a valóságos mozgások, térjelenségek érzékeltetésére mozgósítja, hanem további eszmei, gondolati képzettársításokat ébreszt bennünk, akkor e zenei képeket *szimbolikának* kell tekintenünk.²⁵

A címben, idézetben megadott képhez, hangzáshoz, fogalomhoz való érzékletes, tárgyi kötődést tehát a látási, térbeli, mozgási asszociációk és a hangutánzás, valamint a szimbolika eszközével valósíthatja meg a zeneszerző.

A legkisebb asszociatív jellegű elemeket — a Liszt-zongoraművek tanulsága alapján — például két alapvető csoportba sorolhatjuk: a *pasztorál-panteista* és a *makabreszk asszociációk*, ill. *szimbólumok* csoportjába.

a) *pasztorál-panteista figurák*

A vizuális asszociációk, a mozgásformák segítségével érzékelteti a természet nyugalmát, statikáját, harmóniáját pl. az akkordikus kíséret-faktúra (placido, dolcissimo jelzéssel), az arpeggiós akkordsor, a pentaton tizenhatodfiguráció vagy az orgonapont. (1./A és B kottapéldák, a 293—294. lapon.)

A vihar mozgásképeit vagy a víz hullámzását asszociálják pl. a gyors, kromatikus distanciaskálából vagy akkordfelbontásból álló passzázsok, a „con strepito” akkordsorok, akkordtrillák, vagy a többregiszteres kromatikus glisszandók, szólampárhuzamok. (Pl.: Orage, Chapelle de G. Tell: korai változat, Vallée d’Obermann, St. François marchant sur les flots stb.)

A hangutánzás zenei eszközeivel történik az alpesi kürt vagy a vadászfanfár megidézése pl. a Chapelle de G. Tell: második verzió, Orage, Mazeppa

²¹ V. ö. Ujfalussy J.: Zeneesztétika. Bevezetés a marxista-leninista ágazati esztétikába. (Egyetemi jegyzet) Budapest, 1978. 132. l.

²² Ujfalussy J.: Zeneesztétika. i. m. 135. l.

²³ V. ö. Ujfalussy J.: Zeneesztétika. i. m. 135. l.

²⁴ Ujfalussy J.: A valóság zenei képe. i. m. 64. l.

²⁵ V. ö. Ujfalussy J.: Az esztétika alapjai és a zene. i. m. 92-93. l.

c. művekben. E stilizálás a harci fanfár szimbólumává módosul a Dante-szonáta, a Vallée d'Obermann, a Lyon, a Nagy Koncert-szóló c. darabokban.

b) Makabreszk figurák

Míg a pasztorál-figurák a tárgyi világ bizonyos jelenségeinek asszociációit főként a mozgásformák, hangszínek és a térhatás eszközeivel teremtették meg, addig az ún. makabreszk figurák a tonális rend logikájának törvényszerűségeivel, a tonális viszonylatok és a zenei jelentésrend összefüggései révén fejtik ki szimbolikus hatásukat. E jelképek körébe nemcsak a gyász-intonáció zenei képleteit soroljuk, hanem mindazokat a kifejezési eszközöket, amelyek a groteszk, torz, bizarr, az expresszív módon túlfokozott, vagy éppen a hagyományos, kísérteties karakterek árnyalataival teremtik meg a romantikus eposz-hős újszerű, mephistói arcának vonásait. Leggyakoribb kifejezőeszközei: bővített hármások használata és nagyterc-építkezés; félhangos transzpozíció egy zenei mondaton, strófán vagy kadencián belül; tritonus és szűkített szeptim használata, ill. kisterc-kapcsolatok; különböző distanciaszkálák, szokatlan modus-kivágatok. A bővített hármások és a szokatlan modusok, skálák, mint makabreszk szimbólumok használatát illusztrálja a *2/a-d.*, ill a *3/a-g.* kottapélda, (a 295. és a 296. lapon).

E hangfestő (asszociatív) és szimbolikus figurák ismeretében megállapíthatók a szemiotikai karakterisztikumok, felállítható a szemantikai jelrendszer példatára. E példatár segítségével azonosítható a külső tárgy által inspirált zenei mottónak, refrénnek, az átvezető és kidolgozási részeknek tartalmi-intonációs jelentése. Ennek alapján beszélhetünk a programcímű Liszt-zongoraművek asszociatív, szimbolikus módon meghatározott formaelemeiről.

1. Asszociatív vagy szimbolikus zenei mottók, refrének

A zenei mottók legtöbbször tagoló szerepet töltenek be a struktúrában. Az egyes formarészeket (tematikus komplexumokat, szonátarészeket, variációkat) indítják vagy zárják, olykor fontos kísérőmotívumokká alakulnak, sőt dramaturgiai csúcsponttá, teleologikus összegzéssé is válhatnak. (Pl.: Sposalizio, Pensée des morts, Sunt lacrimae rerum). Kivételes esetben témává is átlényegülhetnek, hogy azután kettős funkcióban szerepeljenek a műben (Sposalizio, Aux Cyprès de la Villa d' Este — I).

A 4. kottapéldában bemutatott legjellegzetesebb mottók sorra a fentiekben jelzett asszociatív vagy szimbolikus meghatározottságot igazolják. Makabreszk jelképekkel utalnak a címre vagy a képzeletbeli programra az Aux Cyprès de la Villa d' Este I—II, Pensée des morts, Lyon, Sunt lacrimae rerum c. darabok. Pasztorál-panteista figurák jellemzik a Sposalizio, Angelus mottoit, hangutánzás pedig a Les cloches de Genève legfőbb motívumát. (A 4. kottapéldát l. a 297. lapon.)

A nagyobb formátumú művekben a refrének vállalják magukra a mottók fent leírt szerepkörét. A tágabb kereteknek, arányoknak megfelelően egy teljes mondatnyi vagy periódusnyi zenei gondolatot használnak fel, amely független a mű tematikus anyagaitól. Legtöbbször a bevezetésben, kidolgozásban és kódában, valamint a formarészek elválasztásában, tagolásában jut-

nak fontos szerephez. Asszociatív, ill. szimbolikus fogantatású a „Harmonies du soir” c. etűd és a Dante-szonáta refrénje. Előbbiben a pasztorális-hangutánzó zenei képlet, a „Quasi campani” változásait kísérhetjük figyelemmel, míg az utóbbi a makabreszk jelképeket (a tritonus-fanfárok teret kitöltő sorát) alakítja transzponálható periódussá vagy nyitott zenei mondattá.

A programatikus zenei gondolatok mintájára a nem programcímű nagyobb weimari művek is a refrént használják fel a szerkezet világosabb tagolására. Változatlanul szólal meg a refrén, kontrasztiként, a h-moll Ballada különböző témái után; a Nagy Koncert-szóló és a h-moll Szonáta refrénjei pedig különböző variációs alakokat és karaktereket öltenek a „zenei cselekmény” egyes szintjeinek megfelelően.

2. Asszociatív vagy szimbolikus epizódok, átvezető vagy kidolgozási részek

Liszt programatikus kötőanyagait leggyakrabban a nyugodt és viharos természet asszociatív képei, azaz a fentiekben bemutatott pasztorális, hangfestő figurák két csoportja jellemzi.

A Chapelle de G. Tell, Au lac de Wallenstadt, az Orage, Invocation c. darabok esetében egyértelműen a cím, vagy az epigráf által sugallt tartalmi mozzanatok inspirálják a pasztorál- vagy viharfigurákat, vagyis a főbb motívikus elemeket. Variációs forma kontrasztáló középrészévé válik a vihar-epizód a Chapelle de G. Tell-ben; téma-variációkat kötnek össze a viharfigurációk, ill. a pasztorál-passzázatok az Orage-ban és az Au lac de Wallenstadt-ban; a szonátaexpoziáció „vihar”-átvezetését inspirálták Lamartine versének megfelelő sorai az Invocationban.

A művek másik, jelentékenyebb csoportjában másodlagos jelentést kap, eszmeileg nyer értelmezést az eredetileg pasztorális- vagy vihar-figuráció. Azokban a művekben, amelyek a filozófiai eposzt, a romantikus hős útját tekintik tárgyuknak, az asszociatív figura szimbolikává alakul. A pasztorál-motívumok panteista jelképekké válnak a Bénédiction de Dieu, a Vallée d'Obermann c. darabokban. A vihar-motívumok pedig immár a hős lelkének viharait, a külvilággal való összecsapásait, harcait szimbolizálják, legtöbbször forradalmi pátozzsá fokozódva (pl.: Lyon, Dante-Szonáta, Vallée d'Obermann).

Ezekben a tekintélyesebb méretű darabokban az „orage”-elemekkel történő nem hagyományos motívikus munka, az expresszív, főként hangszerelő-vertikális fejlesztés legtöbbször a szonátaforma *kidolgozási szakaszára* esik (pl. Lyon). A több formarészből álló művekben pedig az adott tematikus komplexum kidolgozás jellegű és funkciójú variánsának felel meg (pl. Vallée d'Obermann, Sunt lacrimae rerum).

E programatikus művekből megismert vihar-figurációs kidolgozások, ill. a tematikus komplexumok „tempestuoso” vagy fanfáros „eroico” variánsai gyakran fellelhetők a nem programcímű weimari darabokban is, mint virtuális „hősi eposz” tárgyú művekben. A h-moll Ballada, a Nagy Koncert-szóló a h-moll Szonáta megfelelő formarészei ilyen azonosságok, áttételek segítségével kaphatnak szimbolikus jelentést, tartalmi értelmezést.

3. Asszociatív vagy szimbolikus témaalkotás

A zenei témák asszociatív, szimbolikus meghatározottságát keresve, a jelentéstani vizsgálat eddigi szempontjaihoz egy újabb járul. A tartalomértelmezésben az asszociatív, szimbolikus figurák mellé az *intonáció* fogalma, az intonációs örökség *karakter-, ill. jelentés-hordozó* szerepe csatlakozik.

„Az intonáció sajátos zenei képleteket, hangzástípusokat jelöl, amelyek emberi-társadalmi jelentést közvetítenek; a zenemű egészében meghatározott karakterek hordozói, sorsuk . . . a drámai jellemekéhez hasonlóan formálódik, vesz részt az egész művészi világkép kifejtésében.”²⁶

„A műzenei variánsképzés sajátos módszere az átvett, öröklött intonációk módosított jelentésű használata . . . A nagy zeneszerző zenei világképében mindig nagyon sokféle elemet foglal össze, formál át saját szemléletének megfelelő módon . . ., az öröklött intonációtípusokat illeszti be sajátos jelentéssel a maga világába.”²⁷

Liszt zongoraműveiben a Beethoventől és a kortársaktól átvett (Donizetti, Bellini, Chopin) intonációkat, azaz témátípusokat lelhetjük fel.

A Beethoven-örökséget a következő típusok képviselik — gyakran a zongora-technikai újításokat vagy az új eposz-tartalmat követő módosulásokkal:

1. *Az appassionato, agitato vagy energico témák*: gesztusdallam és expresszív akkordikus kíséret (pl. Orage, Dante-Szonáta: főtéma, Funérailles: középhrészt, Scherzo és Induló).

2. *Induló-témák*: leggyakrabban gyászinduló alakban (pl. II Pensieroso, Sunt lacrimae rerum, Funérailles, Scherzo és Induló, Nagy Koncertszóló).

3. *Scherzo-témák* (pl. Feux follets, Dante-Szonáta: zárótéma, St. François d' Assise: La prédication aux oiseaux).

4. *Pasztorál-témák*: hangsúlyozottan terc—kvint-vázlat, diatóniát, pentatóniát kiemelő dallam, gyakran a pasztorál-figurák kíséretével (pl. Paysage, Les jeux d'eaux à la Villa d'Este, Aux Cyprès de la Villa d'Este—II, Harmonies du Soir, Sonetto 47 del Petrarca, Bénédiction de Dieu).

5. *Religioso-téma*: a hagyományos pasztoráltéma jellegzetesen romantikus továbbfejlesztése; korálszerű vagy pentatonvázra épülő dallam a pasztorál-panteista figurákkal kísérve (pl. Sposalizio, Invocation, Sursum corda).

6. *Népies tematika*: quasi népdalidézett vagy imitáció (pl. Pastorale, Eglogue).

7. *Recitativo-szerű vagy deklamáló témák* (pl. La Notte: középhrészt, St. François d'Assise: La prédication aux oiseaux, Pensée des morts, Vallée d' Obermann).

8. „*Lamentoso*” tematika: a deklamáló típusnak egyik válfaja (pl. II lamento, Tombez larmes, Funérailles: 2. téma).

A Liszt-zongoraművek témáinak egyik legjelentősebb csoportja Beethoven gesztikuláló témátípusának módosításával született meg. Ez a *cantus firmus jellegű, alakítható téma*, melyet a szokatlan ritmika tesz jellegzetessé, az

²⁶ Ujfalussy J.: Zeneesztétika. i. m. 136. l.

²⁷ Ujfalussy J.: Az esztétika alapjai és a zene. i. m. 128-129. l.

ún. hősi eposz-művek főtéma-típusává lett. Első vázszerű bemutatkozása lehetővé teszi, hogy a későbbiekben a romantikus eposzok által „előírt” *variációs karakterek mindegyikének* megfeleljen (pl. Lyon, Chapelle de G. Tell, Dante-Szonáta: 2. téma, h-moll Ballada: főtéma, Nagy Koncert-szóló: főtéma, h-moll Szonáta: főtéma és az ún. kontraszt téma, azaz 1. és 2. téma). (5. kottapélda a 298. lapon).

A kortársak zenéjéből Liszt két intonációt vett át: a hagyományos olasz *bel canto*-t és a francia—olasz nagyoperák *patetikus, deklamáló ária-típusát*. E témák éppen a hősi eposz-művek képlékeny, de szikár „giusto” főtémáinak kontrasztjával szolgáltak: akár a főtéma beszédes, rubato-deklamáló variációjaként, akár önálló melléktémaként. A széles gesztusokkal, legtöbbször strófikusan építkező témát másrészt a „quasi arpa” jelzésű, azaz az akkord-felbontásos, zenekart imitáló kíséret jellemzi. (Pl.: Sonetti 47, 123 del Petrarca, Bénédiction de Dieu: 1. rész, La Notte: középrész, Funérais: 2. rész, Nagy Koncert-szóló: főtéma-variáns, h-moll Szonáta: mindhárom téma variánsai.)

A Lisztnél fellelhető témátípusok vázlatos ismertetése két szempontból is hasznos.

Egyrészt azért, mivel a korábbi vagy kortársi műfajoktól öröklött témák meghatározott tartalmat, azaz sajátos karaktert, intonációt hordoznak. A témátípusok megnevezése így a karakter megnevezését is szolgálhatja, amely szót a továbbiakban az intonáció értelmében alkalmazzuk. Ily módon a szerkezeti elemek szemiotikai-szemantikai szótárának felállításában most az egyes téma-karakterek jelentése, néven nevezése is társul a pasztorál, makabreszk, hangutánzó jelképekhez: mint például az *appassionato*, *energico*, az *induló*, a *scherzo*, a *religioso*, a *recitáló*, a *lamentoso*, az „éneklő” (= *bel canto*) vagy *deklamáló* karakter, ill. intonáció.

Másrészt amiatt volt szükség az öröklött témák bemutatására, mivel a Liszt-zongoraművek címeinek programatikus hatása épp az *átvett típusok egyénítésében*, különössé, egyszerűvé alakításában mutatkozik meg. A következő művek főbb témái a programatikus címek, epigráfok hatására kapnak egyéni arculatot:

Il penseroso (gyászinduló + makabreszk harmóniai-tonális jelképek);
Les cloches de Genève (pasztorál-téma + „quasi cloche”-figuráció, azaz harangot imitáló kíséret);

Lyon (induló, amely a melléktémában *lamentoso*-vá alakul az idézet hatására).

4. A programcím (mottó, epigráf) hatása a variációs karakterekre a jelképek, intonációk variációjának értelmében

Már a legelső zongoraművekben megfigyelhető az a Lisztnél később általánossá váló tendencia, hogy egy darab cselekményét *egyetlen téma* különböző karakterű (intonációjú) változatainak sorára fűzze fel, akár variációs vagy háromrészes, akár szonátaforma adja a mű szerkezetét. A korai zongoraművekben az eltérő karaktereket minden esetben a cím, külső programot

asszociatív vagy szimbolikus módon követő tartalmi meghatározottság indokolja.

A Lyon-ban (1834) szöveges mottó („Vivre en travaillant ou mourir en combattant”) inspirálja a főtéma indulójellegét, majd ugyane téma lamento-karakterét a melléktéma-területen. Az Invocation szonátaexpoziója — La-martine strófájának bizonyos sorait követve — ugyancsak erre az egytémás, karaktervariációs elvre épül (főtéma = religioso; melléktéma = induló). Ezek a tények azt bizonyítják, hogy a nem programatikus, weimari művek híres téma-transzformációs eljárásának csíráját is a tartalomesztétikai elkötelezettségben kell keresni.

De nemcsak egy téma különböző megjelenéseit, hanem egy teljes mű (variációs elvű mű) vonulatát, cselekményét, dramaturgiáját is szabályozhatja a külső tárgy által sugallt karakter-variáció.

Az „Obermann” című Sénancour-regény, pontosabban „az emberi lélek sajátos fejlődése”-nek története (Liszt szavaival²⁸), vagyis a jellegzetes romantikus hős útja szolgált asszociatív belső programként a Vallée d'Obermann c. mű evolúciós variáció-ciklusához. A mű egyetlen témája körül, négy egymásra rétegződő variációs formarészben követhetjük nyomon a képzeletbeli hős képzeletbeli útját. A négy formarész négy különböző intonációja („karaktere”) a későbbi „hősi, filozófiai eposz”-művek modelljeül szolgált. A négy különböző téma-intonáció, valamint kifejtésük, kibontásuk négy különböző módja — ha más-más sorrendben is — bizonyos evolúciós formájú vagy kombinált szerkezetű művek legfőbb variálásmódjaival és szerkesztési elveivel esik egybe. A fő intonációtípusok a következők:

1. lamentoso, parlante (a korai verzió felirata is igazolja: „avec un profond sentiment de tristesse”);
2. pasztorális (ismét a korai verzió mutat rá az áttételes, másodlagos, szimbolikus jelentésre: „con amore”);
3. tempestuoso (Quasi kidolgozás-jelleg egyben);
4. panteista-religioso és a makabreszk kontrasztja (az utolsó variáció, ill. a kóda). (6 kottapélda a-e a 299. lapon; a kóda makabreszk figuráit lásd a 2/b kottapéldában).

A fenti intonációkat mint a témák vagy formarészek sorát, a mű cselekményét meghatározó karaktereket megfigyelhetjük az *Après une lecture du Dante*, a *St. François marchant sur les flots* c. programcímű művekben, de a weimari korszak nem-programatikus darabjainak cselekményszervezésében is (h-moll Ballada, Nagy Koncert-szóló, h-moll Szonáta). A Nagy Koncert-szóló látszólag program nélküli dramaturgiáját a refrén különböző intonációinak bemutatásával követhetjük nyomon, amely refrén-karakterek az egyes variált formarészek intonációját hivatottak „bejelenteni” (sorrendben: az eroico, a pasztorál, a tempestuoso, a parlante-deklamáló és a recitativo). (7. kottapélda a 300. lapon.)

Az ilyen típusú, karaktervariációra épülő művekkel a korai és a legkésőbbi periódusban egyaránt találkozhatunk, pl.: *Pensée des morts*, *Tombez larmes*, ill. *Sunt lacrimae rerum*, *Aux Cypres de la Villa d'Este*: I—II.

²⁸ Idézi: J. I. Milstein: Liszt. II. Budapest, 1964. 709. l.

IV.

A fentiekben azt a variációs elvet és azokat a formaelemeket mutattuk be, amelyek révén a külső tárgy, tartalom „beléphet” a zene szerkezetébe, formálásába. (A külső program által egyértelműen determinált, „nem-zenei”, külsődleges struktúrával a zongoraművekben nem találkozunk — még a „St. François d'Assise; La prédication . . .” c. darab is a variáció és szonáta-forma felé közelít, az epigráf történetét zeneileg követve.)

A művek vizsgálatának második szakasza azt a problémakört próbálja megvilágítani, hogy mindez miért és hogyan hatott az új típusú szerkezetek, a XX. századig előremutató formáláselv kialakítására. Az egyes Liszt-zongoraművekben a tartalmilag determinált formaelemek száma, bevonásuk mértéke különböző lehet. Előfordulhat, hogy csak a zenei mottó vagy zenei refrén, csak a kötő-, átvezetőanyag, vagy csak a tematikus anyag asszociatív-szimbolikus fogantatású. Ilyenkor a formálás a hagyományos variáció, etűd, rondó, esetleg szonáta kereteit, szerkesztésmódját őrzi (pl.: az *Études d'exécution transcendente*, az *Années de Pélerinage II.* sorozatának legtöbb darabjában).

De előfordulhat az az eset is, hogy a szerkezeti elemek mindegyike — azaz a zenei mottó, (refrén) a téma (ill. témák), átvezető-részek, sőt az esetleges bevezetés, kidolgozás és kóda motivikája egyaránt determinált. Ezek a szimbolikus-asszociatív elemek — egymás mellé rendelésük során — vagy szonáta-expozíciót (bevezetéssel: *Lyon, Angelus*; anélkül: *Invocation*), vagy az elemek szabad füzérért, azaz ún. zárt tematikus-motivikus komplexumot,²⁹ egyiséget alkotnak.

Mottó (vagy mottók) és *téma* zárt egységét alkotják pl. a *Pensée des morts*, *Aux cyprès de la Villa d'Este* — I, a *Sposalizio* determinált elemei. Hangfestő *bevezetés és átvezetés* járul a téma és mottó, ill. több téma együtteséhez a *Les jeux d'eaux à la villa d'Este*, a *Sunt lacrimae rerum*, *La prédication aux oiseaux* c. darabok *tematikus komplexumaiban*. *Szonáta-expozíciót* hoznak létre a szerkezeti elemek a *Lyon, Invocation, Angelus* c. művekben.

Ezekben a tematikus komplexumokban, ill. expozíciókban az asszociatív-szimbolikus-intonációs úton determinált formaelemek ún. *axiomatikus képzetként*³⁰ jelentkeznek: a felépítésükben állandó, megváltoztathatatlan, nem alakítható, nem fejleszthető motívumok és témák, epizódok szerepét töltik be.

Egy teljes tételben való feldolgozásuk, kibontásuk egyetlen lehetősége a *variáció* lesz, amelynek során a *téma* (zenei mottó, refrén stb.) — *mint szerkezeti egység — lényegében érintetlen, változatlan marad.*

Abban az esetben, ha egy *formarész* (expozíció, vagy tematikus komplexum) minden eleme szimbolikus, úgy a teljes formarész maga is lényegében megváltoztathatatlan axiomatikus témához hasonlóan viselkedik. A forma további fejlesztésének, fokozásának egyetlen eszköze a zárt komplexum variálása lesz: a szerkezet a tematikus csoportok variánsainak sorává alakul.

A variáció egyik — bonyolultabb — típusáról, a *karakter-variációról* már

²⁹ V. ö.: R. Kókai: i. m. 109-110. l.

³⁰ V. ö.: K. H. Wörner: *Das Zeitalter des thematischen Prozesse in der Geschichte der Musik*. i. m. Kap. IV.: *Thematische Axiomatik*. 179-192. l.

szóltunk. Az új típusú evolúciós formák legfőbb, leggyakoribb variálásmódja azonban az ún. *alaki variáció* (alak-variáció) — A. B. Marx kifejezésével élve³¹. Ez a variáció-típus a téma faktúrájára, regisztereire, hangnemére, kísérettípusára, azaz főleg a vertikális struktúra kialakítására vonatkozik. Az alaki variációk sora — akár egyetlen témára, akár tematikus komplexumra épüljön is a mű — mindig a legteljesebb, legösszetettebb, legdúsabb faktúrájú téma-alak, a teleologikus, kifejtő célzatú témabemutatás irányába halad. (Pl. *Sursum corda*, *Sposalizio*.)

Egy téma, ill. tematikus komplexum, sőt szonáta-expozíció ilyen alaki- és karakter-variációinak sorából születtek meg tehát Liszt zongoraműveiben az új típusú evolúciós formák.

A) *Evolúciós formák*

Hermann Erpf „*Form und Struktur in der Musik*” c. könyvében³² így jellemzi e formáléelvet és szerkezetet, amelynek példáit, megvalósulásait Mahler, Schoenberg, Debussy, Hindemith, Bartók hangszeres tételeiben mutatja be. „An sich ist das Prinzip der Entfaltung in der Musik sehr alt; ja, man könnte sagen, dass alle Formen mit Tönen ein Prozess der Entfaltung ist. Aber erst in der neueren Musik erstrecken sich die Beziehungen der Entfaltung auf grössere Formteile und schliesslich auf ganze Sätze. Beziehungen der Entfaltung sind zunächst den Gleichgewichtsstrukturen überlagert, wie diese den Reihengliederungen.”

Liszt zongoraműveiben — mint az a fenti fejezetekből is részint kitűnt — az *Entfaltungsform* két főbb típusát különböztethetjük meg: 1. a hagyományos *variációs szerkezetből kialakított „kifejtő”-formát* és 2. a *szonáta átalakításával nyert kétrészes formát*.

1/a. Az előbbi típus is két különböző alakban jelentkezhet Liszt műveiben. A *Vallée d'Obermann*, a *Tombez larmes silencieuses*, *St. François marchant sur les flots* c. darabok mindössze egyetlen jelentékeny, fő témára, „vezér”-témára épülnek; e jellegzetes, asszociatív-szimbolikus meghatározottságú zenei gondolat különböző alakjai, intonációi — az epigráf külső programját, mint variációs karaktereket követve — alakítják ki a nagyformát a kifejtő variáció értelmében. Mindhárom mű szerkezeti-dramaturgiai csúcspont felé tör, amelyet ismét programatikus mozzanat hív életre. (Az egytémás variációs forma egyszerűbb, kisebb keretek közt megvalósuló mintáit az *Il Penseroso* és a *Sursum corda* c. darabokban ismerhetjük fel.)

1/b. A variációs *Entfaltung* egyénítettebb, eredetibb — Debussyt előlegező — megvalósulásait azok a művek jelzik, amelyek az egyetlen jelentékeny téma köré asszociatív vagy szimbolikus mottót és átvezető- (ill. bevezető-záró) vagy epizód-anyagot tömörítenek: azaz tematikus komplexumot hoznak létre. E művekben egy teljes formarész, egy teljes szerkezeti egység válik a variáció alapjává. (Pl. *Sposalizio*, *Sunt lacrimae rerum*, *Aux Cyprès de la Villa d'Este I., II. stb.*)

2. A programszerűség befolyásától függően más-más módon és mérték-

³¹ A. B. Marx: *Die Lehre von der musikalischen Komposition*. Leipzig, 1857. Band III. 59. l.

³² H. Erpf: i. m. 145. l.

ben alakítják át, módosítják a *szonátaformát* a kétrészes „Entfaltungsform” típusává a Lyon, Invocation, Consolations—II, a St. François d'Assise: La prédication aux oiseaux c. művek.

B) Hídszerkezetek

A ciklikus *hídszerkezetek* a hagyományos soroló (pl. rondó) és az új variációs szerkesztés kombinációi, amelyek szerkezeti szimmetriával teremtik meg a forma egységét. A Funéailles pl. három különböző — karaktereikben rokon — téma alaki variációit bontja ki külön-külön. A szerkezet összefogásának egyetlen módja a hídszerű, szimmetrikus ismétlés lesz. (Bevezetés; $T_1 + \text{variáció}$; $T_2 + \text{variációk}$; $T_3 + \text{variációk} = \text{csúcspont}$; $T_1 + \text{variáció}$, T_2 .) Hasonló elvet — a tartalmilag determinált témák külön-külön kibontott variációinak hídszerű elrendezését — követi a Bénédiction de Dieu dans la solitude c. darab. Kiseb léptékben valósítja meg a hídformát a Harmonies du soir c. etűd. Dramaturgiaiilag hídformát épít a Scherzo és Induló c. ciklikus mű is.

C) Összetett szerkezetű művek

A nagyobb weimari nem programatikus művek lényegében ugyanezeket a variációs elveket követik a maguk tágabb keretein belül, a maguk bőségebb tematikus anyagával, és a formarész-variálás egyéb sajátos technikáival. Míg a programatikus művekben az alaki és karaktervariációk sora csaknem kizárólagosan a kifejtés, a teleologikus elv, a céldramaturgia szolgálatában állt, addig a nagy weimari művek (h-moll Ballada, Nagy Koncert-szóló, h-moll Szonáta, részben a Dante-Szonáta) két újabb *formarész-variálási elvet* sorakoztatnak az ún. evolúciós, kifejtő-elv mellé. Egyik a *dekompozíció*, a lebontás, elidegenítés: a formarész, azaz a benne fellelhető minden formaelem „morendójának” megkomponálása. A másik az ún. *retorikus szerkesztési elv*, amely az addig megismert elemeket új összefüggésbe, kapcsolatba állítja egymással. Leggyakoribb viszony a kérdés-válasz vagy a tézis-antitéziszintézis felállás, amely a témák retorikus, gyakran kifejezetten deklamáló karaktervariánsait párosítja, ill. csoportosítja.

A *teleologikus, evolúciós kifejtő-elv* is gazdagodik a szerkesztési ötlettel, hogy a formarész végén *új téma* születik, mintegy a fokozás csúcspontjaként, végeredményeként.

A hagyományos alaki- és karaktervariációk mellett ez újabb három variálási elv mindegyikét megeljük a weimari művekben. Így történhet meg, hogy a h-moll Ballada a mű elején bemutatott tematikus komplexum két újabb variánsára épül, a Nagy Koncert-szóló három variánst sorakoztat fel, míg a h-moll Szonáta ilyen értelemben az adott tematikus komplexum öt különböző alakját mutatja be.

Hogy a szonátaexpozíció-szerű tematikus egységek variálásának elve hogyan kapcsolódik az *egy tételben összefogott ciklikus forma* és a *szonátaforma* elvéhez, gondolatához, azt önálló dolgozatnak kellene kimutatnia.

Egyelőre a legfőbb tézis remélhetőleg mégis igazolást nyert: a programatikus művek belső szerkezeti újításai ihlették az új evolúciós és részben az

összetett szerkezet-típusok kialakulását Liszt zongoraműveiben. Ily módon a disszertáció tanulságait vázlatosan összefoglaló tanulmány teljesítette feladatát: talán megtette a kezdeti lépéseket azon az úton, amely Lisztet az őt megillető helyhez juttatja a hangszeres formáknak Beethoventől a XX. századig ívelő fejlődéstörténetében.

1/A Sonetto 123 del Petrarca
Lento placido (♩-66-72)

a.

dolcissimo
espressivo
p
mf
3

Bénédiction de Dieu dans la solitude

b.

Moderato
mf cantando sempre
una corda
L'accompagnamento sempre piano e armonioso

Vallee d'Obermann
sempre animando sino al fine

c.

8
tre corde
sempre animando sino al fine
sempre animando sino al fine

Nagy koncert-szolo

d.

sempre animando sino al fine

Bénédiction...

e.

poco rit.
perdendosi -
82. u.

1/B.
Au lac de Wallenstadt

f. *sempre dolcissimo*

103 ü. * *tra* * *tra* * *tra* *

Detailed description: This is a piano score for a piece titled 'Au lac de Wallenstadt'. It is marked 'f.' (forte) and 'sempre dolcissimo'. The music is in 4/4 time and features a melodic line in the right hand with fingerings 1, 2, 3, 4, 5 and 2, 3, 4, 5. The left hand provides a harmonic accompaniment with triplets and a 'tra' marking. The piece ends with a fermata.

Sposalizio

g.

Detailed description: This is a piano score for a piece titled 'Sposalizio'. It is marked 'g.' (grave). The music is in 4/4 time and features a melodic line in the right hand with fingerings 1, 2, 3, 4, 5 and 2, 3, 4, 5. The left hand provides a harmonic accompaniment with triplets and a 'tra' marking. The piece ends with a fermata.

Andante placido. *Au lac de Wallenstadt* *dolce cantabile*

pp, dolcissimo ed egualmente

h.

Detailed description: This is a piano score for a piece titled 'Andante placido. Au lac de Wallenstadt dolce cantabile'. It is marked 'pp, dolcissimo ed egualmente' and 'h.' (pianissimo). The music is in 4/4 time and features a melodic line in the right hand with fingerings 1, 2, 3, 4, 5 and 2, 3, 4, 5. The left hand provides a harmonic accompaniment with triplets and a 'tra' marking. The piece ends with a fermata.

Allegretto *Les jeux d'eau à la Villa d'Este*

p vivace

i.

Detailed description: This is a piano score for a piece titled 'Les jeux d'eau à la Villa d'Este'. It is marked 'Allegretto' and 'p vivace'. The music is in 4/4 time and features a melodic line in the right hand with fingerings 1, 2, 3, 4, 5 and 2, 3, 4, 5. The left hand provides a harmonic accompaniment with triplets and a 'tra' marking. The piece ends with a fermata.

Benediction

pp

g.

333 ü. *tra* *tra*

Detailed description: This is a piano score for a piece titled 'Benediction'. It is marked 'pp' (pianissimo) and 'g.' (grave). The music is in 4/4 time and features a melodic line in the right hand with fingerings 1, 2, 3, 4, 5 and 2, 3, 4, 5. The left hand provides a harmonic accompaniment with triplets and a 'tra' marking. The piece ends with a fermata.

2.

a. Lyon

158 sotto voce lugubre

un poco marcato

Musical score for 'Lyon' in G major, 3/4 time. The piece is marked 'sotto voce lugubre' and 'un poco marcato'. It features a vocal line in the treble clef and a piano accompaniment in the bass clef. The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand.

b. Vallée d'Obermann

Musical score for 'Vallée d'Obermann' in G major, 3/4 time. It is a piano piece with a treble clef and a bass clef. The right hand features a complex, rhythmic melody with many sixteenth and thirty-second notes, while the left hand provides a steady accompaniment.

c.

Sonetto 404 del Petrarca

Musical score for 'Sonetto 404 del Petrarca' in G major, 3/4 time. It is a piano piece with a treble clef and a bass clef. The right hand has a melodic line with many slurs and ornaments, while the left hand has a steady accompaniment.

d. Sonetto 123 del Petrarca
a piacere

Musical score for 'Sonetto 123 del Petrarca a piacere' in G major, 3/4 time. It is a piano piece with a treble clef and a bass clef. The right hand has a melodic line with many slurs and ornaments, while the left hand has a steady accompaniment. The piece ends with a 'ppp' marking and a fermata.

3.

Vallée d'Obermann
à tempo

a) 
b) 

Sunt lacrymae rerum
dolente
Lento assai



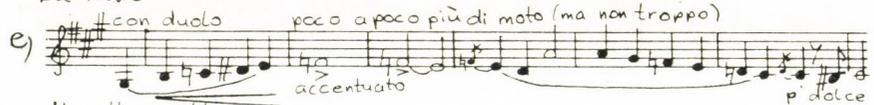
Aux Cyprès ... (1869)
molto accentuato

c) 

La notte

d) 

La notte

e) 

con duolo poco a poco più di moto (ma non troppo)

H-moll szonáta

f) 

Lento assai

un poco moderato

Les jeux d'eau à la Villa d'Este

g) 

202.4.

Funérailles

h) 

41 La melodia sempre accentuata

4.

Aux cypres de la Villa d'Este No I.

a) Vallée d'Obermann
espressivo
f

c) Le mal du pays
Lento
f

e) Chapelle de Guillaume Tell
Lento
f

g) Les cloches de Geneve
Lunga pausa
pp dolcissimo
una corda

i) Les cloches de G. (folyt/ J) Pensée des Morts Recit.
f

k) Lyon
Allegro eroico
ff marcato
sf

e) Dante-szonáta
f

m) Angelus
Andante
Andante quieto
spasalizio/1
spasalizio/2
3g

5.

Lyon

un poco riten. il tempo

ff

Tell Vilmos kápolgája

dolce rinforz.

Allegro eroico

ff marcato

Invocation

grandioso

ff

Aux Cyprès... (1869)

Dante szonáta

Handwritten musical score for 'Lyon' featuring five staves (a-e) with various musical notations, dynamics, and tempo markings. Staff a: Treble clef, 4/4 time, starts with 'ff' and 'un poco riten. il tempo', then 'Allegro eroico'. Staff b: Bass clef, 4/4 time, starts with 'dolce' and 'rinforz.', then 'ff marcato'. Staff c: Treble clef, 4/4 time, starts with 'Invocation' and 'grandioso', then 'ff'. Staff d: Treble clef, 4/4 time, starts with 'Aux Cyprès... (1869)'. Staff e: Treble clef, 4/4 time, starts with 'Dante szonáta'.

Handwritten musical score for 'II. Ballada' featuring a grand staff with piano and bass clefs. The music is in 4/4 time and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamics.

II. Ballada

ff grandioso

Grand solo de concert

Grandioso vibrato

ff

H-moll szonáta

Grandioso

ff

fff

f

Handwritten musical score for 'II. Ballada' featuring three staves (f-h) with various musical notations, dynamics, and tempo markings. Staff f: Treble clef, 4/4 time, starts with 'ff grandioso'. Staff g: Treble clef, 4/4 time, starts with 'Grand solo de concert' and 'Grandioso vibrato'. Staff h: Treble clef, 4/4 time, starts with 'H-moll szonáta' and 'Grandioso', then 'ff', 'fff', and 'f'.

6.

a.

Sostenuto Vallée d'Obermann I. valsecat
avec un profond sentiment de tristesse

b.

I. valsecat
Lento assai.

c.

sempre dolcissimo
poco rit.

d.

Un poco più di moto ma sempre lento.

7.

a.

molto rinforzando ed appassionato

b.

15u
dolcissimo
tenute
una corda

c.

Allegro agitato assai
doppio movimento
cresc. *mf molto*

d.

pesante
lunga Pausa

e.

mp *cresc.*
quasi Recitativo.

PETHŐ BERTALAN:

BARTÓK BÉLA SZEMÉLYISÉGE

Mennél részletesebb és finomabb a személyiségkép, annál inkább segít az ember megértésében. Első közelítésben a személyiséglélektani tipológiák adnak támpontot a személyiség megrajzolásához. A legismertebb, Kretschmer-féle típustant szem előtt tartva Kodály a schizothym lelkialkat iskola-példáját látta Bartókban.¹ A karakterológiai jellemzőlistán végighaladva a következő minősítéseket érezte többé vagy kevésbé találónak: törékeny, finom, szenzitív, hűvös, szigorú, rideg, fanatikus, pedáns, szívós, kitartó, rendszeres, nyugtalan, kapkodó, habozó, félszeg, arisztokratikus, mesterkélts, magának élő, zárkózott, idealista, reformátor, forradalmár, szervező, hóbortos, önfejű, tartózkodó, bizalmatlan, magányos, emberkerülő, ötletes, élénk, fogékony, energikus, gátolt. Testalkatát szintén típusosnak mondhatjuk. Fényképei és a leírások („ösztvér alkat szűk mellel, vékony végtagokkal, arányos fejjel és kezekkel”²; „Bár kis ember volt, csak 165 cm magas, de arányos és vékony csontú, s így nyúlánknak hatott, ... sokkal fiatalabbnak látszott koránál”³) egyaránt a schizothymiás lelkialkattal gyakran együttjáró leptoszóm alkat astheniás változat mutatják.

A Kretschmer-féle típusban és a vele rokon introverzió-extraverzió tipológia korlátai elsősorban elnagyoltságából adódnak. Igazában csak két típust, schizothym és cyclothym (ill. introverzív és extraverzív) típust körvonalaz részletesen, a további típusok és altípusok sokkal kevésbé határozottak. A szűk, csupán egynéhány típusból álló választéknak megfelelően keveset mondó és nagyon sematikus, ha valakit pl. schizothymiásnak és/vagy introverzívnek minősítünk. Bartók írásai és a kortársak visszaemlékezései lehetővé teszik a tipológiai finomítást. Bartók precizitása és hangyaszorgalma közismert⁴, a pontosságot tudatosan mindenképp felett állónak tartotta⁵ és gyűlölte a befejezetlenséget⁶. Kötelességtudata, lelkiismeretessége, szorgalma önmagával és másokkal szemben egyaránt igen szigorú követelményrendszerrel párosult. Köznapi értelemben vett szórakozásai nem voltak, még hangverseny-

¹ Kodály II. 443.

² Molnár A.: Bartók Béla, az ember. In.: Molnár A.: Írások a zenéről. Válogatott cikkek és tanulmányok. Zeneműkiadó, Budapest, 1961, 140-149. l. — (141. l.)

³ Gyárfás Gyözőné: Adatok Bartók Béla életútjához, személyes emlékek alapján. Eger, 1961 (= Különlenyomat az Egri Pedagógiai Főiskola Évkönyvének VII. kötetéből). Egri Ped. Főiskola Füzetei 239. sz. — (659. l.)

⁴ Gergely P.: Bartók-emlékeim a M. Tudományos Akadémiáról. A Hungarológiai Intézet Tudományos Közleményei VI/19-20. 1. Forum, Újvidék, 1974, 257-264. l. — Vö. Kodály II. 462. l.

⁵ Lev. IV. 53. l.

⁶ Lev. II. 174. l.

re is alig járt. „Egész életében rendkívül puritán ember volt”, írja Gyárfás Gyözöné, aki az 1910-es években ismerte közléről. „Nem ivott, nem kártyáztott, nem járt mulatni, sohasem ült kávéházban . . . Ételben is rendkívül mértékletes, igénytelen volt . . . Nem azért dolgozott, hogy éljen, hanem azért élt, hogy dolgozzék.”⁷ Munkájában viszont a legmagasabbra állította a mércét. Állandó munkavágytól hajtva „időkoldusnak” nevezte magát.^{7a} Főiskolás korában írja édesanyjának az összhangzattan feladatokról, hogy „természetesen a legjobban én akarnám csinálni”⁸, egy másik levelében pedig — idézőjelbe téve — „leendő magyar Beethoven”-nek nevezi magát⁹.

A személyiségpszichológiában melancholicus típus néven ismert a rendesség, pedantéria, magas igényszint, szigorú morál, rigid életvitel, szorgalom, kötelességtudat, megbízhatóság, lelkiismeretesség által jellemzett lelkialkat. A „melancholicus” jelző részint a melancholia és a filozofikus elmélyedés közötti régóta ismert, pl. Dürer által is megjelenített összefüggésre, részint pedig a komolyságra, a pesszimizmusra és kedélybetegségekre való hajlamra utal.¹⁰ Bartók nem volt kedélybeteg — édesanyja halála utáni bánata sem érte el a depresszió mélységét, jóllehet nagy gyászában súlyos szemrehányásokat tett magának vélt mulasztásai miatt és fokozottan töprengett a múlt jóvátehetetlenségén¹¹ — de pesszimizmusa egész életében végigkísérte. Második házassága előtt is a rezignáció tónusára állítja át levelének hangnemét: „Én azt hiszem, hogy így jó lesz, ill. jobb lesz, mint eddig”^{11a}. A bizalomvesztés különösen emigrációja előtt és az amerikai években fokozódott. „Nekem . . . nincs semmi bizalmam”¹², írta még itthon, „. . . minden bizalmamat elvesztettem az emberekben, országokban, mindenben”¹³, folytatta Amerikában. Pszichológiailag a takarékoság és a gyűjtőszenvedély kerekíti ki a melancholicus típus képét. Bartókban mindkét vonás rendkívül hangsúlyozott volt. „Gyűjtőszenvedélye akkora volt — írta Kodály a folklorista Bartókról —, hogy ha netán pénzre irányul, rég milliárdos lett volna.”¹⁴ Növény-, bogár-, lepke- és kőzetgyűjteményét felnőttkorában is szorgalmasan gyarapította, gyűjtött népi hímzést, faragást, korsókat, tálakat, hibás címzésű levélborítékokat, gyűjtő mivolta még nyelvészeti érdeklődésére is rányomta bélyegét. Takarékosága Amerikában már szinte kényszeres méreteket öltött. „A legpicinykébb ceruzadarabot, a már megfoghatatlan kicsire kopott törőlgumit, vagy a rozsdás ócska gemkapcsot mind gondosan félretette”¹⁵, kottapapírjain pedig „az öt vonalat, helykihasználás szempontjából, legtöbbször meghosszabbította a lap végéig”¹⁶.

A melancholicus típushoz tartozás megállapítása többet mond Bartók

⁷ Gyárfás Gyözöné: I. m. 661. l.

^{7a} Ziegler Márta: Tizenhárom esztendő. Igaz Szó (1790), 343–348. l. (344. l.)

⁸ Lev. I. 10. l.

⁹ Lev. II. 46. l.

¹⁰ Horváth B.: Dürer „Melankólia” című metszetéről. Művészet 3, 11 (1962), 4–8. l.; 4, 7 (1963), 7–12. l.; 5, 3 (1964), 6–10. l.

¹¹ Lev. II. 149. l.

^{11a} Lev. I. 108. l.

¹² Lev. I. 131. l.

¹³ Lev. II. 170. l.

¹⁴ Kodály II. 445. l.; v. ö. ifj. Bartók Béla: Apámról. In.: Szabolcsi B. és Bartha D. (szerk.): Zenatudományi Tanulmányok III., Akadémia, Budapest, 1955, 281–285. l. (cit. 282.; 285. l.)

¹⁵ Fassett 129–130. l.

¹⁶ Kevei A.: Beszélgetések Bartók Béláról Serly Tiborral. Zenei Szemle, 1948, 452–456. l. (453. l.).

személyiségéről, mint a schizothymia vagy az introvertáltság felismerése (ez utóbbiakat egyébként nem hatálytalanítja az előbbi állítás), mert a személyiség dinamikájára és értékorientációjára is utal. Ez a személyiségkép azonban még mindig nagyon sablonos és uniformizált. Ahhoz, hogy a schizothym és melancholicus típus Bartók Béla személyiségéhez közelítve elevenedjen meg, sok további jellemző felmutatása és a jellemzők megérthető egységbe foglalása szükséges.

Személyiségvonásait elemezve sajátos ellentmondásosság tűnik fel. Gyűjtőszöveggyűjteménye éppen a közszükségleti cikkekre nem terjed ki Amerikában, ahol az éhkoppon maradás rémétől retteg¹⁷. Bár hangjegypapírjain lapszélíg húzza ki takarékoságból az öt vonalat, visszautasítja a tanítványa, Serly Tibor által felajánlott egy tonna kottapapírt¹⁸. Nem akarja elfogadni a Concerto elkészülte előtt a Koussevitzky-alapítvány részéről neki odaítélt összeget sem, noha a zenemű megírása nem volt a díj kifizetésének feltétele. Elhivatottságáról mindvégig meg van győződve¹⁹, műveinek megszólaltatásakor és terjesztésével kapcsolatban azonban szinte közömbösen viselkedik. Mikor II. zongoraversenyét Klemperer az ő közreműködésével próbálta, a második tétel egy kényes részletét, ahol a fagottnak fontos szerepe van, a karmester háromszor is megismételtette, Bartóktól is várva magyarázatot, vagy legalábbis jóváhagyást. Bartók azonban „szótlanul ült a helyén, mint aki türelemmel vár, míg olyasmi történik, ami nem tartozik rá”. A harmadik újrajátszás után is csak annyit mondott lakonikusan Klemperer érdeklődésére (Ugye, jó volt?), hogy „Nem”, és a feszült, kellemetlen helyzetet azzal mentette meg a karmester, hogy egyszerűen továbbment, a probléma megoldása nélkül²⁰. Ami a saját előadóművészetét illeti, lelkiismeretesen, aprólékos pontossággal csiszolta, érlelte koncertdarabjait, megszólaltatásuk lenyűgöző hatását, előadóművészi teljesítményét azonban szenttelen, érdektelen viselkedéssel el-lenpontozta. Mint Molnár Antal megfigyelte²¹, külső megjelenése akár egy kistisztviselőé lehetne. Arca zongorajátéka közben is semleges és fakó marad, csak szeme lobog fel olykor, majd az előadás befejeztével „ismét ott áll érzéketlen külsejével, a küldöttség minden jele nélkül a »kishivatalnok«, kelletlenül köszönve meg az ovációt — semmiféle hevültségnek, meghatódásnak nincs nyoma rajta...” Úgy véli, hogy neve és műve fennmarad pár ezer, vagy pár tízezer évig, kultuszától azonban mereven elzárkózik. Helyesen értékeltelte, a szokványos és elvárt alkotói viselkedéssel kontrasztba állítva Stuckenschmidt: „... Bartók elmulasztotta, hogy biztosítsa egy klikk propagandáját és tömjénezését, félénksége és izoláltsága nem volt alkalmas arra, hogy irodalom keletkezzék körülötte, nem proklamált semmiféle irányzatot, nem alkotott atelier-szavakat...”²².

Becsvágy és túlzott szerénység, gyűjtőszöveggyűjtemény és lemondás, anyagi létfeltételekért való aggodalom és aszkézis, kemény magabiztosság és rendkí-

¹⁷ Kevel A. i. m. 453. l.

¹⁸ I. h.

¹⁹ Ifj. Bartók Béla, i. m. 285. l.

²⁰ Szuli Gy.: Egy hangverseny-látogató emlékei. Muzsika 1, 10. (1958), 11–12. l.

²¹ Molnár A. i. m. 140. l.

²² Stuckenschmidt H. H.: Urbanität und Volksliedgeist (Über Béla Bartók). Der Monat 5 (1953), Heft 59. Idézi: Demény J.: Bartók Béla megjelenése az európai zeneéletben (1914–1926). In: Szabolcsi B. és Bartha D. (szerk.): Zenetudományi Tanulmányok VII., Akadémia, Budapest, 1959, 5–425. l. (16. l.).

vüli érzékenység, alkotói elkötelezettség és műveinek élete iránti érdektelenség ellentéte személyiségvonásainak kettős funkcióját mutatja. A világból belső világa számít, amit egyfelől véd a külső zavaroktól, másfelől szükség-szerű, hogy a külső világban szerezzon érvényt a belső számára. Ennek a kettősségnek megfelelően egyszerre igenli és tagadja a külvilágot, egyszerre, de fordított előjellel igenelve és tagadva egyidejűleg belső világát is. A tagadás és igenlés fluktuáló, hol egyik, hol másik világra vonatkozó összjátéka jelenik meg akként, hogy a becsvágygal és elkötelezetten végzett munka a hívságos világról való lemondás gesztusa által maga is a közömbösség és érdektelenség áldozatává lesz, mígnem a magas igényszint, pontosság és rendesség rehabilitálja — ha a hiábavalóság vállalásaként is — a hívságos világban való életet és ezáltal pozitív visszacsatolásként a belső világban folytatott tevékenységet is. Zárt, fegyelmezett, szigorú életvitele, takarékosága és gyűjtőszeszvedélye egysíkú, de találó metszetet mutat ezekről a dinamikailag, extenzitásban és mélységben egyaránt bonyolult viszonyokról: az elkerülhetetlen szűkreszabottságában elfogadott és önkéntes elhatározással még szűkebbre fogott élet modus vivendi-jének képét, a rezignált puritánság életformáját.

Személyes kapcsolataiban a külső és belső világ fluktuáló ellentmondá-sosságának megfelelően az elrejtőzés és elzárkózás jutott túlsúlyra a megnyil-vánulás és a közlés rovására. Édesanyjához írott levelében már 21 éves korá-ban panaszkolta, hogy egyfelől fél a társaságtól, másfelől viszont elég keserve-sen telnek az egyedül töltött vasárnap délutánjai²³. Később is került az együttlét alkalmait, magányának élményeit pedig hallgatással leplezte. Első felesége, Ziegler Márta szerint azt állította magáról, hogy egyetlen nyelven sem képes beszélni²⁴ és valóban ritkán szólalt meg, sokszor a többiekbe is be-lefagyasztva a szót. A dermedt csendben azután nagyra nőhetett az áhítat és a tisztelet, ha azonban ennek csirái nem voltak meg eleve, akkor sokkal in-kább megbántva érezhették magukat a jelenlevők. A hozzá közelállókkal is jobbára hangtalanul beszélgetett. Mikor 1910-ben Molnár Antal — akkoriban az I. vonósnégyest megszólaltató Waldbauer-Kerpely vonósnégyes brácsása — többször meglátogatta, hogy a népzene gyűjtés technikájáról felvilágosítá-sokat kérjen, tárgyilagosan, mindig csak félszavakkal beszélt. „Egyébként — emlékszik vissza Molnár Antal²⁵ — tág, kérdő szemekkel meredt rám, nem egyszer negyedórahosszat is, teljes némaságban.” Kodállyal is „rövid jelmon-datokban” érintkezett, „inkább csak úgy kitalálva egymás gondolatait”²⁶. Ta-nítványaival hasonló stílusban tartott kapcsolatot. Az oktatásban türelmes, aprólékos, végletekig lelkiismeretes és kitartó, de „bénító hatású” volt. „Nem alakított ki meleg és bizalomteljes viszonyt”²⁷, viselkedése „nem bátorított fel arra, hogy az óra tárgyához nem tartozó dolgokról beszéljünk”²⁸. Az „óra tárgya” csupán az éppen tanult zenedarabra korlátozódott; Balogh Ernőről például csak az ötödik akadémiai évben tudta meg véletlenül, hogy tanítványa zeneszerzőként is tevékenykedik.

²³ Lev. I. 21. l.

²⁴ Ziegler Márta i. m. 345. l.

²⁵ Molnár A.: Bartók művészete, emlékezéseivel a művész életére. Rózsavölgyi, Buda-pest, é. n. (74. l.).

²⁶ I. h.

²⁷ Molnár A.: Írások a zenéről. Válogatott cikkek és tanulmányok. Zeneműkiadó, Buda-pest, 1961. (144. l.)

²⁸ Balogh E.: Milyen volt Bartók Béla? Muzsika 1, 10. (1958), 9–10. l.

Viszonyulásaiban a tárgyszerűség uralkodott. Emberi kapcsolataiban a száraz logikával kimunkált és követhető tárgyilagosság jellemezte. Kerülte az irodalmi jelzőket és az olyan kifejezéseket, amelyek nem voltak egészen objektívek. Nem szívesen határozott, vagy állapított meg kategorikusan bármit is, ha pedig nem kerülhette el, akkor csupán egy-egy szóval tette, „mint aki eleve meg van győződve arról, hogy minden kérdés eleve elintézett”.²⁹ A hozzá közelállókát szívesen tanította különféle ismeretekre (zoológia, csillagászat stb.),³⁰ viszont „tudományos, vagy művészi felsőrendű kérdésekről lehetőleg nem szólt. Ha ilyesmiről általában nyilatkozott, ott is megmaradt az alap-tenyek tárgyilagossági regisztrálásánál”.³¹ Beszéde, amit a Cantata profana szövegének elmondásakor hangszalag rögzített meg az utókornak, a tárgyilagosságnak megfelelően tudósító jellegű, egyhangú és erőtlen volt. „Úgy beszélt, mint akit közömbösen hagy maga a szóváltás”.³² Ez a szélsőségesen pozitívista jellegű közlés- és beszédmodor Wittgenstein Tractatus logico-philosophicus-ára emlékeztet, amiben a filozófiai fejtegetés hat rövid mondatba foglalt tétel köré csoportosul és a hetedik tétel, aminek nincs kifejtése, csupán ennyi: „Amiről nem lehet beszélni, arról hallgatni kell”.

Tárgyszerűségének másik megnyilvánulása az állatok, személytelen csoportok és a tárgyak előnyben részesítése az emberekkel szemben. Amerikai éveiben egy ízben vidéki farmon vendégeskedett. A házban a legjelentéktelenebb tárgyakkal is igyekezett megismerkedni, majd feltűnt neki az elhanyagolt, omladozó csűr, össze-vissza hányódó tárgyakkal és néhány ösztövérről, ápolatlan tehénrel. A használaton kívül helyezett tárgyak rendetlen halmaza felháborodást, a tengődő állatok látványa pedig együttérzést váltott ki belőle, az éppoly nyomorúságos körülmények között élő farmer rovására. Emlegettette kísérőjét a kegyetlen téli hidegre, ami meggyötri az állatokat a romos istállóban, majd vad méltatlankodással így folytatta: „Most már kénytelen leszek rájuk gondolni a tél minden napján, örökösen a testemben érzem majd az életük kínját és borzalmát és sosem tudom, melyik órában rogyasztja rájuk ezt a jeges tákolmányt valamelyik kegyetlen szeles nap”. A figyelmeztetésre, hogy a farmer háza sem különb, keményen elmarasztalta a farmert és a későbbiekben semmibe sem vette őt: „Az engem egy cseppet sem érdekel. Nem lakhatik oly rossz körülmények között, mint amelyet megérdemel”.³³ Vendéglátója más alkalommal is megfigyelte, hogy szeretete tárgyak és népcsoportok, pl. indiánok felé árad, emberek iránt viszont ritkán mutat rokonszenvet.³⁴

Levezését olvasva szintén megfigyelhető, hogy személyes kapcsolataiban általában nem közvetlenek, hanem szigorúan tárgyi közvetítések, valamelyik műve előadásához, szerződéshez, útiprogram megbeszéléséhez stb. kapcsolódnak. Jellemző példa erre a tárgyszerű viszonyulásra a Balázs Béla afér. A Kékszakállú herceg vára és a Fából faragott királyfi szövegírója, aki fegyvertársának tekintette Bartókot, 1922-ben bécsi emigrációjából küldött cikket a Musikblätter des Anbruch számára Bartók negyvenéves jubileuma

²⁹ Molnár A. i. m. 142., 1.

³⁰ Ziegler Márta i. m. 343. 1.

³¹ Molnár A. i. m. 142. 1.

³² Molnár A. i. h.

³³ Fassett 132. 1.

³⁴ Fassett 20., 120., 327. 1.

alkalmából. A lap szerkesztősege megküldte Bartóknak Balázs Béla kéziratát, hogy a megjelentetéshez hozzájárulását kérje. Bartók több helyütt átvitotta a kéziratot, megjelenni azonban így sem engedte. Minderről nem tájékoztatta Balázs Bélát, aki viszont a történetek miatt cikket írt ellene. Bartók, aki Bécsen átutazván soha nem vette fel a kapcsolatot Balázs Bélával, és nem is leveleztek, három nappal azután írt levelet volt szövegírójának, hogy Balázs Béla ellene irányuló kirohanása egy bécsi lapban megjelent. Bartók csupán tárgyilagos beszámolót írt a két közös mű frankfurti bemutatójáról, semmilyen személyes kérdést, vagy szubjektív körülményt sem említett. Balázs Béla, aki joggal úgy vélte, hogy Bartók az ellene irányuló cikk olvasása után írta neki ezt a levelet, még keserűbbé vált, mint azelőtt: „Ez a levél fáj a legjobban. Mert a gyomromnak is fáj egy kicsit. Nem is feleltem rá. Pont...”³⁵

Bartók személyes és írásos érintkezésének sajátosságai a kommunikáció diszkurzív rétegére való korlátozódásból adódnak. Viszonyulásainak élményhátterét, érzelmi atmoszféráját lehetőség szerint visszaszorítja, nem engedi kifejeződni. Saját személyére vonatkozólag ez végleges mérvű zárkózottságot és komolyságot jelent, másokra nézve pedig a megértés, a szimpátia és anti-pátia hiányát, ill. leplezését, úgyszintén végtelen mérvű szenvtelenséget és a tárgyak világa felé fordulást. A metakommunikáció elhagyása még zongorázására és zongoratanítására is rányomta bélyegét. Hiányzott viselkedéséből a muzsika meg- vagy újrateremtésének öröme („Spielfreudigkeit”³⁶). A diszkurzív közlésekre és a célszerű, adott tárgyhoz illő információkra szorítkozás magát a diszkurzív kommunikációs réteget is elvékonyította, beszűkítette a szokások, érintkezési sablonok, udvariassági formulák kiiktatásával. Némelykor annyira kirívó volt a kommunikáció száraz, racionális funkciójához való ragaszkodás, hogy viselkedése már különecnek tűnt. Első házasságát úgy hozta édesanyja tudomására, hogy reggel bejelentette: ebédre egy teritékkel többet kér³⁷; (más forrás szerint késő este világosította fel édesanyját, aki aggódva kérdezte, nem marad-e túl sokáig náluk Ziegler Márta, hogy itt alszik, mert feleségül vette). Mikor házasságához egyik akadémiai kollégája gratulált, ezt válaszolta: „Nem is tudtam, hogy érdeklődik a nemi ügyeim iránt”³⁸. Tanítványának, aki kistestvére, Gyurika halála miatt tört ki zokogásban, nem nyújtott vigaszt, hanem szenvtelen maradt³⁹. Mint második felesége, Pásztor Ditta mesélte, egyik barátjuk felpanaszolta egyszer neki, hogy Bartók még sohasem érdeklődött hogyan léte felől. Mikor ezt megmondta neki Pásztor Ditta, Bartók meglepődve és gyermekesen komoly arckifejezéssel nézett rá: „De hiszen senki sem szólt nekem, hogy beteg!”⁴⁰ Tervei, reményei még házastársa előtt is sokáig rejtve maradtak és csak úgy véletlenül, látszólag mellékesen lehetett megtudni ezeket⁴¹.

³⁵ Demény J.: Adatok Balázs Béla és Bartók Béla kapcsolatához. In.: Bónis F. (szerk.): Magyar Zenei-történelmi Tanulmányok Kodály Zoltán emlékére. Zeneműkiadó, Budapest, 1977, 361–374. l.

³⁶ Balogh E. i. m.

³⁷ Molnár A.: Bartók művészete, emlékezésekkel a művész életére. Rózsavölgyi, Budapest, é. n. (76. l.)

³⁸ Molnár A. i. h.

³⁹ Székely Júlia: Bartók tanár úr. Dunántúli Magvető, Pécs, 1957. (93. l.)

⁴⁰ Fassett 121. l.

⁴¹ Lev. IV. 106. l.; vö. Ziegler Márta i. m. 346. l.

Bartók zárkózott viselkedésében, diszkurzív kommunikációra szorítókozó érintkezésében a tőle távolabb állók is éreztek valamit gazdag mögöttes világából. Az érdektelenségbe burkolózva zongorázó „kishivatalnok” szeme mély tűzzel fel-fel villan⁴², zokogásában vigasz nélkül hagyott tanítványának pedig hónapokkal később, Beethoven op. 110. szonátájának eljátszásakor jelzi együttérzését: „No látja, mégsem tűnt el nyomtalanul Gyurika”⁴³. Bartók izzó tekintete és szeráfi arca sokakat elbűvölt, bár a köznapi érintkezésben belső vulkánjának inkább csak hamuja látszott. Bartókról sok fénykép maradt fenn — talán a metakommunikáció egyféle pótléka volt számára, hogy fényképeztesse magát — és ezek egy része annyira mélybe világít, annyira kifejez sejtelmet, panaszt, dacot, vallató töprengést, merengést, megtörtséget, fájdalmat, átszellemültséget, felülemelkedést, messzibe veszést, vagy komoly belenyugvást, hogy külön ikonográfiai tanulmányt igényelne. A közelállók érezték és észlelték azt az érzelmi mélységet és hullámverést, amit a száraz tárgyilagosság mögött az arcképek sejtettek. Első fiának születése után könnybelábadt szemmel mondta feleségének, hogy amikor az örömhirt hallva sürgönyözött nekik, arra gondolt, hogy majd írni tanítja fiát⁴⁴. Mint apa csupa szeretet volt⁴⁵. Családi körben jó humorral tudott beszélni útiélményeiről⁴⁶ és családtagjaihoz írott leveleiben is meg-megpendít humoros hangokat. Béla fiának pl. így panaszkodik 1939-ben olaszországi útjáról írott képeslapon. (Dátum: „Tengely 1939. ápr. 3. [közelebbről Firenze]”): „Első osztályon utazom, mégis folyosóra szorultam. Nulla osztályon kellett volna”⁴⁷. Előfordult hogy bizalmas körben felengedett. Ilyenkor „víg és bőbeszédű tudott lenni, mint a gyermek, ha otthon érzi magát”⁴⁸. Népdalgyűjtő útjain a szemében megbúvó jóság és biztatás segítette hozzá, hogy közelférközzön a parasztokhoz.⁴⁹ Nem hiányoztak azonban a disszonanciák mélyebb természetéből sem, bár ezekről tudunk a legkevesebbet. Ő, akinek keserű lecke volt fiatal éveiben, hogy karmesterként kudarcot vallott, és nem volt több 45 kg-nál, kinevette és zavarbahozta egyik sovány és kistermetű nőtanítványát, mikor az egy főiskolai koncerten dirigált, majd később magyarázat helyett kajánul csak ennyit mondott: „Sohasem láttam még 46 kg-os karmestert”⁵⁰. Az ironia, a kíméletlen akarnokság és a feszes diszkurzív kommunikációval sakkbantartott partner rovására történő tudatos előnyszerzés sok megnyilvánulásában gyanítható (pl. kétes értékű az ártatlanság, ami akkor látszott rajta, amikor felesége szemére hányta, hogy barátjuktól még soha sem érdeklődött hogyléte felől), bár másfelől azt is elviselte meghitt körben, ha az ő rovására ment a tréfa⁵¹).

Bartók személyiségvonásainak kettős funkcióját, külső és belső világának

⁴² Molnár A.: Írások a zenéről. Válogatott cikkek és tanulmányok. Zeneműkiadó, Budapest, 1961. (141. l.)

⁴³ Székely Júlia i. m. 93.

⁴⁴ Ziegler Márta i. m. 343.

⁴⁵ Poppenné Lukács Mici: Emlékeim Bartókról, Lukács Györgyről és a régi Budapestről. In.: Bónis F. (szerk.): Magyar Zenetörténeti Tanulmányok Kodály Zoltán Emlékére. Zeneműkiadó, Budapest, 1977, 373–410. l.

⁴⁶ Ifj. Bartók Béla i. m. 285. l.

⁴⁷ Lev. I. 130. l.

⁴⁸ Gyárfás Győzőné i. m. 660. l.

⁴⁹ Kóteles Pál: Bartók Biharban. In.: László F. (szerk.): Bartók-könyv. Kriterion, Bukarest, 1971, 93–96. l.

⁵⁰ Székely Júlia i. m. 89–90. l.

⁵¹ Gyárfás Győzőné i. m. 660. l.

fluktuáló ellentmondásosságát, tárgyyszerű viszonyulása és egyoldalúan diszkurzív kommunikációja által palástolt gazdag mögöttségét és élénk érzelmi-indulati életét tekintve megállapíthatjuk, hogy személyisége nem volt harmonikus. Környezete azt szenvedte meg áttételesen, zárkózott, szenvtelen, de határozott követelményeket támasztó kemény viselkedése miatt, ami szubjektíve belső békétlenségként, az élmények diszszonanciájaként („enyém a diszszonánsak birodalma”, írta⁵²), a szimpátia és antipátia indulathullámaiként nyugtalanította. Bartók védgátrendszerét épített maga köré érintkezési formáinak tárgyyszerűvé és diszkurzívává szűkítésével, zárt magányában azonban a kitarulkozást, a feloldódást áhította. Szomorúan megható, ahogyan a nála csaknem 20 évvel idősebb Deliuszal való megismerkedés után ennek barátságát kereste. „Olyan egyedül vagyok itt — írta Deliusnak 1910-ben, — egyetlen barátomon, Kodályon kívül nincs senkim, akivel beszélhetnék, és máshol sem találkoztam még senkivel, aki kezdettől fogva olyan közel állt volna hozzám, mint Ön”⁵³. Ez a barátság is illúzió maradt azonban és Bartók kapunyitási kísérletei éppúgy műveire maradtak, mint békétlenségének, diszszonanciáinak kifejezései. Az eszmékben való csalódása, a tájolatlan kozmoszban felismert magánya és az ideális alapirányulás cél és értelem nélküli célzatos és értelmes fenntartása, mint férfivá éréseinek szituációja, érthetővé teszi külső és belső világának polarizációját, kibékíthetlenségét és a megoldás művészi keresését. Személyiségvonásainak fentiekben vázolt ellentmondásossága azonban nem feltétlenül tartozik hozzá ehhez a szellemi életformához, ezért személyiségét elemezvén személyiségfejlődésében is keresnünk kell magyarázatot.

Édesanyja visszaemlékezései szerint⁵⁴ háromhónapos korában himlőoltás után kiütés támadt az arcán, ami egész testére ráterjedt. Betegsége miatt sokat szenvedett, különösen éjjel kínoztta a viszketegség. Változó súlyossággal öt éves koráig tartott a betegsége. Ez idő alatt, vagyis egész első gyerekkorában nem játszhatott más gyerekekkel, részben a többiek megfertőzésének veszélye, részben a másokban keltett undor⁵⁵ miatt. „Szegény gyermek emberek elől elbújt, mert rosszul esett neki, ha mindig azt mondták: szegény Bé-luska!”⁵⁶. Csak anyja nem árult el undort, akihez a szokásosnál is mélyebben és gyengédebben kötődött. „Mivel más gyerekekkel nem játszhatott (éppen a kiütése következtében), roppant komoly, csendes gyermek volt... szorgalmas és jó magaviseletű. Nekem sem okozott — írja édesanyja — sohasem bánatot magaviseletével, ... annyira szeretett, hogy nem esett neheze a szófogadás.”⁵⁷ Gyerekekkel később, kiütéseinek elmúltával is nehezen barátkozott. „Lármás játékaikat nem szerette; az iskolában csak csendesen szemlélgette, mikor verekedtek, veszekedtek; mindig félreállt, nehogy ilyesmibe belekeveredjen, de azért a többi fiú korántsem vetette meg; ő mindig imponált nekik tudásával, komolyságával, senkit sem sértett meg, és ha a tanulásnál segítségükre lehetett, szívesen tette.”⁵⁸

⁵² Lev. II. 76. 1.

⁵³ Lev. IV. 18. 1.

⁵⁴ Lev. II. 203-217. 1.

⁵⁵ Fasett 126. 1.

⁵⁶ Lev. II. 203. 1.

⁵⁷ Lev. II. 204-205. 1.

⁵⁸ Lev. II. 214. 1.

Pszichológiai kísérletek eredményeiből pontosan tudjuk, hogy milyen súlyos következményei vannak a kisgyermekkori elszigetelésnek. Élete első öt évében Bartók nem élt spontán, felszabadult gyermekkörnyezetben, hanem a társas érintkezés konfliktust, kudarcot jelentett számára, már előre félelemmel töltötte el. Így nem nyílt alkalma a társas együttlét játékszabályainak elsajátítására az együttlét együttműködéssé fejlődésének átélésére és a közösségi élmény megszerzésére. Idegen emberekkel szembeni, élete végéig megmaradó félénksége és félrehúzódása magyarázható szociálpszichológiailag, kényszerű gyerekkori gyámoltalanságával: mikor látogatók jöttek hozzájuk kisgyerekkorában, a kályha mögé bújt és csak akkor lehetett előcsalogni rejtekhelyéről, ha már csendes lett a ház⁵⁹. Többek által megfigyelt gyermeksége szintén visszavezethető pszichológiailag az interperszonális érintkezési stratégiák gyerekkori elsajátításának és gyakorlásának hiányosságaira. Viselkedése jól nevelt kisfiúhoz hasonlított felnőttkorában, tréfái sokszor gyerekesek voltak⁶⁰, ha társaságban olykor-olykor feloldódott, akkor a magát otthon érző gyermekhez hasonlított,⁶¹ idősebb kori betegségei idején pedig mintegy gyerekkorába, anyja elrejtőztető házába tért vissza⁶², ahogyan pszichológiai szakkifejezéssel mondhatjuk, regrediált. A férfivá érés kríziséből adódó rejtekút ily módon pszichológiailag mintegy bejárt út volt számára a magányra és befelé élésre kárhóztató gyerekkori fejlődés, a betegsége miatti elrejtőzés idejéből. A gyermekség másik, prospektív aspektusa, a spontán befogadás, a fogékony rácsodálkozás⁶³ és az őszinteség, amire Kodály utalt Bartók Gyermekkarainak megjelenésekor — „akiben ősz hajjal is épen maradt a gyermek^{63a} — már a művés élethez tartozik.

Élménydinamikájának alakulásában a társaktól való elszigetelés velejárójaként a tisztaság, arcának letisztulása utáni vágyódás, az anyjához való túlzott kötődés és apjának korai, 7 éves korában történt elvesztése is jelentős szerepet játszott. A fenomenológiai megközelítésben körvonalazott melancholicus típus sok hasonlóságot mutat a pszichoanalitikus értelmezésben leírt analis karaktervonásokkal⁶⁴. A rendszeret, a takarékoság, a pontosság, a pedantéria, a korrektség, a gyűjtési szenvedély, az önfejlőség, a fokozott szöfogadás, az excrementumoktól való undor és a túlzott szerénység adott esetben felfogható a kisgyerekkori tisztaságra szoktatás során egymással összeütköző nyers ösztönök és környezeti tilalmak, nevelési követelmények kompromisszumaiaként, továbbá reakcióképződés és szublimáció eredményeiként⁶⁵. Bartók személységében több jel mutat ilyenfajta élménydinamika érvényesülésére. Természetelvétségét kontrasztosza iszonyodott az élet animális dolgaitól, pl. „ha szülésről, meg ilyesmiről van szó, rendszerint ezer mérföldnyire szeretne

⁵⁹ Gyárfás Gyözőné i. m. 660. l.

⁶⁰ Molnár A.: Bartók művészete, emlékezésekkel a művész életére. Rózsavölgyi, Budapest, é. n. (65. l.)

⁶¹ Gyárfás Gyözőné i. h.

⁶² Fassett 126. l.

⁶³ Fassett 8. l.

^{63/a} Kodály II. 441. l.

⁶⁴ Tellenbach H.: Melancholie. Springer, Berlin, Göttingen, Heidelberg, 1961. — Zerssen D. v., Koeller D.-M. und Rey E.-R.: Objektivierende Untersuchungen zur prämorbidem Persönlichkeit endogen Depressiver. In.: Hippus H. und Selbach H. (Hgg.): Das depressive Syndrom. Urban und Schwarzenber, München, Berlin, Wien, 1969, 182–205. l.

⁶⁵ Fenichel O.: Perversionen, Psychosen, Charakterstörungen. Psychoanalytische spezielle Neurosenlehre. Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Wien, 1931. (156–159. l.).

szökni”⁶⁶. Olykor azonban váratlanul mégis tanújául szegődik valami ilyesminek, vermonti nyaralása idejében egy macska szülésének⁶⁷. Kaján iróniája és a munkafeltételeihez való makacs, kíméletlen ragaszkodás miatt nemegyszer megszenvedtek⁶⁸ azok, akikkel egyébként szerényen, tárgyilagosan és tisztas távolságból érintkezett. Félénk, zárkózott, de mégis határozott és öntudatos magatartásának ellentétes impulzusokkal zaklatott élményháttere eredményezi az Adyval történő, nagyon várt megismerkedés elhibázott, gátolt viselkedése miatti kudarcát. Mikor Adynak bemutatták, a költő könyvedén megjegyezte: „Igen, Bartók . . . valahogy nagyobbak képzeltem”. — „Úgy szégyeltem magam — mondta el később maga Bartók —, hogy egyáltalán nem tudtam beszélni vele.”⁶⁹

Anyjához való kötődése egész életére szóló függőséget is jelentett. Mikor anyját elvesztette — Bartók ötvenkilencedik évében járt ekkor —, bánata minden mértéken túlcsapott. Sokáig úgy látszott, „mintha elvesztette volna a beszélő tehetségét és azt a képességét, hogy felismerje az embereket és a tárgyakat”⁷⁰. Lét-kriszisének első átélésekor anyja iránti szeretetét említi első helyen az öngyilkosságtól visszatartó okok közül⁷¹. Életérzését, hogy hátha későn jön számára a szebb jövő és hátha közömbösen hagyja majd, ha egyáltalán eljő, anyja vigasza és biztatása enyhíti⁷². Csaknem negyven évvel később, anyja elvesztése után, reményt adó ellenpólus nélkül tartja hatalmában ez az életérzés: „Örülnék az örülnivalóknak, ha nem volna az az állandó érzésem, hogy minden későn jön”⁷³. Erős anyai függősége egyik tényezője lehet az egészen fiatal lányok iránti vonzalmának; Gombossy Klára, aki op. 15. sz. dalainak a szövegét írta, alig múlt tizennégy éves, mikor Bartók felfigyelt rá Zólyom megyei népdalgyűjtései alkalmával. Másfelől határozottan érvényesült a másik nemmel való kapcsolatában a tanító, nevelő attitűd, és a vezetésre való törekvés, ami egyaránt kifejezésre juttatta igen erős tudati kontrollját és szellemi irányultságát, elkötelezettségét. Nőkkel szembeni dominanciaigényét egyes férfiakkhoz való viszonyulásában megmutatkozó alárendelődés emeli ki; Dohnányi ötven éven át megmarad számára a báty szerepében⁷⁴, és ilyen beállítódás érezhető a Delius iránti barátságban is. Dominancia és submissio ilyen polarizálódása bizonyára nem alakult volna ki, ha apját nem veszté el fiatalon és nem kényszerült volna korán tudatos, kontrollált és felelősséggel terhes életvitelre.

Személyiségfejlődésének néhány sajátos mozzanata hozzásegít bennünket Bartók megértéséhez, de semmiképpen sem szabad abba a hibába esnünk, hogy a művészt és az embert elsősorban ezekkel a mozzanatokkal magyarázzuk. Zenei tehetségének, mint külön adottságnak az igen korai megnyilvánulása már pszichológiai összefüggésben is mutatja a pszichogenetikai és pszichodinamikai szemlélet határait. Másfél éves korában, mikor még

⁶⁶ Fassett 121. l.

⁶⁷ Fassett 121. l.

⁶⁸ Fassett 118. l.

⁶⁹ Gyárfás Győzőné i. m. 659. l. — Vö. Demény J. in Zenetud. Tanulm. VII., 17. l.

⁷⁰ Fassett 204. l.

⁷¹ Lev. II. 80. l.

⁷² Lev. I. 60. l.

⁷³ Lev. II. 188. l.

⁷⁴ Vázsonyi B.: Adatok Bartók és Dohnányi kapcsolatához. In.: Bónis F. (szerk.): Magyar Zenetörténeti Tanulmányok Mosonyi Mihály és Bartók Béla emlékére. Zeneműkiadó, Budapest, 1973, 245–256. l. (256. l.)

beszélni sem tudott, felismerte a zongorán játszott táncdarabot és mosoly-lyal nyugtázta, ha végre a neki tetszőt játszották, kilencéves korában pedig egyszer csak „valami dallam került a fülébe, amit addig nem játszott, nem hallott” és ezután „gyors egymásutánban komponálgatott különféle táncdarabokat és egyebeket; ez volt legnagyobb élvezete...”⁷⁵. A zene megbecsülése és a zene művelésének elsődleges életformaként jelentkezése talán nem lett volna ennyire határozott, ha pajtásaival játszva, oldott közösségben, elcsúfító, undorkeltő betegség nélkül nőtt volna fel, de abban az eseményben, amelyik arról tanúskodik, hogy a zenét fölébe helyezte a közvetlen életnek, evésnek, ivásnak, szórakozásnak, mégis az elementáris tehetség és köznapi élet eredendő, szublimáció, elfojtás és egyéb pszichológiai mechanizmus nélkül egymásra találását látjuk. Szülővárosában, Nagyszentmiklóson jöttek össze a vendéglőben, terített asztalok mellett, hogy a helybéli műkedvelő zenekar — amiben édesapja csellózott — hangversenyét meghallgassák. Az ekkor hatéves Bartók, aki először hallott életében zenekari hangversenyt, azonnal letette az evőeszközt, amint a Semiramis-nyitány felhangzott „és teljes odaadással hallgatta a zenét; el volt ragadtatva, de méltatlankodva mondta: hogy tudtak a többiek mind enni, mikor ilyen szép zene szól!”⁷⁶.

A rejtekút, amin olyan korán kényszerült elindulni, ezzel nyert értelmet. Műve nélkül többé nem érthetjük. „Köznapi értelemben a szentek elviselhetetlen fajtájához tartozott”⁷⁷, aki tisztelet és ócsárlás, együttérzés és ellenséges indulatok, példázatossá emelés és elítélés gesztusai között építette életművét. Emberi méltóságát ez az életmű adja, jóllehet, személyiségét nézve bizonyára türelmes szenvedése tűnne szemünkbe, mint egyik közeli megfigyelőjének, aki sokat volt vele egy fedél alatt sógoráék Békés megyei otthonában: „Soha nem panaszkodott semmire, pedig sokat betegeskedett. Kedves, szelíd ember volt, nagyon vigyázott rá, hogy senkit meg ne bántson... nem tudok én annál igazabbat mondani, mint hogy sajnálni kellett szegényt. Sokat szenvedett... Mindenképpen.”⁷⁸

IRODALOM

Az irodalomjegyzékben található rövidített utalások részletes bibliográfiája

- Fassett = Fassett Agátha: Bartók amerikai évei. Ford. Gombos Imre. Zeneműkiadó, Budapest, 1960. (Első angol kiadás: 1958.)
 Kodály = Kodály Z.: Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédtek, nyilatkozatok I—II. kötet. Zeneműkiadó, Budapest, 1964.
 Lev. I. = Bartók Béla (Levelek, fényképek, kéziratok, kották). Összegyűjtötte és sajtó alá rendezte Demény János. Magyar Művészeti Tanács, Budapest, 1948.

⁷⁵ Lev. II. 206. l.

⁷⁶ Lev. II. 205. l.

⁷⁷ Szócs I.: Bartók. In.: László F. (szerk.): Bartók-könyv, Kriterion, Bukarest, 1971, 35—38. l. (36. l.)

⁷⁸ Köteles P. i. m.

- Lev. II. = Bartók Béla levelei. (Az utolsó két év gyűjtése.) Összegyűjtötte és sajtó alá rendezte Demény János. Művelt Nép, Budapest, 1951.
- Lev. IV. = Bartók Béla levelei. Új dokumentumok. Szerkesztette Demény János. Zeneműkiadó, Budapest, 1971.

KÖSZÖNETNYILVANÍTÁS

A szerző köszönetét fejezi ki a Bartók Archívum munkatársainak, elsősorban Tallián Tibornak, a kutatásban nyújtott segítségért.

DOCUMENTA

„PLAUSUS POLI ET SOLI”

MAGYARORSZÁGI ZENÉS SZÜLETÉSNAPI KÖSZÖNTŐ

A 17. század folyamán nagy divatját élte az a szokás, hogy a nemesemberek, diákok, prédikátorok egymást versekkel köszöntötték, természetesen többnyire latinul. Nem került sok fáradságukba, hiszen a tanulmányok során versírási készségüket is fejleszteni kellett — legtöbbször a tanultaknak versebe foglalásával. Ezek az üdvözlő, köszöntő, ajánló vagy gyászversek általában kézírással vagy szóban terjedtek.

Jelen példánk ettől eltérő esetet mutat be. Nemcsak azért, mert nyomtatásban is megjelent, hanem azért is, mert az egyik köszöntő vershez zenét is komponáltak.

A nyomtatvány¹ a turócszentmártoni (Martin) Matica slovenská könyvtárában található Tr jelzéssel.² A mindössze hét nyomtatott oldalt tartalmazó könyvecske Lani (=Lányi?) Dávid evangélikus szuperintendens (püspök) születésnapjára készült. A 17. századi kiterjedt Lani famíliában hat evangélikus lelkészt (közülük négy püspököt) és két tanárt tartanak számon.³ Az 1618-as születésű, háji származású Lani Dávid dobrónyai, privigyei és breznóbányai lelkészi szolgálata után 1656-tól 1669-ben bekövetkezett haláláig az ún. bányai egyházkerület püspöke volt (Zólyom, Turóc, Hont és Nógrád megye tartozott hozzá). Feleségének öccse, Sinapius (Horsicska) Dániel, aki az üdvözlő és gyászversek írásában szintén nagy gyakorlatra tett szert, 1659—1661 között a wittenbergi egyetemen tanult. Ez ad magyarázatot arra, hogy a pár oldalas nyomtatvány éppen Wittenbergben készült. Sinapius Dániel összeköttetései révén valószínűleg könnyen keresztülvihette, hogy a sógorához írt köszöntő verseket, melyeket a címből következtetve Lani Dávid születésnapjára készített, feltehetően 1658-ban hallott, 1660-ban kiadassa. (Az 1660-as évszámot a nyomtatvány címlapján a kiadás helyét feltüntetető sornak római számokat is jelölő betűiből tudjuk meg.)

Reverendi atque excellentissimi

Plausus Poli et soli

in

Felici diei Natalis recursu

Dn. Davidis Lani

Ecclesiae Brisnobanensis Pastoris meritissimi; neu non Comitatus Soliensis, Thurocziensis, utriusque Hontensis atque Neogradiensis Superattendentis dignissimi auditus et presentatus a Daniele Sinapio Thuroczien. Hungaro, Cliente suo humilimo

In soLennI aCaDeMIá Vitebergensi

¹ Szabó Károly Régi Magyar Könyvtár III. kötete nem említi.

² A kötet régi belső száma Ms 842.

³ Zoványi Jenő: Magyarországi Protestáns Egyháztörténeti Lexikon. 3. Javított és bővített kiadás. Szerkesztette dr. Ladányi Sándor, Budapest, 1977. 362-3. o.

(Az ég és a föld dicsőítő éneke Lani Dávid tisztelendő és igen kiváló úrnak, a breznóbányai ecclesia igen érdemes pásztorának, Zólyom, Turócz, valamint Hont és Nógrád vármegyék igen tiszteletreméltó püspökének születésnapja boldog visszatértekor; hallotta és közreadta a turóczy magyar Sinapius Daniel, az ő alázatos szolgája a wittenbergi fen-séges Akadémián.)

A köszöntésben a püspökséghez tartozó mind a négy megye kivette részét. A bevezető költemény (Plausus Exorientis Solis — A felkelő Nap dicsér) után egymást követték az üdvözlő versek, melyek a születésnap ünnepségen valószínűleg összekapcsolódtak az ajándékok átadásával:

- | | |
|---------------------------------|--|
| I Solium felix precatur | — Zólyom boldog jókívánságot mond |
| II Thuroczium adolet Thus | — Turócz tömjénnel áldoz |
| III Hontum fert tonum | — Hont zenél |
| IV Neogradum ára p. nardum ergo | — Neogradum anagrammája: nardum ergo (Nógrád pedig nárdust hoz) |

Mivel Hont megye zenével is köszöntött, a wittenbergi nyomdában ötvonalas szisztémákat is készítettek, s minden biznnyal itthon töltötték ki a vershez tartozó zenével. Sőt a *Hontum fert tonum* költeménycím arra enged következtetni, hogy az ünnepi zene Hont megyei muzsikus tollából származik. A zene két részből áll: a rövid hangszeres bevezetőt hétstrófás ének váltja fel. A continuo *Basis* megjelöléssel szerepel, a *Symph.* névvel feltüntetett két hangszer pedig a vers első strófájának szövege szerint valószínűleg valamilyen vonós hangszer lehetett: Chorda nostra quid moraris ceu sepulta sub recessu? (Húrunk miért maradsz el, mintha egy félreeső zúgban lennél bezárva?)

Ez a 17. század mindennapos zenei gyakorlatát tükröző rövid zenemű a kibontakozó barokk concertáló stílus és az érett continuo kíséretes madrigál ötvözéséből alakult ki. Monteverdi szólómadrigáljainak stílusa éppúgy kicseng belőle, mint a Scherzi Musicali rövid hangszeres elő- és közjátékainak könnyed hangvétele. Néhány apró hiányosságától (oktávparhuzamok, a dallamvezetés kissé erőltetett megtörése) eltekintve a maga nemében remekbe szabott kis forma, s méltón reprezentálja elég gyéren adatolt 17. századi világi több szólamú zenénket.

A mű bemutatásánál a hiányos continuo szólamot kiegészítettük, s a pótlásokat a javasolt módosítójelekkel együtt szögletes zárójelbe tettük. Az eredetileg hétstrófás énekből a három teljességében fennmaradt versszakot közöljük.

(Ferenczi Ilona)

1. Chor-da no-stro quid mo-ra-ris ceuse-pul-ta sub re-ces-
 2. I-te le-ni - bus su-sur-ris, i-te fer-te, mil-le-for-
 3. Ec-ce Phœ-bus ex - pli-ca-tas, ec-ce nunc la - xa - vit a -

Su su-me læ-ta con - so - nan - tes ex - ci - ta - ta su - me vo - ces pange
 mem lux re - qui - rit i - sta cantum, ô sa - cra - ta nunc læ-ta tu - que
 las, im - pi - ger - que flu - ctu - a - tur, al - ti - us mo - ven - do curvus, vincat

læ-des at-que vo-ta, Musi-cos-que fer-to can-tus lux Da-vi-di na-sci-tur.
 ve-na gau-di-o-rum, ri-tè ple-na plau-de-flu-xu lux Da-vidi na-sci-tur.
 ut Tri-o-nis i-ram, dum fe-cun-da dum-que læ-ta lux Da-vidi na-sci-tur.

* Ms = ♩

Plausus Poli et soli
III Hontum fert tonum

The image shows a handwritten musical score on three staves. The top staff is labeled 'Symph.' and contains a melodic line with several notes, including a sharp sign (#) in a bracket. The middle staff is also labeled 'Symph.' and contains a similar melodic line with a sharp sign (#) in a bracket. The bottom staff is labeled 'Basis' and contains a bass line with a sharp sign (#) and a '6' above it, indicating a sixth. The staves are connected by a brace on the left side.

A handwritten musical score consisting of three staves. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains several measures of music, including a bracketed section with a sharp sign. The middle staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp, and contains a series of notes with some accidentals. The bottom staff begins with a C-clef (bass clef) and contains a few notes. The notation is handwritten and includes various note values, stems, and accidentals.

A handwritten musical score consisting of three staves. The top staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The middle staff begins with a common time signature (C) and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff begins with a common time signature (C) and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a style characteristic of 19th-century manuscript notation, featuring various note values, rests, and accidentals. The notation includes many beamed notes, often with slurs, and some notes with stems pointing downwards. There are several sharp signs (#) scattered throughout the score, indicating the key signature. The paper shows signs of age, with some yellowing and faint horizontal lines across the page.

ERKEL SÁNDOR HIVATALI MŰKÖDÉSE AZ ÜGYIRATOK TÜKRÉBEN
(PÓTLÁSOK)

A Magyar Zene korábbi számaiban: 1974/4, 1975/2 és 1976/3, igyekeztem körvonalazni az *Erkel Sándor* zeneművész, karmester, hivatali működésével kapcsolatos intézkedéseket. Már akkor éreztem, hogy az anyag nagyon hiányos, és csupán az Országos Levéltár belügyminisztériumi állagában megőrzött iratok, nem elegendőek *Erkel Sándor* életének, hivatali munkájának megismeréséhez.

A belügyminisztériumba csak azok az iratok kerültek fel, amelyek intendantsi hatáskörben nem voltak elintézendők és felettes hatósági jóváhagyást igényeltek; az egyéb mellékletek, házi intézkedések, általában visszamaradtak, előbb a Nernzeti Színház, később, 1884 után az Operaház irattárában. Itt a sok évi selejtezés, az iratok más célra történt kiemelése, egyre jobban fogyaszotta az operaházi levéltár régebbi anyagát.

Csak a legújabb időkben történtek intézkedések arra nézve, hogy az Operaháznak az indulás éveitől még fellelhető szórványos iratait rendezzék, s így a tudomány számára hozzáférhetővé tegyék. Ennek a rendezésnek köszönhetjük, hogy *Erkel Sándorra* vonatkozóan is kerültek még elő olyan iratok, melyekkel korábban írt tanulmánysorozatunkat, kívánatosnak mutatkozott kiegészíteni.

Az Operaház felettes szerve 1907-ig a belügyminiszter volt. Ez év augusztus 5-én uralkodói döntésre a felsőbb irányítást a vallás- és közoktatásügyi miniszter vette át, így az intendantsok ide tették meg jelentéseiket. Sajnos ez utóbbi főhatóság iratanyaga 1956. évben tűzvész áldozata lett, így kutatás szempontjából, ez a rendkívül fontos zenetörténeti anyag többé számitásba már nem jöhet. Örömmel üdvözölünk tehát minden olyan, sokszor jelentéktelennek is látszó iratot, mely az Operaház nem ismert polcairól kerül elő, és őrzése, kezelése most gondos, hozzáértő kezekre van bízva. Szerény összeállításunk, mely a „pótlás” nevet viseli, ennek köszönheti létrejöttét.

Az önérzetes *Erkelt* bántja az igazságtalan kritika, felmentését kéri, Beniczky Ferenc intendants megnyugtatta: távozásához nem járul hozzá, sőt 1890-ben további szerződéseket helyez kilátásba. Nopcsa Elek 1896-ban főzeneigazgatónak nevezi ki. 1900-ban bekövetkezett halála után Mészáros Imre igazgató egy felterjesztést tesz az *Erkel-család* megsegítésére, melyben a néhai apa és fia Sándor, érdemeit méltatja — megilletődve — a „dicső atya emléke” iránti kötelességből... Végül egy lappangó Erkel Ferenc-levelet mutatunk be. Most pedig mondják el a többi dokumentumaink.

Erkel Sándor felkéri Nádayné Katalin művésznőt, jelölje meg azokat a szerepeket, amelyeket a jövőben énekelni nem kíván.

„517/1880/81 sz.

T. Nádayné Katalin Ő Nagyságának

Tisztelt Művésznő!

Budapesten

Mai szóbeli nyilatkozatából azt vettem ki, hogy Nagysád egynéhány szerepet, melyet eddig előadott, jövőben előadni nem óhajtana. Az igazgatóság, a mennyiben lehetséges, mindenkinek igazságot akar szolgáltatni és művészetet nem akar olyan szerepek előadására szorítani, melyekhez kedvök nincs, — mivel a kedv nélkül előadott szerepek a közönségnek mű-élvezetet nem szerezhetnek. Ennélfogva kérem Nagysádat, kegyeskedjék az alább elősorolt lajstromból azon szerepeket kijelölni, melyeket ezentúl énekelni nem kíván.

| | |
|---------------------|--------------|
| Hunyadi László | — Gara Mária |
| Brankovics | — István |
| Álarcosbál | — Oszkár |
| Fehér nő | — Jenny |
| Lalla Raukh | — Mirza |
| Afrikai nő | — Ines |
| Fradiavolo | — Zerlina |
| Kőműves | — Henriette |
| Fekete Domino | — Angela |
| Sevillai borbély | — Rosina |
| Mignon | — Mignon |
| Don Juan | — Zerlina |
| Figaro lakodalma | — Cheruhin |
| Fidelio | — Marcellina |
| Jeanette menyegzője | — Jeanette |
| Piccolino | — Martha |
| A király mondta | — Javotte |
| Rita | — Rita |
| A korona gyémántjai | — Katalin |
| Philemon és Baucis | — Baucis. |

Előadott folyó színházi évben:

| | |
|---------------------|----------|
| A korona gyémántjai | — 5-ször |
| Sevillai borbély | — 2-szer |
| Mignon | — 2-szer |
| Philemon és Baucis | — 4-szer |
| Jeanette menyegzője | — 2-szer |
| Lalla Raukh | — 1-szer |
| Kőműves | — 1-szer |
| Rita | — 2-szer |
| Fek. Domino | — 1-szer |
| Piccolino | — 1-szer |

Philemon és Baucis újdonság lévén, igen természetes, hogy egész estét betöltő, régebben elő nem adott dalművek egy kissé pihentek; ez, szerény nézetem szerint, sem Nagysádnak, sem a szóbanforgó dalműveknek hátrányára nincs.

Ezenkívül *Wiltné* asszony szeptember 14-től október 12-ig 10-szer lépett föl, mi által szintén Nagysádnak egy-két föllépte elmaradt. A mi Nagysádnak azon nézetét illeti, mely szerint ballet-tölteléknek tekinti a rövid dalműveket, — ez felfogás dolga.

Dalművet és balletet egy este nemcsak itt, hanem Bécsben, Parisban, sat. is adnak elő. Nem hiszem, hogy a bécsi vagy párisi énekművésznők, kik ilyen előadásokban közreműködnek, azért, hogy a dalmű után ballet következik, meg volnának botránkozva.

Kiváló tisztelettel
Erkel Sándor
 op.igazgató”

Budapest, 1880. november 2.

(Operaház irattára.) (A szöveg végig eredeti.)

Erkel Sándor művészeti igazgató elnöklete alatt bírálják el Schweida Rezső zeneszerzőnek „Die Schlacht bei Rossbach” c. operáját.

„*Antalík Károly* írásos bírálata szerint a »partitúra alapos készültségű, komoly gondolkozású zenészre vall, a ki nem hódol az uralkodó divat ízlésének, nem keresi a banális effektusokat, hanem öntudatosan követi a régi klasszikusok tradícióit, a nélkül, hogy elzárkoznék a modern zenei technika és a modern instrumentatio vívmányai elől... vannak igen sikerült részletei... a trombita dal... Edmond románca... 3-ik felvonás fináléja... Távol áll Wagner iskolájától... csak formailag közelíti meg... több kifogást lehet tenni a szöveg ellen... semmi köze sincs a rossbachi csatához... a Des-sauer Marsch a fináléban van feldolgozva... cselekmény... ügyesen fejlődik, csattanósan végződik. A művet 3 felvonásba kellene összevonni... Tóbiás 3 lányba szerelmes... sok a jóból. A mű nem ejthető el, hibái dacára... szerzője magyar honpolgár... színrehozatala nagy költséget nem okoz, át-dolgozás után előadható.«

Vawrinecz Mór karnagy szerint az opera »olasz modorban mozog... a kor követelményeit a szerző ignorálta... szerelmi duo... az énekszólamok esetlenül mozognak... a dallam... plasztikai szépségűvé nem emelkedik... harmónia kezelés hibás. A mű hangszerelése erős, s a mű legjobb oldala, szöveg németül van írva... gyöngé. Komikus opera, ... sokat kellene módosítani, hogy előadhatóvá legyen...«

Erkel Sándor titkos szavazást rendelt el, amely szerint 3 nem, és egy igen szavazat volt. »Ezek szerint az Operaházhoz benyújtott dalmű... előadásra nem ajánlatott...«

Budapest, 1887. jan. 16.

Erkel Sándor elnök

Nikolits Sándor, Antalík Károly, Káldy Gyula sk.”

(Operaház irattára.)

*

Erkel Sándor, Beniczky Ferenc kormánybiztostól felmentését kéri, mivel önértetét az igazságtalan kritika bántja, gáncsokodnak, kifogásolják az ének- és zenekar működését; művészi reputációját meg akarja óvni, ezt csak úgy tud elérni, ha állását elhagyja.

„48/1890 biz.

Nagyméltóságú Intendáns Úr!

A lefolyt színházi idény befejezése előtt ismét folyamodtam az igazgató úrhoz, hogy f. é. október vagy november hótól kezdve szerződéseim alól felmenteni szíveskedjék.

Kérelmem indoklásául röviden előadtam, hogy a viszonyok Budapesten rám nézve igen kedvezőtlenek és, úgy látszik, sehogy sem akarnak kedvezőbbre alakulni.

A válasz tagadó volt.

Előbbi beadványaimban, úgy hiszem, eléggé indokoltam távozási szándékom okát. Ha most még hozzáteszem, hogy azon méltatlan és igazságtalan bánásmóddal, melyben az úgynevezett kritika folyton részesít, sehogy sem va-

gyok kibékülve, a szükségesnél több indokot hoztam fel, hogy minden igazságon gondolkozni tudó belássa, hogy kérelmem méltányos és jogos.

Hogy csak néhány példát említsek, bátorodom röviden felsorolni, hogy a legösszevágóbb előadásoknál az egyik kritikusz azt találja, hogy az énekkar zilált volt; a másiknak ingadozott a zenekar; a harmadik nem hallotta a zenekartól az énekkart és azt kívánja, hogy a zenekar egyszerre fejtsen ki erőt és discretiót, a mi körül belől épp oly képtelenség, mintha egy tűzértől azt kívánám, hogy az ágyút lassan süsse el, ne hogy nagyot durranjon. A negyediknek nem vagyok zseniális és így tovább; szóval: mindegyik talál gáncsolni és kifogásolni valót.

Excellentiád tudja, hogy nekem mindig ki kellett állanom a placzra, mindenféle inczi finczi kis énekesnőkkel és énekesekkel és hogy nem vétetett figyelembe, valjon az általam vezénylendő előadások előkészítésére volt-e elegendő idő engedve?

A folytonos gáncsoskodás végre is úgy a hazai, mint a külföldi publikum előtt discreditalja az embert. És ez az, a mi rám nézve nem lehet közönyös. Nekem azt a kis művészi reputatiót, mit évtizedeken át keservesen kivívtam magamnak, minden áron meg kell óvnom. Ez pedig, meggyőződésem szerint, csak úgy lehetséges, ha Budapesti állásomat elhagyom.

Hízlgés, pajtáskodás vagy anyagi áldozatok árán sohasem kívántam elismeréshez jutni, mert az ilyen úton módon nyert elismerés előttem semmi erkölcsi értékkel nem bírt.

A színháznak sincs érdekében, hogy egy olyan karmesterhez kösse magát, ki a budapesti kritika magas igényeinek sehogy sem képes megfelelni.

Ha idegen országban erős kritikát vagy gáncsot kell túrnöm, nem fog annyira fájni, mint a hogy fáj hazámban, a hol annyi év óta működöm.

Ezeknél fogva bátorodom excellentiádat újból megkérni, hogy f. é. október vagy november hótól kezdve engem szerződésem alól kegyesen felmenteni méltóztassék. Ha jól vagyok értesülve, felségfolyamodványom nem lett elutasítva; azonban az igazgatóság vagy intendantúra, még sem intézte el kedvezőleg.

Kérésemet megújítva maradok Excellentiadnak kiváló tisztelettel alázasat szolgája

Békés-Csaba 11. VI. 90.

Erkel Sándor"

[Eredeti levél]

*

Beniczky válaszában megnyugtatta Erkelt, hogy aki közéleti pályán működik, ki van a kritikának téve; működését az intézet nem nélkülözheti, szerződése felbontását nem fogadja el, azt meghosszabbítja.

„48/1890 biz.

Nagyságos Erkel Sándor Úrnak,

a m. Kir. Operaház karnagyának
Békés-Csabán.

Nagyságod a f. hó 11-én Békés-Csabáról hozzám intézett soraiban újolag szerződése alól való felmentését kéri tőlem.

Amiket távozási szándékának indító okaiul eddigi kérvényeiben előadott, azokhoz most felhossa még a kritika gáncsoskodásait.

Valóban csodálkozom, hogy Nagyságod, ki mint igazgató és karnagy évek során át mindenkor bátran szembenézett a kritikával, most vissza akar vonulni egyes kritikások gáncsoskodásai előtt. Hisz a kritikának mindenki ki van téve, aki nyilvános pályán működik, s hova jutna az emberi haladás, ha mindazok, kiket a kritika támad, ettől megfélemedve, visszavonulnának a térről, melyre hivatottak. De különben is a kritikának Nagyságod iránt ez időszert való magatartását nem lehet ellenségesnek mondani, sőt az tapasztalható, hogy a kritika most általában elismeréssel van Nagyságod működése iránt.

Nagyságod argumentumát tehát alaposnak el nem ismerhetem; de különben is bármiféle indokolással szemben én csak az intézet érdekét tekinthetem, s Nagyságod kérelmének ezen megújítására is csak azt ismételhetem, a mit már többször kijelentettem, hogy t. i. Nagyságod működését az intézet nem nélkülözheti, s ennél fogva szerződése felbontásába bele nem egyezhetem, ellenkezőleg kész vagyok szerződésének több évre leendő megújításához, a mire a művészeti igazgató úr is késznek nyilatkozott, jóváhagyással hozzájárulni.

Fogadja kiváló tiszteletem őszinte nyilvánítását
Budapesten, 1890 június 14

Beniczky Ferenc
intendáns"

[Fogalmazvány]
(Operaház irattára)

*

Belügyminiszter értesíti Nopcsa Elek kormánybiztost, hogy Erkel Sándor főzeneigazgató kinevezéséhez hozzájárul, illetményeinek életfogytiglani folyósítását teljesíthetőnek nem találja.

„Magyar királyi belügyminister
55765/1896 eln. szám.

Méltóságos Báró Úr!

Folyó évi május hó 18-án 24/biz. szám alatt kelt felterjesztése folytán hozzájárulok ahhoz, hogy *Erkel Sándor* operaházi karnagy a m. kir. operaház érdemei elismeréseül, a m. kir. operaház főzeneigazgatójává kineveztessek.

Méltóságod azon kérelmének azonban, hogy *Erkel Sándor* részére egyúttal az általa jelenleg is élvezett 7000 frt évi fizetés életfogytiglan engedélyeztessek, meg nem felelhetek, mert habár részemről teljesen méltánylom is *Erkel Sándor* érdemeit, mindazáltal tekintettel arra, hogy nevezett még tényleg működik és illetményeinek ez idő szerint is teljes élvezetében áll, nevezettnek az esetleges szolgálatképtelensége esetére való ellátása iránti gondoskodást most időszerűnek nem találom.

Fogadja Méltóságod tiszteletem nyilvánítását.
Budapesten, 1896 évi június hó 23-án

Perczel

Mélt. Nopcsa Elek úrnak a m. k. operaház intendánsi teendőinek vitelével megbízott kormánybiztosnak,
Budapesten”

*

Nopcsa Elek, Erkel Sándort főzeneigazgatóvá nevezi ki, és állásával kapcsolatos operaházi teendőit meghatározza.

„3447/1896 sz.

Nagyságos Erkel Sándor Úrnak, a M. Kir. Operaház első karnagyának
Budapest

A nagyméltóságú belügyminister úrnak a folyó évi június hó 23-án 55765. sz. a. kelt leiratában kijelentett hozzájárulásával Nagyságodat a M. Kir. Operaház és általában a magyar zene- és operaművészet körül szerzett érdemeinek elismeréseül ezennel kinevezem a M. Kir. Operaház főzeneigazgatójává.

Nagyságod feladatát fogja tenni: a művészeti igazgatótól intendánsi jóváhagyással ki jelölendő új operák betanítása, s a mindenkori műsorból esetről-esetre kijelölendő operák vezénylése, továbbá a karnagyok, karmesterek, kartanítók és a zenekar működése fölött való felügyelés, mely felügyelésnél fogva a főzeneigazgató úr hivatva és jogosítva van az illető próbákon megjelenni, ott tanácsot, útbaigazítást adni, valamint hivatva és jogosítva van a zeneigazgatás ügyében a művészeti igazgatóhoz, illetve az intendánshoz jelentéseket és javaslatokat tenni.

Egyebekben a M. Kir. Operaháznak jelenleg érvényben levő, vagy a m. kir. belügyminister jóváhagyásával módosítandó illetve újonnan alkotandó szabályrendeletei és törvényei kötelezők Nagyságodra nézve.

Egyszersmind értesítem Nagyságodat, hogy 5800 azaz ötezezerötven forint évi fizetését, mely havi egyenlő és utólagos részletekben esedékes, valamint 1200, azaz ezerkétszáz forint évi lakbérilletményét, mely negyedévi részletekben fizetendő, a M. Kir. Operaház főpénztáránál egyidejűleg folyóvá tettem.

A jelen kinevezés folytán Nagyságodnak az 1891 évi április hó 12-én 87. biz. sz. a kötött karnagyi szerződése a mai nappal megszűnik és hatályát veszti.

Budapest, 1896 július 1

Nopcsa Elek
kormánybiztos”

(Nopcsa kormánybiztos 1896. júl. 6-án körlevélben értesíti a művészeti személyzetet Erkel Sándor főzeneigazgatói kinevezéséről és feladatairól. Tudomásul vették: Mader Raoul karnagy, Benkő Henrik, Kerner István, Szikla Adolf karmesterek, Krausz Soma, Noseda Károly kartanító, Alszeghy Kálmán főrendező.)
(Operaház irattára)

*

Egyéb vegyes iratok:

Mészáros Imre igazgató előterjesztést tesz a miniszternek néhai Erkel Ferenc még életben levő gyermekei által kért segélyösszeg folyósítására (20 000 korona).

„821/1908. sz.

Nagyméltóságú Miniszter, Kegyelmes Uram!

Nagyméltóságod a f. évi március hó 2-án 712. eln. szám alatt hozzám intézett leiratában véleményes jelentésttevésre hív fel a néhai *Erkel Ferenc* még életben levő gyermekei által Nagyméltóságodhoz húszezer korona segélyösszeg folyósítása végett benyújtott kérvénye tárgyában, mely méltóságos *Mihalovich Ödön* úrnak, a M. Kir. Zeneakadémia igazgatójának ugyancsak csatolt véleménye szerint a M. Kir. Operaház költségvetésének keretében volna megvalósítható. Mély tisztelettel bátorkodom Nagyméltóságodnak jelenteni, hogy az Operaház rendelkezésére álló pénzalapok lekötöttsége a leghatározottabban lehetetlenné teszi, hogy a rendkívüli természetű kérés ez intézet részéről teljesíthessék.

E látszólag ridegen kategorikus vélemény-nyilvánítással kapcsolatban azonban lehetetlen elzárkóznom őszinte meggyőződésből eredő kérésem kifejezése elől, mely arra kíván célozni, hogy az Erkel-család említett folyamodását Nagyméltóságod különös kegyébe legyen szabad ajánlanom.

E család feje *Erkel Ferenc* volt, a magyar zeneirodalom eddig leghatalmasabb fejedelme, igazi, magas fejlettségről tanúskodó magyar dalmű megteremtője, aki még mindig sajnálatosan szegényes zenei kultúránknak immár a külföld előtt is hódolattal elismert legnagyobb, legimpozánsabb képviselőjévé vált és félévszázadon át az is maradt. Nem hivatásom, hogy érdemeiről, irodalomtörténeti jelentőséggel bíró működéséről e helyen mások tollát és tudását megillető részletezéssel kívánjak megemlékezni, csupán arra az egy körülményre bátorkodom utalni, hogy egy *Hunyadi László, Bánk bán, Brankovics György, István király, Névtelen hősök* stb. stb. című nagyszabású magyar dalművek alkotója — a viszonyok kényszerű következménye gyanánt — vagyontalanul, szegényen hagyta hátra családját.

Rajta kívül hatalmas tehetségű *Sándor* fia szerzett magának felejthetetlenül nagy nevet úgyis mint zeneszerző, de mindenkifölött mint zenetanító, karmester. *Erkel Sándornak* aki zenésze, karnagya, igazgatója volt a M. Kir. Operaháznak, elévülhetetlen érdemei vannak a magyar zene fejlesztésén kívül a külföldi nagyságok megismertetése, megkedveltetése, méltó megbecsülése és oktató hatásának értékesítése körül. Nagy munka terhétől, kedvetlenül — családi és önhibáján kívül — eső gondokkal terhes magánviszonyok keservétől sújtottan, időnek-előtte befejezte földi pályáját, aránylag fiatalon összeroppant hatalmas szellemi és testi szervezete, meghalt — szegényen, csaknem nyomorúságos viszonyok között.

S ha kutatom, hogy ily kiváló képességű és még életük folyamán látszólag megbecsülésben részesült férfiak, családos emberek hogyan halhattak meg, úgy hogy hátrahagyottaik az anyagi nélkülözések keserveit szenvedik:

ennek magyarázatát abban találok, hogy sem egyéni értékek, sem munkájuk — főképp az *Erkel Sándoré* — nem fizetettek meg úgy, ahogy talán kellett volna. Ma az Operaháznak egy olyan pozíciójú alkalmazottja, mint amilyen például *Erkel Sándor* karnagy volt 14-16 000 korona évi fizetéssel bír; a boldogultnak be kellett akkor érnie 2500-3000 frttal. Amellett — mint ezt a még életben lévő családtagok kérvényükben említik — szerencsétlen családi viszonyaik is hozzájárultak az anyagi tönk siettetéséhez.

A nagy *Erkel* nevet viselő három testvér — bár közülök csak az egyik: *Erkel Gyula* (kiváló zene- és énekpedagógus) működik zenei pályán — derék, tisztességes, idős magyar állampolgár, kik a család dicsőségéből, fájdalom, csak annyi részt nyerne ma, hogy a rájuk szakadt anyagi gondok és terhek nyomásai alatt szenvednek, olyképp remélnének hátralevő napjaikban némiképp biztosított megélhetésre módot találni, ha részükre — köteles adósságaik kifizetésére — 20 000 korona segélyösszeg folyósítható.

Fájdalmasan kell ismételnem, hogy az Operaház költségvetésének keretében ilyen összegű segély kiutalványozására képtelen volnék módot ajánlani. Ezen és a már felsorolt okoknál fogva, mély tisztelettel terjesztem vissza a család kérését Nagyméltóságodhoz azzal a könyörgéssel: kegyeskedjék Excellenciád akár az Országos-Alap igénybevétele, akár valamely Ófelségéhez, a királyhoz intézendő rendkívüli kérelem útján magas befolyását olyképp érvényesíteni, hogy a kért 20 000 korona kegydíj egyszersmindenkorra engedélyezhető, illetőleg az Erkel-család még élő tagjainak megmentésére, folyósítható legyen. Természetes, hogy magam a legnagyobb készséggel vállalkoznám az így nyerendő összeg lelkiismeretes felhasználását az Erkelek részéről, Nagyméltóságod olyképp ellenőrizni, hogy a 20 000 korona tényleg a szükségletek nélkülözhetetlen fedezésére és a család anyagi helyzetének biztos rendezésére szolgálhasson.

Nagyméltóságú Miniszter, Kegyelmes Uram!

A még élő családtagok atyja nemcsak a magyar dalmű tulajdonképpeni megteremtője volt, de halhatatlanná tette nevét a magyar »Hymnus« zene költője gyanánt is. Nem tudom, hogy annak idején, a nagy férfiú életében mily díjat nyert ez elévülhetetlen becses munkája, de okunk van hinni, hogy valami nagyon bőkezűen nem jutalmazták. Szent meggyőződésemmel tehát, hogy a boldogult dicső atya emléke iránt tartozó köteles háláját róná le a magyar nemzet, ha a szegény, csaknem nyomorú sorsra kárhoztatott *Erkel*-család helyzetén a kért segélyösszeg folyósításával sietne enyhíteni.

Éppen azért midőn még megemlíteni bátorodom, hogy a szóban forgó rendkívüli kegydíj legmagasabb engedélyezésére az Erkel-örökösöknek a csődbe jutás szégyenétől és így a fényes névnek meghurcolásától óvna meg a családot: ismételten sokszorosán kérem Nagyméltóságodat, hogy folyamodók alázatos kérését azon módokat szerint teljesíteni kegyeskedjék, amelyekre rámutatni bátorkodtam.

Fogadja Nagyméltóságod kiváló tiszteletem őszinte nyilvánítását

Budapest, 1908 május 30

Mészáros Imre”

[Fogalmazvány mellékletek nélkül]
(Operaház irattára)

Erkel Ferenc egy levele:

*Mandl Lipót zeneakadémiai növendéknek az Operaháznál történt alkalmazását
Erkel Ferenc megköszöni Káldy Gyula főrendezőnek*

„Nagyságos Káldy Gyula úrnak, mint a m. kir. dalművészinház főrendezőjének, Budapesten

337/11884. sz. Zeneak.

Midőn Nagyságodnak tudomására hoznám, hogy a mai napon 337/84. sz. a. Mandl Lipót kir. Zeneakadémiai növendéknek a nm. vallás és közokt. ügyi Miniszterium 41328/84. sz. rendelete alapján megengedtem, hogy a m. kir. opera színháznál mint néma személy alkalmaztassék, tekintettel arra, hogy folyamodó kérvényében felemlíti, hogy azon indokból lett stipendiumért beadott kérvényével elutasítva, mivel az operánál való alkalmazhatásra vonatkozó igazgatói engedélylyel nem bírt és hogy ezzel az igazgatóságnak a fennálló szabályok érvényesítésére segédkezett méltóztatott nyújtani: engedje meg, hogy ezért elismerésemnek és köszönetemnek adhaszak kifejezést.

Mínthogy azonban a növendékek fölötti felügyeletet és ellenőrzést a kir. Zeneakadémia első sorban köteles szívén hordani, nagyságodnak szíves engedelmével azon tiszteletteljes kérelemmel is vagyok bátor alkalmatlankodni, hogy az említett indokokból és azért, hogy a zeneakadémiai növendékek láthassák, miszerint igazgatóságunk feladatának és hivatásának teljesítésében mindenkor a legnagyobb szigorúsággal kíván eljárni: az akadémia ez idei titkárának: dr. Peregriny János úrnak részére egy állandó igazolványt méltóztatassék kiállítani, melynél fogva nevezett jogosítva lenne az ellenőrzés gyakorlása végett a m. kir. dalművészinház épületében, illetőleg annak színpadján akadály nélkül megjelenni.

Megjegyzem, hogy nevezett titkár részéről előre is azon biztosítékot nyújthatom, hogy nem szándéka ezen igazolványt olyannak tekinteni, amely őt az ellenőrzésen kívül a színpadon való állandó tartózkodásra feljogosítaná.

Fogadja kiváló tiszteletem kifejezését.

BudaPest 1884 novber 20

*Erkel Ferencz
igazgató*

P. H.

[A levélen az aláírás eredeti!]
(Operaház irattára 770/1884/85 sz.)

*

Egyéb: Erkel Sándor sajátkezűleg írt aláírás nélküli fogalmazványa:

„514/1880/81. sz.

T. Maleczkyné Jozefa Ó Nagyságának, Budapesten.

Tisztelt Nagysád! Kedves kötelességemnek ismerem Nagysádat tegnap

este aratott sikeréért őszintén üdvözölni. Gilda szerepét művészi készütséggel és kitartással vívta ki magának.

Azon kitartó szorgalmának elismerésül, mely által buzdítva Nagysád kevés idő alatt két új szereppel készült el — legyen szabad egy — százötven forintról szóló utalványt idemellékelnem.

Kiváló tisztelem nyilvánítása mellett maradok
Budapest, 1880 október 31.

intendáns"

[Iratok mellett fekszik Maleczky Vilmosné köszönő levele]

Közreadja: Valkó Arisztid

KÖNYVEKRŐL

Wolfram Steude:

UNTERSUCHUNGEN
ZUR MITTELDEUTSCHEN
MUSIKÜBERLIEFERUNG
UND MUSIKPFLEGE
IM 16. JAHRHUNDERT
LEIPZIG, 1978

A szerző 1974-ben adta közre „Die Musiksammelhandschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Sächsischen Landesbibliothek zu Dresden” katalógusát. A konkordancia összeállításánál figyel fel azokra az összefüggésekre, melyeknek kidolgozására ebben a munkájában került sor.

Kiindulási pontul a Mus. 1-D-3 és Mus 1-D-4 gyűjteményes szolamkönyv szolgál, melyben Ludwig Senfl és Thomas Stoltzer mellett több kismester neve is szerepel, de ugyanakkor alig találunk Josquin, Ruffo, Verdelot és Willaert nevén kívül más nem német mestert. A szerző a kéziratok származását illetően különböző kutatóknak egymástól igen eltérő véleményét idézi. Ez után sorra vesz még öt kéziratot: Zwickau Mus. 81,2, Mus. 100,4 és Mus. 106,5 és Budapest, Bártfa Ms. Mus. 22 és Bártfa Ms. mus. 23. A tartalmi összevetés mellett Gombosi Ottóra hivatkozva írásanalízist is végez. Megállapítja, hogy a hét jelzetből álló kéziratcsaládban jellegzetes a háromszög alakú hangjegyfej, mely azonos nagyságú, akár kitöltött, akár üres; az írás mindig a hangjegyfejeknél kezdődik, és a száraz illesztése nagyon pontos; továbbá rámutat a gerendázás, az értéknújítópont, a kulcsok írásmódja és elhelyezése, a különböző basszus kulcsok és előjelek közötti kapcsolatot, a kusztosz, a záróvonal egyező jellegzetességeire. Eme azonosságok

mellet feltűnő a legalább ötféle kézvo-nás a szövegaláhelyezésnél. A könyv írója arra a végkövetkeztetésére jut, hogy a hét kézirat Georg Rhaw vittenbergi nyomdász által nyomdai kéziratnak lett előkészítve, s a szövegaláhelyezést több másolóra bízta. A nyomdásznak 1548-ban bekövetkezett halála után az örökösök, ma még kideríthetetlen okból, a kéziratot nem nyomtatták ki, hanem néhány évig, kb. 1554-ig otthon őrizték. Ezután valószínűleg az egyetemisták kezébe került, kik énekeltek belőle és végül széthordták.

A hét jelzet részletes taglalása után a második fejezetben 26 kismester életrajzi adata következik, melyet az eddig ismerteken kívül újabb részletekkel egészít ki. Külön fejezetet szentel Thomas Stoltzernak, aki 1522—1526-ig Mária magyar királynő szolgálatában Budán udvari karnagy, s Magyarországot 1526 kora tavaszán elhagyva Znojmo városánál vízbefullad. Mivel a vizsgált hét kéziratban éppen Stoltzer művei szerepelnek nagy számban, ezért Steude gondosan utánajár, mi lehet ennek az oka, hiszen Stoltzer csak szimpatizált a protestantizmussal, de azzá nem lett; viszont a kéziratok mind protestáns tulajdonban voltak. Megállapítja, hogy Stoltzer zsolrtármotettáit nem annyira az istentisztelet keretében, a prédikáció után énekelték, hanem — David Köler 1554-es előszava szerint — társas énekléskor. Ezután a szövegre utalva megállapítja, hogy itt „politische Motetten”-ről, vagyis politikai, pontosabban egyházpolitikai motettákról van szó, melyek az 1546 utáni évek vallási, politikai és valláspolitikai harcaiban nagy jelentőségre tettek szert.

Bennünket elsősorban az „1.3. Budapest, Mss. Bártfa 22 und Bártfa 23” fejezet és az egész könyvön végigvonuló

utalás erre a két fejezetre — és még egy harmadikra: Mus. pr. 6. — érdekel.

A bevezető két bekezdés után felsorolja a két kézirat szerzőit Gombosi nyomán, majd idézi H. Albrecht sorait, ki 1948-ban megjelent tanulmányában nyitva hagyja a kérdést, vajon szászországi kéziratról vagy forrásról van szó. Steude ezután a Mus. pr. 6 szövegműve bejegyzésére „Has partes emi 1 florino ab haeredibus patri stöckel” hivatkozva a Luther összkiadás és a wittenbergi egyetemi anyakönyvek alapján bizonyítja, hogy Stöckel Péter a bártfai reformátor, Stöckel Leonhard öccse, aki 1536-ban iratkozott be az egyetemre. Harminc évvel később még három Stöckel fiú, 1531 és 1602 között pedig összesen 24 bártfai ifjú tanult a wittenbergi egyetemen!

Steude a „Stöckel Peter örökösei” bejegyzést annak a nyomnak veszi, mely „egyenest Wittenbergbe vezet”. Az Alt szövegműve olvasható 1558. júl. 22. keltezés alapján semmi esetre sem szolgált kézirat gyanánt az 1542-ben megjelent Rhaw nyomtatványnak. Inkább fordítva, és akkor a Stöckel örökösök azt esetleg Wittenbergen kívül, még Bártfán is megszerezhették. Sajnos a dátumot követő M., N. monogram minden helymegjelölés nélkül nem fejthető meg.

Furcsának tartjuk, hogy a Bártfai Gyűjtemény említése sokféle módon, de sohasem pontosan történik:

10. lap: Die Handschriften Bártfa 22 und 23 der Ungarischen Nationalbibliothek Budapest

12. lap: Bartfelder Musikhandschriften Ms. 22 und 23

14. lap: Musikmanuscript Bártfa 22 und 23 in der Ungarischen Nationalbibliothek „Széchényi” Budapest

16., 91. lap: Bartfelder Handschriften 19., 60., 98., 106., 108., 109., 133 lap: Budapest, Mss. Bártfa 22 und Bártfa 23

19. lap: Manuscrite Bártfa 22 und 23... Druck pr. 6

19. lap: Bartfelder Handschrift 22 29., 47., 55., 133., 137. lap: Budapester Handschriften

32., 48., 91. lap: Bartfelder Handschriften

33. lap: Bartfeld/Budapester Sammlung

40. lap: Budapester Manuscript Bártfa 22

41., 47. lap: Manuscript Bártfa 23... (Budapest)

43., 91. lap: Budapest, Bártfa 22 und 23

48., 57. lap: Handschrift Bártfa 23 49., 53., 54. lap: Budapest, Ms. Bártfa 22

57. lap: Sammlung Budapest Ms. Bártfa

58. lap: Bartfelder Sammlung

97. lap: Handschriften Budapest, Bártfa 22 und 23

123. lap: Ms. Bártfa 22

138. lap: Budapest, Bártfa Ms. 22 und Bártfa Ms. 23

A szerző — Gombositól átvett — téves adatközlése szerint a Gyűjtemény 1916-ban került Budapestre, holott alulírott a Studia musicologica 1971-es számában már közölte a MAV szállítólevél keltét: 1915. január 16. Továbbá, az önálló kéziratgyűjtemények száma nem 25, hanem Gombosi szerint is 29. Csekély kiegészítés: Andreas Grundler Missa super „De profundis”-a nemcsak a Pirnai Codexek egyikében (VIII. 2.), hanem a Bártfa Ms. mus. 24-ben is megtalálható.

Stoltzer munkásságával kapcsolatban Dévai Bíró Mátyás említése mellett kitér két budai ifjúra, kik 1523-ban (Gelba Baltazar) és 1524-ben (Uthmann János) jelentkeztek Wittenbergben egyetemi tanulmányra, továbbá három budai tanárra (Grynäus Simon, Windsheim Veit és Cordatus Konrád), kik 1523-ban és 1524-ben érkeztek Wittenbergbe. Rövidre szabott életrajzuk szerint Grynäus a zenéről is tartott felolvasásokat, Cordatus pedig korábban kántor volt.

Igen értékesnek mondható Steude összegezése, mely szerint a hét kéziratgyűjtemény — köztük a bártfai is — Rhaw személye körül forog. Kiadási tervét pedagógiai, liturgiai és esztétikai szempontok határozták meg. A wittenbergi udvari kórus feloszlása után a polgárság veszi át a zene művelését a maga reális szintjén. A „rég” és „új” wittenbergi repertoár között bizonyos mértékben szintbeli visszaesés van, de az „új”-ban a polgárság a maga mondánivalójával lép elő. Így ezekben a gyűjteményekben egymás mellett megtalálható a konzervatív és a haladó vonás. Utóbbinak lett csúcspontja a 17. században Michael Praetorius és Heinrich Schütz, a 18. században pedig Johann Sebastian Bach.

A 16. század zenéjével foglalkozóknak, egyetemes és magyar zenetörténeti vonatkozásban egyaránt igen fontos útbaigazítást ad a könyv.

Murányi Róbert Árpád

H. H. Stuckenschmidt

ZUM HÖREN GEBOREN
EIN LEBEN MIT DER MUSIK-
UNSERER ZEIT

R. Piper & Co. Verlag, München—
Zürich 1979

„Hallásra születve; egy élet korunk zenéjével” — ez a címe a jelentékeny XX. századi zenekritikus és krónikás, *Hans Heinz Stuckenschmidt* 380 oldalas, gazdag tartalmú, számunkra feltétlenül sok új információt adó önéletrajzi kötetének.

Érdekes maga az életút is, számos kanyargójával, veszélyes pontjaival. Az 1901-ben született Stuckenschmidt porosz katonatiszti család sarja; nagy utat tett meg, míg eljutott a zenéhez, mint hivatáshoz — s még nagyobb, amikor egy életre *korunk zenéjével* jegyezte el magát. Szellemi naprendszerének Schönberg lett a központi bolygója, az ő művészi alakja, az ő életműve. Az ilyen szemléletmód természetesen létrehoz egy bizonyos értékrendszert, mely tetszhet vagy nem tetszhet az olvasónak: **ám** mindenképpen ez Stuckenschmidt értékrendszere. Korán szegődött Schönberg hívévé — akkor, amikor ez a magatartás egyáltalán nem volt divatos, még kevésbé kötelező vagy jutalmazandó; és kitartott mellette akkor is, amikor súlyos következményeket kellett vállalnia e szellemi hűségért: egyfajta száműzetést, majd a teljes elhallgattatást. Így ő lehetett a háború után az első német, akivel — bár a hitleri időkben Németországban élte át — Schönberg „szóbaállt”.

Mindezzel nagyjából már fel is vázoltam azt a szellemi háttérrel, mely előtt Stuckenschmidt önéletrajzi írása „játsszódik”. Vilmos császár birodalmának utolsó békeévei, az első világháború, a birodalom bukása, a weimari köztársaság kora, a III. Birodalom ideje s a II. világháború súlyos sérüléseiből újjáéledő német zenekultúra nyugati fejlődési modelljei: ezek a könyv színhelyei és témái.

A magyar olvasót három témakör érdeklí legjobban e könyvből. Az első a weimari Németország szinte hihetetlen intenzitású szellemi pezsgése — egy folyamat, melyről most a szemtanú és résztvevő közvetlen elbeszéléséből kapunk fogalmat. Közeli felvételek a Bauhausról, a hamburgi új színpadi kezdeményezésekről, a Melos folyóirat első korszakáról, az amerikai tánczene európai megjelenéséről, maszktáncosokról, Antheilről, a „zenei futuristáról”. Majd bécsi képek következnek: Webernről, aki a fiatal Stuckenschmidtre nem tett nagy hatást, Alban Bergről, aki meghódította nyájasságával, és Josef Matthias Hauerrel, aki elvitatta Schönbergtól a tizenkétfokúság feltalálását, Josef Ruferről, Schönberg hívéréről és későbbi kutatójáról, Adolf Loosról, a nagy bécsi építészről. Fantasztikus az szellemi erjedés, melyről a Bécsbe és Párizsba is kitekinő Stuckenschmidt a húszas évek elejéről szólva, számot ad. Érdekes a magyar zenetörténet szemszögéből nézve azért, mert a kor német kulturális életének lehetőségei egy időre Bartókot is magukkal ragadták. „A nagyon sivár otthoni viszonyok” elől menekülve, több hónapot töltött Berlinben, figyelmesen körül nézett, megismert sok új lehetőséget, elméleti cikkeket írt, majd megkomponálta két hegedű-zongoraszonátáját. Stuckenschmidt könyvének eleven környezetrajza is hozzásegíti az olvasót, hogy jobban megértse e Bartók-művek „nemzetközi háttérét”. A tájékozódó utat, tudjuk, hazatérés követte, a két szonátát új szellemi tájékozódásról tanúskodó kompozíciók. De Bartók egy bizonyos periódusa aligha érthető a maga teljességében a Stuckenschmidt által felvázolt fejlődési kép ismerete nélkül. Bartókkal személyes találkozása is volt Stuckenschmidtnek — ez azonban már későbbi emlék, a nácizmus korának krónikájához tartozik. Stuckenschmidt, amikor német földön elvisehelhetlenné vált helyzete, először Prágába ment, ott próbált zenekritikusi tevékenységet kifejteni. Onnan látogatott sgyezer Budapestre. Bár ez a budapesti emlékezés nyilvánvaló tárgyi tévedést tartalmaz, érdemes az idézésre.

„Szeptemberre bejelentették Mussolinival, Daladier-val és Chamberlainnel a müncheni konferenciát. A hír felriasztott bennünket. Elhatároztuk, hogy legalább egy időre, elhagyjuk a forró prágai talajt. Vonatjegyet vettem Zürichbe

és vissza, Budapesten keresztül. Néhány bőrönddel elindultunk a bizonytalanba. Fárastó éjszakai utazás után kora reggel érkezünk Budapestre és a Déli pályaudvar környékén egy olcsó penzióban szállunk meg. Minden pénzünk dollár- és fonthonoráriumok csekkjeiből állt. Tudtuk, hogy ezeket a valutákat Magyarországon a hivatalos árfolyam fölött árulják. Dél körül sétálni indultunk a szép városban. Láttam a Rózsavölgyi zeneműbolt kirakatát és azon gondolkodtam, hogy mit tegyek a csekkekkel. Erre az üzletből egy jó ismerős lépett ki: Alberti úr, aki a berlini Tauentzienstrassén hanglezeteltet vezetett. Nagyon szívélyesen üdvözölt. Amikor elmondtam neki prágai gondjainkat és pénzproblémánkat, azonnal megígérte, hogy segít. Egy, számunkra igen kedvező árfolyamon vette át valutánkat, egy időre gondtalanok voltunk.

Az opera intendánsa Tóth Aladár volt, az egykori kritikus. (Stuckenschmidt ebben téved: Tóth csak svédországi emigrációjából hazajöve, 1946-ban foglalta el az Operaház igazgatói székét.) Meghívott bennünket Liszt „Krisztus” oratóriumának premierjére, melyet Tiepolo festményei nyomán készült díszletek között, szcenírozva játszottak. Mindjárt anyagot kaptam New York, Prága és Zürich számára írandó beszámolókhöz. Jemnitz Sándor zeneszerző, ismerősöm a berlini időkből, meghívott szülei házába ebédre. Mindenfelé rokonszenvvel és barátsággal találkoztunk.

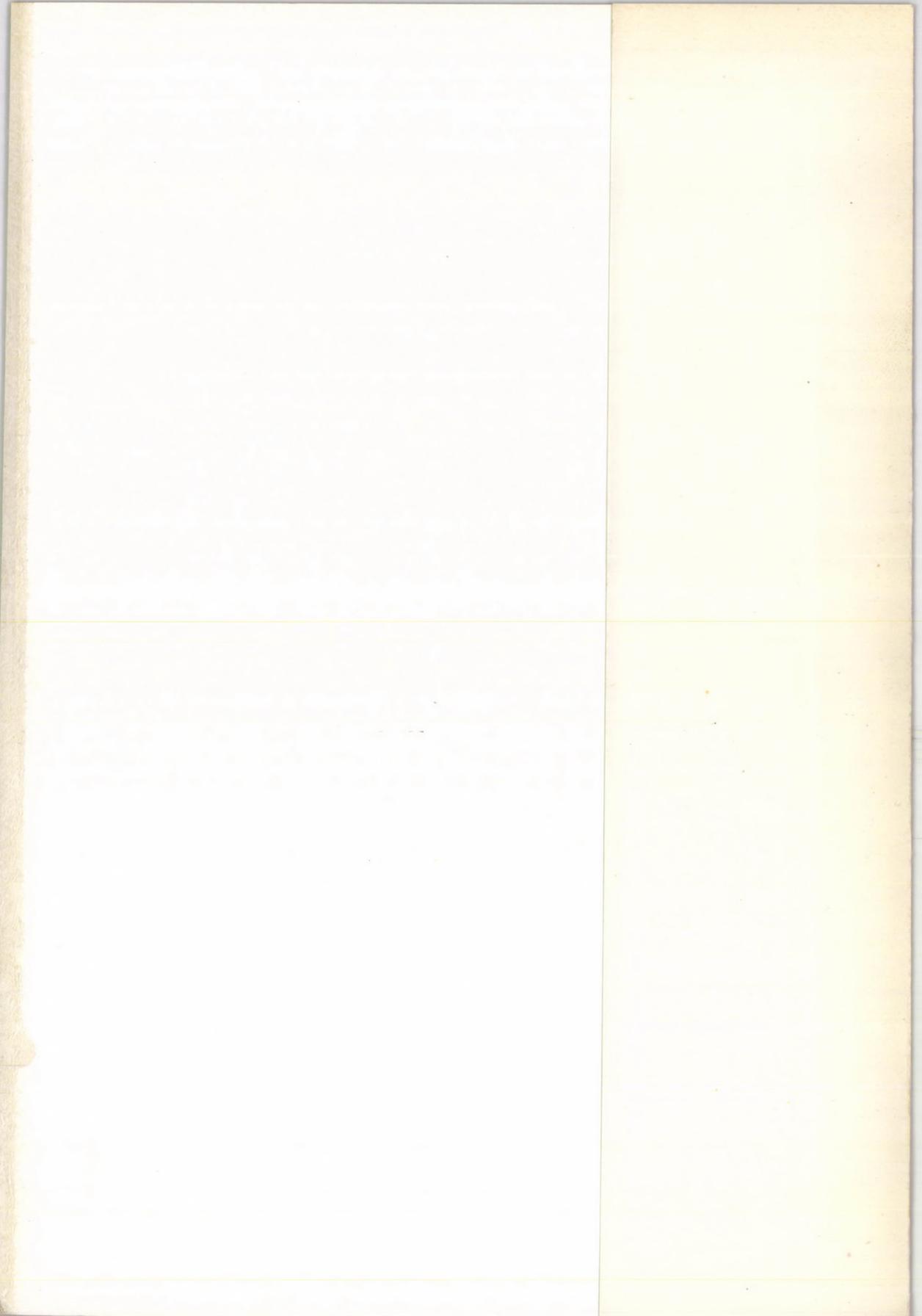
A második napon felhívtam Bartók Bélát. Ő kávéra hívott meg minket. Lakása távol esett tőlünk, jó húszpercnnyire villamossal. Komolyan jött elibénk: Önök tehát menekültek? Elmagyaráztam neki, hogy sorsunk a müncheni konferenciától függ. Dolgozószobájában gramofon állt. Miután leültünk, így szólt: Lejátszom Önnek egy néptáncfelvételt.

Határozza meg a metrumát. Hegedűs előadásában, virtuóz módon és gyors tempóban játszva, román népi táncot hallottunk. Kértem Bartókot, játssza le még egyszer. Aztán már biztos voltam a dolgomban. 12 nyolcad, de szabálytalanul tagolva: 2+3+2+3+2! Helyesen ismerte fel — mondta Bartók. Kérem, foglaljon helyet. Vizsgáztatni akart és én kiálltam a vizsgát.

Az íróasztalon kottalapok álltak. Bartók a klarinétra, hegedűre és zongorára írt Kontrasztokon dolgozott. Nem maradt sokáig Magyarországon. A gyűlölt nemzetiszocialista fenyegetés boldogtalanlanná tette. Egészében pesszimistának és messzetekintőnek találtuk őt. Segíteni nem tudott rajtunk, de ilyesmire nem is gondoltunk. Búcsúzásul adott feleségemnek egy tantuszt, mellyel akkor a budapesti villamoson fizettek. Akkor láttam utoljára.”

Ennyit Stuckenschmidt és Bartók találkozásáról, a II. világháború küszöbén. A háborút magát, mint hallgatásra ítélt zenekritikus, kényszerű katonasorban élte át Stuckenschmidt. Könyve zárórészében egyetemi tanári éveiről tudósít, a szelemi újjáépítésben végzett feladatáról, Baden-Badenről és Donau-Eschingenről, Henze, Blacher, Nono, Hartmann művészi kibontakozásáról. Elsuhan az emlékképek között Hindemith és Sztravinszkij portréja is — de úgy rémlik, ők már csak vendégek az új ideálok felé forduló nyugatnémet zeneéletben, az 50-es években, a 60-as évek elején. Nekünk persze — akik az akkori zenei fejlődésről keveset tudunk —, érdekes és informatív a könyvnek ez a része is. De a tetőpont, e sorok írója számára legalábbis, a húszas évek leírása: egy olyan koré, melyben kétségkívül sok alapvető, új mű és irányzat született a zene történetében.

Bónis Ferenc



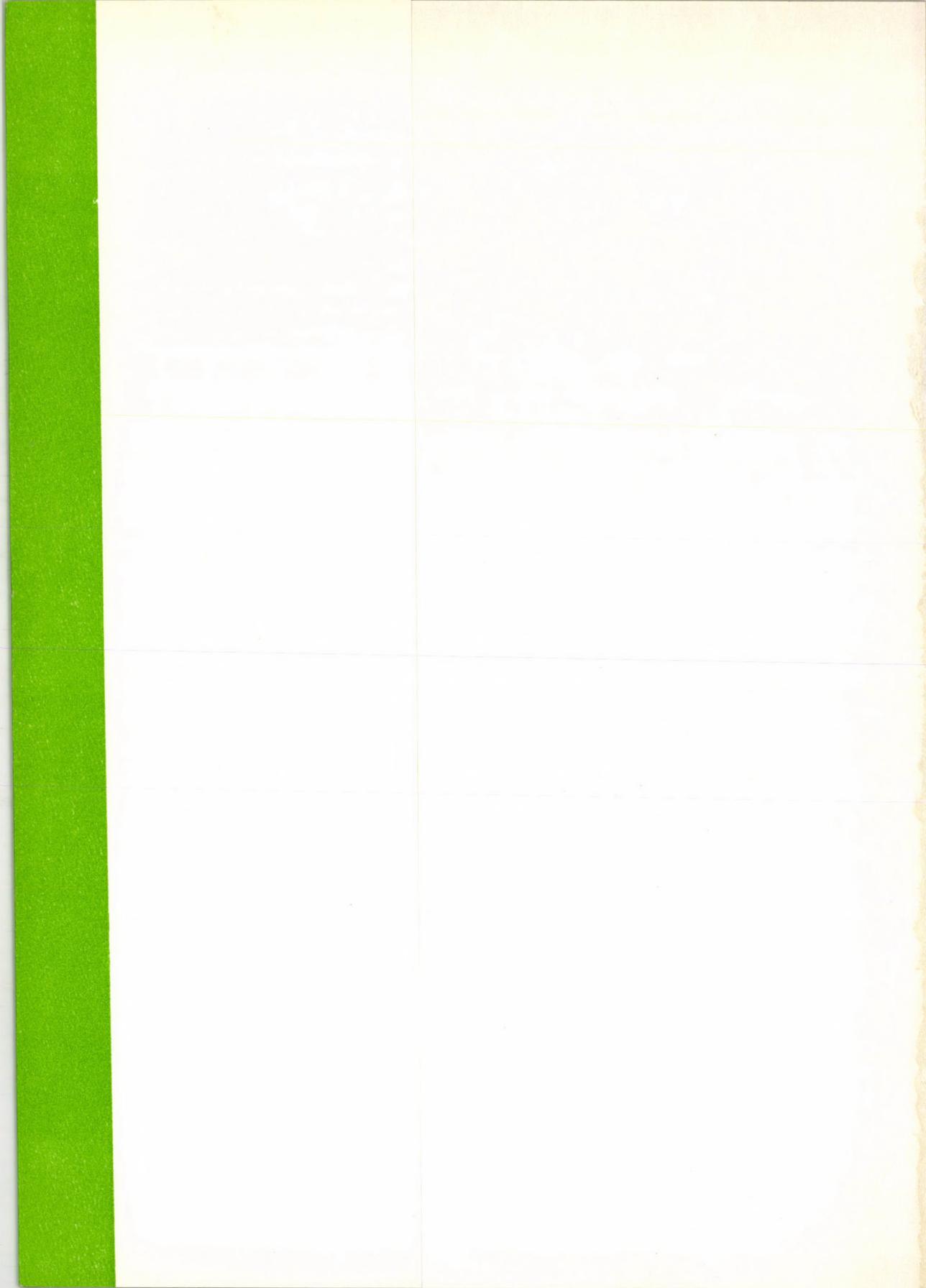
Ára: 15,— Ft

Index 25.563

Kötelepéldány

MAGYAR ZENE

19 **4** 80



MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XXI. évfolyam, 4. szám

1980. december

TARTALOM

IRMGARD BONTINCK:

A zene szerepe az ifjúság szabadidő-mérlegében 335

BÁRDOS LAJOS:

„Tetemrehívás?” 391

BREUER JÁNOS:

Kodály Zoltán Bartók-képe 394

TALLIÁN TIBOR:

„Termékeny közszellemet, szabad polifóniát, felszabadult tavaszi léghört...” — Szabolcsi, a zenepolitikus 402

HAMBURGER KLÁRA:

Kókai Rezső 75. születésnapjára 411

VARGA LÁSZLÓ:

Heves megye ének- és zenekultúrájának történetéből 414

DOCUMENTA

Elfeledett Bartók- és Kodály-nyilatkozat 1923-ból (Wilhelm András) 428

Kodály Zoltán három levele Karl Straubéhoz (László Ferenc, Breuer János) 430

KÖNYVEKRŐL

Somfai László: Joseph Haydn zongoraszonátái — Pándi Marianne: Maurice Ravel — Elena Ostleitner: Musiksoziographie in Österreich; Music Life — Structures and Changes in the Seventies — Desmond Mark: Zur Bestandaufnahme des Wiener Orchesterrepertoires — Henriette Kotlan-Werner: Kunst und Volk. David Josef Bach (B. J.) 438

MAGYAR ZENE

Zenetudományi folyóirat

Megjelenik évente négyszer

A szerkesztő bizottság tagjai:

UJFALUSSY József és MARÓTHY János

Szerkesztő: BREUER János

Szerkesztőség: Budapest V., Vörösmarty tér 1. (Magyar Zeneművészek Szövetsége címén

1364 Budapest, Pf. 47.) Telefon: 176-222/179

Kiadja Lapkiadó Vállalat (VI., Lenin krt. 9-11.) Levélcím: 1906 Pf. 223.

Felelős kiadó: SIKLÓSI Norbert

Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a Posta hírlapüzleteiben és a Posta Központi Hírlapirodánál (KHI, 1900 Budapest V., József nádor tér 1.) közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a KHI 215-96 162 pénzforgalmi jelzőszámlára. Előfizetési díj fél évre 30,- forint, egész évre 60,- forint.

Index: 25 563

HU ISSN 0025-0384

80.2715.66-2 Alföldi Nyomda, Debrecen

IRMGARD BONTINCK:

A ZENE SZEREPE AZ IFJÚSÁG SZABADIDŐ-MÉRLEGÉBEN*

Az alábbi munka Bécs főiskolai jubileumi alapítványának támogatásával végzett kutatási program eredménye. A kutatást kollektíva végezte, dr. Irmgard Bontinck irányításával.

Részterületek kidolgozásában Elena Ostleiter (1. és 2. fejezet), Alenka Kersovan professzor (függelék), dr. Desmond Mark (bibliográfiai előmunkálatok), Jacqueline Freigang (interjúk Bécs ifjúsági központjaiban) működött közre.

Kurt Blaukopf,
a Bécsi Zeneművészeti Főiskola
Zeneszociológiai és Zenepedagógiai Intézetének
igazgatója

1. AZ „IFJÚSÁG” FOGALMÁHOZ

Az „ifjúság” témájával foglalkozó empirikus tanulmányok áttekintésekor világosan megmutatkozik a fogalom tartalmi körülhatárolásának problémája. Különböző tudományágak más-más módon vonják meg az ifjúság határait. Ehhez alapelvül ama specifikus (többnyire egymástól eltérő) aspektusokat vesz figyelembe, amelyek különféle tudományágakból adódnak. Így például az ifjúság fogalmának életkori határait a jogi normák másként vonják meg, mint, teszem, a biológia.

Nincs tehát olyan egységes definíciója az ifjúságnak, amely a társadalom valamennyi területére érvényes volna. Ez visszatükröződik az itt megvizsgált tanulmányokban is: az ifjúsághoz tartozó s megkérdezett személyek életkora 10-30 év között ingadozik.

A szociológiai irodalom definíciós kísérleteiben sincs egység. Anton Burghardt például a fiatalsághoz számítja a „14-25 éveseket, függetlenül attól, vajon házasok-e vagy sem”.¹ Schelsky viszont tartózkodik az ennyire szilárdan körülhatárolt kijelentéstől. Nála a fiatalság „az embernek ama magatartási fázisa, amelyben nem játssza többé a gyermek szerepét . . . , de még nem vette

* Az 1978-ban készült tanulmány teljes terjedelmében e helyütt első ízben lát napvilágot. (A szerk.)

¹ Anton Burghardt: Beiträge zur Jugendsoziologie. In: Berichte Heft 3., Wien, 1972. 1. 1. (Az Institut für Soziologie an der Hochschule für Welthandel kiadása.)

át a felnőtteknek mint a társadalmi intézmények teljes korú hordozóinak szerepkörét”.²

Rosenmayr megkísérli, hogy az ifjúság széles fogalmán belül a szűkebb fiatalságét kiemelje, és két kiindulási kategóriát különböztet meg, nevezetesen a fiatalokét és a fiatal felnőttekét. Differenciált életkor-meghatározásoktól ő is tartózkodik.³

Az is feltűnő, hogy a közkezen forgó kézikönyvekben ritkán szerepel „ifjúság” címszó.

Ausztriában az 1971-es népszámlálás adatai szerint 7 456 463 ember él. Közülük 1 625 710 10-25 éves. Ausztria teljes lakosságának kerekén egyötödét jelentik tehát. Az ifjúság részaránya, tehát a 10-25 évesek csoportja az egyes tartományokban 21,8⁰/₀ (Alsó-Ausztria), és 25,2⁰/₀ (Vorarlberg) között ingadozik. Bécsben alacsonyabb ez az érték, 15,8⁰/₀. Bécs tehát Ausztria legkevésbé „fiatal” része.

A 10-25 évesek részaránya a teljes lakosághoz viszonyítva

| Tartomány | Szám | Arány, % | Teljes lakosság |
|----------------|-----------|----------|-----------------|
| Vorarlberg | 68 442 | 25,2 | 271 473 |
| Karintia | 130 611 | 24,8 | 525 728 |
| Tirol | 132 015 | 24,4 | 540 771 |
| Burgenland | 65 806 | 24,2 | 272 119 |
| Felső-Ausztria | 291 214 | 23,8 | 1 223 444 |
| Salzburg | 94 839 | 23,6 | 401 766 |
| Stájerország | 278 096 | 23,3 | 1 192 100 |
| Alsó-Ausztria | 309 385 | 21,9 | 1 414 841 |
| Bécs | 255 302 | 15,8 | 1 614 841 |
| Ausztria | 1 625 710 | 21,8 | 7 456 403 |

*A 10-25 év közötti lakosság megoszlása Ausztriában
(Hol élnek az osztrák fiatalok?)*

| Tartomány | Abszolút érték | A teljes fiatalság aránya, % |
|----------------|----------------|------------------------------|
| Burgenland | 65 806 | 4,05 |
| Vorarlberg | 68 442 | 4,21 |
| Salzburg | 94 839 | 5,83 |
| Karintia | 130 611 | 8,03 |
| Tirol | 132 015 | 8,12 |
| Bécs | 255 302 | 15,70 |
| Stájerország | 278 096 | 17,10 |
| Felső-Ausztria | 291 214 | 17,91 |
| Alsó-Ausztria | 309 385 | 19,03 |

² Helmut Schelsky: Die skeptische Generation. Eine Soziologie der deutschen Jugend. Köln/Düsseldorf, 1957. 16. l.

³ Leopold Rosenmayr: Hauptgebiete der Jugendsoziologie. In: René König (szerk.): Handbuch der empirischen Sozialforschung. 2. kötet. Stuttgart, 1969. 68. l.

E globális adatok részletesebb vizsgálatából a következő kép alakul ki a 10—25 évesek, munkánk szempontjából releváns, életkori kategóriáiról. Az alábbi táblázatban a százalékarány Ausztria tartományainak teljes lakosságához viszonyított.

A fiatalok életkor szerinti megoszlása

| Tartomány | 10-15 évesek száma aránya, ‰ | | 15-20 évesek száma aránya, ‰ | | 20-25 évesek száma aránya, ‰ | |
|----------------|---------------------------------|-------|---------------------------------|-------|---------------------------------|-------|
| Burgenland | 24 543 | 4,19 | 22 203 | 4,34 | 19 060 | 3,60 |
| Karintia | 29 830 | 8,51 | 44 007 | 8,60 | 36 774 | 6,95 |
| Alsó-Ausztria | 116 032 | 19,82 | 100 933 | 19,73 | 92 420 | 17,47 |
| Felső-Ausztria | 109 411 | 18,70 | 94 938 | 18,56 | 86 865 | 16,42 |
| Salzburg | 33 340 | 5,70 | 29 623 | 5,80 | 31 876 | 6,03 |
| Stájerország | 102 763 | 17,55 | 89 731 | 17,55 | 85 602 | 16,19 |
| Tirol | 47 568 | 8,13 | 40 714 | 7,96 | 43 733 | 8,27 |
| Vorarlberg | 22 496 | 4,18 | 21 749 | 4,25 | 22 197 | 4,20 |
| Bécs | 77 383 | 13,22 | 67 558 | 13,21 | 110 361 | 20,87 |
| Ausztria | 585 366 | | 511 456 | | 528 888 | |

Ausztriában összesen 511 456 15-20 éves fiatal él, a teljes lakosság 6,86‰-a. Ugyanebbe az életkori kategóriába Bécsben — amint az az előbbi táblázatról leolvasható — csupán Ausztria teljes lakosságának 4,18‰-a tartozik. A 20-25 évesek az ország teljes lakosságának 7,09‰-át teszik ki (528 888). A bécsi érték itt is alacsonyabb, 6,83‰.

2. 1958—1976 KÖZÖTT VÉGZETT EMPIRIKUS FELMÉRÉSEK

A szabad idő témájával kapcsolatos eddigi empirikus vizsgálatok közül csupán kevés foglalkozott speciálisan az ifjúsággal. A következőkben ama osztrák vizsgálódásokat ismertetjük, amelyek az elmúlt húsz év során a „szabad idő” témájával foglalkoztak. Azon munkákból, amelyek tárgya nem specifikusan az ifjúság, a megfelelő korosztályokra vonatkozó részeket emeljük ki s vonjuk be elemzésünkbe. Az ismertetés kronologikus, az egyes munkákból levonható tanulságokat és következtetéseket röviden foglaljuk össze.

[A tanulmány gondolatmenetének megértéséhez szükséges a magyartól eltérő osztrák oktatási rendszer ismertetése. *Volksschule* = négyosztályos elemi iskola, 6-10 évesek számára. *Hauptschule* = az elemi folytatása, 10-14 éves tanulók számára, az egykori magyar polgári iskola megfelelője, 14-15 éveseknek *politechnikai tanév* követi. Ausztriában 9 tanévre terjed ki a tankötelezettség. *Allgemeinbildende Höhere Schulen* (AHS) = nyolc tanéves iskola, megfelel az egykori magyar gimnáziumnak, diákjai érettségit tesznek. Vannak humán, matematikai, idegen nyelv tagozatos stb. AHS-iskolák. *Berufsbildende Höhere Schulen* (BHS) = 14-18 éves fiatalok számára, részben a magyar szakközépiskolákkal azonos iskolák. *Berufsbildende Schulen* = alacsonyabb szintű szakközépiskolák. *Berufsschulen* = megfelel a magyar szakmunkásképző intézeteknek, a politechnikai tanévet végzett 15 évesek

vagy az AHS-iskolák 5. osztályát elvégzettek folytathatják itt tanulmányaikat. A tanítás heti 8-9 órában folyik. A tanulmányi idő szakmák szerint változó. A szerk.]

a) Alois Eder, Helmut Zilk: *Die Freizeit der Wiener Hauptschüler* [A bécsi polgári iskolák diákjainak szabad ideje]. Pedagógiai, fejlődépszichológiai és szociológiai tanulmány. Verlag Jugend und Volk, Wien, 1959.

E felmérés első részét (1957?) kizárólag bécsi iskolákban végezték. Valamennyi bécsi polgári diákjainak 8⁰/₀-át vonták be az adatgyűjtésbe, ezzel reprezentatív keresztmetszetet biztosítottak.

A szabad idő eltöltésének kiderítésére nem a szokványos kérdőíveket alkalmazták, a kérdőíveket a diákok szabad dolgozatával kombinálva használták fel. A kérdőívek nemcsak demográfiai, hanem egynémely szociális információt is rögzítenek, s elősegítették a dolgozatok értelmes kvantitatív és kvalitatív értékelését.

E dolgozatnak bizonynal legérdekesebb eredménye a szabad idő eltöltésében nemek szerint világosan kirajzolódó különbség, ami a rádióhallgatásban, színház- és koncertlátogatásban egyaránt megnyilvánul.

Míg a 11-12 éves fiúknál meghatározott rádióműsorok iránti differenciált előszeretet mutatkozik, a lányoknál ilyesmi nem figyelhető meg. A 11-12 éves fiúk kedvelt rádióadásként a mesét, az iskolarádiót és a sportközvetítéseket adták meg. Dolgozataikban gyakran említik, hogy kedvelik a teljes hangerőt.

Bár a lányoknál és fiúknál mutatkozó különböző eredmények nem épülnek empirikus összehasonlíthatóság alapjaira, a dolgozatok — „mivel töltöm el általában a délutánjaimat”, „vége a tanításnak” — értékeléséből mégis megállapítható, hogy sokkal kevesebb fiú hallgat rádiót, mint leány (a dolgozatok információi szerint).

A leányok érdeklődése a színház- és hangverseny-látogatás iránt is nagyobb. Megjegyzem, hogy valamennyi adat a dolgozatokban kötetlenül leírt szabadidő-tevékenységen alapul. Kérdés, mennyiben tűnt fel említésre méltónak a fiatalok egy s más tevékenysége. Például a rádióhallgatásnak mint melléktevékenységnek vagy a foglalatosság presztízse szempontjából mellékesnek látszó tevékenységnek a megemlítése. Feltételezhető, hogy a fiúk rádióhallgatásának alacsony aránya (4,40⁰/₀) arra is visszavezethető, hogy a sporttevékenység szóbeli kifejezése könnyebben ment ennek a korosztálynak olyan dolgozatban, amelyre egy óra állt rendelkezésre, mint olyan passzív tevékenység leírása, mint a rádióhallgatás vagy a hangverseny-látogatás.

b) Leopold Rosenmayr, Eva Köckels, Henrik Kreuz: *Kulturelle Interessen von Jugendlichen*. [A fiatalok kulturális érdeklődése.] Fiatal munkások és felsőbb iskolai növendékek között végzett szociológiai vizsgálat. Wien, é. n. (Az Institut für Jugendkunde sokszorosított kiadványa.)

Az 1963-ban szétküldött körkérdés behatóan foglalkozott a fiatalok zenei aktivitásaival is — ami rendkívül ritkán történik meg. A Hanglemez és hangszer című önálló fejezet nemcsak a lemezek és hangszerek birtoklásával foglalkozik, hanem a megkérdezettek zenei preferenciáival is.

Bizonyos, hogy a hanglemezkínálat is, a fiatalok zenei ízlése is megváltozott az elmúlt évek során. Ezeknek az éveknek a tapasztalatai és vizsgálati eredménye azonban azt igazolja, hogy növekszik a zene szerepe a fiatalok éle-

tében. Tanúsítják ezt a hanglemezforgalom növekvő gazdasági adatai is. A hanglemezeknek pedig a fiatalok a legfőbb vásárlói.

A tanulmány megírásakor az ipari tanulók valamivel kevesebb mint egyharmada, a középiskolások majd fele rendelkezett saját lemezekkel. Magnója az ipari tanulók 6⁰/₀-ának, viszont a középiskolások 11⁰/₀-ának volt. A lemezhallgatáshoz szükséges lemezjátszója az ipari tanulók 14⁰/₀-ának volt csak, míg szüleik egynegyedének. Ezzel szemben a középiskolások 25⁰/₀-ának, szüleik 50⁰/₀-ának volt lemezjátszója.

E nagyrészt társadalmi-gazdasági meghatározottságú különbségek mellett kiderült, a szilárd partnerkapcsolatokkal rendelkező fiúknak a többiekénél több hanglemez van. A saját tulajdonú lemez — gyanítják a szerzők — növeli a fiúk attraktivitását a lányoknál. Feltételezhető, hogy az időközben emelkedett életszínvonal következtében ezt a presztízsfunckiót a sztereo berendezés és a kazettás magnetofon vette át.

Az aktív muzsikálásra vonatkozóan is világos a társadalmi rétegtől való függőség, a diákok 44⁰/₀-a muzsikál maga is, az ipari tanulóknak viszont csupán 23⁰/₀-a. Különösen szembeszökő a különbség a saját zongora birtoklásában. Ez a hangszer — amelyet a szerzők „polgári tulajdon”-nak jelölnek meg — a magasabb osztályokhoz tartozó diákok szülei 60⁰/₀-ának van a birtokában, miközben a munkáscsaládokból származó diákok szülei közül mindössze 16⁰/₀-ának van zongorája.

c) *Freizeiterhebung 1970* [Szabadidő-felmérés]. Munkások és alkalmazottak kamarája, Bécs (kézirat).

Ebben a munkában mintegy 2000 reprezentatívan kiválasztott bécsi munkás és alkalmazott számára küldött kérdőíveket dolgoztak fel. A megkérdezettek életkora 18-65 év között mozgott. A tanulmány céljaul tűzte ki, hogy kiderítse a bécsi munkakamarában képviselt munkavállalók szabadidő-felhasználását. Tekintetbe véve az 1970-ben törvényesen 45-ről 43 órára csökkentett munkaidőt, meg kívánták állapítani az időbeli átrétegződések tendenciáit is. Így például a szabad idő komplex társadalmi-gazdasági meghatározói (iskolai képzettség, foglalkozás, jövedelem) mellett vizsgálták a munka nélkül töltött idő tagozódását is.

Ez a munka ugyan nem foglalkozik speciálisan a fiatalok szabadidő-gazdálkodásával, tartalmaz azonban adatokat 18-30 évesekről is. E csoport 73,8⁰/₀-a naponta, majdnem 15⁰/₀-a heti egy vagy több alkalommal hallgat rádiót.

A rádiót naponta hallgatók között, ami a gyakoriságot illeti, világos nemek szerinti specifikus tagozódás mutatkozik. Így például a dolgozó férfiak 70,3⁰/₀-a jelezte, hogy naponta hallgat rádiót, míg a dolgozó nők 79,5⁰/₀-a, vagyis majd 10⁰/₀-kal több.

Nem derül ki ebből, vajon ez a tény a megrövidült munkaidő, illetve a lakásban eltöltött hosszabb idő következménye-e, vagy a nők valóban jobban szeretik-e a rádiót. Az összefoglaló adatok szerint — lehetséges átfedésekkel — a rádióhallgatók 79,6⁰/₀-a közölte, hogy hallgat „slágert, szórakoztató zenét és zenei programot”. A kedvelt sportadásokat azonban csupán 32,7⁰/₀ jelölte meg. Összegezve valamennyi közölt adatot olyan rádióadásokról, amelyekben a zene valamilyen — ha nem is kizárólagos, de legalább domináló — szerepet játszik, 124⁰/₀ az eredmény (átfedésekkel).

A zenei igényre azzal a kérdéssel utaltak, kívánatosnak tartják-e a megkérdezettek a gyakori hangverseny-látogatást. Óhaj és valóság közötti diszkrepancia itt különös egyértelműséggel fejeződött ki. A hangverseny-látogatás iránti óhaj több mint 50%-kal magasabb, mint a valóságos látogatás (73,9%, illetve 35,5%). Hogy ez jórészt gazdasági okokra vezethető vissza, az nyilvánvalóvá lesz ama tényből, hogy a megkérdezettek egynegyedének szabadidő-költségvetése nem lépte át a havi 400 schillinges maximumot.

d) Josef Höchtel: *Jugend und Freizeit* [Ifjúság és szabad idő]. In: Report 3/1974. Österreichisches Institut für Jugendkunde. Wien, 1974.

A csupán 1974-ben publikált, ám 1970/71-ben végzett vizsgálat kérdéseivel 3000 14-24 éves fiatal keresett meg. A központi kérdések egyike a szabadidő-tevékenység színhelyeire vonatkozott, összefüggésben magukkal a tevékenységi formákkal. A lakáson belüli szabadidő-tevékenységben a zenehallgatás, 71%-kal, az első helyen áll. A második leggyakoribb tevékenység a televíziózás, 56%. A hangszeres játék 16%-kal az utolsó előtti helyre került. Az életkor szerint differenciált adatok különböző arányokat jeleztek a szabad idő eltöltésében. A zenehallgatás például így fest:

| Életkor | A zenehallgatók aránya, % |
|---------|---------------------------|
| 14-15 | 71 |
| 16-17 | 78 |
| 18-19 | 79 |
| 20-21 | 73 |
| 22-24 | 60 |

Érdekes eredményei vannak a közösségekben, másokkal együtt töltött szabad idő vizsgálatának is. Ebből kiderül, hogy a szabad idő eltöltésekor előnyben részesítik a barátokkal, ismerősökkel közös színházi, hangverseny- és múzeumlátogatást. Míg magányosan csupán 6% keres fel ilyen kulturális intézményeket, közösségben 21%. Az otthoni zenehallgatásnál a helyzet éppen fordított. Barátokkal, ismerősökkel a saját négy fal között 19%, magányosan épp a duplája, vagyis 38% hallgat muzsikát.

e) Szerk.: Kurt Freisitzer, Faschingbauer, Falk, Münch: *Freizeit- und Erholungsgewohnheiten der Grazer*. [A graziak szabadidő- és pihenési szokásai.] m Auftrag der Stadtplanung der Stadt Graz. Band 5/6 der Schriftenreihe des Instituts für Soziologie an der Universität Graz, 1972.

E munka körkérdesét 1970/71 fordulóján 2460 szavazati jogú polgárhoz intézték, a nemzeti tanács választására jogosult lakosokhoz. Alapvető strukturális adatokon kívül — jövedelem, lakáshelyzet, demográfiai adatok, a községpolitikai tevékenység megítélése — információkat kértek a graziak pihenési, szabadságelöltési, valamint szabadidő-szokásairól is (Vágyak és realitások). Mivel itt nem specifikus ifjúságvizsgálatról volt szó, az életkori kategóriákat is meglehetősen elnagyolva kezelték. A megkérdezettek legfiatalabb csoportja 20-30 éves.

Nagy figyelmet szenteltek a tömegkommunikációs csatornáknak, kivált a rádióknak. Megmutatkozott például, hogy a programok kiválasztása és a rádiózásra fordított napi idő mennyisége nemcsak képzettség és osztályrétege-

zödés kérdése, hanem lényegesen befolyásolja ezt a megkérdezettek életkora is. Így például a növekvő életkorral változik az osztrák rádió 3. műsora (pop, rock stb.) iránti vonzalom: míg a 20-30 évesek 59,09%-a a 3. műsort választja, a 60 éven felülieknek mindössze 3,23%-a. A regionális adások népszerűségének aránya éppen fordított. Ezt az idősebbek szeretik (a 60-on felüliek 52,22%-a), a legifjabb korcsoportnak viszont mindössze 15%-a hallgatja.

Differenciált eredménye van a rádióhallgatásra fordított napi időmennyiségre vonatkozó kérdésnek. Az életkor növekedésével ez az idő általában csökken. Ezen belül viszont 10%-kal növekszik a napi egy óráig tartó rádiózás. Ebből arra következtethetünk, hogy idősebb korban a rádió kevésbé funkcionál hangkulisszaként, inkább programválasztás, szelekció tárgya.

A zenével való passzív és aktív foglalkozásra nincsenek közvetlen adatok. Mindenesetre a munka- és ünnepnapok eltérő szabadidő-tevékenységi formáit soroló 32 lehetséges kérdés közül az egyik „rádió-, zenehallgatás” mint a munka-, illetve pihenőnap eltöltésének igen vitatható alternatívája. A gyakoriságban nincsenek is lényeges eltérések. A 20-30 évesek 30%-a — lehetséges átfedésekkel — munkanapokon, 31,82%-a viszont vasárnap megy „rádiót, zenét hallgatni”.

f) Österreichisches Statistisches Zentralamt, *Kulturelles Verhalten*. Ergebnisse des Mikrozensus, Juni 1972. [Osztrák Központi Statisztikai Hivatal, Kulturális magatartás. Az 1972. júniusi mikrocenzus eredményei.]

Az osztrákok kulturális magatartásának adatszerű vizsgálata része ama átfogó mikrocenzusnak, amely minden 15 évnél idősebb lakosra kiterjed. Nemcsak a megkérdezettek képzettsége és neme határozza meg a kulturális rendezvények látogatásának preferenciáit, döntő befolyása van az életkornak is, például bizonyos televízió-műsorok iránti érdeklődésben:

| Életkor | Népesség száma | Néhány kedvelt műsor iránti érdeklődés aránya, % | | | | |
|---------|----------------|--|-------|---------|---------------|-------------------|
| | | hírek | sport | színház | opera-operett | koncert (musical) |
| 15-18 | 432 000 | 52,6 | 65 | 42,7 | 24,2 | 11,2 |
| 19-25 | 585 900 | 67,5 | 59,6 | 45 | 27,3 | 11,3 |
| 26-40 | 1 233 000 | 67,1 | 48,3 | 51,8 | 35 | 12,4 |

Ugyanúgy felismerhető összefüggés az életkor és a kulturális rendezvényeken való részvétel között is:

| Életkor | A lakosság száma | A rendezvényeken való részvétel aránya (%-ban) 1971. június és 1972. május között | | | | | | |
|---------|------------------|---|------|-----|------|------------|------------|--|
| | | egyszer sem | 1-2 | 3-5 | 6-10 | 11 és több | ismeretlen | |
| | | Színház | | | | | | |
| 15-18 | 432 000 | 65,3 | 18,2 | 9,4 | 3,5 | 2,1 | 1,5 | |
| 19-24 | 586 000 | 68,6 | 14,5 | 9,7 | 3,8 | 2,5 | 0,9 | |
| 25-39 | 1 233 000 | 73,1 | 13,5 | 7,8 | 3,1 | 2 | 0,5 | |
| 40-54 | 1 338 500 | 76,1 | 11,7 | 6,9 | 3,1 | 1,6 | 0,6 | |
| 55-64 | 844 800 | 80,1 | 10,1 | 5,2 | 2,4 | 1,5 | 0,7 | |
| 65- | 939 000 | 88 | 5,9 | 2,7 | 1,5 | 1,1 | 0,8 | |
| Össz.: | 5 373 300 | 76,4 | 11,7 | 6,6 | 2,8 | 1,7 | 0,8 | |

Opera, operett
(musical)

| | | | | | | | |
|--------|-----------|------|------|-----|-----|-----|-----|
| 15-18 | 432 000 | 76,9 | 14 | 5,3 | 1,3 | 0,7 | 1,8 |
| 19-24 | 586 000 | 79,2 | 11,3 | 5,3 | 1,8 | 1,1 | 1,1 |
| 25-39 | 1 233 000 | 79,7 | 11,7 | 5,3 | 1,8 | 0,9 | 0,6 |
| 40-54 | 1 338 500 | 81,9 | 10,4 | 4,7 | 1,5 | 0,7 | 0,8 |
| 55-64 | 844 800 | 85,8 | 7,6 | 3,7 | 1,5 | 0,6 | 0,8 |
| 65- | 939 000 | 91,1 | 4,5 | 2,1 | 1 | 0,4 | 0,9 |
| Össz.: | 5 373 300 | 82,9 | 9,6 | 4,4 | 1,5 | 0,7 | 0,p |

Múzeum, kiállítás

| | | | | | | | |
|--------|-----------|------|------|-----|-----|-----|-----|
| 15-18 | 432 000 | 70,9 | 18,8 | 6,3 | 1,5 | 0,8 | 1,7 |
| 19-24 | 586 000 | 76,1 | 13,5 | 6,5 | 1,6 | 1,3 | 1,1 |
| 25-39 | 1 233 000 | 77 | 14,3 | 5,6 | 1,5 | 0,9 | 0,7 |
| 40-54 | 1 338 500 | 79,3 | 12,4 | 5,2 | 1,1 | 1 | 1 |
| 55-64 | 844 800 | 83,5 | 10,2 | 3,7 | 0,8 | 0,7 | 1,1 |
| 65- | 939 000 | 90 | 5,5 | 2,3 | 0,7 | 0,4 | 1 |
| Össz.: | 5 373 300 | 80,3 | 11,9 | 4,8 | 1,2 | 0,8 | 1 |

Hangverseny

| | | | | | | | |
|--------|-----------|------|-----|-----|-----|-----|-----|
| 15-18 | 432 000 | 83,2 | 9,9 | 3,4 | 0,9 | 0,9 | 1,7 |
| 19-24 | 586 000 | 84,5 | 8 | 3,8 | 1,4 | 1,2 | 1,1 |
| 25-39 | 1 233 000 | 88,1 | 6,6 | 2,6 | 1,1 | 0,9 | 0,7 |
| 40-54 | 1 338 500 | 87,1 | 7,3 | 2,8 | 1,1 | 0,8 | 0,9 |
| 55-64 | 844 800 | 89,7 | 5,5 | 2,4 | 0,8 | 0,7 | 0,9 |
| 65- | 939 000 | 92,8 | 3,6 | 1,5 | 0,7 | 0,4 | 1 |
| Össz.: | 5 373 300 | 88,2 | 6,5 | 2,6 | 1 | 0,8 | 0,9 |

A mikrocenzus azzal magyarázza a legifjabb korcsoport erőteljesebb részvételét a kulturális rendezvényeken, hogy az érdeklődést az iskola kelti fel. Ez a hatás érvényesül még a 19-24 évesekre is. Mindenfajta kulturális rendezvény iránt a két első korcsoport érdeklődése a legmarkánsabb (15-18, 19-24 évesek kategóriája).

A művészeti tevékenység gyakorlására is hatással van az életkor. A 25 év alatti fiatalok vezetnek muzsikálásban, énekekben, rajzban, festésben, táncban, szobrászatban egyaránt. E művészeti tevékenység az évek múlásával alábbhagy, s a nyugdíjaskorra 21,7⁰/₀-ról 3,1⁰/₀-ra csökken.

Művészeti tevékenység (⁰/₀-ban)

| Életkor | A lakosság száma | Hangszer | Ének | Képzőműv. | Tánc | Iparm. |
|---------|------------------|----------|------|-----------|------|--------|
| 15-18 | 432 000 | 21,7 | 9,5 | 8,4 | 10,1 | 3,8 |
| 19-25 | 585 900 | 13,5 | 6,3 | 5,8 | 10,5 | 4,2 |
| 26-39 | 1 233 000 | 8 | 5,2 | 3,7 | 4,8 | 4,4 |
| 40-55 | 1 339 000 | 6,6 | 4,6 | 2,6 | 2,3 | 3,8 |
| 56-65 | 844 800 | 5 | 3,4 | 2 | 0,9 | 3,5 |
| 65- | 939 000 | 3,1 | 1,5 | 1,3 | 0,2 | 2,1 |
| Össz.: | 5 373 3000 | 8,1 | 4,6 | 3,4 | 3,8 | 3,6 |

Ha tehát összefoglaljuk a 15-25 évesek legtágabb értelemben vett zenei aktivitásait — a hangszeres játékot, éneket, táncot —, 38,5% a részarány, vagyis a fiatalok több mint egyharmada fejt ki valamilyen zenei aktivitást.

g) IMAS (Institut für Markt- und Sozialanalysen [Piaci és Társadalmi Elemzések Intézete], Linz) *Die jungen Österreicher* (A fiatal osztrákok). Egy reprezentatív ifjúsági közvélemény-kutatás eredményei 1973 nyarán. Linz, 1973, 2 kötet.

A tanulmány kilenc fejezete közül egy a szabadidő-tevékenységgel foglalkozik. Az 1500 15-24 év közötti fiatal idevágó válaszaiból kiderül, hogy az életkor lényegesen befolyásolja a szabad idő felhasználását. Így a zenei szabadidő-tevékenységgel kapcsolatban megmutatkozott, hogy a növekvő életkor mind az aktív, mind a passzív zenei tevékenységre negatív hatású.

Világossá válik ez a hét végi rádióhallgatás differenciált értékeiből: a 22-24 éveseknél az arány lényegesen alacsonyabb.

Rádióhallgatók hét végén

| Életkor | Százalékarány |
|---------|---------------|
| 15-16 | 59 |
| 16-17 | 61 |
| 17-18 | 53 |
| 18-20 | 45 |
| 20-22 | 38 |
| 22-24 | 33 |

Átlagban 45%-a a megkérdezett fiataloknak hallgat hét végén rádiót, 14%-a jár színházba, hangversenyre. 9% jelezte, hogy hét végén aktívan muzsikál. A növekvő életkorral a szabad idő eltöltésekor a tánc erőteljes csökkenése is megfigyelhető, kivált a 22. életévtől.

h) Erich Brunmayr, Josef Raos, Klaus Eigl: *Jugend—Freizeit—Jugendorganisationen* [Ifjúság—szabad idő—ifjúsági szervezetek]. (A felső-ausztriai tartományi kormányzat ifjúsággyógyozó osztályának kiadása), Linz, 1974.

Az 1974 tavaszán végzett vizsgálat 1050 15-19 éves felső-ausztriai fiatal adatait dolgozta fel. A publikáció 11. fejezete részletesebben elemzi a szabad idővel kapcsolatos érdeklődést és magatartást. A fiatalok szabadidő-tevékenységére vonatkozó legfontosabb részt az otthoni aktivitások elemzése képezi.

A valóban kifejtett tevékenységek között sorrendben az otthoni rádió- és hanglemezhallgatás áll első helyen, az olvasás (könyv, újság, folyóirat) a 2. helyen, a tévénézés az 5. helyen (a kérdőív 29-féle foglalatosságot sorolt fel). Fel-tűnő, hogy a de facto megvalósult szabadidő-magatartás nem fedti a fiatalok deklarált érdeklődését. Így például a tévénézés iránti deklarált érdeklődés a 29. helyre, a technikai eszközök segítségével történő otthoni zenehallgatás az utolsó előtti helyre került. „A családdal töltött idő” nem felel meg a fiatalok szabadidő-kívánságainak, annál inkább a barátokkal eltöltött idő.

Ha a zenei fogyasztást a vizsgálat explicit módon nem ragadja is meg, nagy valószínűséggel feltételezhető, hogy egy sor más válaszkategória indirekt módon utal a zenefogyasztásra is. Így például a barátokkal eltöltött idő nagy része bizonyosan magnó-, lemez- rádióhallgatással telik el. A „barátokkal való

együttlét” alkalmaikor nem jelentéktelen a lemez vagy kazetta lejátszásának szerepe. Ugyanígy fontos funkciója van a zenének a megkérdezett fiatalok között, amikor „tánc”-ról, „diszkó látogatásról”, más szervezett ifjúsági rendezvényekről van szó.

i) *Kultur in Österreich* [Kultúra Ausztriában]. IFES-alap kutatás a kultúra területén. Bécs, 1975. február.

A 200 oldalas, publikált, összefoglaló beszámoló a kulturális területből a zenének mindössze öt oldalt szentel. 2500 16-70 éves osztrák állampolgárt a többi között kedvelt zenei műfajaikról is megkérdeztek. Életkori részletezés csupán a tévében előnyben részesített zenei műfajok felsorolásakor található, bár megjegyzendő, hogy a zene a televízióban viszonylag csekélyebb mennyiségi szerepet játszik. Íme, a tévéadatok:

| | Zenés színház, % | Hangvers., % |
|-----------------------------|------------------|--------------|
| A 16-70 év közötti lakosság | 34 | 15 |
| 15-18 évesek | 24 | 11 |
| 19-24 évesek | 27 | 11 |

Az átfogó összefoglaló beszámolót néhány résztanulmány előzte meg. Ezek egyike a hangközvetítő technikai eszközök birtoklásán, a hanglemez és magnó közvetítésével fogyasztott kultúrán kívül megadja a hangverseny- és színház látogatás gyakoriságát is, méghozzá ez utóbbit az életkor függvényében. Arra a kérdésre, „az elmúlt évben milyen gyakran volt színházban vagy hangversenyen”, a következő százalékos válaszok érkeztek:

| | Egyszer sem | 1—2-szer | 3—5-ször | 6—10-szer | 11 és több alkalommal |
|--------------|-------------|----------|----------|-----------|-----------------------|
| Összesítve | 68% | 16% | 8% | 4% | 3% |
| 16-24 évesek | 53% | 23% | 12% | 7% | 5% |
| 25-40 évesek | 65% | 19% | 7% | 6% | 3% |

Ebben a tanulmányban is igazolódik, hogy az életkor előrehaladásával csökken a zenével való aktív és passzív foglalkozás.

j) Erich Brunmayr: *Jugend in Österreich* [Az ifjúság Ausztriában]. Ifjúságkutató intézet Bécs, 1976.

Az 1976 nyarán, 2000 14-24 éves fiatal megkérdezésével végzett reprezentatív vizsgálat legérdekesebb eredményeinek egyike az elektroakusztikus hanghordozók tulajdonában megfigyelhető különbség. A fiúk-férfiak nagyobb százalékanak vannak eszerint ilyen technikai eszközei, mint a leányoknak-nőknek:

| Berendezés | Fiúk, % | Leányok, % |
|-----------------|---------|------------|
| Magnetofon | 17 | 11 |
| Táskarádió | 55 | 52 |
| Rádió (asztali) | 25 | 24 |
| Autórádió | 19 | 12 |
| Kazettás magnó | 58 | 47 |
| Lemezjátszó | 41 | 38 |

Ez a különbség a kazettás magnónál a legnagyobb: 11⁰/₀-kal több fiúnak van ilyen felszerelése. 1971-ből való összehasonlító adatok igazolják az elektroakusztikus berendezések növekvő szerepét a fiatalok szabadidő-programjában. Így például 1971—1976 között 39⁰/₀-kal növekedett a kazettás magnó tulajdona.

Az otthoni szabadidő-tevékenységben, amint ez már a saját tulajdonú felszerelések adataiból is gyanítható, nagy szerepe van a zenehallgatásnak. A megkérdezett fiatalok 69⁰/₀-a adja meg — többféle tevékenység között — az otthoni zenehallgatást. A tévénézés aránya 63⁰/₀-kal, a hangszeres játék 11⁰/₀-kal szerepel.

A lányok általában szabad idejük nagyobb részét töltik otthon, ami feltételezhetően nevelésbeli megszorításokra vezethető vissza.

További eredményként e vizsgálat ismét világossá teszi, hogy mind a passzív, mind az aktív zenei foglalatosság csökken a növekvő életkorral. Azon házon kívüli szabadidő-tevékenységek sorában, amelyeknél a zenének szerepe, illetve nem jelentéktelen funkciója van, 37⁰/₀-kal első helyen a tánc szerepel, követi a kávéházba járás. A fiatalok 10⁰/₀-a jár színházba, operába, hangversenyre.

Összefoglalás

A tíz ismertetett tanulmánynak és eredményeinek vizsgálata világosan megmutatja ilyen felmérések módszertani gyengéit.

A kulturális magatartásformák jövőbeli vizsgálatakor fontos volna, hogy ne csupán a kulturális és ezen belül a zenei aktivitásokkal foglalkozzunk, hanem megvizsgáljuk a zene specifikus részarányát a fiatalok teljes, sokoldalú szabadidő-tevékenységében. Vonatkozik ez például a rádió sportadásaira. Az ilyen informatív műsorokat erőteljesen áthatja a zene, az adatgyűjtések rendszerint mégis szöveges műsorokként értékelik. Ezáltal figyelmen kívül hagyják a zene szerepét a műsor kialakításában, jelentőségét a recepció szempontjából. Ez a „zenével átítatottság” nemcsak a telekommunikációs eszközök kínálatára jellemző, hanem a munka- és szabadidő-szféra számos tevékenységére is.

A zenei magatartásformák lehetőleg átfogó vizsgálatának rangjára igényt formáló empirikus munkáknak tehát nem szabadna csupán a zenei előadásokra korlátozódniuk, hanem az élethez kötött zenei érintkezéspontokat is figyelembe kellene venniük. Ha ilyen adatok is rendelkezésünkre állanak majd, csupán akkor bizonyíthatjuk, amit egyelőre csak sejtünk, hogy a szabad időben a zene még nagyobb szerepet játszik.

Az ismertetett felmérések eredményei, munkánk szempontjából, a következőkben foglalhatók össze:

1. Az ifjúság életkori meghatározásában rendkívül nagyok a különbségek. 14-30 év között ingadozik az életkor szerinti csoportosítás mind az ifjúsággal is foglalkozó, mind a speciálisan fiatalokkal kapcsolatos vizsgálatokban.

2. Szinte valamennyi munka többé-kevésbé részletesen foglalkozik a rádió szerepével a fiatalok szabad idejében. Általában nem említik azonban a többi hanghordozó eszközt, például a lemezjátszót, kazettás magnót. Három

vizsgálat (Rosenmayr, Brunmayr, Mikrocentus) azonban ezeknek a berendezéseknek is figyelmet szentel.

3. Valamennyi munkából közvetlenül vagy közvetve kiderül az elektroakusztikus berendezések számának növekedése.

4. A legtöbb vizsgálat eredményeiből kiderül, hogy óhaj és valóságos magatartás között nagy távolság van. Ez a diszkrépancia az aktív muzsikálásra és a zenefogyasztásra egyaránt jellemző.

5. A leányok zenefogyasztása magasabb a fiúkénál. Ez több tanulmányból is kiderül. Lehetséges magyarázata ennek a nem meghatározta különbségnek talán az otthon töltött több szabad idő és következésképp kevésbé változatos szabadidő-lehetőség. Hogy ez a tény a nőknek a rádió iránti valóságos vonzalmából következik-e, vagy pedig itt rétegspecifikus momentumok is szerepet játszanak, arra az ismertetett munkák közül egyik sem utal.

6. Az életkor lényeges meghatározója a zenefogyasztás mennyiségének: növekvő életkorral mind a zenével való aktív, mind pedig passzív foglalkozás kisebb szerepet játszik.

7. A társadalmi hovatartozás is lényeges befolyásoló tényezője a kulturális magatartás zenei vonatkozásainak. A magasabb rétegekhez tartozóknak:

— gyakrabban van birtokában hagyományos hangszer (Rosenmayr) és elektroakusztikus berendezés (Brunmayr);

— lemezvásárláskor inkább „zenéhez közelebbi” kritériumok hatására döntenek, szemben az alsóbb rétegekhez tartozók inkább zenétől távoli vásárlási szokásaival (Rosenmayr);

— gyakrabban muzsikálnak (Rosenmayr, Mikrocentus);

— gyakrabban járnak hangversenyre (Munkakamara-vizsgálat, Mikrocentus).

3. A ZENE HELYE A MAI FIATALOK ÉLETÉBEN

A lakosság kulturális magatartására és szabadidő-alakítására vonatkozó általános empirikus felmérések mellett a fiatalok (polgári növendékek, gimnazisták, ipari tanulók) zenei magatartásának speciális vizsgálatai világosan jelzik a zenének az ifjúság életében betöltött szerepét.

Munkánkhoz a „fiatal nemzedék új zenei magatartásformái az ipari társadalomban” nemzetközi kutatási program⁴ tapasztalatai alapján a következő forrásokat használtuk fel:

Zenepedagógiai és zeneszociológiai felmérés az osztrák polgári iskolák, gimnáziumok, technikumok növendékei között, zenei beállítottságról és tevékenységről;

Zeneiskolai statisztikák;

A rádió-televízió nézettségére, illetve műsorok hallgatottságára vonatkozó adatok;

Zenei rendezvények látogatottsági statisztikái;

Egyesületek és különböző szabadidő-organizációk adatai;

Hangszerek importstatisztikái.

⁴ Szerk.: Irmgard Bontinck: *New Patterns of Musical Behavior of the Young Generation in Industrial Societies. A Survey of Youth Activities in 18 Countries.* Wien, 1974.

Statisztikai adatok rendszerint csupán a muzsikálás, zenei fogyasztás intézményesített, megformált módozatairól állnak rendelkezésünkre. Ahhoz, hogy a fiatalok statisztikailag meg nem ragadható informális zenei aktivitásaiba is betekintést nyerhessünk, pótlólagos információgyűjtés szükséges, a terepen való jelenlét, részvétel útján. Ezért folyt felmérés Bécs ifjúsági központjaiban is. Ez az ifjúság informális kulturális aktivitásaival foglalkozó korábbi tanulmányok tapasztalataira és felismeréseire épült.⁵

A zenei aktivitások ismertetésével, a zene felhasználásával, valamint az-
al kapcsolatban, hogy a zene mennyire hozzáférhető, utalni kell egy mód-
szertani problémára, amely a fiatalok zenéhez fűződő társadalmi-zenei kon-
taktusának különbözőségéből adódik, s abból, hogy a fiatalok szabadidő-ma-
gatartását különböző zenefajták jellemzik.

Ahhoz, hogy az összegyűjtött adatmennyiségből optimális információk-
hoz jussunk, szükséges a zenei tevékenységek bizonyos szkematizálása.
Ezenközben a zenével való társadalmi kapcsolatra vonatkozó sokféle módra
derül fény. A zenei készségek elsajátításának formális tevékenysége (iskolai
énekoktatás, zeneiskolai hangszeres képzés) mellett informális aktivitások is
szerepelnek (barátoktól származó útbaigazítás, kottaismeret hiánya, lehallga-
tási praxis stb.); a zenehallgatás is történhet formális úton (ifjúsági hangver-
senyeken, rendezvényeken való részvétel) vagy informális úton (zenehallga-
tás egyedül vagy csoportosan); emellett vannak a muzsikálásnak intézménye-
sített és nem intézményesített formái (például: iskolai zenekar, fúvószenekar,
amatőr poegyüttes), s mindkettőből következtethetünk zenei információkra,
a zene alkalmazására.

Végül utalnunk kell arra is, hogy jelen munka megkísérli, hogy kvantita-
tív adatok alapján határozza meg a zene, a zenei tevékenység, a zenefogyasz-
tás helyértékét az ifjúság szabad idejében. Ama szerep kijelölése, amelyet a
zene játszik az ifjúság életében, kvantitatív felleltározása következtében ér-
tékteljes kell hogy maradjon. A zenei magatartással kapcsolatos értékka-
tegoriák, vagyis a fiatalok aktivitásaiban és preferenciáiban szerepet játszó ze-
nei műfajok értéke, viszonya csupán a helyérték általános meghatározása után
mérhető meg. Esetleg éppen e munkára támaszkodva.

4. A ZENE SZEREPE A SZABAD IDŐBEN

A rendelkezésünkre álló adatok alapján először kíséreljük meg közelebbi
meghatározását annak, milyen szerepet tölt be a zene a fiatalok szabad idejé-
ben, vagyis milyen mértékű a zenével való foglalkozás a teljes szabadidő-mér-
legben. A zene szabadidő-magatartásban felismerhető imponálóan nagy rész-
aránya elválaszthatatlanul kapcsolódik a tömegkommunikációs eszközök új
társadalmi-zenei helyzetet teremtő hatásához „amely példa nélküli az eddigi
történelemben”.⁶ A tömegkommunikációs eszközök és technikai berendezések
révén a zenei életben megváltozott szituáció társadalmi hordereje a fiatalok
zenei magatartásában különösképp világossá válik.

⁵ Vö. Irmgard Bontinck: Kritik der etablierten Kultur. Wien, 1976.

⁶ Friedrich Klausmeier: Jugend und Musik im technischen Zeitalter. Bonn, 1968. 198. 1.

A fiatalság társadalmi-zenei magatartásformáit azonban nem szemléljük csupán a hangzó külvilág, a technikai eszközök hatására megváltozott hallási tapasztalatok és auditív igények aspektusából, különös tekintettel kell lennünk a fiatalok zenei tevékenységében rejlő öntevékenységi potenciálra. A fiatalok zenei tevékenységében átmenet figyelhető meg a pusztá zenefogyasztástól a mindennapi élet részévé vált zene felé, ez utóbbi pedig többet jelent pusztán kulturális területnél. Nem tisztán zenei magatartásmódok jelentkeznek itt, inkább társadalmi-zenei meghatározottságúak. A zene életstílussá válik. Ezért gyakran nehéz hagyományos értelemben megkülönböztetni aktív és passzív magatartást. A zenehallgatás és zenecsinálás ama kulturális terület szélső határpontjai, amelyek meghatározzák a zene jelentőségét a fiatalok életében.

Klausmeier például az NSZK-ra vonatkozóan állapítja meg, hogy a fiatalok 75%-a számára a zenehallgatás a legkedvesebb szabadidő-tevékenység.⁷ Hasonló nagyságrendűek az ausztriai adatok is.

A bécsi polgári iskolák adatgyűjtése⁸ egyértelműen bizonyítja a nagy zenei érdeklődést:

A diákok 77%-a tájékozódik a zenéről, közülük:

- 27% rádióból,
- 21% barátoktól,
- 16% folyóiratokból,
- 8% zeneoktatás révén.

A diákok 65%-a szívesen vitatkozik zenéről, közülük:

- 34% főként a barátaival,
- 10% a szüleivel,
- 9% az iskolában.

Ezek a számok egyértelműen mutatják a zenei információigény méreteit, egyidejűleg utalnak az informális és iskolán kívüli információs források, zenei foglalkozási módok jelentőségére.

Ami a teljes szabadidő-aktivitáson belül a zene helyértékét illeti, erről egy másik bécsi felismerés tájékoztat.⁹ A kérdés így szólt: „mint csinálsz különösen szívesen a szabad idődben?” Leányok és fiúk válaszában átlagában a következő kép alakult ki:

| | | |
|-------------------|------------------|-----|
| | sport | 27% |
| | barkácsolás | 11% |
| | olvasás | 15% |
| | zenehallgatás | 24% |
| | séta | 14% |
| | festés | 3% |
| | hangszeres játék | 6% |
| Zenei tevékenység | | |

⁷ Friedrich Klausmeier: Sozio-musikalisches Verhalten von Jugendlichen — sein Bezug zu schulischer und außerschulischer Musikerziehung. Musik und Bildung, 1977/1.

⁸ Friederike Stöcher: Musikalische Verhaltensweisen 10-14 jähriger Schüler. Ein empirischer Beitrag zur Musiksoziologie. Hausarbeit an der Pädagogischen Akademie. Wien, 1976.

⁹ Renate Kühnass: Hörgewohnheiten von Wiener Hauptschülern und die musikpädagogischen Konsequenzen. Musikerziehung, 1973. március.

A legkedveltebb szabadidő-tevékenységek a polgári első két osztályában hasonló eredményt adnak:

| | 1. osztály | 2. osztály |
|-------------------|--------------------------------|--------------------------------|
| Zenei tevékenység | | |
| sport | 37 ⁰ / ₀ | 43 ⁰ / ₀ |
| zenehallgatás | 25 ⁰ / ₀ | 31 ⁰ / ₀ |
| labdarúgás | 20 ⁰ / ₀ | 17 ⁰ / ₀ |
| olvasás | 14 ⁰ / ₀ | 4 ⁰ / ₀ |
| hangszeres játék | 2 ⁰ / ₀ | 5 ⁰ / ₀ |
| festés | 1 ⁰ / ₀ | 0 ⁰ / ₀ |

Lehetséges, hogy az olvasás kevésbé kedvelt volta a 2. osztályban összefügg a zenehallgatás és hangszeres játék iránti nagyobb érdeklődéssel.

Átfogó kulturális felmérésében¹⁰ Rosenmayr már több mint tíz évvel ezelőtt kimutatta, hogy az ifjúságnak legfeljebb tíz százaléka nem érdeklődik a zene iránt. Ebből a tanulmányból származik az ipari tanulók zenei érdeklődése mértékének a lakóhely nagysága szerinti feltárása, amiből eltérő szabadidő-mérlegre vonatkozó következtetéseket vonhatunk le. Erre utal következő adatsorunk ipari tanulók zenei érdeklődéséről. Nagyvárosban az adatszolgáltatók száma 392, kisvárosban, falusi közösségben 285 volt.

| | Nagyvárosban, % | Kisvárosban, falun, % |
|---|-----------------|-----------------------|
| Hangszeren játszik | 20 | 25 |
| Saját lemezgyűjteménye van | 38 | 24 |
| Jelzi, hogy más fiúk szeretnék hanglemezet venni | 86 | 78 |
| Van kedvenc lemeze | 90 | 80 |

Az NSZK-val összevetve hasonlóan erős pozíciója van a zenének a polgárik, gimnáziumok, iparitanuló-intézetek diákjai szabad idejében: a megkérdezetteknek mintegy 40⁰/₀-a a zenehallgatást legkedvesebb vagy legfőbb szabadidő-tevékenységként jelöli meg az NSZK-ban is.¹¹

A zenének, a mindennapokkal való megbirkózás eszközének, szociálpszichológiai funkciójára vonatkozóan érdekes eredményekre jut egy nyugatnémet tanulmány.¹² Arra a kérdésre, hogy bosszúság, frusztráció lereagálásaül mit tesznek a legszívesebben, a válaszok következő sorrendje alakult ki.

| | |
|--|--------------------------------|
| 1. zenehallgatás | 55 ⁰ / ₀ |
| 2. séta a szabadban | 36 ⁰ / ₀ |
| 3. együttlét barátokkal, ismerősökkel | 36 ⁰ / ₀ |
| 4. botrányokozás | 29 ⁰ / ₀ |
| 5. a tévé bekapcsolása | 24 ⁰ / ₀ |
| . | |
| . | |
| . | |
| 8. diszkó | 15 ⁰ / ₀ |

¹⁰ Leopold Rosenmayr, Eva Köckeis, Henrik Kreuz: Kulturelle Interessen von Jugendlichen. Eine soziologische Untersuchung an jungen Arbeitern und höheren Schülern. Wien, 1966.

¹¹ Ekkehard Jost: Sozialpsychologische Faktoren der Popmusik-Rezeption. Mainz, 1976.

¹² Uwe Magnus: Jugend-Untersuchung des WDR-Hörfunks. WDR, 1976. (Kézirat.)

A zene fontos funkciója a szabad idő eltöltésében elsősorban a semmilyen vagy igen csekély kulturális érdeklődésű fiatalokra érvényes. A bécsi központokban végzett munkából kiderült, hogy a központokat látogató legtöbb fiatalnak semmiféle, legszélesebb értelemben vett, kulturális érdeklődése nincsen. Csupán egyetlen irányban érdeklődnek és motiválhatók bizonyos módon aktivizálódásra: az „ifjúsági zene” (rock, beat, pop stb.) hallgatása, játzsása révén. Ezek a tapasztalatok különösképp érvényesek a nagyvárosi agglomerációk kulturálisan ellátatlan peremvidékeire. De a zenének erre a szociális-terápiai funkciójára később még részletesebben is kitérünk.

5. A TECHNIKAI ESZKÖZÖK JELENTŐSÉGE A ZENEI MAGATARTÁSBAN

Azt a szerepet vizsgálva, amelyet a technikai eszközök a fiatalok zenei foglalatosságaiban játszanak, domináló helyértéküket semmiképp nem szabad csakis a sokat emlegetett hangtapéta, zenei permet aspektusából szemlélni. Ha kerek negyven esztendeje az éneklés mellett elsősorban a hangszeres játék tette lehetővé a zenével való intenzív ismerkedést, ez a kapcsolat ma 100 eset közül 95-ben a zene technikai átvitele révén születik meg.

Miután hosszú ideig a technikai eszközök zenei betörésének panaszolták fel az aktív muzsikálás hanyatlását, felismerték végre, hogy a konzervált s mindenkor megismételhető zene a személy aktivitását is támogathatja, amennyiben újbóli lejátszásra ösztönzi. Mennél nagyobb e döntés meghozatalának lehetősége, annál inkább motiválja e lehetőség az önálló muzsikálást is. A fiatalok zenével való foglalkozásakor ebben az összefüggésben eltérő funkciója van az egyes eszközöknek.

A rádió döntő szerepe — az összegyűjtött adatokból ez olvasható le — nem korlátozódik arra, hogy más tevékenységekhez zenei kíséretet ad; e legfontosabb eszköz a zenei információs szükségletek kielégítője (előadók, játéktechnikák, stílári fejlődés stb.).

A napi zenehallgatás méreteiről végzett kutatások eredményei megerősítik a rádiózene domináns szerepét a fiatalok, kivált a 14-17 évesek szabad idejében. A polgári iskolák diákjainak¹³ napi rádiózási időtartama világosan növekvő irányú:

| | |
|-------------------------|---------------|
| 2. tanév (11-12 évesek) | 2 óra 18 perc |
| 3. tanév (12-13 évesek) | 2 óra 38 perc |
| 4. tanév (13-14 évesek) | 2 óra 45 perc |

Arra a kérdésre, hogy gimnazisták mennyi zenét hallgattak rádióban a karácsonyi vakáció¹⁴ idején, a következő válaszok érkeztek:

| |
|---|
| 1969/70 karácsonyán átlagban napi 4,25 óra, |
| 1970/71 karácsonyán átlagban napi 5,5 óra, |
| 1971/72 karácsonyán átlagban napi 6,98 óra. |

Ebben az adatsorban szélsőséges szabadidő-mennyiség befolyásolja az extrém értékeket.

¹³ Stöcher, i. m.

¹⁴ Vö. Die Jugend 1973/8-9., 33. s köv. l.

A különböző rádióadók népszerűsége szerint bontva a gyakori rádióhallgatók adatait, az említett polgári iskolai vizsgálat¹⁵ a következő eredménnyel járt:

| Rádióállomás | 1. osztály | 2. osztály |
|----------------------|--------------------------------|--------------------------------|
| Ausztria I. | 5 ⁰ / ₀ | 0 ⁰ / ₀ |
| Regionális állomások | 6 ⁰ / ₀ | 9 ⁰ / ₀ |
| Ausztria III. | 89 ⁰ / ₀ | 91 ⁰ / ₀ |

A környezet meghatározta különbségek és a szülői ház hatásai alig esnek latba a regionális állomások zenei műsorainak (zömmel népzene, népies zene, operett), illetve a III. műsor (zömmel sláger, beat, pop, rock) népszerűségével kapcsolatosan. Ilyen hatások csupán az Ausztria I-et választóknál feltételezhetők (zömmel úgynevezett komoly zenét sugároz).

Hasonló magatartásmódokat mutatnak az NSZK adatai a napi zenehallgatás méreteiről.

A polgári iskolák diákjai között végzett vizsgálat¹⁶ eredménye, hogy a megkérdezettek 49,3⁰/₀-a naponta 3—4 órányi zenét hallgat. A polgári és középiskolák (reáliskolák, gimnáziumok, művészeti gimnáziumok)¹⁷ növendékei között végzett felmérés arra utal, hogy a megkérdezettek 58⁰/₀-a naponta 1-3, 37⁰/₀-a viszont 4-5 órányi zenét hallgat. A zeneiskolásokat külön kérdezték, mindazonáltal nincs nagy különbség a zeneiskolás és nem zeneiskolás diákság adatai között.

A következő táblázatból kitűnik a technikai eszközök, elsősorban pedig a rádió domináló szerepe a fiatalok zenehallgatásában. Arra a kérdésre, hogy az utóbbi időben (igen) gyakran hol hallgattak zenét diákok, illetve zeneiskolások,¹⁸ az alábbi adatok érkeztek be:

| | Diákok | | Zeneiskolások | |
|---------------------------------|---------|----------|---------------|----------|
| | rangsor | százalék | rangsor | százalék |
| Rádió | 1 | 83 | 1 | 72 |
| Hangplemez | 2 | 54 | 3 | 54 |
| Magnó (kazettás is) | 3 | 49 | 4 | 43 |
| Tévé | 4 | 35 | 6 | 29 |
| Diszkó, tánc | 7 | 15 | 8,5 | 12 |
| Beat- és dzsesszkoncert | 8 | 5 | 11 | 3 |
| Klasszikus koncert | 9,5 | 2 | 7 | 15 |
| Operalátogatás | 11 | 1 | 8,5 | 12 |
| Operettlátogatás | 9,5 | 2 | 10 | 4 |
| Iskolai énekóra | 5,5 | 22 | 5 | 33 |
| Muzsikálás, barátok muzsikálása | 5,5 | 22 | 2 | 69 |

¹⁵ Kühnass-Moser, i. m.

¹⁶ Winfried Pape: Musikkonsum und Musikunterricht. Düsseldorf, 1974.

¹⁷ Josef Eckhard, Helmut E. Lück: Jugend und Musik. Drei musiksoziologische Untersuchungen in Nordrhein-Westfalen. Duisburg, 1976.

¹⁸ Uo., 12. l.

Az ifjúság zenei magatartása közvetlenül hat a technikai eszközökkel kapcsolatos magatartására, bár bizonyos eszközök kedveltsége életkor szerint differenciálható.

Egy 2000 14-21 éves osztrák fiatal között, szabadidő-szokásaikkal kapcsolatos felmérés¹⁹ különösen világosan mutatja ki a technikai eszközök preferenciáinak és a zenének az összefüggését:

56, sőt hét végén 58⁰/₀ a legszívesebben rádió-, hanglemez- és magnózenét hallgat; közvetlenül követi ezt 54⁰/₀-kal a tévé, majd sorrendben az olvasás, a prózai rádióműsorok hallgatása, a tanulás, a kézimunka stb.

Az NSZK 2. tévéműsora (ZDF) közvélemény-kutatásának (1974) eredményei egyik-másik technikai eszköz életkor meghatározta preferenciáira utalnak. A 14-17 éves fiatalok a rádiót a televíziónak elébe helyezik. Megerősítik ezt a kommunikációkutatók is. A gyermek és a technikai eszközök kapcsolatának vizsgálatai²⁰ szerint a 14. életév a tévétől a rádióhoz pártolás kritikus ideje; a 6-14 év közötti gyermekeknél a tévé 64⁰/₀-kal a szabadidő-aktivitások közt első helyen áll.

Egy osztrák tanulmány²¹ részletesebben is megvilágítja a 14-17 éves fiatalok zenei foglalatosságának, szabadidő-mérlegük zenei vonatkozásainak helyzetét, tekintettel a rádió első helyre való rangsorolására. Ez a munka a rádió és a tévé használatát a programok tartalmát illető elvárások és preferenciák vetületében vizsgálja. Valamely népszerű műsor vonzerejét a fiatalok rangsorolva így írták le:

| | |
|--|--------------------------------|
| 1. sok jó zene, új lemezek | 32 ⁰ / ₀ |
| 2. jó, ismert előadók | 22 ⁰ / ₀ |
| 3. műsorvezető | 16 ⁰ / ₀ |
| 4. ismeretlen fiatal tehetségek bemutatása | 6 ⁰ / ₀ |

Érdekes tanulság, hogy ellentétben korábbi véleményekkel, a műsorvezető, a disc-jockey jelentősége lényegesen a háttérbe szorult magához a zenéhez képest.

A sikeres ifjúsági műsor feltételeit a fiatalok, összesen öt lehetőség közül választva, így adták meg:

| | |
|------------------------|--------------------------------|
| 1. szórakoztató | 69 ⁰ / ₀ |
| 2. sok zenét tartalmaz | 60 ⁰ / ₀ |
| 3. informatív jellegű | 47 ⁰ / ₀ |

Rangsorolva s pontosan fogalmazták meg a fiatalok, mit várnak az ilyen műsoroktól:

¹⁹ Dr. Fessel u. Co., Jugendstudie 1971.

²⁰ Heribert Heinrichs: Ist das Fernsehen für unsere Kinder ein gefährliches Vergnügen? (Sokszorosított kézirat.)

²¹ Dr. Fessel + GfK (Gesellschaft für Konsum-, Markt- und Absatzforschung), Jugendstudie 1976. Hörfunk- und Fernsehsendungen für die Jugend. Wien, 1976.

1. jó zenét,
2. ifjúsági problémákkal való foglalkozást,
3. jó témákat jó feldolgozásban,
4. fiatalokhoz szóló sok információt,
5. szórakoztató műsorformát,
6. új hanglemezek bemutatását.

Az állásfoglalások közelebbi, korcsoportok (14—24 év) szerinti vizsgálata az életkor növekedésével bizonyos eltolódásokat mutat. Valamelyest csökken az igény a nagy zenei kínálat és a szórakoztatás iránt, s növekszik az információk igénye.

Az információigénnyel kapcsolatban meg kell még jegyeznünk, hogy a fiatalabb korosztálynál (14-18 év) elsősorban a zene témájára, mégpedig speciálisan az ifjúsági zenére irányul. A vizsgálatok eredményeiből kiderül, hogy itt elsősorban a rádió alkalmas informális információhordozóként való működésre. A fiatalok tudatosan a rádióhoz fordulnak zenei információk szükségleteik kielégítése végett. Az idősebb korcsoportoknál ez az információigény kiterjed az élettel való megbirkózás általános tartalmaira (szociális, politikai, hivatással kapcsolatos problémákra), s ezzel növekszik a tévé szerepe.

Mármost, a technikai közvetítőeszközöknek a fiatalság szabadidő-magatartásában játszott hihetetlen szerepével összefüggésben, a jövő fejlődés szempontjából két nagy horderejű kérdés merül fel:

1. mennyiben hallgatnak tudatosan vagy nem tudatosan zenét;
2. a technikai eszközök által közvetített zenével való intenzív foglalkozás eltérít-e az öntevékeny muzsikálástól.

Ezeket a kérdéseket újra meg újra hipotetikusán kezelték, és zömmel negatív prognózisokkal válaszolták meg. Munkánk összegyűjtött anyaga mindazonáltal lehetővé teszi, hogy az eddiginél valamelyest biztosabb alapon nyugvó válaszokat adhassunk.

Így például a rádió szerkesztőit megkérdezve kiderült, hogy a fiatal község nagy része rendkívül figyelmesen követi a zenei adásokat. A szerkesztőségekhez olyan reagálások futnak be, amelyek azt bizonyítják, hogy ezen műsorokat a hallgatók tudatosan, részben kritikusan figyelik. Ezeket az információkat megerősíti a már említett Jugendstudie 1976, amely az ifjúsági műsorok szükséges voltának spontán kijelentésétől bizonyos műsorok tartalmi jellemzéséig és bírálatáig (túlnyomórészt az előadók minőségének kritikájáig) jelzi a publikum meglehetősen nagymértékű aktív részvételét. Azáltal, hogy a legismertebb adásokat pozitív és negatív irányban jellemezte, szinte valamennyi megkérdezett, aki jelezte, hogy ismeri a szóban forgó műsört, egyben szakértőjének bizonyult.

Ami a technika közvetítette zenével való foglalatosságnak az aktív zenélésre gyakorolt hatását illeti, a kutatási eredmények egyértelműen pozitív kölcsönhatást engednek felismerni. Kölnben végzett vizsgálatában már Friedrich Klausmeier is arra az eredményre jutott, hogy a technikai eszközök zeneközvetítése iránti érdeklődés a zenét tanuló, illetve nem tanuló fiataloknál azonos, illetve „a zenét tanulóknál inkább valamivel magasabb”.²²

²² Friedrich Klausmeier: Jugend und Musik im technischen Zeitalter. Bonn, 1968. 166. 1.

Hasonló eredménnyel járt a Bécsi Zeneszociológiai Intézet vizsgálata a Zeneművészeti Főiskola diákjainak zenei gyakorlatáról.²³ A technikai eszközöknek a tevékeny muzsikáláshoz viszonyított preferálásáról megállapítható: azok a főiskolások, akik nem végeznek csoportos zenei tevékenységet, a technikai eszközök közvetítette zenével kevésbé bensőséges viszonyban állnak; míg a csoportos zenei foglalkozásokban részt vevő növendékek viszonya a technikai eszközökkel szorosabb, határozottabb profilú.

A gyakorlati muzsikálás és a technikai eszközök segítségével folytatott zenehallgatás szoros összefüggése tehát nemcsak az „ifjúsági zenére” érvényes, hanem általános összefüggése a zenei gyakorlatnak. Az ifjúság informális zenei gyakorlatában e tekintetben a hanglez, illetve a kazetta játssza a legfontosabb szerepet.

Míg a rádió inkább zenei információk adására szolgál (új előadók, új stílusfejlődések, új zeneszámok), s a lemezt, kazettát adott esetben éppen ennek az információnak a hatására szerzik be, a hanglezet közös, csoportos muzsikáláskor utánozzák, s ezzel zenei készségek és kifejezés elsajátítására használják fel. Mivel ez az ifjúsági zene írásos formában jóformán egyáltalán nem, csupán megszólaltatva, hanghordozókon rögzítve létezik, a fiatalok az írásbeliséget nem ismerő zenekultúrához hasonlóan hallgatják és játszzák. Ez a folyamat, amelyet a fiatalok gyakran lehallgatási gyakorlatnak neveznek, többnyire egy hanglez vagy kazetta többszöri, közös meghallgatását jelenti, mígnem a csoport a darabot és megfelelő hangzását elő tudja idézni.

A hanghordozó ezenfelül, úgy látszik, közvetítő szerepet is betölt az ifjúság zenei gyakorlatában az úgynevezett komoly zene és az ifjúsági zene között. A Bécsi Zeneszociológiai Intézet említett vizsgálata megállapította, hogy a zeneművészeti főiskolások a hagyományos, komoly zene területén zömmel öntevékenyek, hanghordozók közvetítésével viszont mindkét zenefajta hallgatják. Megerősíti ezt egy friss nyugatnémet adatgyűjtés is, amely iskolások és zeneiskolások zenei magatartását veti egybe:²⁴ a hanglez felhasználása mindkét csoportnál azonos, magas értéket ad.

Az ifjúság zenei magatartását a technikai eszközök felhasználásával s azoknak a szabad idő eltöltésében betöltött szerepével kapcsolatosan a technikai közvetítőeszközök differenciált alkalmazása és a zenei gyakorlatban változó funkciója jellemzi.

6. A ZENEI LEJÁTSZÓBERENDEZÉSEKKEL VALÓ ELLÁTOTTSÁG

A zenének a fiatalok szabad idejében betöltött szerepét, mint további mutató, jelzi a lejátszóberendezésekkel való ellátottság. Szemügyre véve, hogy a dolgok mai állása szerint ki jut hozzá, vagy kinek van saját tulajdonban ilyen felszerelése, újból megerősíthetjük, mekkora szerepet játszik a zene a mindennapi életben.

Érdekes ezzel kapcsolatban megfigyelnünk ama fejlődést, amely a tech-

²³ Zur Bestimmung der klanglichen Erfahrung der Musikstudierenden. Schriftenreihe „Musik und Gesellschaft“ Heft 2. Karlsruhe, 1968.

²⁴ Eckhardt-Lück i. m.

nikai eszközökkel való ellátottságban az utolsó 15 évben végbement. Érdekes ez, mivel mintegy párhuzamosan haladt az ifjúsági zenének a fiatalok magatartásában bekövetkezett növekvő szerepével. Kiváltképp tanulságosak ebben az összefüggésben azok az adatok, amelyek a fiatalok tulajdon iránti vágyáról szólnak.

1963-ban 15 éves fiatalok (ipari tanulók és középiskolások) a következő rangsorolásban jelezték kívánságaikat:²⁵

Ipari tanulók

1. magnó
2. sátor
3. moped
4. fényképezőgép
5. fekete öltöny
6. táskarádió
7. hanglemezek
8. békaember-felszerelés
9. vakufelszerelés
10. sífelszerelés

Középiskolások

1. magnó
2. fényképezőgép
3. fekete öltöny
4. sátor
5. táskarádió
6. vakufelszerelés
7. békaember-felszerelés
8. sífelszerelés
9. hanglemezek
10. írógép

E listával kapcsolatban megjegyezzük, hogy a zenei érdeklődés elsősorban a táskarádió és a hanglemezek rangsorolásának tájékán keresendő, mivel az első helyre került magnó alighanem e technikai eszköz újdonságának köszönheti vonzerejét.

Egy 1976-ban²⁶ végzett felmérés, amely a fiatalok által óhajtott, illetve megszerzett tulajdonra irányult, világossá teszi az elmúlt 15 évben végbement fejlődést, kivált ha egybevetjük a kívánságokat a valóságos tulajdonnal:

| <i>Dolgozó fiatalok</i> | | | <i>Tanuló fiatalok</i> | | |
|--|------------------|------------------|--|------------------|------------------|
| | kíván- ság, % | tulaj- don, % | | kíván- ság, % | tulaj- don, % |
| 1. pénz a szabadság eltöltésére (utazás) | 62 | 42 | 1. kerékpár | 77 | 83 |
| 2. sífelszerelés | 61 | 64 | 2. sífelszerelés | 74 | 78 |
| 3. táskarádió | 54 | 55 | 3. táskarádió | 56 | 49 |
| 4. kerékpár | 50 | 62 | 4. kazettás magnó | 52 | — |
| 5. saját bútor | 47 | 47 | 5. lemezjátszó | 49 | 39 |
| 6. kazettás magnó | 45 | — | 6. pénz a szabadság eltöltésére (utazás) | 42 | 24 |
| 7. saját lakás | 44 | 27 | 7. alkalmi ruha | 32 | 38 |
| 8. lemezjátszó | 39 | 40 | 8. ékszer | 21 | 38 |

Az egybevetésből nemcsak az derül ki, hogy az elektroakusztikai berendezések iránti kívánság jelentékenyen megnövekedett, hanem az is, hogy a két adatfelvétel között eltelt időben jelentősen nőtt e berendezések tulaj-

²⁵ Rosenmayr-Köckeis-Kreuzt i. m. 89. 1.

²⁶ Dr. Fessel + GfK, Jugendstudie 1976. Az idézet forrása: Die Jugend, 1976/11.

dona. Ez elsősorban a dolgozó fiatalokra vonatkozik. Náluk óhaj és realitás arányaiból teljes ellátottság állapítható meg, vagyis az, hogy a dolgozó fiataloknak birtokukban vannak mindazon dolgok, amelyekről úgy vélik, hogy korosztályuknak tulajdonában kellene lenniük.

A kazettás magnó tulajdonára vonatkozó adatok hiánya sajnálatosan torzítja az összképet (nem tudni, mi okból hiányoznak ezek az adatok).

A diákok elektroakusztikai berendezésekkel való ellátottsága valamivel alacsonyabb szintű, a rangsorolás mindenesetre közelebről jelzi e felszerelések jelentős szerepét, kívánság- és tulajdonadataiban egyaránt (azzal a megszorítással, hogy a kazettás magnó birtokolásának adata hiányzik).

Specifikus vizsgálatok eredményeiben még világosabban tárul fel a technikai eszközök használhatósága. Bécsi polgárikban, 1976-ban végzett felmérés,²⁷ a diákok otthoni technikai felszereltségének szintjéről a következő képet adták:

A diákok otthonában átlagosan hét zenét adó technikai berendezés található;

37 otthonban kilenc, sőt több a felszerelések száma;

átlagosan 30 hanglemezük van; mindenesetre a megkérdezett diákok 50⁰/₀-a által megadott maximum „40 és több lemez”;

hangszalag, illetve kazetta átlagban 20 lakásban található.

Az ausztriai ifjúsági hanglemezklubok taglétszámának alakulása is igazolja a hanghordozók fontos szerepét:

| <i>Év</i> | <i>Taglétszám (kerekítve)</i> |
|-------------|-------------------------------|
| 1974/75. | 7 000 |
| 1975/76. | 12 500 |
| 1977. május | 15 000 |

Egy vegyes ifjúsági csoporttal (diákok és ipari tanulók) foglalkozó zenei esettanulmány²⁸ a felszereltség helyzetét a következőképp adja meg. 47 fiatal közül 47-nek van rádiója, 27-nek lemezjátszója, 16-nak kazettás magnója, 11-nek sztereó berendezése, 8-nak magnetofonja, 1-nek kvadrofonberendezése.

Analóg a kép, ha az ausztriai helyzetet a külföld adataival szembesítjük. Másutt is megfigyelhető az utolsó 15 évben bekövetkezett fejlődés, a technikai közvetítőeszközök elterjedése és növekvő jelentősége az ifjúsági zenében.

Így például Friedrich Klausmeier 1963-ban publikált — de 1955-ben végzett — vizsgálata kimutatta, hogy a háztartások 47⁰/₀-ában található hanglemez. Egy 1976-os felmérés²⁹ szerint viszont ma a fiatalok 83⁰/₀-ának saját lemezgyűjteménye van.

Ugyanez a felmérés a diákok rendelkezésére álló elektroakusztikai berendezésállományt a következőképpen részletezi:

²⁷ Stöcher i. m.

²⁸ Harald Huber: Musikalische Verhaltensweisen von Jugendlichen im Raum Wien. Hausarbeit an der Abteilung Musikpädagogik, Hochschule für Musik und darstellende Kunst Wien, 1976.

²⁹ Eckhardt-Lüch i. m.

| | |
|----------------|---------------------------------|
| rádió | 100 ⁰ / ₀ |
| televízió | 97 ⁰ / ₀ |
| lemezjátszó | 90 ⁰ / ₀ |
| magnó | 58 ⁰ / ₀ |
| kazettás magnó | 42 ⁰ / ₀ |
| képmagnó | 1 ⁰ / ₀ |

Kiderült továbbá, hogy a megkérdezetteknek mintegy kétharmada vesz fel a rádióadásokból magnóra, kazettás magnóra zenét, s e tekintetben nincs említésre méltó különbség iskolások és zeneiskolások között.

Az összehasonlítás bázisának kiterjesztése végett szóljunk még egy tanulmányról, amelyet Belgiumban tettek közzé középiskolások zenei magatartásformáiról.³⁰ A megkérdezett diákok kétharmadának volt saját lemezjátszója vagy kazettás magnója, ugyancsak kétharmaduknak volt saját lemezgyűjteménye. Ez utóbbiak 25⁰/₀-ának lemezgyűjteménye 10-50 darabból, 13⁰/₀-ának több mint 50 darabból állt.

Éppen a fiataloknak rendelkezésére álló vagy saját tulajdonú elektroakusztikus berendezések példája cáfolja vagy legalábbis gyengíti azt az elméletet, hogy e berendezések elidegenítik a fiatalokat a zenei tevékenységtől. A fiatalok szabad idejében oly jelentékeny szerepet játszó berendezések közül sok szolgál az ifjúság önrendelkezésének alátámasztására, és — amint azt a korábbiakban már bizonyítottuk — támogatja a zenével való aktív foglalkozást.

7. A ZENEI AKTIVITÁS FEJLŐDÉSE — MENNYISÉGI NÖVEKEDÉS ÉS ÚJ ELEMEL

A fiatalok növekvő zenei érdeklődése, illetve a zene növekvő szerepe az ifjúság életében nem csupán a technikai eszközökre vonatkozó adatok révén bizonyítható.

A zenei öntevékenység, annak sokféle formája sokkal világosabb bizonyítékokat szolgáltat. Gondoljunk az informális zenei gyakorlatra, a formális zeneoktatásra, a népzenei praxisra, az éneklés gyakorlatára stb.

Az öntevékenység talán legfeltűnőbb mennyiségi növekedése újabban az intézményes oktatás területén figyelhető meg.

A formális zeneoktatás szétrobbanása (zeneiskolák).

Az ausztriai zeneiskolák fejlődésére vonatkozó statisztikák és egyéb, rendelkezésre álló adatok emelkedő, részben ugrásszerű tendenciát mutatnak. Így például Bécs város zeneiskoláinak adatai az alábbi képet adják:

³⁰ Ed.: Fédération Internationale des Jeunes Musicales: Comportements et attitudes des adolescents belges face à la musique. Brüsszel, 1975 (sokszorosítva).

| <i>Év</i> | <i>Iskolák száma</i> | <i>Növendékek száma</i> | <i>Tanárok száma</i> |
|-----------|----------------------|-------------------------|----------------------|
| 1945/46. | 4 | 475 | 27 |
| 1955/56. | 13 | 1623 | 84 |
| 1965/66. | 14 | 2025 | 102 |
| 1970/71. | 15 | 2424 | 122 |
| 1976/77. | 15 | 2772 | 167* |

*1975/76-os adat

E számok mindenesetre nem adnak teljesen realiztikus információt. A diákok rohama a hangszeres tanuláért hiányt teremtett megfelelő tanterőkben; a növekvő igényt a pedagógushiány és a zeneiskolai kapacitás egyaránt fékezte. Így például az egyik bécsi zeneiskola 1977-ben azt jelentette, hogy a zongoratanfolyamára jelentkezett 60 új növendék számára mindössze két szabad helye volt; más választott hangszeres osztályok (például: hegedű) pedig tanárhiány következtében meg sem indulhattak.

E helyzetet jól jellemzi a vonósnövendékek statisztikájának alakulása. A növendéklétszám szüntelen növekszik, az iskolabázis változatlan:

| <i>Tanév</i> | <i>Hegedűnövendékek száma</i> | <i>Gordonkanövendékek száma</i> |
|--------------|-------------------------------|---------------------------------|
| 1961/62. | 277 | 32 |
| 1968/69. | 411 | 79 |
| 1976/77. | 463 | 113 |

A kvalifikált zenekari utánpótlás hiányának ismeretében különösen említésre méltó a fiatalok növekvő érdeklődése a vonós hangszerek iránt.

A hagyományos muzsikálás iránt növekvő érdeklődésről sokkal egyértelműbb és tisztább képet adnak a szövetségi tartományok zeneiskolai adatai. Alsó-Ausztria statisztikai kiváltképp impresszionálók:

| <i>Év</i> | <i>Iskolák száma</i> | <i>Növendékek száma</i> | <i>Fő- és mellékfoglalkozású tanerők száma</i> |
|----------------|----------------------|-------------------------|--|
| 1950. (január) | 9 | 1 255 | ? |
| 1965/66. | 61 | 7 936 | 452 |
| 1969/70. | 72 | 11 736 | 751 |
| 1976/77. | 100 | 28 000 | 1150 |

A következő táblázat a főtárgyak növendékszámáról és a tárgyat tanulók számának a teljes növendéklétszámhoz képesti százalékos arányáról tájékoztatnak a mindenkor évi január elsejei helyzetének megfelelően.

Az alsó-ausztriai zeneiskolák növendékeinek megoszlása 1965 és 1974 között (számszerű és százalékos adatok)

| | 1965/66 | | 1967/68 | | 1969/70 | | 1971/72 | | 1973/74 | |
|------------|---------|-------|---------|-------|---------|-------|---------|-------|---------|-------|
| | ‰ | | ‰ | | ‰ | | ‰ | | ‰ | |
| Magánének | 65 | 0,82 | 48 | 0,47 | 71 | 0,60 | 64 | 0,53 | 157 | 0,99 |
| Zongora | 2363 | 29,78 | 2983 | 28,91 | 3059 | 26,07 | 3476 | 28,56 | 3854 | 24,42 |
| Orgona | 16 | 0,23 | 25 | 0,24 | 33 | 0,28 | 10 | 0,08 | 47 | 0,30 |
| Harmonika | 1733 | 21,84 | 2362 | 22,89 | 2306 | 19,65 | 2799 | 23 | 2764 | 17,51 |
| Gitár | 676 | 8,52 | 999 | 9,68 | 1240 | 10,57 | 1831 | 15,04 | 2379 | 15,07 |
| Blockflöte | 1587 | 19,99 | 2237 | 21,68 | 2570 | 21,90 | 1225 | 10,07 | 3097 | 19,62 |
| Melodica | — | — | 195 | 1,89 | 233 | 1,99 | 346 | 2,84 | 293 | 1,86 |

VONÓSOK

| | | | | | | | | | | |
|----------|-----|------|-----|------|-----|------|-----|------|-----|------|
| Hegedű | 530 | 6,68 | 551 | 5,34 | 563 | 4,80 | 555 | 4,56 | 725 | 4,59 |
| Brácsa | — | — | 6 | 0,06 | 7 | 0,06 | 8 | 0,06 | 11 | 0,07 |
| Gordonka | 49 | 0,62 | 51 | 0,49 | 39 | 0,33 | 47 | 0,39 | 59 | 0,37 |
| Gordon | — | — | — | — | 14 | 0,12 | 14 | 0,12 | 23 | 0,14 |
| ÖSSZ.: | 579 | 7,30 | 608 | 5,89 | 623 | 5,31 | 624 | 5,13 | 818 | 5,18 |

FAFŰVŐK*

| | | | | | | | | | | |
|----------|-----|------|-----|------|-----|------|-----|------|-----|------|
| Klarinét | — | — | — | — | — | — | 478 | 3,93 | 642 | 4,07 |
| Fuvola | — | — | — | — | — | — | 54 | 0,44 | 120 | 0,76 |
| Oboa | — | — | — | — | — | — | 6 | 0,05 | 9 | 0,06 |
| Fagott | — | — | — | — | — | — | 2 | 0,02 | 5 | 0,03 |
| Szaxofon | — | — | — | — | — | — | 4 | 0,03 | 20 | 0,13 |
| ÖSSZ.: | 197 | 2,48 | 278 | 2,69 | 446 | 3,80 | 544 | 4,47 | 796 | 5,05 |

RÉZFŰVŐK*

| | | | | | | | | | | |
|----------|---|---|---|---|---|---|-----|------|-----|------|
| Trombita | — | — | — | — | — | — | 483 | 3,97 | 710 | 4,50 |
| Kürt | — | — | — | — | — | — | 74 | 0,61 | 129 | 0,82 |

| | | | | | | | | | | |
|--------------------------|---|---|---|---|---|---|-----|------|-----|------|
| Harsona és basszushgysz. | — | — | — | — | — | — | 228 | 1,87 | 350 | 2,22 |
|--------------------------|---|---|---|---|---|---|-----|------|-----|------|

| | | | | | | | | | | |
|--------|-----|------|-----|------|-----|------|-----|------|------|------|
| ÖSSZ.: | 257 | 3,24 | 376 | 3,64 | 642 | 5,47 | 785 | 6,45 | 1189 | 7,54 |
| Citera | 148 | 1,86 | 178 | 1,73 | 159 | 1,35 | 180 | 1,48 | 214 | 1,36 |
| Útő | — | — | — | — | 71 | 0,60 | 99 | 0,81 | 167 | 1,06 |
| Egyéb | 313 | 3,94 | 30 | 0,29 | 283 | 2,41 | 187 | 1,54 | 8 | 0,05 |

MINDÖSSZESEN: 7936 100 10 319 100 11 736 100 12 170 100 15 783 100

*A hangszerek szerinti bontás hiányzik

(A táblázatot közli: Friedrich Striberny: Die Entwicklung des niederösterreichischen Musikschulwesens. In: Kommission für das niederösterreichische Musikschulwesen, 100 Musikschulen in Niederösterreich.)

Béccsel összehasonlítva feltűnő a melodica (klaviatúrával ellátott, igen egyszerűen elsajátítható fúvós hangszer) teljesen alárendelt szerepe és a népzenei gyakorlat hangszerei iránti viszonylag egyenletesen növekvő érdeklődés (az egyes hangszereknek a zenei gyakorlatban játszott szerepéről másutt lesz szó).

Stájerországban 1977-ben 35-re emelkedett a zeneiskolák, 13 029-re a növendékek száma (a tanulóké az előző évhez képest 756-tal emelkedett).

Felső-Ausztriában a zeneiskola-hálózat kiépítése csupán a közelmúltban kapott szilárd szervezeti és jogi alapokat; ennek közvetlen következményeként nyilvánult meg igény és érdeklődés: 1977 májusában lépett életbe a tartományi zeneiskolákról szóló törvény, ugyanazon év októberében pedig már 14 zeneiskola működött, mintegy 3200 növendéssel.

Vorarlbergben a falvakban mutatkozó zenetanulási igény láttán 1977-ben kísérleti programot indítottak útnak, vándorló zeneiskolákat szerveztek a vidék számára. Feldkirch és Bludenz között 12 falusi közösség fogott össze, hogy a kollektív zeneiskola „jogi személye”-ként működjék. Körülbelül 500 növendékre számítanak, és a „vándorló iskola” szisztémáját úgy tervezik meg, hogy a tanárok ingázzanak, ne a növendékek. Máris jelentkeztek további falvak, jelezvén, részt kívánnak venni ebben a programban.

A hagyományos muzsikálás és szervezett zeneoktatás iránti igényt és növekvő érdeklődést a külföldi adatok is megerősítik. Így például az NSZK zeneiskoláiban 1970-ben mintegy 223 000 növendék, míg 1975-ben mintegy 364 000 növendék számára volt tanulási lehetőség. Az igény az NSZK-ban is meghaladja a lehetőségeket, így például egy 1974-es felmérés szerint abban az évben kereken 85 000 jelentkező növendéket utasítottak vissza helyhiány következtében a zeneiskolák.³¹

A (Nyugat)európai Zeneiskolák Nemzetközi Szövetsége (EMU) 1977. évi közgyűlésén megállapította, hogy a 12 tagországban (összesen 2000 iskola, 1,5 millió növendék) a hangszeres képzés iránti érdeklődés állandóan növekszik. Sajnálattal közölték itt, hogy gyermekek százezrei szerepelnek várakozólistán, mivel a hiányos oktatási lehetőségek következtében nem tudják őket felvenni zeneiskolákba.

Hangszerek és öntevékenység

A muzsikálásról mint szabadidő-tevékenységről objektív adatokkal szolgál a hangszerekre vonatkozó osztrák importstatisztika. (Vö. Ausztria külkereskedelme. Osztrák Központi Statisztikai Hivatal.) Az utolsó tíz év fejlődését figyelve szinte valamennyi hangszercsoport importjára feltűnő növekedés jellemző (lényegében változatlan árákon). Íme, a legfontosabbak (az értékek 1000 osztrák schillingben):

³¹ Neue Musikzeitung, 1977. április-május.

| | 1965 | 1971 | 1976 |
|--|------|--------|--------|
| Hangversenyzongora | 1004 | 2 924 | 8 865 |
| Más zongorátípusok | 6378 | 11 526 | 37 016 |
| Gitár, citera | 6423 | 8 252 | 17 429 |
| Más húros hangszerek | 244 | 511 | 2 054 |
| Harmonika, koncertina | 7783 | 8 879 | 17 896 |
| Fúvós hangszerek | 7819 | 12 615 | 36 452 |
| Ütőhangszerek | 3902 | 3 979 | 9 882 |
| Elektromágneses, elektrostatikus, elektronikus stb. hangszerek | 6291 | 12 335 | 56 122 |

E számok fényében különösen pregnáns a húros és fúvós hangszerek importjának növekedése. Mindenesetre meg kell jegyeznünk, efféle statisztikai adatok — és ez a zeneiskolák statisztikáira is vonatkozik — bizonyos fenntartással használhatók, mivel semmit sem mondanak az importált hangszerhasználatának folyamatosságáról, illetve a muzsikálás időtartamáról és intenzitásáról. A statisztikánkban felbukkanó s első látásra meglepőnek tűnő számadatokkal kapcsolatban utalnunk kell az adatok jelentésének egy további faktorára.

Az importstatisztika meglepő egyértelműséggel tükrözi a hangszerek iránti kereslet látványos növekedését, s ez a hagyományos hangszerekre, de különösen az ifjúsági zenei együttesek hangszerszükségletére érvényes. Ez utóbbiaknál játszanak az elektroakusztikus berendezések különösen nagy szerepet. Ez a hatalmas növekedés oly világosan egyetlen más adatsorozatban sem csapódik le, mint éppen a hangszerek importstatisztikájában.

A hivatalos zeneoktatás keretei között muzsikáló fiatalokról meglehetősen pontos képet ad egy 1968-as vizsgálat.³² A hangszeren játszó diákok iskolatípusonkénti csoportosítása mellett kiváltképp érdekes az egyes hangszerek helyértéke a diákok zenei gyakorlatában, mivel a vizsgálat ezeket az adatokat is iskolafajtánként adja meg.

Ezek az adatok a hangszeres praxissal kapcsolatban tanulságos összehasonlítási lehetőséget nyújtanak, kiváltképp, ha újabb vizsgálatok eredményeivel szembesítjük azokat. Az utóbbi tíz év fejlődése világosan jelzi a hangszerválasztásban végbement átrétegeződést (például: gitár, blockflöte, zongora, fúvós hangszerek). Az 1968-as adatokat a későbbiekkel összevetve különösen feltűnő a polgári iskola diákjainak a növekvő hangszeres érdeklődése. A következő táblázatok 1968-as adatokat csoportosítanak. Iskolatípusonként megadják a teljes növendéklétszámot, a hangszeren játszóké számát és a teljes növendéklétszámhoz arányított százalékát:

³² Walter Maurer: Musikland Österreich. Bericht über eine Erhebung Musikinstrumente spielender Schüler in Österreich (1965/76). Wien, é. n.

| Iskolatípus | Növendékek száma | Hangszeren játszik | Arány, % |
|--|------------------|--------------------|----------|
| Elemi | 562 868 | 58 738 | 10,43 |
| Polgári | 196 324 | 40 749 | 20,75 |
| Középiskolák | 89 517 | 28 314 | 31,62 |
| Szakmai iskolák és iparitanuló-intézetek | 110 020 | 24 176 | 12,86 |
| Összesítve | 958 729 | 141 977 | 14,78 |

A következő adatsor a zeneiskolás diákok hangszerválasztását ismerteti, s százalékban fejezi ki, hogy az összlétszámnak, illetve az egyes iskolatípusok hangszeres tanulóinak mekkora hányada tanulta 1968-ban a hangszert:

| Hangszer | Valamennyi iskolatípus összesítve, % | Elemi, % | Polgári, % | Középiskola, % | Szakmai iskolák és iparitanuló-intézet, % |
|----------------------|--------------------------------------|----------|------------|----------------|---|
| Blockflöte | 27,58 | 41,63 | 24,43 | 13,69 | 7,33 |
| Melodica | 4,36 | 5,01 | 4,67 | 3,50 | 2,51 |
| Zongora | 19,16 | 16,42 | 15,05 | 33,73 | 13,26 |
| Harmonika | 19,16 | 16,52 | 23,38 | 16,87 | 22,47 |
| Orgona | 0,16 | 0,01 | 0,03 | 0,72 | 0,09 |
| Harmónium | 0,07 | 0,03 | 0,07 | 0,07 | 0,05 |
| Hegedű | 3,80 | 2,48 | 2,73 | 7,37 | 3,10 |
| Brácsa, gordonka | 0,34 | 0,12 | 0,17 | 1,10 | 0,31 |
| Gordon | 0,12 | 0,02 | 0,04 | 0,33 | 0,33 |
| Gitár | 13,83 | 7,70 | 15,78 | 12,74 | 23,15 |
| Citera | 2,01 | 1,69 | 2,74 | 1,18 | 2,87 |
| Mandolin | 0,32 | 0,14 | 0,49 | 0,28 | 0,89 |
| Más húros hangszerek | 0,38 | 0,23 | 0,30 | 0,38 | 0,50 |
| Fuvola | 1,09 | 0,90 | 1,12 | 0,89 | 2,13 |
| Klarinét | 2,44 | 2,01 | 2,83 | 1,68 | 4,61 |
| Oboa | 0,03 | 0,003 | 0,01 | 0,11 | 0,02 |
| Fagott | 0,03 | — | 0,002 | 0,13 | 0,04 |
| Trombita | 2,04 | 1,73 | 1,93 | 1,37 | 4,96 |
| Szárnykürt | 1,42 | 1,38 | 1,63 | 0,51 | 2,73 |
| Más rézfúvók | 1,45 | 1,19 | 1,34 | 1,21 | 3,48 |
| Ütők | 1,12 | 0,54 | 0,60 | 1,11 | 4,38 |
| Egyéb hangszerek | 0,39 | 0,24 | 0,25 | 0,74 | 0,96 |

A polgári iskolák zenetanulóinak hangszerválasztása 1968-ban számszerűen és a hangszeres növendéklétszám százalékában, a választott hangszerek népszerűségi sorrendjében:

| Hangszer | Tanulók létszáma | Aránya százalékban |
|----------------------------------|------------------|--------------------------------|
| Blockflöte | 9 959 | 24,43 |
| Harmonika | 9 530 | 23,38 |
| Gitár | 6 431 | 15,78 |
| Zongora | 6 127 | 15,03 |
| Melodica | 1 907 | 4,67 |
| Klarinét | 1 155 | 2,83 |
| Citera | 1 119 | 2,74 |
| Hegedű | 1 116 | 2,73 |
| Trombita | 789 | 1,93 |
| Szárnykürt | 667 | 1,63 |
| Fuvola | 459 | 1,12 |
| Ütőhangszerek | 248 | } egy százaléknál kisebb arány |
| Egyéb rézfúvók | 215 | |
| Mandolin | 203 | |
| Vadászkürt | 197 | |
| Harsona | 142 | |
| Egyéb húros hangszerek | 76 | |
| Gordonka | 46 | |
| Cimbalom | 45 | |
| Orff-hangszerek | 41 | |
| Egyéb fafúvók | 37 | |
| Harmónium | 30 | |
| Chromonika (szájharmonika-típus) | 26 | |
| Brácsa | 25 | |
| Gordon | 19 | |
| Orgona | 16 | |
| Tiroli hárfa | 6 | |
| Oboa | 3 | |
| Fagott | 1 | |
| Összesen: | 40 749 | |

A középiskolák zenetanuló diákjainak hangszerválasztása 1968-ban, számszerűen és a teljes hangszeres növendéklétszám százalékában, a választott hangszerek népszerűségi sorrendjében:

| Hangszer | Tanulók létszáma | Aránya százalékban |
|------------|------------------|--------------------|
| Zongora | 9 553 | 33,73 |
| Harmonika | 4 777 | 16,87 |
| Blockflöte | 3 878 | 13,69 |
| Gitár | 3 610 | 12,74 |
| Hegedű | 2 088 | 7,37 |
| Melodica | 992 | 3,50 |
| Klarinét | 477 | 1,68 |
| Trombita | 388 | 1,37 |
| Citera | 336 | 1,18 |

| | | |
|------------------------|--------|------------------------------|
| Útók | 315 | } 1 százaléknál kisebb arány |
| Gordonka | 259 | |
| Fuvola | 252 | |
| Orgona | 206 | |
| Szárnykürt | 149 | |
| Fafúvók (egyéb) | 148 | |
| Harsona | 126 | |
| Rézfúvók (egyéb) | 123 | |
| Vadászkürt | 97 | |
| Gordon | 95 | |
| Egyéb húros hangszerek | 82 | |
| Mandolin | 80 | |
| Brácsa | 56 | |
| Harmónium | 54 | |
| Fagott | 37 | |
| Oboa | 33 | |
| Orff-hangszerek | 32 | |
| Chromonika | 31 | |
| Cimbalom | 21 | |
| Tiroli hárfa | 6 | |
| Hárfa | 1 | |
| Összesen: | 28 314 | |

A szakmai iskolák és iparitanuló-intézetek tanulóinak hangszerválasztása 1968-ban, számszerűen és a teljes hangszeres növendéklétszám százalékában, a választott hangszerek népszerűségi sorrendjében:

| Hangszer | Tanulók létszáma | Aránya százalékban |
|------------------|------------------|--------------------|
| Gitár | 3 282 | 23,15 |
| Harmonika | 3 186 | 22,47 |
| Zongora | 1 880 | 13,26 |
| Blockflöte | 1 040 | 7,33 |
| Trombita | 704 | 4,96 |
| Klarinét | 654 | 4,81 |
| Útók | 622 | 4,38 |
| Hegedű | 448 | 3,16 |
| Citera | 407 | 2,87 |
| Szárnykürt | 387 | 2,73 |
| Melodica | 356 | 2,51 |
| Fuvola | 303 | 2,13 |
| Különf. rézfúvók | 178 | 1,25 |
| Harsona | 175 | 1,23 |

| | | |
|------------------------|--------|------------------------------|
| Vadászkürt | 129 | } 1 százaléknál kisebb arány |
| Mandolin | 99 | |
| Chromonika | 71 | |
| Egyéb fafúvók | 63 | |
| Gordon | 47 | |
| Egyéb húros hangszerek | 43 | |
| Gordonka | 29 | |
| Cimbalom | 25 | |
| Brácsa | 17 | |
| Orgona | 13 | |
| Harmónium | 8 | |
| Fagott | 7 | |
| Tiroli hárfa | 4 | |
| Oboa | 3 | |
| Összesen: | 14 180 | |

A különböző hangszerek jelentősége az ifjúság zenei gyakorlatában és a muzsikálás szerepe az ifjúság szabadidő-szférájában a zenepedagógia és zene-szociológia felől célzott és speciális kutatásokkal ábrázolható. Az idevágó felmérésekből származó információk felvilágosítást adnak a hangszerek alkalmazásáról, a muzsikálás mikéntjéről és motivációjáról egyaránt.

A hangszeres játéknak az ifjúság életében betöltött szerepéről nemcsak az elsajátított hangszerekre vonatkozó ismereteink tanulságosak, hanem az ezzel kapcsolatos kívánság és a valóság egybevetése is, mind az öntevékenység, mind a hangszerválasztás szempontjából. Álljon itt ehhez egy gyakorló polgári és egy integrált iskola 439 növendékével végzett 1976-os felmérés³³ néhány adata:

a megkérdezettek 37⁰/₀-a játszik hangszeren;
56⁰/₀-a szeretne hangszer tanulni.

Egyes hangszerek választása (a zenetanulók teljes létszámának százalékában):

| | |
|----------------|----------------------------------|
| melodica | 34 ⁰ / ₀ |
| gitár | 26 ⁰ / ₀ |
| harmonika | 13 ⁰ / ₀ |
| zongora | 5,6 ⁰ / ₀ |
| elektr. orgona | 4 ⁰ / ₀ |
| ütők | 2 ⁰ / ₀ |
| hegedű | 1 ⁰ / ₀ |
| egyéb | 14,4 ⁰ / ₀ |

A melodica helyzetével kapcsolatban megjegyzendő, hogy bár a játékpaxis legelterjedtebb hangszere, a megkérdezetteknek kevesebb mint 1⁰/₀-a tün-tette fel 1., 2. vagy 3. helyen a legszívesebben hallgatott hangszerek között.

³³ Stöcher i. m.

E hangszer elterjedésének fő oka nyilván alacsony árában és könnyű elsajátításában keresendő.

A hangszer szívesen tanulók 35⁰/₀-a gitárt, 8⁰/₀-a ütőhangszereket választana.

A muzsikálás gyakorlatára vonatkozóan kiderült, hogy a növendékek többsége a hangszer az iskolában vagy egymagában sajátítja el. Valamennyi hangszeres háromnegyed része iskolai zenekarokban játszik.

Egy bécsi polgárban végzett felmérés³⁴ hasonló preferenciákat hozott felszínre, a zenei aktivitásnak és a zenetanulási kívánságnak szinte ugyanazokat a kvótáit:

35,68⁰/₀-a a diákoknak hangszeres játékos;

71,27⁰/₀-a a hangszeren nem játszó diákoknak szívesen tanulna zenét.

E felmérés szerint a zenét tanulók a következő hangszereket tanulják, illetve sajátították el (százalékosan):

| Hangszer | 1. és 2. osztály | | 3. és 4. osztály | |
|---------------|------------------|--------|------------------|--------|
| | fiúk | lányok | fiúk | lányok |
| Melodica | 15,80 | 54,76 | 5,90 | 26,09 |
| Harmonika | 26,30 | 11,90 | 29,40 | 13,04 |
| Gitár | 21,06 | 9,52 | 17,60 | 39,13 |
| Zongora | 5,26 | 7,14 | 17,60 | 4,35 |
| Orgona | 5,26 | 2,38 | 11,80 | 4,35 |
| Hegedű | 0 | 0 | 11,80 | 0 |
| Ütők | 0 | 0 | 5,90 | 0 |
| Fuvola | 15,80 | 14,30 | 0 | 13,04 |
| Fagott | 5,26 | 0 | 0 | 0 |
| Tenorszaxofon | 5,26 | 0 | 0 | 0 |

Hangszert szeretne tanulni (a kívánságok százalékában):

| Hangszer | 1. és 2. osztály | | 3. és 4. osztály | |
|---|------------------|--------|------------------|--------|
| | fiúk | lányok | fiúk | lányok |
| Gitár | 33,33 | 37,03 | 58,70 | 56,52 |
| Ütők | 28,20 | 0 | 15,20 | 0 |
| Zongora | 7,69 | 22,22 | 2,20 | 26,08 |
| Harmonika | 5,13 | 14,82 | 2,20 | 0 |
| (Elektr.) orgona | 10,24 | 3,71 | 10,80 | 4,35 |
| Hegedű | 2,57 | 0 | 0 | 0 |
| Fuvola | 2,57 | 7,40 | 2,20 | 4,35 |
| Trombita | 2,57 | 0 | 4,30 | 4,35 |
| Melodika | 5,13 | 14,82 | 4,40 | 0 |
| Egyéb (cimbalom, duda, bendzsó, citera) | 2,57 | 0 | 0 | 4,35 |

³⁴ Renate Moser-Kühnass: Instrumentales Musizieren in der Hauptschule. Musikerziehung, 1976. január.

Egybevetve ezeket az adatokat egy 1973-ból való hasonló vizsgálattal,³⁵ a kívánt hangszerek preferenciájában bizonyos eltolódások figyelhetők meg. Így például a gitár csekély mértékben veszített a népszerűségéből, a zongora és a harmonika viszont a jelek szerint kedveltebb lett az utóbbi években.

A hangszerrel való valóságos foglalkozás pontosabb adatait szolgáltatja a már idézett bécsi esettanulmány.³⁶ A megkérdezett 47 fiatal közül 40 játszott hangszeren, mégpedig a következő felosztásban: gitáron 23-an, zongorán 10-en, blockflötén 8-an, ütőhangszeren 4-en, harmonikán, melodikán 2-2 fő, szájharmonikán, orgonán, hegedűn és elektromos basszushangszeren 1-1 fiatal (némelyikük több hangszeren is!). A hangszeres készségeket a megkérdezettek közül 23-an zeneoktatásban sajátították el, viszonylag magas — 11 fő — az autodidakták aránya.

E csoportban a következő kép alakult ki a zenélési módokról:

9 fiatal beat- (pop-, rock- stb.) együttesben játszik;

2 fiatal „session”-ekben (mindenfajta elképzelhető hangszer szabad együttes muzsikálásában) vesz részt;

1 fiatal családi körben, házimuzsikáláson vesz részt;

5-en énekescsoportot alkotnak (gitárkísérettel);

3 fiatal maga komponál, és zenéjét részben írásban is rögzíti (2 közülük dalokat ír gitárkísérettel, egyikük zongorán komponál, és megpróbálja a művet lekottázni).

Ami a hangszerválasztást illeti, itt is a gitár áll első helyen, de jelentékeny a zongora aránya is, kiváltképp a korábbi felmérések adataihoz képest.

Ebben az összefüggésben is hivatkozhatunk nemzetközi összehasonlító kutatásokra. Az NSZK-ban terjedelmes felmérés³⁷ készült, amely a polgáriba járó diákok zenei magatartásával is foglalkozik. Az összehasonlítás bázisa adott tehát. A felmérés 1974-ben készült, és jelzi, hogy a hangszeres játék iránti érdeklődés alakulása az NSZK-ban is hasonló. A megkérdezettek 20%-a egy 7,6%-a két hangszeren játszik. A zeneileg nem tevékenyeknek több mint 78%-a szívesen játszana hangszeren.

A legfontosabb hangszerek (a muzsikálók teljes létszámához viszonyítva, százalékban):

| | |
|---------------|--------------------|
| blockflöte | 31 $\frac{1}{3}$ |
| gitár | 14,5 $\frac{0}{0}$ |
| ütők | 6,5 $\frac{0}{0}$ |
| trombita | 6 $\frac{0}{0}$ |
| harmonika | 5,5 $\frac{0}{0}$ |
| melodica | 5 $\frac{0}{0}$ |
| zongora | 4,5 $\frac{0}{0}$ |
| szájharmonika | 4 $\frac{0}{0}$ |

³⁵ Renate Kühnass-Moser: Hörgewohnheiten von Wierfer Hauptschülern und die musikpädagogische Konsequenzen. Musikerziehung, 1973. március.

³⁶ Huber i. m.

³⁷ Pape i. m.

A nem muzsikáló növendékek leginkább óhajtott hangszerei (százalékban):

| | |
|----------------|----------------------------------|
| gitár | 56,4 ⁰ / ₀ |
| ütők | 17,3 ⁰ / ₀ |
| elektr. orgona | 10,5 ⁰ / ₀ |
| trombita | 4,9 ⁰ / ₀ |
| zongora | 4,0 ⁰ / ₀ |
| harmonika | 2,3 ⁰ / ₀ |
| szájharmonika | 1,2 ⁰ / ₀ |

A hangszeres játék növekvő szükségletét, illetve a zenei öntevékenység iránti mind nagyobb érdeklődést igazolja az a körkérdés, amely a polgári és a középiskolák diákjainak az iskolai zeneoktatásról kialakult véleményére volt kíváncsi.³⁸

Arra a kérdésre: „Mit szeretsz az iskolai zeneoktatásban?“, összesen 9 felkínált lehetőség közül a 4. helyen választották a diákok a „csoportos hangszeres muzsikálást”. Ez a beállítottság egyébként kiváltképp erős a polgári diákjainál.

A csoportos muzsikálási vágyat mint vonzó tevékenységet tünteti fel e vizsgálat ellenőrző kérdése: „Mivel foglalkoznál szívesen az iskolai zeneórán?” — a válasz, ismét 4. helyen, „csoportban hangszeren játszani”, s mindjárt utána „hangszeren egyedül játszani”. A csoportos és egyéni muzsikálás rangsorolása egyértelműen utal olyan valós szükségletre és igazi érdeklődésre, amelyet az intézményesített oktatás nem eléggé vesz tudomásul, illetve nem is elégít ki megfelelően.

Ének

Az éneklés mint a zenei gyakorlat formáinak egyike, első látásra úgy tetszik, alig bír jelentőséggel a szabadidő-programban, mivel — gyakran feltételezik ezt — főként az iskolai tanítás keretei közé tartozik. Ez a hagyományos felfogás azonban az utóbbi évek számokban és vizsgálati eredményekben is tükrözött fejlődése következtében felülvizsgálatra szorul. A kutatások bebizonyították, hogy a fiatalok mind nagyobb mértékben szentelik szabad idejük egy részét is éneklésre.

Az 1976/77-re kiadott osztrák iskolai statisztika³⁹ a középiskolások által választott fakultatív tárgyakat — összesen 70-féle lehetőség! — a következő rangsorolásban adja meg:

| | |
|----------------------------|-------------|
| 1. gyorsírás | 13 695 diák |
| 2. kórusének (templomi is) | 9 586 diák |
| 3. irodalom | 8 464 diák |
| 4. torna | 4 899 diák |
| 5. gépírás | 3 442 diák |
| 6. színjátszás | 2 935 diák |
| stb. | |

³⁸ Eckhardt-Lück 1. m.

³⁹ Idézi: *ibf „spektrum”* No. 300, 1978. március 1.

A kórusének tehát a második helyen szerepel, megelőzi a tornát, a labdarúgást, az úszást (4., 9., 10. hely). Igaz, elsősorban a nem városi környezetben bizonyos szociális motívumok is közrejátszanak, ebből az előkelő pozícióból mindazonáltal az ének iránti erőteljes érdeklődésre következtethetünk.

Ez az érdeklődés összosztrák szemszögből is növekvő tendenciájú. Világosan kiderül ez az osztrák szövetségi Éneklő Ifjúság mozgalom részvételi számaiból. E vállalkozás célja az éneklés támogatása verseny- és teljesítményorientáció révén, 1948 óta, 2-3 évente rendezik, az oktatási és művészeti minisztérium támogatásával. Első alkalommal mintegy 30 000 résztvevője volt, 1977-ben már kerekén 105 000, s ez mintegy 15%-kal több, mint 1974-ben.

A karének iránti mind nagyobb érdeklődés egy további intézkedésre készítette a minisztériumot. Hogy kielégíthesse a növekvő keresletet, és elegendet tegyen az aktív karénekesekek minőségi igényeinek, támogatnia kellett a karvezetők képzését. Ezért rendez kóruskarnagyok számára nyári kurzusokat, amelyeken 1973-ig 800-an vettek részt.

De az iskolai éneklés is változatlanul nagy népszerűségnek örvend a tanulók között, és van bizonyos szerepe a szabadidő egyéni eltöltésében is.

Egy bécsi polgáriban végzett felmérés az énekléssel kapcsolatos felfogásra és az éneklés gyakorlatára irányult:⁴⁰

33⁰/₀-a a diákoknak nagyon szívesen énekel,
30⁰/₀-a a diákoknak szívesen énekel,
mindössze 14⁰/₀ utasítja el az éneklést.

Ami az énekes gyakorlatot illeti:

46⁰/₀ főként egyedül s önmagának énekel,
30⁰/₀ az iskolai énekórán,
6⁰/₀ az iskolai énekkarban.

Ezekből a számokból világossá válik az éneklés helyértéke, amely a szabadidő eltöltésekor meghaladja az iskolai keretek közötti éneklés rangsorolását. Az éneklés mértékéről és népszerűségéről folytatott más kutatások hasonló képet nyújtanak, és igazolják a jelzett fejlődést.⁴¹

Ezek az adatok ugyan a hagyományos éneklésre vonatkoznak, ám ebben az összefüggésben nem hagyhatjuk figyelmen kívül az éneklés szerepét az iskolán kívüli zenei gyakorlatban. A csoportos közös éneklés (többnyire az ifjúsági zene amatőr csoportjaival közösen vagy gitár, harmonika kíséretében fontos helyet tölt be az ifjúság szabadidő-magatartásában, még ha az idézett felmérések erre nem tértek is ki. Pontosabb adatokat erre vonatkozólag csupán célzott esettanulmányok szolgáltatathatnának, mint például a bécsi térséggel foglalkozó, már idézett munka.⁴²

⁴⁰ Stöcher i. m.

⁴¹ Renate Kühnass-Moser: Musikkonsum und musikalische Betätigung im I. und II. Klassenzug der Hauptschule. Musikerziehung, 1975. január.

⁴² Huber i. m.

Muzsikálás közösségekben, együttes játék

A zenei aktivitás tényleges méreteinek megragadásához szükségesnek látszik, hogy az intézményes oktatás egyéni éneklésre és hangszeres játékra vonatkozó adatain kívül hivatkozzunk az intézményes egyesületekben és közösségekben folyó muzsikálásra is. A fiataloknak a zenekari és együttes muzsikálásban betöltött helyére, részvételére vonatkozó információk azért különösen beszédesek, mivel felvilágosítanak, milyen szociális jelentőséget tulajdonít az ifjúság a közösségekben való muzsikálásnak. E terület adatai nehezen hozzáférhetők és jóformán felméréstlenek. A rendelkezésünkre álló kevés információ azonban egészen határozott irányban jelzi a növekvő érdeklődést ama muzsikáló közösségekben való játék iránt, amelyeknek társadalmi funkciója és jelentősége van.

Ebben az összefüggésben a fiatalok muzsikálásának plasztikus ábrázolása lehetséges a „Jugend musiziert” hangszeres verseny fejlődését követve. A verseny résztvevői szólistaként is szerepelhetnek, túlnyomó többségük mindazonáltal együttes (zongora, hegedű, brácsa, gordonka, fa- és rézfúvók stb.). A versenyek során a fiataloknak alkalmuk nyílik, hogy részt vegyenek zenekari rendezvényeken, kamarazene-kurzusokon stb. Az első három verseny résztvevőinek száma így fejlődött:

1969. 230 résztvevő

1971. 530 résztvevő

1973. 620 résztvevő

A „Jugend musiziert” versenyek résztvevőinek zöme 15-17 év közötti fiatal. Ez is arra utal, hogy a zenei tevékenység iránti érdeklődés és hajlam kiváltképp erős egy specifikus korosztályban. „A résztvevők életkor szerint csoportosított adatai igazolják, a 15-17 évesek érdeklődése a legnagyobb. Azért jelentkeztek a versenyre, mert feltehetően tehetségesnek érezték magukat. Közülük sokan azok is voltak, ha hihetünk az értékeléseknek, díjaknak és a teljesítményeiket magasztaló szavaknak. De vajon mi történt ezekkel a versenyzővel valamivel idősebb korokra? Miért nem jelentkeztek soha többé ily nagy számmal a versenyekre?”⁴³

Az ifjúság szervezett együttes muzsikálásban való részvételéről a Wiener Volksbildungswerk⁴⁴ közöl adatokat. Például a Bécsi Fúvószenekari Egyesület hét felnőtt zenekart tart nyilván 306 taggal, 3 ifjúsági együttest 84 taggal, további 35 fiatalnak a kiképzése folyik, felvételüket már előjegyezték. Az Osztrák Munkás-Zeneegyesületek Szövetségéhez Bécsben 40 együttes tartozik, mindegyikben sok fiatal muzsikus szerepel a zenekari tagok névsorában, négy egyesület pedig teljesen ifjúsági zenekar.

Az intézményesített vagy egyesületekbe szervezett együttes muzsikálás mellett ne hagyjuk figyelmen kívül a muzsikálás informális közösségi kereteit sem. Ide tartoznak mindazon rock-, pop-, beatgyüttesek, amelyek iskolákban, lakóházakban, ifjúsági házakban, ifjúsági klubokban, plébániákon stb., továbbá individuális csoportokként megszámlálhatatlan sokaságban működnek. E közösségi zenélés jelentőségét az ifjúság életében rég felismerték

⁴³ Friedrich Knopper: Jugend musiziert. Die Jugend 1973/11., 11. 1.

⁴⁴ Vö. Freizeit und Kultur. Mitteilungen des Wiener Volksbildungswerkes. 1977/1.

és sokféleképp ábrázolták. Ezért erről csupán néhány mintaként szereplő adatot közlünk a valóságos méretek jellemzéséül.

Egy 1975-ös felmérés⁴⁵ bécsi középiskolások ilyenfajta iskolán kívüli zenei aktivitásáról kimutatta, hogy 51 fiú- és koedukált középiskola közül 21-ben 46 ilyen ifjúsági együttes működött.

Az ifjúsági házak munkáját szinte teljesen a csoportos muzsikálás határozza meg. 1975-ben jelentette az innsbrucki Szent Pál Ifjúsági Központ, hogy csak összesen 15 csoport folyamodott próbateremért, ám csupán hat hangszigetelt próbaterem állt rendelkezésükre.⁴⁶ Egy 1977-ben, kilenc bécsi ifjúsági házból végzett felmérés⁴⁷ kimutatta, hogy egy-egy központban átlagosan három állandó együttes működik. Karakterisztikus adatokat szolgáltat a bécsi esettanulmány⁴⁸ individuális csoportoknak a muzsikáló praxisban való részvételéről. 40, hangszeren játszó megkérdezett közül kilencen ifjúsági zenei együttesben muzsikálnak. Ezek a csoportok informális úton alakultak, és csakis önmaguknak játszanak, szűk baráti körben. Az ilyen zenei csoporttevékenységről is megállapítható, hogy általában a 14. életévvel kezdődik, és 18-19 év föléig jelentősen csökken. Ez a tendencia analóg a hagyományos értelemben felfogott csoportos muzsikálásával.

Aktivizálódás a nagyvároson kívül

Még feltűnőbbek a fiatalok csoportos muzsikálásának aktivizálódására vonatkozó utalások a vidék térségéből. Az utóbbi tíz esztendőben az aktivitásnak és az ifjúsági zenei együttesek számának állandó növekedése figyelhető meg. Zenei gyakorlatuk felöleli a hiteles népzene, a népies zene és a hibrid, keverék formák széles területét. Ezt a revivált oly mértékben hordozza az ifjúság, hogy a népzenei tevékenység témájában valóságos ifjúsági mozgalomról beszélhetnénk.

Ez a fejlődés rendkívül feltűnő a fúvószenes területén. Az Alsó-ausztriai Fúvószenekarok Szövetségéhez jelenleg 39 ifjúsági zenekar tartozik; ami a teljes taglétszámot illeti, a fiatalok aránya tíz év alatt 22⁰/₀-ról 42⁰/₀-ra növekedett.⁴⁹ Más szövetségi tartományokban is szüntelenül emelkedőben van az ifjúsági együttesek száma, kiváltképp sok az újonnan alapított Burgenlandban és Stájerországban.

A fiatalok növekvő érdeklődése a népies fúvószenes irányba leolvasható az alsó-ausztriai zeneiskolák növendékstatisztikáiról is. 1967/68-ban összesen 278-an tanultak itt fafúvós hangszereket, 1973/74-ben viszont csupán klarinétrára 642 növendék jelentkezett. Rézfúvós hangszereket 1967/68-ban összesen 376-an tanultak, míg 1973/74-ben a trombitanövendékek száma 710, a harsona és basszushangszer-növendékeké pedig 350 volt.

⁴⁵ Rudolf Kabrda: Diskussionsbeitrag zum Round-Table-Gespräch „Jugend und Erscheinungsformen moderner Musik und Musikausbildung“. Die Jugend, 1976/5. 2. s. köv. 1.

⁴⁶ Adolf Karlinger: Diskussionsbeitrag zum Round-Table-Gespräch „Jugend und Erscheinungsformen moderner Musik und Musikausbildung“. Die Jugend, 1976/4. 13. l.

⁴⁷ Freizeitaktivitäten und soziale Probleme Jugendlicher. Eine Untersuchung an ausgewählten Wiener Jugendzentren. (Kézirat.)

⁴⁸ Huber i. m.

⁴⁹ L. ifb „spektrum“ No. 291. 1977. november 1.

A népzenei terület kutatásának eredményei azt mutatják, hogy az ifjúság nemcsak a fúvószenében, a nagyobb együttesekben való részvételben érdekelt, hanem a folklorisztikus kis csoportokban, népzeneegyüttesekben is jelentős a fiatalok részvétele. Alsó-Ausztria egyik körzetének felmérése⁵⁰ hat ifjúsági fúvószenekar mellett 11 ilyenfajta kis csoportot és együttest jelez. E kis csoportok hangszer-összetételében a fúvósok mellett elsősorban gitár, harmonika, citera és ütőhangszer szerepel. Összevetve e kis csoportokban tevékenykedők életkorát a már említett popcsoportokéval vagy a hagyományos iskolai zenei együttesekével, feltűnik a zenélés sokkalta folyamatosabb gyakorlata. Az aktívan muzikáló falusi fiatalság többsége húsz évnél idősebb, úgy látszik, a zenei tevékenység szükséglete is beilleszkedik a szocializáció folyamatába, és e tevékenységet a társadalmi kapcsolatok fejlődésével is tovább gyakorolják.

8. A ZENE MINT SZOCIALIZÁLÓ TÉNYEZŐ

A zene helyértéke az ifjúság szabadidő-magatartásában, szerepe a fiatalok életében kielégítően bizonyítható objektív-kvantitatív adatok útján. A zene sokféle funkciójának közelebbi ábrázolása, mennyisége leltározás keretei között viszont módszerbeli nehézségekbe ütközik. Kiragadtuk ugyanis a zene egyik, az ifjúság életpraxisában meglevő funkcióját, mivel a zene a munkánkhöz végzett praktikus vizsgálódások folyamán az élettel a szabadidő-kihasználás révén való megbirkózás rendkívül fontos momentumának bizonyult. A zenének ez a funkciója külön említésre azért is érdemes, mivel társadalmi jelentősége és szocio-kulturális implikációi átfogóan aligha ismertek még.

Intézetünk (a Bécsi Zeneművészeti Főiskola Zeneszociológiai és Zenepedagógiai Intézete) felmérése bécsi ifjúsági házakban, esettanulmányok, ifjúsági klubokban végzett személyes megfigyeléseink,⁵¹ továbbá az ifjúsági és szociális munkát végző személyekkel folytatott beszélgetéseink egybehangzóan utalnak a zene fontos szociálterápiái funkciójára. Ez elsősorban a városokat övező agglomerátumövezetre és a kulturálisan ellátatlan lakótelepekre érvényes, ahol nemcsak a hagyományos kulturális kínálat hiányzik, hanem a személyiség kifejtésének, az önmegvalósításnak megannyi feltétele is. Az ifjúságvédelmi munkában a zene áll az első helyen, mégpedig nem elméleti program részeként, hanem gyakorlati tapasztalatok alapján. A szociálpedagógiai beavatkozás lehetőségei a fiatalokkal való mindennapi foglalkozás során ismételten megerősítették ezt. A zene gyakran az egyetlen útja a fiatalokkal való kapcsolatteremtésnek, s ez egyaránt vonatkozik az ifjúságvédelmi szervezet munkatársaira és magukra a fiatalokra. A kommunikációs bázis megteremtése többnyire csakis zenei aktivitás segítségével sikerül. A zene ebben az összefüggésben kizárólag „ifjúsági zene” lehet (rock, beat, pop stb.). Ha egyáltalán megvan a legtágabban értelmezett kulturális érdeklődés és ak-

⁵⁰ Walter Deutsch et. al.: Heimatkunde des Bezirkes Scheibbs, Volksmusik. Scheibbs, 1976.

⁵¹ Freizeitaktivitäten und soziale Probleme Jugendlicher. Eine Untersuchung an ausgewählten Wiener Jugendzentren. (Kézirat.)

tivítás, az majdnem mindig a zenének erre a területére vonatkozik; csupán e zene révén érhető el bizonyos aktivizálódás.

A városokat övező peremtelepülések egyetlen valóban működő kommunikációs központja, ahova az ifjú lakosság nagy része koncentrálódik, a diszkó, lemezeivel, hangszalagjaival, együtteseivel. A videotevékenység népszerűsége a fiatalok között a diszkóétól messze elmarad, pedig ettől nagy szociálpedagógiai hatást reméltek. Ezt egyértelműen bizonyítják a bécsi ifjúsági házakban végzett felmérés eredményei. Az ifjúsági munka sikere a kölcsönös bizalom függvénye (az ifjúsági vezető és a rábízott csoport között), ez mozdíthatja elő a részvételt, az aktivizálódást. A bizalom mint kiindulási alap dominálónan a zenével teremthető meg.

Különösen nagy mértékben érvényes ez a szociálisan problematikus vagy veszélyeztetett fiatalokra, akiknek a társadalmi beilleszkedéssel problémái vannak. Ezeknél a fiataloknál a zene kommunikációs funkciója igen sokat számít, mivel fejletlen verbális kifejezési képességeik és zavart érzelmi kommunikációjuk ellenére részvételre és kifejezésre aktivizálja őket. Ily módon elősegíti a csoportos kommunikációt is, amennyiben a zene és a muzsikálás közös átélése mint összetartó erő a közösségi érzés erősödését egyengeti.

A bécsi felmérés igen tisztán mutatja meg a zene működési mechanizmusát a kommunikációs nehézségek áthidalásakor, amennyiben a szociálisan problematikus és problémamentes fiatalokkal kapcsolatos információkat szembesíti. Ha ifjúsági zenei csoportban való aktív muzsikálásról van szó, előbbiek inkább önmaguknak játszanak, nem pedig a közönség szélesebb köre számára. Nem különülnek el azonban a többi fiattól, megengedik, hogy játékaikat mások is hallgassák, vagy mások is velük muzsikáljanak. A problémátlanok csoportja zenei tevékenysége közben elkülönül a többiektől, az ifjúsági házat inkább csak próbák és előadások színhelyének tekinti, zenei repertoárjában sokkal inkább függ a vezető együttesek ízlésétől, mint a szociálisan problematikus fiatalok.

Mindkét csoport zenei praxisában egyaránt az autodidakták nagy száma és a kottaismeret hiánya dominál. A privát szabadidő-érdeklődés rangsorában mindkét csoportnál előkelő helyértéke van a zenének. Szinte valamennyiüknek van rádiója, továbbá kazettás magnója vagy lemezjátszója, könyvespolca azonban kevesüknek van csupán. Mindkét csoport anyagi kiadásainak rangsora is azonos:

1. mozi, 2. hanglemez, 3. kazetták, 4. vendéglő-kávéház.

A zeneterápia és szociálpedagógia legújabb felismerései⁵² is igazolják ama szociálterápiai segítő erőt, amelyet az ifjúsági zene jelent, megteremtve a szociális kapcsolatteremtés alapját, amennyiben az egyéni csoport tagjává teszi és kulturális önkifejezését aktivizálja. Ezek a felismerések azon tapasztalatokra épültek, amelyeket az iskolából elbocsátott, 14-18 éves, nevelőotthonokban, intézetekben gondozott fiataloktól szereztek. Az ilyen fiatalok közötti munkában a zene alkalmazása „nem annyira a zene immanens terápiái erejére irányul, mint inkább a zene által befolyásolt magatartásra és érzésekre, motívumokra és interreakciókra”.⁵³

⁵² Gerhard Liebetrau, Ulrich Hähner, H. H. Decker—Voigt: Musiktherapie in der Hemzichun. Lilienthal—Bremen, 1977.

⁵³ Uo. 48. l.

A zene kommunikatív funkcióját kapcsolják be a szociálisan problematikus fiatalok szociális magatartásának fejlesztéséhez, hogy megkönnyítsék a fiataloknak szociális és emocionális lelkiállapotuk zavarainak leküzdését. „Évégre értelmileg-érzelmileg kiegyensúlyozott beavatkozások alkalmazása szükséges.”⁵⁴ A zene, mivel e fiatalok életének fontos alkotórésze, interakció eszközüül szolgál. „A zene hallgatása és átélése hangulatokat befolyásol. Általa lehetőségessé válik a feszültség levezetése, egyensúlyi állapot megteremtése, szórakoztatás és ösztönzés is. A közösen átélt és közösségi tevékenységgé formált zene a csoport összetartozásának érzetét is erősítheti.”⁵⁵

Ezen az úton elérhető, hogy maguk a fiatalok váljanak aktívvá a társadalmi környezetben való úrrá levés folyamatában. „A pedagógia nagy része magától az ifjúsági csoporttól ered.”⁵⁶

Úgy látszik, mintha maguk a fiatalok öntudatlanul használnák fel a zenében rejlő erőket szociális kifejezési magatartásuk segédeszközeként és szocializációs problémáik gondolati feldolgozásául. Éppen ezért nem értékelhetjük eléggé magasra a zene helyét ebben az életterben. Ezt nem csupán a gyakorlati élettapasztalatok teszik egyértelműen világossá, tudományos felismerések is alátámasztják, amelyek relevánsan ábrázolják a zene következő tulajdonságait:

„A zene autentikus kifejezési eszköz. Ahhoz, hogy önmagunkat ebben a közegben kifejezzük, nyelvi kódokra szükség nincs.

A zene érzelmeket provokál, s ezek okozói és kiváltói lehetnek egyéni cselekvésnek.

A zene átélésének vagy a muzsikálásnak nem előfeltétele, hogy magunkat a zene tanulójának valljuk, vagy tanulási szándékunkat kinyilvánítsuk. Az azonban szükséges, hogy érzelmeivel foglalkozunk.”⁵⁷

9. ÖSSZEFOGLALÁS

Az összegyűjtött adatok és a rendelkezésünkre álló anyagok alapján összefoglalóan a következőket állapíthatjuk meg:

1. A zenének mint az ifjúság szabadidő-magatartása döntő faktorának nagy jelentősége van.

2. A zenével való foglalkozás növekvő tendenciája nemcsak az úgynevezett zenei fogyasztás területén figyelhető meg, hanem a zenei öntevékenységben is. Az öntevékenység növekedése éppúgy érvényes a fiatal amatőr csoportok informális muzsikálására, mint a hagyományos hangszeres játékokra és a népzene kultuszára.

3. Az aktív muzsikálás, a játék gyakorlatában a kontinuitás különböző. Míg a népi zenei praxis viszonylag töretlenül folytatódik a felnőttkor zenei aktivitásaiban, a hagyományos muzsikálás és az ifjúsági amatőr zene (beat, pop stb.) gyakorlatában bizonyos életkortól egyértelmű törés figyelhető meg. Az öntevékenység csökkenése általában 18-20 év

⁵⁴ Uo. 63. 1.

⁵⁵ Uo. 65. 1.

⁵⁶ Uo. 65. 1.

⁵⁷ Uo. 60. 1.

között következik be, a hagyományos hangszeres és együttes muzsikálás kritikus korhatára 17-18 év.

4. Jelenlegi formájában az intézményes oktatás nem alkalmas arra, hogy az ifjúság érdeklődését, kiváltképp a hangszeres muzsikálás iránti igényét, kielégítse. A zeneoktatás nem számol eléggé az ifjúság zenei információs igényeivel, muzsikáló szándékának potenciáljával. Ausztriában ez különösen a polgári iskolára érvényes, de vonatkozik a középiskolákra is. Az egybegyűjtött adatok egyértelműen jelzik a növendékek hangszeres muzsikálásra vonatkozó kívánságai és a tanulási lehetőségek közötti aránytalanságot.

10. ISKOLAI ZENEI NEVELÉS ÉS ISKOLÁN KÍVÜLI ZENEI TAPASZTALATOK

Az ifjúság szabadidő-magatartásának — benne kiváltképpen zenei magatartásának — vizsgálatakor számot kell vetnünk egy tényezővel: ez pedig a tanulás új helyzete társadalmunkban. A viszonylag stabil régebbi társadalomtípusokban a tanulási folyamat elsősorban intézményes keretek között folyt. A fiatal embert bizonyára stabilabb, a történelmi akcelerációnak a mainál kisebb mértékben kitett társadalomtípusban is érték a környező világ befolyásai. Az ismeretek és tapasztalatok átadása mindazonáltal elsősorban az iskolában zajlott le. A tanár az ismeretek közvetítésének ebben a döntően egyirányú folyamatában a külvilággal kapcsolatos tudnivalóknak is fő forrása.

Ma más a helyzet. A fiatalságot szabályozatlan, rendezetlen információk sokasága éri, az iskolától függetlenül bővítve szüntelen tapasztalatainak körét. E tapasztalatok közvetítésében döntő szerepe van a tömegkommunikációs eszközöknek. Mindenütt jelenvalóságuknak hatása alól ugyan a felnőttek sem vonhatják napjainkban ki magukat, de le kell szögeznünk, hogy akik ma 30 év körüliek, még olyan világban nevelkedtek, amelyben a tömegkommunikációs eszközök szerepe nem volt ennyire hangsúlyos, a tanáré viszont, a tudás és tapasztalat döntő közvetítőjéé, még nem rendült meg annyira, mint manapság.

Más a helyzete a fiatal nemzedéknek, hisz iskolai képzésének tapasztalatait a tömegkommunikációs eszközök akcelerációjának korában szerzi. Érvényes rájuk Abraham A. Moles megállapítása, hogy tudniillik információik döntő részét nem a nevelés, hanem a tömegkommunikáció közvetíti. Ebben az összefüggésben Moles megkülönbözteti a hagyományos és a modern kultúra struktúráját; aláhúzza a modern életben szerzett tapasztalatok mozaikszerű karakterét, ami különbözik a hagyományos társadalom jellemzően egyirányú tudás- és tapasztalatkövetítésétől.

E hatást így írja le: „A dolgok felületén maradunk, olyan tényektől hagyjuk magunkat — a véletlentől függve — befolyásolni, amelyek szellemünkre többé-kevésbé élénken hatnak, nem gyakorolunk cenzúrát, valamiféle erőfeszítést sem teszünk; az e struktúrában láthatóvá váló egyetlen általános elem az ismeretek hálójának többé-kevésbé sűrű volta.”⁵⁸

A tapasztalatnak ez a mozaikszerű karaktere olyan problémát jelent, amellyel újabban intenzíven foglalkoznia kell a neveléstudománynak. Köz-

⁵⁸ Abraham A. Moles: Sociodynamisme de la culture. Paris, Den Haag, 1967. 29. 1.

ponti problémává nőtt a kérdés, milyen módon reagáljon az iskola a környezet intenzívvé vált hatásaira. W. Kenneth Richmond kiélezi ezt a kérdést a következő megfogalmazásban: „Rendezzük-e be az iskolát a tömegkommunikációs eszközök befolyása ellen védelmet nyújtó bunkerré, vagy pedig sorsa-e az intézményes oktatásnak fontosságának oly mértékű elvesztése, hogy csupán a gyermeknevelés megszakitását jelentse?”⁵⁹

E gondolat alkalmazását a zenepedagógiára nem szükséges részletesen magyarázni. A pedagógusok régóta ismerik ama zene hatását a gyermekek és fiatalok tapasztalataira, amelyet a tömegkommunikáció közvetít. Sokat vitatott kérdés persze, mennyiben feladata az oktatásnak, hogy ez ellen védőfalat emeljen, s milyen mértékben kapcsolja be a környezet eme tapasztalatait a tanításba, de ezt a hatást — ismereteink szerint — eddig kielégítően meg nem vizsgálták.

E vizsgálatok élére a következő kérdés kíváncsoznék: *A zene helyzete a tantervben megfelel-e a zene társadalmunkban, kiváltképp pedig a gyermekek és fiatalok életében betöltött szerepének?* Részleges választ adhatnánk erre az elemi iskola tanterveinek elemzése révén. Ez az elemzés, amint azt alább megkíséreljük, egyáltalán nem indul ki olyan gondolatokból, amelyeket úgymond kívülről viszünk a tantervekbe, hisz éppen ama pedagógiai alapelvekből indul ki, amelyeket maga a tanterv is deklarál. E módszertani megfontolásból adódnak megint csak a következő részkérdések:

1. Mennyiben veszi figyelembe a zenei tanterv a közösségalkotás didaktikai alapelvét
 - a) az iskolai tanulás megkezdésekor és
 - b) a pubertás idején?
2. Mennyiben veszi figyelembe a zenei tanterv
 - a) a fejlettségi fokot az iskola megkezdésekor,
 - b) az egyéni fejlődés eltéréseit és
 - c) a pubertás idejének specifikus problémáit?
3. Megvalósítja-e a zenei tanterv a környezettel való kapcsolatteremtés alapelvét
 - a) az iskola megkezdésekor,
 - b) az iskolán kívüli zene viszonylatában,
 - c) a gyermek időfogalmának viszonylatában,
 - d) a tanulók tapasztalataival és elvárásaival összefüggésben,
 - e) a tömegkommunikációs eszközökkel összefüggésben,
 - g) a zenének más tantárgyakkal való összekapcsolása révén?
4. Tartalmaz-e a zenei tanterv olyan irányelveket, amelyek előkészítik az ifjúságot a technikai közvetítésű zene hatásának kitett szabad ideje értelmes alakítására?

E kérdések megválaszolásának itt következő kísérlete Alenka Kersovanak a Zeneszociológiai Intézet keretei között végzett kutatásaira épül. A kutatás tárgya: „tanterv az elemi iskolában”.

⁵⁹ W. Kenneth Richmond: *The Education Industry*. London, 1969. 162. 1.

1. a) Mennyiben veszi figyelembe a zenei tanterv a közösségi nevelés alapelvét az iskola megkezdésekor?

A közösségi nevelés minden csoporttevékenység előfeltétele, vagyis az iskolai tanítást lehetővé tevő feltétel is. Ezért foglalkozik éppen ezzel az ausztriai tanterv első didaktikai alapelve:

Minden mélyebb nevelői hatás feltétele a *bizalomra alapozott nevelési közösség*, amelynek része a tanító nevelői tekintélye is. Az embertársaink iránti felelősségtől áthatott nevelés ennél fogva arra törekszik, hogy növelje a tanulók közösségi képességeit és készségeit. A diákok érezzék magukat közösen dolgozó és élő iskolai osztály tagjainak, nőjenek fel annak rendjéhez, és tapasztalják maguk, miként jön létre a kötelezettséget jelentő rend.⁶⁰

A zenét hosszabb ideje ismerik el ősrégi, lefordíthatatlan nevelési eszköznek, a fegyelem és csoportalkotás eszközeként. Mindig ott alkalmazták, ahol nagyobb számú ember gyűlt össze, például ünnepeken, tömeggyűléseken, a hadseregben stb.

Sidney Lenier amerikai költő a zene csoportteremtő tulajdonságát így fejezte ki: *Music is love in the search of a word*. Interpretálhatnánk így is: a zene aktivizál, és arra szólít bennünket, hogy teremtünk kapcsolatot másokkal, alkossunk más emberekkel csoportot. A szavak nélkül is lehetséges kommunikáció útján megkönnyíti a kapcsolatteremtést, s a kontaktust társadalmi normává teszi ott is, ahol az zene nélkül lehetetlen volna, vagy az erkölcs normái szerint megengedhetetlen — például tánc közben. Szociális téren a zene célja mindig ugyanaz: rendet hoz létre, közös érzelmi atmoszférát teremt, és közös aktivitásra szólít.

Az első kritikus pillanat az iskolába való belépés, ennek különös figyelmet kell a közösségalkotás szempontjából szentelnünk; családi közösségéből a gyermek itt kerül először olyan csoportba, amelyben önmagának kell megkeresnie a helyét a társadalmi piramison. A szociális magatartás fejlettségi fokát és a közösségalkotás tanulmányi célját a 6-8 évesek általános karakterisztikái között ismertetik:

Ami a szociális magatartást illeti, lényegesen növekszik a készség feladatok vállalására, a nagyobb csoportok életét szabályozó renndhez való alkalmazkodásra. [...] Az iskolai osztályban folyó nevelésnek ezen a fokon elsősorban az a feladata, hogy a gyermeket feloldja ösztönös énközpontúsága alól, és besorolja az osztály nagyobb közösségébe.⁶¹

Az iskolába való belépés tehát az a kor, amelyben az első családon kívüli szociális kapcsolatok létrejönnek, ehhez pedig a zenét mint nélkülözhetetlen nevelői eszközt kellene bevonnii. Az énközpontúság feloldásának faktorát és a közös éneklés, muzsikálás, zenei alkotás útján történő közösségteremtést a zeneterápia is gyakran igazolja.

Úgy vélnők, a zenei nevelést mint a fontos közösségteremtő tényezők egyikét kapcsolják be itt. A tantervben azonban jóformán semmi utalás sincs a zenével történő közösségi nevelésre. Az osztrák tanterv e közösségteremtő té-

⁶⁰ Lehrplan der Volksschule. Wien, 1972. 26. l.

⁶¹ Lehrplan, 55. l.

nyezőt csupán ama fejezetében veszi tekintetbe, amelyet a muzsikálásnak mint nem kötelező tantárgynak szentel:

A szükséges készségek elsajátítása mellett különösen figyelembe veendő a muzsikálás közösségalkotó ereje.⁶²

A zenei nevelés tantervének a didaktikai alapelvekkel való szembesítéséből kiderül, hogy a kérdésre:

mennyiben veszi figyelembe a zenei tanterv a közösségi nevelés alapelvét az iskola megkezdésekor?,
a válasz így szól:

a tanterv nem veszi figyelembe a közösségi nevelés sajátágos problematikáját az első tanulmányi fokon.

1. b) *Mennyiben veszi figyelembe a zenei tanterv a közösségi nevelés didaktikai alapelvét a pubertás idején?*

A közösségteremtés második kritikus időpontja a pubertás. Ekkor kísérlük meg a fiatalok, hogy közösségi szükségleteiket olyan csoportban elégítsék ki, amely nem egyének véletlen summája, mint például egy iskolai osztály, hanem közös érdekek, érdeklődés közösségteremtő tényezőjén alapszik. Ha sikerül is az iskolának az első 5-6 tanévben a csoportképződést ellenőrzése alá vonnia, a pubertás idején tökéletesen csődöt mond. A meglévő csoportalakzatok széthullanak, az új csoportformációkra pedig az iskolának nincs befolyása többé.

Az újonnan keletkező szociális csoportok közé számíthatjuk a beat- és popmozgalmat, és szignifikáns jellegzetességükként említhetjük, hogy e csoportok lényeges összetartó elemeinek egyike a zene. A zene nyújt alkalmat találkozásokra, ám a beat és a pop hívei akkor is csoport tagjainak érzik magukat, ha nincs egymással reális kapcsolatuk, ha csupán a kommunikációs eszközök közvetítette zene kapcsolja őket össze. Világosan kiderül ebből, hogy a pubertás velejárája a meglévő csoportok átstrukturálódása és az is, hogy a zene csoportteremtő eszköze a fiataloknak.

A fiataloknak ez a csoportteremtő vágya sok felnőtt szemében „egészségtelennek” számít, s mint „szubkultúra” csak negatív konzekvenciákkal járó megítélésre számíthat. Mivel azonban a szubkultúra csoportjainak többsége szoros kapcsolatban áll a beat- és popzenével, a beat és pop rajongói viszont gyakran a tankötelezettség hatálya alá tartozó fiatalokból verbuválódnak, felmerül a kérdés: mennyiben veszi figyelembe a zenei nevelés tanterve a közösségalkotás didaktikai alapelvét a pubertás idején?

Válaszunk: *a tantervben semmi olyan utalásra nem találunk, amely a közösségi nevelés didaktikai alapelvét a pubertáskorban különösképp figyelembe venné, hogy a szubkultúra különféle csoportalakulatait pedagógiailag kívánatos mederbe vezesse.*

⁶² Lehrplan, 115. l.

2. a) *Mennyiben veszi figyelembe a zenei tanterv a fejlettségi fokot az iskola megkezdésekor?*

Minden eredményes és céltudatos tanítás legfontosabb feltételei közé tartozik a gyermek biológiai, pszichológiai és szociális fejlődési fokának figyelembevétel. Az osztrák tantervből való következő idézetünk már általános képzési céljában is megragadja a fejlődési fok figyelembevételének problémáját:

Az elemi iskola feladata, hogy *fejlettségi fokuknak* és tanulmányi útjuknak megfelelő neveléssel hasson a fiatalok erkölcsi, vallási és szociális értékek iránti érzékének fejlesztésére, az igaz, jó és szép iránti érzék kifejlődésére.⁶³

Korunk felgyorsult pszichológiai fejlődése következtében jelentősen növekedett a tanítás fejlettségi foknak megfelelő formálása. Bizonyos fejlődési fokok egész sor jellemzője változott mennyiségileg és minőségileg, vagy oly mértékben tolódott el, a régebbi időkhöz képest, fiatalabb korosztályokra, hogy a nevelésnek mindezt feltétlenül figyelembe kell vennie.

Michel⁶⁴ szerint a következő lényeges biopszichikai változások mentek végbe:

1. Megváltozott a kiindulópont — az újszülöttek nagyobbak, és súlyuk is nagyobb, mint korábban.
2. A végértékek abszolút növekedése — megnőtt a testmagasság.
3. A fejlődési folyamat minőségi változása — szélességében megnőtt a szexuális tevékenység szóródása.
4. Korábbi időre került különféle szociális magatartásformák aktualitása (dackorszak, szexuális kíváncsiság, az intellektuális teljesítmény növekedése).
5. A fázisok lefutásának növekvő szóródása szélességben, a lefutás időben a korábnál jobban széthúzódott, s nem oly akcentuált többé.
6. A hangadás szerveinek fejlődése (mutálás) időben előbbre került.

Figyelembe kell venni ezenközben azt is, hogy a pszichikai fejlődés gyorsulása nem feltétlenül esik egybe a biológiai akcelerációval.⁶⁵ A biopszichikai akceleráció tényeit a zenei nevelésre vonatkoztatva az iskolába való belépés az első olyan pillanat, amelyben a reális pszichofizikai adottságok akceleráció meghatározta korábbi kifejlődése és a tanterv követelményei között diszkrepancia áll fenn. A 6-8 évesekre vonatkozó általános karakterisztikákat a tanterv így írja le:

A fejlődés a test látványának képében mint első alakváltozás válik láthatóvá. [...] A tárgyi külvilág felfogásakor részleteket pontosan fi-

⁶³ Lehrplan, 35. l.

⁶⁴ Paul Michel: On Physical and Psychological Acceleration. In: Irmgard Bontinck (szerk.): New Patterns of Musical Behavior. Wien, 1974.

⁶⁵ Uo. 184. l.

gyelnek meg, törvényszerűségeket vesznek észre és jegyeznek meg, kiterjed a jelképek megértése.⁶⁶

Úgy látszik, a gyermek zenepedagógiai vonatkozásban is éppen hatodik életévben, vagyis az iskolába való belépés idején változik meg: „Feltételezhetően a hatodik életév a döntő a gyermek fejlődésében. [...] A gyermekek zenét hallgatnak, mindig ott találhatók, ahol zene szól, vannak kedvenc dalok, amelyekre újra meg újra visszatérnek, számukra ismerős dallamokat próbálnak zongorázni. Nem énekelnek többé találmokra gyermekdalt, a dalokat ellenőrzik, fejlesztik, kiegészítik. [...] Félreismerhetetlen ebben a periódusban a fokozatos átmenet a játékos, természetes zenekészítéstől zenei benyomások kíváncsi asszimilálásához és korrekt reprodukálásához.”⁶⁷

A részletek pontos regisztrálása, a törvényszerűségek észrevétele és megjegyzése tökéletesen megfelel a zenei benyomások tudatos asszimilációjának és korrekt reprodukálásának. Vagyis a gyermek már az iskolába való belépéskor rendelkezik ama képességgel, hogy egy dalt a hibátlan reprodukcióra irányuló tudatos erőfeszítéssel énekeljen valaki után.

A melodikus neveléssel kapcsolatos követelményeket a tanterv így fogalmazza meg:

Egyszerű gyermekjátékok beszéddallamából adódnak a melodikus tapasztalatok.⁶⁸

Zenepszichológiai vizsgálatok szerint azonban már a 4. életévben kifejlődik hangközlések összekapcsolásának a tonális területre érvényes képessége: „Saját leleményű dallamok éneklése, ami a zenei formával való első találkozás jele, dűnnyögött énekek helyettesítéseként a 4. életévtől figyelhető meg.”⁶⁹

Tanulságos a zenepszichológia megfigyeléseinek egybevetése a zeneoktatási tanterv ritmikai neveléssel kapcsolatos követelményeivel. A tanterv az első tanévre a következőképp fogalmazza meg a követelményeket:

A mozgás- és beszédritmusból nőnek ki az első ritmikus-melodikus nézetek és fogalmak. Örömmel végzett gyakorlatok, utánzás, improvizálás útján is, elvezetnek a két-, négy-, háromnegyedes ütemek biztonságos ismeretéhez.⁷⁰

A ritmussal kapcsolatos vizsgálataiban Seachore egy egyéves gyermekről így számol be: „Lemezről hallgatva egy kétnegyedes ritmust, nagy érdeklődéssel figyelte a szerkezetet, és felülve, pontosan a zenével egy időben tapsolt. [...] Ezután keringő helyettesítette a kétnegyedet, és ő azonnal megtanulta a háromnegyedes képletet.”⁷¹

Mivel az idézett kísérletben ritmikailag rendkívül tehetséges gyermekről volt szó, nem annyira drasztikus az ötévnyi korkülönbség, ám nyomatékkal erősítette meg a tényt, hogy az iskolába belépő gyermek képes két-, három- és négynegyedes ütemek jó megkülönböztetésére.

Ehhez tartozik még, hogy az idézett zenepszichológiai kísérlet adatai több mint 30 évvel korábbiak, tehát az említett akcelerációs probléma még nem

⁶⁶ Lehrplan, 184. 1.

⁶⁷ G. Révész: Introduction to the Psychology of Music. Amsterdam, 1946. 175. 1.

⁶⁸ Lehrplan, 63. 1.

⁶⁹ Révész, i. m. 173. 1.

⁷⁰ Lehrplan, 63. 1.

⁷¹ C. Seachore: Psychology of Music. New York, London, 1938. 145. 1.

veendő figyelembe. Mai vizsgálatok eredményei, a tantervi követelmények és a valóságos zenepszichológiai adottságok még nagyobb diszkrepanciájára utalnak.

Szembesítve a zenepszichológiai vizsgálatokat, a tanterv didaktikai alapelveit a zenei nevelés tantervének követelményeivel, valósággal kényszerítő annak megállapítása, hogy *a tanterv az iskolába belépő gyermek fejlettségi fokát sem melodikai, sem tonális, sem pedig ritmikai vonatkozásban nem veszi kellőképpen figyelembe.*

2. b) Mennyiben veszi figyelembe a zenei tanterv az egyéni fejlődés különbségeit?

Másik fontos aspektusa képzésnek és nevelésnek az individuális fejlődés különbségeinek figyelembevétele. Az osztrák tanterv második didaktikai alapelve kimondja, miképp kell számolni a tanulók fejlődési fokának sajátosságaival:

Minden nevelő- és oktatómunka annál hatékonyabb, mennél inkább alkalmazkodik a tanulók egyéni sajátosságaihoz, fejlődésük törvényszerűségeihez. Szükséges tehát, hogy minden tanulónál figyelembe vegyék lelki, szellemi és testi adottságait, alkatuk típusát, a neki hovatartozásból adódó különbségeket, valamint a tanulás motivációjaként, az életkoruknak megfelelő érdeklődést. Figyelem fordítandó továbbá egyes korcsoportokon belül az adottságok eltérő fejlettségi fokának szóródására, a fejlődés felgyorsulására (akceleráció) és visszamaradottságára (retardáció).⁷²

Ami azonban éppen a zenét illeti, a képességbeli különbségek igen nagyok. Ha pedig a zeneoktatás be kívánja tölteni a feladatát, a zenei adottságok eltéréseinek, kiváltképp pedig a zenei előképzettség különbségeinek különösen nagy figyelmet kell szentelnie. A tanterv azonban egyáltalán nem foglalkozik ezzel a problémával.

A zenei tanterv semmiféle konkrét utasítást nem tartalmaz arra, hogy a tanuló egyéni fejlődési foka figyelembe veendő.

2. c) Mennyiben veszi tekintetbe a zenei tanterv a pubertáskor specifikus problémáit?

A biológiai, pszichológiai és érzelmi változás második fontos időpontja a pubertás, amelyben megváltozik valamennyi, addig érvényes érték. A tanterv így írja le a 10-14 évesek jellemzőit:

A test fogékonyabb és fáradékonyabbá válik a második alakváltásra való átálláskor. Az érzelmi és akaratú élet nyugtalanává válása nehézségeket okoz a fegyelmezettségben, csökkenti a tanulási akaratot és képességet. Követelményeivel az iskola átmentileg lényegtelennek és terhesnek tűnik fel. A mechanikus tanulás iránti készség alábbhagy, az ér-

⁷² Lehrplan, 27. 1.

telemszerű tanulás, amely felváltaná, sok gyermeknek gyengén sikerül. A figyelem körébe kerül továbbá a tulajdon lelki élet és mások lelki élete; először a szenzáció durvább formái között megy végbe ez (kaland, iszonyodás a gonosztevőktől, a hősök csodálata), majd, kiváltképp leányoknál, az érzelmi régió finomabb formái is működnének. Évekig tartó fejlődés kezdetét jelzi a felnőttek rendelkezéseivel szembeni kritikus magatartás, sőt a lázadás ezek ellen. Ez a fejlődés szükséges ahhoz, hogy elvezessen az értékek, kivált a társadalmi berendezkedés szabad igenléséhez. E fejlődés hatására a tanulókra lassanként lényegüknek megfelelően hatnak az irodalmi és társadalomtudományi tanítás értékei.⁷³

Az iskola nincs már a fiatalok érdeklődésének középpontjában. Mind több idő fölött rendelkeznek, hogy egyéniségüket, „én”-jüket keressék. Ezenközben szabadulni kívánnak a felnőttektől és nézeteiktől, inkább csoportokat alkotnak azonos életkorú és gondolkozású társaikkal. Mivel a felnőttek „nem értik meg” őket, fellázadnak a fennálló normák ellen, s ezáltal olyan konfliktushelyzetekbe kerülnek a fiatalok, amely csak tovább mélyíti „világfájdalmukat”. Kifejezést igényel emocionális nyugtalanságuk s ez irodalmi, művészeti vagy pseudoművészeti módon manifesztálódik. Ezenkívül a fiataloknak szükségük van eszményekre, amelyekkel azonosulhatnak, hogy saját „én”-jük képét könnyebben kimunkálhassák.

A pubertás egyúttal az az életkor is, amelyben a zenei fogvasztás és aktivitás hihetetlenül megnövekszik. Ez pedig pozitívan tükröződhetnék vissza a zenei nevelésben. A fiatalok azonban viharos fejlődési folyamatból fakadó szükségleteik kielégítését nem az iskola zenéjében találják meg, hanem annak falain kívül, a zenei szubkultúra különféle formáiban. A fiatalok kultúrájáról van szó itt, amelyet a felnőttek nem értenek meg, s ezért elutasítanak. Ilyen módon konfliktushelyzetek jönnek létre, s a fiatalok ezekben kísérelik meg kialakítani világnézetüket. A beat- és popzene, úgy látszik, kielégíti a fiatalok érzelmi vágyait is, és a „rajongók” tisztelik a „sztárjaikat”, kalandos vágyaikban hozzájuk kívánnak hasonlítani, sikeres és híres emberekként.

A „zene” mint tantárgy, amelyet a tanulók addig is rossznak értékelték, még népszerűtlenebbé válik, s nyilvánvalóan csökken a zeneoktatás oktató-nevelő hatásának sikere. A korábbi iskolai fokok zenei építómunkájának nincs hatása a zene esztétikai értékelésére, kiváltképp nincs a könnyűzene értékelésére. A fiataloknak szükségük van ugyan a zenére, érzelmi kielégítést azonban nem az „iskolai zenében” keresnek, többnyire kategorikusan elutasítják a zenetanítást csakúgy, mint a komoly zenét.

A tanterv követelményei ezzel szemben a következők:

A korábbi tanulmányi fokok dalkincsének megszilárdítása. Régi és új dalok, egy és két szólamban, kísérettel is. Két-, esetleg több szólamú kánonok.

A ritmikai neveléssel való összefüggésre ügyeljünk.

Fiúknál tekintetbe veendő a mutálás. Dalok és egyszerű hangszeres formák formaalkotó elemeinek felismerése és átélése. A kottairás továbbvezetése.

⁷³ Lehrplan, 86. 1.

További gyakorlatokkal támogatandó a kottából való éneklés. Esetleg hallásképző órák, a tanulók közreműködésével is. A nagy mesterek életéből.⁷⁴

Látható mindebből, hogy a zenei tanterv a pubertáskor specifikus problémáit egyáltalán nem veszi figyelembe, és a gyermekek emocionális, szociális és esztétikai elvárásaival nem törődik.

3. a) Megvalósítja-e a zenei tanterv a környezettel való kapcsolatteremtés alapelvét az iskola megkezdésekor?

Az osztrák tanterv harmadik didaktikai alapelve a haza- és életközelsége és a tanítás érzékletességére vonatkozik:

A tanítás induljon ki a tanulók élményvilágának érzékletességéből, személyekhez, tárgyakhoz fűződő érzelmi kapcsolataiból és más meglévő kapcsolataikból. A gyermek élményvilága először a környezete, majd a szűkebb és tágabb haza és a jelenkori élet. A tanuló itt személyek, tárgyak, események osztatlan jelentőségét kapja meg, és úgy érzi, mind ebbe beleszületett.⁷⁵

E didaktikai alapelvet a zenei tantervre vonatkoztatva a zenei nevelésnek a gyermek mai akusztikai-zenei élményvilágából kellene kiindulnia, tapasztalatait a „hangzó környezetről” tekintetbe vennie és kitágítania.

Milyen hát egy 6-8 éves gyermek „hangzó külvilága”?

Olyan családban született, amelynek háztartása többé-kevésbé gépesített. A család esetleg autóval is rendelkezik, amelyben a gyermek nem csupán lakóhelyének legszűkebb környezetét ismeri meg. Ezenkívül a családban mindig van rádió — ha ugyan több technikai kommunikációs eszköz nincs —, s ide tartoznak még a különféle zenék, amelyek a tömegkommunikációs eszközök révén tartósan hatnak a gyermekekre. Akusztikai környezetükben a gyermekek jól tájékozódnak, és akusztikai differenciálóképességük bámulatosan fejlett.

A gyermekek éppen olyan jól tájékozódnak a zenei területen, képesek megkülönböztetni különféle zenefajtákat, és már az iskola megkezdésekor kialakult, többnyire a tömegkommunikációs eszközök által befolyásolt hallási preferenciáik vannak.⁷⁶

Ez lenne hát a kiindulópont, amelyből a tantervnek tovább kellene fejleszteni zenei készségeket és esztétikai nézeteket. A tanterv azonban így szól:

Egyszerű gyermekdalok beszédallamából melodikus tapasztalatok adódnak.⁷⁷

Ebből az idézetből felismerhető, mit tekint a zenei tanterv környezetre vonatkoztatottságon. Nevezetesen azt az elképzelést, hogy a gyermekek a tulajdon akusztikai-zenei környezetükben élnek, amelyben *csak* gyermekdalok és -játékok léteznek, a felnőttek akusztikus környezetével pedig a gyermeknek semmi kapcsolata nincsen.

⁷⁴ Lehrplan, 107–108. 1.

⁷⁵ Lehrplan, 28. 1.

⁷⁶ Walter Krai, Karl-Heinz Rudolf, Manfred Teiner: Rezeptionsfähigkeit und Hörpräferenzen von Kindern der ersten und zweiten Schulstufe. Wien, 1973. 56–57. 1.

⁷⁷ Lehrplan, 63. 1.

Más tantárgyak esetében más a megfogalmazása a környezethez való kapcsolódásnak. Például anyanyelv:

A nyelvgyakorlatok a tanulók nyelvhasználatához kapcsolódnak, kezdetben alkalmazható a tanulóknak ismerős nyelvhasználat, amennyiben az a gyermeki beszéd elfogulatlanságát és készségét fejleszti.⁷⁸

Környezetismeret:

Az alsófokú tanterv környezetismeretének tartalmai kapcsolódjanak a gyermek környezetéhez, itt elsősorban az emberekkel, állatokkal, növényekkel, tárgyakkal kapcsolatos személyes élményei az irányadók.⁷⁹

A technika területén való orientáció és magatartás:

A tanítás a technika vonatkozásában is elsősorban környezetorientált. Meg kell magyarázni, rendszerezni és továbbfejleszteni kell a közvetlen környezetben szerzett technikai ismereteket és tapasztalatokat.⁸⁰

A zenei tanterv és más tárgyak tantervének szembesítése a környezetre vonatkoztatás didaktikai alapelve szemszögéből igazolja a következő megállapítást:

A zenei tanterv nem valósítja meg a környezetre vonatkoztatást az iskola megkezdésekor, mesterséges gyerekkességet támogat.

3. b) *Megvalósítja-e a zenei tanterv a környezettel való kapcsolatteremtést az iskolán kívüli zene viszonylatában?*

A zene szüntelenül körülvesz bennünket, életünk részévé vált. Soha korábban ennyi zenét nem produkáltak, reprodukáltak, közvetítettek és fogyasztottak, és soha korábban nem foglalkoztak oly sokat a zenepedagógia problémájával, mint ma. A következő vélemény mindkét jelenség negatív eredményként fogható fel: „A zene az iskolában unalmas, a modern zene viszont nem az.”⁸¹

Két szempontból is érdekes ez a mondat: egyrészt megmutatja, hogy a tanulók a komoly és a szórakoztató zene közötti különbséget mint „az iskola zenéje” és környezetük zenéje közötti különbséget élik át; másrészt figyelmeztet, hogy a komoly zenét unalmasnak tartják a könnyűzenével való összehasonlításban.

A komoly zene negatív értékelése és az iskola zenéjének elutasítása arra késztet, hogy megvizsgáljuk, mennyiben felelős mindezért a zenei tanterv.

Adorno így fogalmazta meg a zenei nevelés tanítási célját: „A zenei pedagógia célja a tanulók készségeinek olyatén fejlesztése, hogy megtanulja a zenei nyelv és a jelentős műalkotások megértését.”⁸²

Adorno számára a zenei nevelés célja elsősorban a zene nyelvét, a jelentős műveket megérteni képes tanuló, a felvilágosult zenefogyasztó. Ez az is-

⁷⁸ Lehrplan, 59. l.

⁷⁹ Lehrplan, 58. l.

⁸⁰ Lehrplan, 73. l.

⁸¹ John Paynter: Music Education and the Emotional Needs of Young People. In: Bon-tinck (szerk.) 1. m., 102. l.

⁸² T. W. Adorno: Dissonanzen. Göttingen, 1969. 102. l.

meret teszi a tanulót alkalmassá arra, hogy a zenét helyesen értékelje és életébe bevonja. A következő séma szerint vezet ez a zenei nevelés rendszerezéséhez: MEGÉRTENI + ÁTÉLNI — ALKALMAZNI.

A tanterv a következőképp fogalmazza meg a zenei nevelés tanítási célját:

Az éneklés öröme. Hallásképzés. A jó zene iránti érzék s a zene által keltett nemes hangulati erők fejlesztése. Egy- és több szólamú dalok helyes és kifejező éneklése kottából, a hang- és ritmikus érzék, valamint az éneklés orgánumának tervszerű fejlesztése révén. Jó dalrepertoár elsajátítása. Bevezetés az egyszerű zenei formákba.⁸³

Az általános képzési célok között nincs útmutatás arra, hogy a gyermekekkel elsődlegesen a zenei nyelvet kell megértetni. Pedig így fejlődhetne ki személyes mércéjük a zene értékeléséhez és ahhoz, hogy a tulajdon esztétikai meggyőződésüket a zenével kapcsolatba hozzassák.

A tanterv nem valósítja meg a környezetre vonatkoztatás alapelvét az iskolán kívüli zene viszonylatában, mivel a MEGÉRTÉS + ÁTÉLÉS — ALKALMAZÁS esztétikai sémáját nem veszi tekintetbe.

3. c) *Megvalósítja-e a zenei tanterv a környezettel való kapcsolatteremtés alapelvét a gyermek időfogalmának vonatkozásában?*

A gyermekek kicsiny világban élnek, itt ismerkednek meg személyekkel és tárgyakkal, s ezenközben időbeli viszonylataikat a saját életkorukhoz mérik. Más szóval a gyermek jelen időben él, s múltbeli eseményekhez rossz vagy éppen egyáltalán nincs is kapcsolata. Az osztrák tanterv ebből a szempontból a környezetre vonatkoztatást így fogalmazza meg:

A gyermek élményvilága kezdetben a saját környezete, majd a szűkebb és tágabb haza és a jelen idejű élet.⁸⁴

A zenei nevelésre alkalmazva ez annyit jelentene, hogy mivel a gyermekek élete jelen idejű, számukra sem történelmi viszonylatok, sem történelmi események közötti összefüggések nem foghatók még fel, tehát a zenetörténetet sem érthetik meg történelmi folyamatként. Következésképp a zeneműveket csakis azok jelen időben érvényesülő művészi, esztétikai, általános-humanista tartalmaik alapján élhetik át. A gyermekeknek erre az összefüggésre van szüksége ahhoz, hogy elmúlt korok műalkotásait ne valami idegen, régtől fogva létező és rájuk többé nem tartozó dolognak érzékeljék. Időbeli mércéjük a saját életkoruk. Emellett esetleg arra még hajlandók, hogy az időnek azt a részét, amelyben szüleik, nagyszüleik élnek, elfogadják, a múltba való további visszanyúlást azonban már nem tudják elképzelni.

Szemben a zenetanítással, más tantárgyak oktatásakor a környezetre vonatkoztatást a gyermek időfogalmával összefüggésben a tanulás folyamata egyik legfontosabb kiindulópontjának tekintik. Például a környezetismeret tantervének kiindulása:

⁸³ Lehrplan, 39. l.

⁸⁴ Lehrplan, 28. l.

Személyes élmények és tapasztalatok emberekkel, állatokkal, növényekkel, tárgyakkal való kapcsolat során⁸⁵

elvezetnek

a környezetismeret kiterjesztéséhez... [ez felöleli]... a valósággal való konfrontációban szociális és jogi tényekkel kapcsolatos konkrét felismeréseket is.⁸⁶

A történelem- és társadalomtudomány tantervéből:

A tanítás leglényegesebb hozama, hogy megismertet ama teljesítmények és gondolatok észlelésével, amelyek a múltból egészen a jelenkorig hatnak.⁸⁷

A környezetismeret, történelem- és társadalomismeret tantervét a gyermekek időfogalommal kapcsolatos élményei szempontjából szembeesítve a zenei tantervvel, jogosan állapíthatjuk meg:

A zene tanterve a környezetre való orientálást a gyermek időfogalmára vonatkoztatva nem veszi figyelembe. Ezért a gyermekek az iskolában gyakran „steril muzeális tárgyként” élik át a zenét, amelyhez személyes kontaktust kiépíteni nem tudnak.

3. d) *Megvalósítja-e a zenei tanterv a környezetre vonatkoztatás alapelvét a tanulók tapasztalataival, elvárásaival összefüggésben?*

A szórakoztató zene problémája a hanglemez és magnó, valamint a tömegközlő eszközök szórakoztató adásai híveinek nagy száma következtében oly jelentékeny, hogy nem hagyható egyszerűen számításon kívül, annál kevésbé, mivel az egész mozgalom a zeneoktatás negatív tüneteként tükröződik. Gaitandjev így fogalmazta meg a szórakoztató zene negatív hatását a zeneoktatásra: „Számos ok következtében és függetlenül a vágyainktól, a »komoly zene« most nem játszhat aktív szerepet többé a zenei-esztétikai nevelés egészének komplexusában. Manapság a szórakoztató zene problémái a nép zenei életének problémáiként jelentkeznek.”⁸⁸

Melyek hát a szórakoztató zene azon tulajdonságai, amelyek népszerűségéhez hozzájárulnak, és a zenei nevelésbe is konstruktívan bevonhatók?

A szórakoztató zene egyszerű, a számok többnyire rövid időtartamúak, döntő bennük a ritmus szerepe, a vokális darabok szövege jellemzően igénytelen. A fiatalok legkedveltebb szórakoztató zenefajtája a beat és a pop, olyan zene, amely hangerejével és komplex „hangzásával” a technicizált környezetet tükrözi vissza. Ez a zene kevés koncentrációt igényel, ezért „permetezésre” is alkalmas, olykor még arra is használható, hogy a külvilág zöreijét felfogja.

A beat- és popzene jellemző vonásainak egyike „felszólító karaktere”; közös cselekvésre hív. Éppen ez felel meg a gyermekek emocionális igényei-

⁸⁵ Lehrplan, 58. l.

⁸⁶ Lehrplan, 58. l.

⁸⁷ Lehrplan, 99. l.

⁸⁸ Gentscho Gaitandjev: Die Unterhaltungsmusik und die Jugend. (Kézirat gyanánt, sokszorosítva. IMDT Symp. Doc. 2) Wien, 1972. Lásd még: Gencho Gaitandzhiev: Popular Music and Youth. In: Music Education in the Modern World. Materials of the Ninth Conference of the International Society for Music Education. Moscow, 1970. 204. s köv. 1.

nek. A gyermek szándéka szerint aktív, részt kíván venni minden cselekvésben, szeretné, ha a tanulás folyamatában is a tanulmányok aktív alanyának tekintené. Sokat foglalkoznak a gyermekek zenével, és „a zenével kapcsolatban szilárd hallási szokásaik és elvárásaik”⁸⁹ formálódnak ki. Vagyis a gyermekek igényt formálhatnak arra, hogy új tananyag feldolgozásakor figyelembe vegyék tapasztalataikat és igényeiket.

Vizsgálataiban Winold még egy problémára hívta fel a figyelmet, nevezetesen arra, hogy „a fiatal zenészek többnyire nem kottából játszanak, sokkal inkább hallás után, amennyiben hangfelvételek után igazodva játszanak új zenét.”⁹⁰

Ez a megfigyelés is megfelel a gyermekek tapasztalatainak, akik a lehallgatás praxisának következtében több szólamú zenedarabokat is jól énekelnek, illetve játszanak. Ugyanakkor a tanítás gyakorlatában még a kottából való egyszólamú éneklés is nehézséget okoz a gyermekek nagy részének, így hát a több szólamú muzsikálás egyáltalán nem realizálható. Mivel nem teljesül a gyermek igénye olyan zeneoktatásra, amely tapasztalataiból indul ki, és megfelel elvárásainak, vizsgálati eredmények azt mutatják, hogy a zenének mint tantárgynak értékelése negatív.

Egy körkérdésben a „hasznos — haszontalan” és „érdekes — unalmas” szópárokat választották ki a zeneoktatás környezetre vonatkoztatásának kritériumaként, összefüggésben a tanulók tapasztalataival. 13-16 éves fiatalok közül különféle tantárgyak hasznos voltával kapcsolatos kérdésre a fiúknak mindössze 8, a leányoknak pedig 11⁰/₀-a választotta a zenét mint hasznos tárgyat. Mindkét nemű fiatalság az utolsó helyre ragsorolta a tantárgyak közül a muzsikát. Ugyanakkor a fiúk 93⁰/₀-a a matematika, a leányok 94⁰/₀-a az angol nyelv mellett döntött. (Különös módon éppen nehezen tartott tantárgyak mellett!) A minősítő párosítások — „hasznos és érdekes”, „hasznos, de unalmas”, „haszontalan, de érdekes”, „haszontalan és unalmas” — sorában a zene kizárólag a „haszontalan és unalmas” jellemzést kapta.⁹¹

Mivel azonban tudjuk, hogy éppen a 13-16 év közötti tanulók mennyire igénylik érzelmi és személyes fejlődésükben a muzsikát, s tudjuk azt is, mennyit foglalkoznak zenével, bizvást megállapíthatjuk:

A tanterv nem hivatkozik a környezettel való kapcsolatteremtés alapelveire a gyermekek tapasztalataival és elvárásaival összefüggésben; ennek következménye, hogy a fiatalok a zenei tantárgyat és általában a komoly zenét negatívan értékelik.

3. e) *Megvalósítja-e a zeneoktatás tanterve a környezettel való kapcsolatteremtést a tömegkommunikációs eszközökkel összefüggésben?*

A zenének és a technikai eszközöknek a kapcsolata a zenével való foglalkozás rendkívüli elterjedését eredményezte gazdasági, társadalmi, földrajzi feltételektől függetlenül. A gyermekek, akik a technikai segédeszközök

⁸⁹ Charles E. Hoffer: Youth, Music Education and the New Sound Environment. In: Bon-tinek (szerk.): I. m., 175. l.

⁹⁰ Allen Winold, Joseph Zinnes: Ear-Training and the Music Youth Groups. (Kézirat gyanánt, sokszorosítva. IMDT Symp. Doc. 13). Bécs, 1972.

⁹¹ L. Paynter i. m., 162. l.

robbanásszerű elterjedésének korában nőnek fel, egészen másként élük át a zene kapcsolódását a technikai eszközökhöz, mint szüleik nemzedéke. A gyermek számára zene és technikai eszköz elválaszthatatlan egységet, sőt a beat- és popzenénél azonosságot jelent.

A tömegkommunikációs eszközök révén a gyermek információk szaka- datlan túlkínálatának van kitéve. Ez az információmennyiség ugyan sokban gazdagítja a nem intézményes képzést, ám a megismert anyag értékelésében bizonytalansághoz is vezet.

A didaktikai alapelvek foglalkoznak a technikai eszközök által végzett neveléssel:

A haza- és életközeli nevelés alapelve igényli azt is, hogy a tananyagot közvetlen vagy közvetett szemléltetéssel mutassuk be (tanulmányi ki- rándulás, kép, modell, film, rádió, tévé).⁹²

Utalnak az alapelvek a tömegkommunikációs eszközök használatára való nevelésre is:

Az iskolai nevelés egész embert kell hogy képezzen, nem szabad, hogy a lét bármely, akár fizikai, akár szellemi elemét elhanyagolja. A kül- világhoz fűződő kapcsolat fenntartása mellett kiváltképp támogatandó a benső világ életkori sajátosságait figyelembe vevő elmélyítése; a pe- dagógiai irányítás legyen ellenszere a tömegkommunikációs eszközök (képregényűjság, film, rádió, tévé) nyújtotta szórakozás rendezetlen fo- gyasztásának.⁹³

Ellentétben e didaktikai alapelvvel, a zeneoktatás tanterve csakis a tech- nikai eszközökkel folytatott neveléssel foglalkozik:

Segédeszközül *felhasználható* a rádió, a hanglemez, a magnó, tarthatók zenei lehallgatások.⁹⁴

Két lényeges megfontolás szól a „felhasználható” formulázás ellen: egy- részt modern zeneoktatás — kivéve, ha énekről van szó — technikai eszkö- zök nélkül egyáltalán nem folytatható, másrészt az idézett megfogalmazásból mindenfajta technikától való félelem csendül ki. Így hát újabb törés keletkezik a között, amit a zeneoktatás nyújt és a gyermek tapasztal, elvár.

A gyermekek ugyanis minden iránt érdeklődnek, ami technika, bámula- tosan gazdag, olykor a tanárét is meghaladó technikai tudásnak vannak a birtokában. Mivel azonban nem felelünk meg ama gyermeki kívánságnak, hogy technikai eszközökkel közvetítsünk információkat, ismét okot szolgál- tatunk a zeneoktatás negatív értékelésére. Ebből következik, hogy *a zene- oktatás tanterve a környezettel való kapcsolatteremtés princípiumát a tömeg- kommunikációs eszközök vonatkozásában nem valósítja meg.*

3. f) *Megvalósítja-e a tanterv a környezetre vonatkoztatást a zenének más tantárgyakkal való összekapcsolása révén?*

Az életben különféle „szakterületek” oly szorosan függnek össze, hogy szétválasztásuk teljesen lehetetlen. Aki például áruházat vezet, egyidejűleg számos diszciplínát kell hogy érvényesítsen a gazdaságtól a matematikán,

⁹² Lehrplan, 28. 1.

⁹³ Lehrplan, 30. 1.

⁹⁴ Lehrplan, 83. 1.

technológián keresztül az esztétikáig, a zenéig is. És megfordítva, majd mind-egyik szakterületben többé-kevésbé tükröződik a többi is. A tantárgyak közötti kapcsolat megteremtése, igaz, mindig is gyenge pontja volt a tanterveknek, mindazonáltal már a didaktikai alapelvek is kifejezik az integrált tanítás megteremtésének szándékát:

Az iskolai nevelés egész embert kell hogy képezzen, nem szabad, hogy a lét bármely, akár fizikai, akár szellemi elemét elhanyagolja. [...] Az iskola képzési körének vonatkozásában ez annyit jelent, hogy a tananyagot nagyobb értelemszerű egységekben, valamennyi kölcsönhatás kiaknázásával kell a tanulónak átadni.

Az első négy tanévben, egyáltalán, együttes tanítás folyik; a tananyag meghatározott tantárgyak szerinti szigorú elkülönítéséről le kell mondani tehát.⁹⁵

A zeneoktatás osztrák tanterve azonban csupán a zene akcióorientált tulajdonságát veszi tekintetbe, és a zenét csakis a testneveléssel kapcsolja össze:

Ügyeljünk a ritmikus neveléssel (testgyakorlatok) való összefüggésre.⁹⁶

Szembeesítve az élet reális adottságait a zenei nevelés tanterveivel, figyelemmel a különböző tantárgyak integrálásának követelményeire, kiderül:

A zeneoktatás tanterve nem valósítja meg a környezettel való kapcsolat-teremtés princípiumát a zenének más tantárgyakkal való összekapcsolása révén.

Mivel a zeneoktatásból hiányzik az ideológiai, politikai, szociális és kulturális eseményekre való utalás, a gyermekek a közöttük levő összefüggéseket nem sajátítják el, és ama zenei szubkultúrába menekülnek, amelyben valamennyi említett komponens egyesül.

4. *Tartalmaz-e a zenei tanterv olyan irányelveket, amelyek előkészítik az ifjúságot a technikai közvetítésű zene hatásának kitett szabadidő értelmes alakítására?*

A munkaidő megrövidülésének több szabadidő a következménye, a növekvő életszínvonal pedig lehetővé teszi, hogy a szabadidő alakításához több anyagi-pénzügyi eszközt használjunk fel. A technikai fellendülés a tömegkommunikációs eszközök fejlődéséhez vezetett, ezek mindenki számára hozzáférhetőek, és a legtávolabbi településeken is megteremtik a kapcsolatot a világban végbemenő eseményekkel.

A zene szerepet játszik a lakosság nagy részének szabadidő-alakításában. A zenei nevelés feladata volna tehát, a személyiség fejlesztésén és a szociális magatartásra való nevelésen kívül, a zenei szabadidő-kultúrára való nevelés is. A reális adottságokból azonban világosan felismerhető, hogy a zenei nevelés eredményei a tanítási célokkal egyáltalán nem harmonizálnak.

Annak ellenére, hogy a zeneoktatás erőfeszítései a komoly zene és a szélesebb tömegek közelítésére irányulnak, annak ellenére, hogy a tömegkommunikációs eszközök elterjedése a komoly zenével való foglalkozást szélesebb

⁹⁵ Lehrplan, 30. l.

⁹⁶ Lehrplan, 107. l.

alapokon is lehetővé tenné, a lakosság nagy része szinte kizárólagosan szórakoztató zenével foglalkozik. Közéjük tartozik sok, „modern” zenei nevelésben részesült fiatal is, sőt olyanok is, akik még mindig részt vesznek a zenetanulás folyamatában. Ebből következik, hogy a zeneoktatás osztrák tanterve semmiféle irányvonalat nem tartalmaz arra nézvést, hogy az ifjúságot a szabad idő értelmes eltöltésére előkészítse. Feltételezhető, hogy a tömegkommunikációs eszközök alkalmazására és a szabadidő-kultúrára való nevelés hiánya vonzza a fiatalokat a zenei szubkultúrában való részvételre. Ezek a szubkultúrák lényeges ismertetőjegyei az ifjúság új zenei magatartásmódjának.

Összefoglalva: a tantervek és a zene valóságos társadalmi szerepének szembeállításából, kivált, ha figyelembe vesszük, milyen szerepet játszik a zene a gyermekek és fiatalok életében, végső következtetésként leszűrhető: *az elemi iskolai zeneoktatás tanterve nem felel meg a zene társadalmi szerepéből adódó követelményeknek.*

BÁRDOS LAJOS:

„TETEMREHÍVÁS?”

1. A Magyar Zene 1980/1. száma közli Tasi József írását Kodály Zoltán és József Attila kapcsolatairól.

Az igen tartalmas és igen érdekes összeállításban, a 39. lapon, olvashatjuk Kodály megjegyzését József A. Összes verseinek (1954) 27. lapjához:

„tetemrehívás, de hanyag kvantitás.”

Ehhez Tasi József a következőket fűzi:

„A 27. lapon az ARANY KALÁSZTÓL és a VÉGTÉLEN ÓTA c. versek vannak. A „tetemrehívást” nem tudom megfejteni. Arany János *Tetemrehívásával* egyik vers sem rokonítható.”

2. Pedig igen! A *Végtelen óta* éppen olyan tetrapodikus sorokból áll, mint a *Tetemrehívás*. Metruma is azonos a két versnek: daktilusok, spondeusok és trocheusok váltakoznak bennük. Hasonlítsuk össze a két vers sorainak fő típusát:

| | | | |
|------------------|--------|-----------|-----------|
| J. A.: Végtelen | óta | folynak a | percek, |
| A. J.: Jöjjön az | udvar! | apraja, | nagyja... |

Beletudva azt, hogy a három- és kétagú verslábak mindkét költeményben szabadon váltakoznak,

a) Arany balladájában ilyen mindegyik strófa 1. és 3. sora,

b) József A. versében is *ilyen mindegyik versszak 1. és 3. sora!*

Ez a típus megkettőzi az öt szótagos adoniszi sort. Neve: *alkmani sor*. Ókori változataiban szintén cserélhették egymást a 3- és 2 szótagos verslábak, csak a sorvégi láb volt mindig kétszótagos. Akárcsak Aranyánál és József A.-nál!

E sorminta *katalektikus* (az utolsó lábban egy szótaggal rövidebb) változatai is megegyeznek ritmusban:

| | | | |
|-------------------|--------|------------|-------|
| J. A.: és jaj, az | anyja | úgy szere- | ti... |
| A. J.: Halva ta- | lálták | Bárczi Be- | nőt. |

Aranyánál a gyenge ritmusvégű (nyitott, feminin) sorokat erős (zárt, maszkulin) rövidebb sorok váltogatják, az ötsoros strófák ilyen rendjében:

| | |
|---|---------|
| A rad / ványi ső / tét er / dőben ... | nyitott |
| Halva ta / lálták / Bárczi Be / nőt ... | zárt |
| Hosszu he / gyes tör / ifju szi / vében ... | nyitott |
| „Ime, bi / zonyság / isten e / lőtt: ... | zárt |
| Gyilkos e / rőszak / ölte meg / őt!” ... | zárt |

József A. verse három strófából áll. Ezek közül az első és a harmadik csupa akatalektikus (teljes) sort tartalmaz, de a második versszak a Tetemrehívás formáját idézi:

| | |
|---|----------------|
| Ezer for / rás sír / végesza / kadtan ... | <i>nyitott</i> |
| és jaj, az / anyja / úgy szere / ti! ... | <i>zárt</i> |
| Harsog a / tenger, / árad a / tenger ... | <i>nyitott</i> |
| fáradt a / lelkem, / ölelge / ti ... | <i>zárt</i> |

3. „Hanyag kvantitás”. Kodálynak ez a megjegyzése a szótagok tartamára vonatkozik. József A. bizony igen szabadon kezeli az időmértéket.

Daktilus (tá-ti-ti) helyett található versében
 molosszus (tá-tá-tá): még többen j- (a 4. sorban),
 bacchiusz (tá-tá-ti): fáradt a (8), nem tudni (10),
 antibacchiusz (ti-tá-tá): ezer forr- (5)
 amphibrachisz (ti-tá-ti): ölelge- (8).
Spondeus, trocheus (tá-tá, tá-ti) helyett
 jambus (ti-tá), de súlyos kezdéssel: Hová? (10).

4. De vajon „hanyagság” ez? vagy költői szabadság? az antik ritmus me-revsége helyett a magyar nyelvnek, dalnak, ízlésnek, szabadságszeretetnek jobban megfelelő rugalmasság, változatosság? Hiszen Arany János is bőven él vikariáló verslábakkal! A *Tetemrehívás*ban előfordul

daktilus (tá-ti-ti) helyett
 krétikusz (tá-ti-tá): Meg nem ölt- (63),
 bacchiusz (tá-tá-ti): Megkönnye- (43), adtam ne- (65),
 amphibrachisz (ti-tá-ti): gyanús ne- (35),
 anapestus (ti-ti-tá): hajadon h- (46) — és
 tribrachisz (ti-ti-ti) feltűnő gyakran: ki se te- (8),

ravata- (10), se' be, se' (12), Maga pe- (18),
 Legyen a (20) fekete (21), süt oda (22), sebe
 a (28), ide a (33), -kem aki 35, öleli (48),
 Marad a (50), fekete (50), tapad a (53), bu-
 zog a (55), csak oda (57), iszonyu (58), oda
 nyi- (58), az, ami (58), Tanum az (64), Ha-
 nem a (65), Szeme szo- (71), vadul a (71);

spondeus, trocheus (tá-tá, tá-ti) helyett:
 pirrichiusz (ti-ti): Hever (10) -rosan (55).

Arany egy írásában (A drámai versalak és pályaműveink) ki is mondja:
 „*hogy a hangsúlyozott szó(tag) egyszersmind hosszú is legyen, azt követelni
 fölösleges. Igen jól lehet azt röviden pattantani, mégis emelni*”. (Vonatkozik
 ez elsősorban a daktilus helyett álló tribrachiszra.)

József A. valamivel bővebben él a ritmusszabadsággal, mint Arany. A *Tetemrehívás* 75 sorában 26 rendhagyó versláb van, a *Végtelen óta* 12 sorában 7.

A teljes sorokat tekintve:

József Attila 12 sorából 5 a rendhagyó,
Arany János 75 sorából 31.

A „szabályos” és a „szabad” sorok aránya:

J. A.-nál $7 : 5 = 1,40$,
A. J.-nál $44 : 31 = 1,42$.

Nem lényeges különbség!

5. Összegezve a megfigyelteteket:

József Attila Végtelen óta című verse és *Arany János Tetemrehívás* című balladája megegyezik:

- a) a tetrapodikus alkmani sorokban,
- b) ezen belül daktilusok, spondeusok és trocheusok szabad váltakozásában,
- c) a sorzáró 4. verslábnak mindig két- vagy egytagú voltában,
- d) a szigorú metrumnak magyaros fellazításában,
- e) a katalektikus és akatalektikus sorok periodizáló párosításában, ha csak egy strófában is.

Kodály tehát teljes joggal írta oda a József-vers mellé: „*tetemrehívás*”.

BREUER JÁNOS:

KODÁLY ZOLTÁN BARTÓK-KÉPE

Szabolcsi Bence írja egy helyütt: „Bartók az időtlen természetben élt, Kodály az időben, a történelemben.”¹ Kodály 90. születésnapjára emlékező előadásában, talán utolsó befejezett munkájában a népdalról jegyzi meg Szabolcsi Bence, Kodályt „Ez segítette a Bartókkal való szoros szövetségben is.”² Erről a különös szövetségről, különféle aspektusairól sok elemző szó esett már. Bartók Béla Kodály-képe majd fél évszázados folyamatosságában rekonstruálható írásainak-szövegeinek gyűjteményeiből, zongoraestjeinek műsorairól, s elemzés tárgya volt sok minden, ami a Bartók-műhelyben Kodály-hatásként érvényesült.

Kodály Zoltán Bartók-képét azonban voltaképp nemigen vizsgáltuk eddig. Igaz, ennek ideje talán még nem is érkezett el, hiszen tájékozódásunk forrásai hiányosak. Egyetlen biztos támpontunk e vizsgálódáshoz az 1962-ig publikált írások, elmondott beszédek gyűjteménye, a Visszatekintés két kötete.³ Már formailag, a névmutatóból is feltűnik, hogy írásaiban Kodály éppen Bartókra hivatkozik a leggyakrabban, szám szerint a két kötetnek összesen 131 oldalán. Az írások adta információkat egy-egy ponton kiegészíti a Tanácsköztársaság leverése után Kodály ellen indított fegyelmi vizsgálat jegyzőkönyve, a Besch-beszélgetések kötete, Ansermet és Dille hangszalagra rögzített Kodály-interjúja, a Magyar Zenetörténeti Tanulmányok IV. kötetének némely publikációja s az Így láttuk Kodályt gyűjtemény nem egy visszaemlékezése. Feltehetően nagyszámú Kodály-interjú lappang még a hazai és kivált a nemzetközi sajtóban, ám ezek ha hozzáférhetők lesznek is valaha, hitelesség tekintetében nem ellenőrizhetők. Ma még nem hagyatkozhatunk e Bartók-kép vizsgálatakor Kodály levelezésére, amely ha gyűjteménnyé rendeződik, bizonyára témánkhoz is sok új és értékes adatot szolgáltat.

A személyes mondanivalót közvetítő, megírása pillanatában nem nyomtatott közlésre szánt levél egyébként nyilván szubjektivebb írásos műfaj cikk-nél-tanulmánynál. Aligha véletlen, hogy Kodály, a levélíró, legalábbis eddig ismert levelezésének tanúsága szerint, nem használt írógépet. Még szubjektivebb, az utókor számára hitelesen meg sem ragadható, amit Kodály ekkor

¹ Szabolcsi Bence: Úton Kodályhoz. Zeneműkiadó, Budapest, 1972. 52. l.

² Szabolcsi Bence: Kodály Zoltán emlékezete. Nagyvilág XVIII. évf. 1. szám, 1973. január, 121–123. l. — Szerk.: Bónis Ferenc: Magyar Zenetörténeti Tanulmányok Kodály Zoltán emlékére. Zeneműkiadó Budapest, 1977. 11–14. l.

³ Kodály Zoltán: Visszatekintés I., II. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok. Sajtó alá rendezte és bibliográfiai jegyzetekkel ellátta Bónis Ferenc. [A továbbiakban: V.] Zeneműkiadó, Budapest, 1964., 1974.

vagy akkor, ilyen vagy amolyan összefüggésben Bartókról mondott, s még kevésbé értékelhető, amit Kodályhoz igen közel álló személyiségek mondtak. Ezek közül egy s más valósággal folklorizálódott, ám Kodálynak e szájhagyomány őrizte megjegyzéseit Bartók-képének alakulásával kapcsolatban elsősorban azok értékelhetik, akik maguk hallották, akik tanúi voltak.

Kodály Zoltán Bartók-képe éppen folytonosságában, mint összefüggő egész nem rekonstruálható ma még. Néhány jellemző vonás azonban írásai-ból feltétlenül kirajzolódik. Ami hiányzik, az a folyamatosság. Írásainak tükrében Kodály Zoltán Bartók-képe 1917 és 1923 között formálódott ki, a magyar forradalmak és ellenforradalom időszakában, s ez a kép — nagy megszakítással — tovább a felszabadulás utáni évtizedekben követhető nyomon.

„Az 1917. év döntő változást hozott a budapesti közönségnek műveimmel szemben tanúsított magatartásában [. . .]”⁴ — írta Önéletrajzában Bartók. Ebből a „döntő változásból” vállalt nem kis részt a zeneíróként, publikus fórumokon először épp 1917-ben jelentkező Kodály Zoltán, méltatva a zeneszerzőzenetudós-előadóművész Bartóknak lényegében teljes munkásságát.

A Nyugatban közreadott legelső cikkében, Debussy Gordonka-zongora szonátájának bemutatója kapcsán megjegyzi: „A szonáta zongoraszólamát Bartók Béla játszotta. Idestova tíz év óta a legtöbb, érdekes, új zongorás muzsika bemutatója az ő nevéhez fűződik.”⁵ Ugyanez 1922-ből: „Az újért az utóbbi tíz évben mindig Bartók Béla állt ki.”⁶ Ravel Zongoratriójának bemutatója kapcsán írja Kodály: „A közönség tetszéssel fogadta, de nem tudjuk, ebből mennyi szólt a stílustudó, tökéletes előadásnak, *Bartók Béla* zongorázásának.”⁷

A kritikus és esszéista Kodály vállalja Bartók zenéjének értékelését-megértetését-terjesztését. A II. vonósnégyes⁸, A kékszakállú herceg vára⁹ bemutatójáról írott elemzését idézni aligha szükséges, hisz jól ismert mindkettő. Csupán emlékeztetek arra is, hogy a kor sajtógyakorlatában szokatlan módon tért vissza Kodály, a Pesti Napló recenzense, az 1918/19-es évad első operaházi Kékszakállú-¹⁰ és Fából faragott- előadására,¹¹ immár inkább a recepció kérdésével foglalkozva. Amíg a Pesti Napló foglalkoztatta, Kodály beszámolt Bartók minden nyilvános szerepléséről, akár zeneszerzőként, akár pianistaként találkozott a közönséggel.

1917 és 1923 között Kodály lényegében a teljes Bartók-oeuvre-rel foglalkozott, mindazzal, ami a Tánc-szvit előtt keletkezett. Előbb a magyar közönség orientálására vállalkozott, majd a 20-as években, mind teljesebb képet formálva a zeneszerzőről, értő kézzel egyengette Bartók nemzetközi áttörését is a külföldi szaksajtóban. Hogy miképp vált Kodály e szaklapok levelezőjévé, nem tudjuk. Talán éppen Bartók közvetítésével, hiszen mindazon orgánusok, amelyek Kodály írásait közölték, időrendben korábban jelentettek meg Bar-

⁴ Bartók Béla Összegyűjtött írásai. I. Közreadja: Szöllösy András. [A továbbiakban: BÖI] Zeneműkiadó, Budapest, 1966. 10—11. l.

⁵ V. II. 338. l.

⁶ Uo. 361. l.

⁷ Uo. 349. l.

⁸ Uo. 414—420. l.

⁹ Uo. 421—423. l.

¹⁰ Uo. 339. l.

¹¹ Uo. 343—344. l.

tók-cikket. A két zeneszerző között talán valamiféle tervszerű munkamegosztás alakult ki egymás alkotásainak nemzetközi propagálásában.

Meglehet, figyelmünknek némiképp a margójára szorult eddig, milyen jelentős részt vállalt Kodály Zoltán a negyvenéves Bartók köszöntéséből. A Musikblätter des Anbruchs ünnepi számába Bartók gyermekdarabjairól írt összefoglaló és a nemzetközi szakirodalomban úttörő áttekintést.¹² A hangszeres kompozíciók művészi-pedagógiai jelentőségének, a „Kodály-System”-be nemigen illeszkedő zenei műfajnak a méltatása olyannyira kívül rekedt figyelmünkön, hogy magyarul 1964-ig meg sem jelent.

A Revue Musicalenak írt, 1921 márciusában megjelent Kodály-esszé¹³ olyan teljes összefoglalása Bartók pályájának, amelyet a nemzetközi szakirodalom ez ideig nem produkált, és a magyar zenei viszonyok kellő ismerete híján nem is produkálhatott. Függelékében a legelső Bartók-bibliográfia, a zeneművek jegyzéke. Hogy mit jelent tudománytörténeti szempontból, s mit a Bartók-recepció szemszögéből ez az esszé, azt majd hat évtizeddel megjelenése után aligha szükséges hangsúlyozni. Kodály, „az időben, a történelemben” élő, Bartók művét is időben-történelemben mutatja fel. Foglalkozik zenei nyelv, stílus, forma kérdéseivel, összefüggésben a művek kifejezésével. Hírt ad kiadatlan és teljesen a műhelyben rekedt alkotásokról is, A csodálatos mandarin vázlatai alapján kijelenti: „Eddigi stílusának legkimagaslóbb alkotása ez, de új távlatokat is nyit, kivált a zaklatott életet kifejező jelene-tekben.” Érvényes mind a mai napig, amit Kodály tanulmányának két utolsó, summázó bekezdésében Bartókról megállapít:

„Az a művészi életmű, amelynek megkíséreltük felvázolni legfőbb korszakait, minden inkább, mint nemzeti elemek összerakosgatása vagy múltó értékű modernkedés. Szilárd nemzeti talajra olyan épületet állított Bartók, amelyhez minden nagy iskola hozzáadott valamit. Szülőföldje zenéjével telítetten, előbb a nagy német mesterek tanítványa lett. De csak azt tanulta meg tőlük, ami javára vált; a nehézkesség, a pedantéria ellenszereként a latin szellem hatott rá. Születése és kultúrája a germán Észak és a latin Dél közé állította. Elsőrendű alkotó szelleme olyan fejlődést jelent az egyetemes zene világában, hogy a nemzetközi zeneélet többé nem lehet el nélküle.

Stílusbeli, technikai újításait többet emlegetik a kelletténél. Bartókban van annyi ezekből, mint bárki másban. Ami mindennél fontosabb, az az, hogy izzó, lüktető életet önt beléjük, hogy ismeri az élet minden árnyalatát, a tragikus borzongástól a könnyed játékossáig, csak az érzelgősséget nem, a simogató, »andalító» puhaságot. Alapjában véve klasszikus lélekkel, ám a romantika teljében született, s magával ragadta az 1900-as európai zene elavult gyakorlata ellen támadt lázadásnak a sodra, a Berlioz, Liszt és Wagner kavarta vihar utolsó hulláma. De látjuk, hogy kiválik az örökké újat keresők táborából, és mind tisztább, mind plasztikusabb stílust teremt, melyben az impresszionista őszinteséget vasakarattal fegyelmezi. Magába szívta minden nagy iskola értékét, és elérte azt az egyetemességet, ami oly ritkán valósult meg a nagy bécsi mesterek óta, a germán és latin népek kultúrájának csodálatos egyensúlyából fakadó nagyszerű egységet. A bécsi mesterek zenéje is az

¹² Uo. 424—425. l.

¹³ Uo. 426—434. l.

elemeknek ezt a tökéletes egyensúlyát sugározta, míg később az egyes elemek módosultak, fejlődtek, gazdagodtak, de csaknem mindig egymás rovására. A mi korunk még a hangszín kora, de sok jel mutatja, hogy újra közeleg az egyensúly ideje. Bartók zenéje ezt az utat járja.”

Ma újraolvasva vitathatónak tűnik fel e tanulmány egy — de csak egy! — utalása. Ingerülten jegyzi meg Kodály: „Mire jó Stravinsky és Schönberg hatásáról beszélni, ami, ha van is, csak a külső formát érinti, hiszen az első-től csak a *Rossignolt* és a *Sacre du printemps*-t ismerte zongorakivonatban, a másodiktól pedig néhány zongoradarabon kívül, melyet maga mutatott be nálunk, úgyszólván semmit sem.” E megjegyzés talán azért került a tanulmányba, hogy Bartók művészetének önálló, szuverén mivoltát hangsúlyozza. Ami Stravinskyt illeti, nem sokkal e cikk megjelenése előtt maga Bartók írta Philip Heseltine-nak, hogy a Kodály említette műveken kívül a *Trois chants japonaises* partitúráját is ismeri, s hozzáteszi: „De ez a három mű nagy hatást tett rám.”¹⁴ Ugyanebben a levélben Bartók is azt állítja, hogy Schönbergtől csak a zongoradarabjait ismeri. Úgy látszik, megfeledezett arról, hány Schönberg-kottát vásárolt már korábban,¹⁵ aminthogy Kodály is megfeledezett arról, hogy mit írt Schönberg I. vonósnégyesének partitúrájába: „Bartók 1909-ben megvette 2 példányban, hogy 2 zongorán eljátsszuk. Nem jutottunk túl az első tételén.”¹⁶ De legfőképp megfeledezett arról, miképpen értelmezte, mennyire tágasan és rugalmasan, Bartók a zenei hatás mibenlétét.¹⁷

Némi szorgalommal könnyűszerrel kigyűjthető, hányszor és milyen összefüggésben hivatkozik a zenefolklorista Kodály Bartók kutatásaira. Közülük csupán egyet emelek ki most. A Kodály ellen folytatott fegyelmi vizsgálat során Szabados Béla részéről lényegében ugyanaz a vád fogalmazódott meg a román népzenei gyűjtő és publikáló Bartók ellen,¹⁸ mint amit nyilvánosan hangoztatott dr. Sereghy Elemér és Hubay Jenő.¹⁹ A vádat Kodály ugyanazzal az érveléssel utasította vissza, mint nem sokkal később Bartók. A kérdésre Kodály 1923-ban, a „*Volksmusik der Rumänen von Maramures*”-t recenziálva²⁰ visszatér, mégpedig a kurzus kulturális és nagypolitikáját hirdető-vállaló Napkelet hasábjain. Itt újra kimondja mindazt, amit ő és Bartók a támadóknak 1920-ban válaszolt, kifejti az összehasonlító zenetudomány jelentőségét, a magyar középosztályt is éri egy oldalvágása, s Bartók kutatásainak értékét aláhúzó, kijelenti: „[...] ily aprólékos pontossággal leírt dallamok még nemigen jelentek meg [...]”. Bartók kéziratos román gyűjtéséből hoz analógiákat a Nagyszalontai gyűjtést kiadó Kodály a 3. dallamhoz fűzött jegyzetanyagban²¹ annak jeleként, hogy a kiadatlan gyűjtés is munkaeszközzé vált. Még 1961-ben is panaszosan jegyzi meg Kodály a Bartók 80. születésnapján

¹⁴ Bartók Béla levelei. Szerk.: Demény János. Zeneműkiadó, Budapest, 1976. 261—262. l.

¹⁵ Denijs Dille: Bartók és Schönberg kapcsolatai. Magyar Zene XV. évf. 3. szám, 1974. szeptember. 255. l.

¹⁶ Uo. 254. l.

¹⁷ Vö. Arnold Schönberg zenéje Magyarországon. BÖI 723 l.

¹⁸ Szerk.: Ujfalussy József: Dokumentumok a Magyar Tanácsköztársaság zenei életéről. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1973. 583—584. és 587—588. l.

¹⁹ BÖI 862—863. l.

²⁰ V. II. 436—439. l.

²¹ Uo. 129. l.

rendezett ülészak megnyitójában: „[...] nyomdára készen hátrahagyott nagyszabású román gyűjteményének máig sincs gazdája”.²²

*

Vagy két évtized fehér foltnak számít témánk szempontjából. A Gyermekkarokról²³ írt Kodály-cikket leszámítva a Bartók-kép további vonásokkal nem gazdagodik. Hitelt érdemlő, bizonyítható magyarázatát ennek ma — ma még? — nem adhatjuk. Mindenesetre tény, hogy Kodály hallgatott Bartók 50., 60. születésnapján is, miközben Bartók újra meg újra visszatért Kodály művészetének méltatására, s még emigrációjából is üzent a hatvanéves Kodályt köszöntő emlékkönyv lapjain.

Bartók halála után Kodály, a túlélő, a pályatárs emlékeinek összefoglalása útján fejlődött-gazdagodott a Bartók-kép. 1917 és 1923 között Kodály a művek elemzését következetesen kapcsolta össze a Bartók-recepció elemzésével, szólva az elsajátítás nehézségeinek okáról. Most, 1945 után, az utóbbi válik központi kérdéssé, például a zeneszerző 65. születésnapján tartott előadásban, amely Bartók és a magyar ifjúság²⁴ címen látott napvilágot.

A felszabadulás utáni első évek őszinte, bár széles körű megértésre nem támaszkodó Bartók-kultusza után, 1949-től, tudjuk, kifordult az idő Bartók művészete alól. A dogmatikus politika egyetlen érve a Bartók-kép kettészakítása, a „modern” Bartók elutasítása mellett éppen receptív jellegű volt, leegyszerűsítve így hangzott: a közönség nem szereti. A szakmai érveket ehhez a koncepcióhoz azután, sajnos, a muzsikuskok egy része szolgáltatta. Ebben a súlyos helyzetben elsősorban és az elsők között éppen Kodály Zoltán és Szabolcsi Bence próbált védőpajzsot tartani a teljes bartóki életmű elé. Aligha véletlen, hogy Maróthy János, az Új Zenei Szemle első számainak felelős szerkesztője — ki nem sokáig maradhatott e poszton — a lap 1950. szeptemberi Bartók-emlékszámában egymás mellé tördelte Kodály írását a folklorista Bartókról és Szabolcsi Bartók és a népzene című tanulmányát.²⁵ Mindketten az egész bartóki életműre terjesztették ki a népzene- és zenefolklor-kutatás hatását annak bizonyításául, mennyire nem szakítható ketté ez az életmű népzenei alapú, tehát értékes, haladó, illetve „modern”, vagyis káros, visszahúzó alkotásokra. Kodály még választott tárgyatól is eltért itt, hangsúlyozván: „Folyton figyelt, tanult; kortársai műveinek kevés aktív zeneszerző szentelt akkora figyelmet.”

1950. szeptember 25-én, Bartók Béla halálának 5. évfordulóján ünnepi estet rendeztek az Operaházban. Kodály mondott elnöki megnyitót. A Bartók-kérdés eldöntöttnek látszott már akkor. 1950. február 5-én jelent meg a Szabad Népben Losonczy Géának, a Népművelési Minisztérium államtitkárának cikke, Az Operaház legyen a népé, amelyben többek között Bartók műveinek túlságosan gyakori előadásáért marasztalta el a társulatot. Addigra A csodálatos mandarin már lekerült a műsorról. Kodály szavait teljes terjedelmében közölte a szűken szakmai publicitású Új Zenei Szemle,²⁶ manipulatív rövidí-

²² Uo. 473. 1.

²³ Uo. 441. 1.

²⁴ Uo. 447—449. 1.

²⁵ Új Zenei Szemle I. évf. 4. szám, 1950. szeptember. 33—38., illetve 39—47. 1.

²⁶ Új Zenei Szemle I. évf. 5. szám, 1950. október. 3—5. 1. 1955-ös átdolgozott változata V. II. 461—463. 1.

tésekkel, kiemelésekkel a szeptember 26-i Szabad Nép. A két szöveget egy alkalommal érdemes lesz aprólékosan összevetni. (Ennek megkönnyítéséül közlöm függeléként a napilap változatát.) De a manipuláció néhány elemére külön is felhívom a figyelmet. A napilap címet adott a beszédnek: „Bartók Béla művészete a mai Magyarországon igaz otthonra talált.” Ilyet Kodály nem mondott, éppen az „otthonra találás” hiányzó, megvalósítandó feltételeit hangsúlyozta. Kimaradt a napilapból a színpadi művek aktuális sorsára utaló finom oldalvágás. Az újság kurziválással egyoldalúan kiemelt, s így jelentésében meghamisított fontos részleteket. Kodály leglényegesebb, a teljes életmű integritásának védelmében elmondott gondolatsorát pedig egyszerűen kihagyta: „A szolmizálás elemeivel bibelődő falusi gyermek zenei nevelésének legközelebbi foka nem a »Kékszakállú« vagy a Bartók-vonósnégyes lesz. A gyermeknek nem adunk tokaji bort, de azért nem öntjük ki a tokajit, mert nem gyermeknek való. Pedagógiai tapintat kérdése, mit, hol és kinek nyújtunk Bartók műveiből.”

Szélesebb körben csupán 1955-ben vált ismertté Kodály 1950-es emlékbeszédének — általa kissé átformált — teljes szövege, megjelent a Szabad Nép 1955. szeptember 25-i számában. Az a Kodály-beszéd viszont, amely 1955-ben, Bartók halálának tizedik évfordulóján, ismét az Operában hangzott el, s amelyben Kodály a Bartók-recepció sürgető társadalmi feltételeiről szólt, első ízben csak 1964-ben látott napvilágot.²⁷

Kodály Bartók-képének kései írásos dokumentumai kétségtelenül nem minden részletükben egyértelműek, vitathatatlanok. Például: Liszt és Bartók Magyarországhoz való viszonyának az a szembeállítás, amely a II. budapesti nemzetközi zenetudományi konferencián, 1961-ben, Kodály megnyitójának²⁸ központi gondolata volt, nemigen állja a tények próbáját. „Bartók, a magyar vidék neveltje, mindig nyugat felé vágyott — mondta Kodály —, míg aztán végleg kivándorolt, ott kereste az elismerést és szeretetet, amiben itthon nem volt része.” Pedig ekkor már hat éve megjelent Bartók leveleinek 3. kötete, benne a Busitiának Berlinből küldött 1920-as híradással: „Nálunk otthon nagyon siralmasak az állapotok [. . .] Örömmel láttam, hogy itt már nagyon megbecsülnek. Mindenesetre lehetséges volna itt is meglepednem. De — amint jól tudja — a népdalok nehezen engednek engem nyugatra; hiába minden, kelet felé húznak.”²⁹

Bizonyára akad nem egy olyan részlete is Kodály Zoltán publikus Bartók-képének, amely az utókor szemében vitathatónak tűnik. A részletnél fontosabb azonban az egész; s ebben a vonatkozásban újabb évtizedek kutatásai nem cáfolták, inkább elmélyítették Kodály Bartók-képének igazát.

*

²⁷ V. II. 469—470. 1.

²⁸ Uo. 414—145. 1.

²⁹ Bartók Béla levelei. Szerk.: Demény János. Zeneműkiadó, Budapest, 1955. 112. 1. Bartók Béla levelei. Szerk.: Demény János. Zeneműkiadó, Budapest, 1966. 259. 1.

Befejezésül csupán utalnék a Bartók-kép némely kompozíciós következményére, Kodály zenéjének ritka bartókizmusaira, ezekre a figyelemre ez ideig nemigen méltatott, talán épp ritkaságuk okán nem elemzett hangokra. Pedig Bartók zongoramuzsikájából beszüremlett egy s más Kodály op. 3 és op. 11 ciklusába; a Két ének Ady-dalának hangszerelési effektusai, hangzásai aligha képzelhetők el a Kékszakállú-partitúra ismerete nélkül, s az opera hangzása, bár csupán múltó pillanatra, a Székelyfonó siratóját is körülveszi. E bartókizmusok — s a nem említettek — felderítése, természetének, jelentésének értelmezése Kodály Zoltán Bartók-képét más irányból, az alkotóműhely felől világhíthatja meg.

KODÁLY ZOLTÁN:

BARTÓK BÉLA MŰVÉSZE A MAI MAGYARORSZÁGON
IGAZI OTTHONRA TALÁLT³⁰

Szomorú és felemelő alkalom gyűjtött ma egybe bennünket. Szomorú, hogy egy művészt alkotóereje teljességében ragad el a halál. Felemelő, mert csonka élete is oly gazdag termést hagyott ránk, hogy alig tudjuk áttekinteni és külön gond, hogyan sáfárkodjunk vele mindnyájunk javára — kezdte beszédét Kodály Zoltán.

Öt év rövid idő, de *nagy változások jele* az is, hogy a *mai Magyarországon végre igazán itthon van e házban*, amely oly soká nem akart előtte megnyílni, ezen a színpadon, ahol annyi rég letűnt mű került előadásra alig megszáradt írással, míg neki hét évet kellett várnia, hogy szóhozjuthasson.

A régi világban ez volt a sorsa minden „újnak, szépmerőnek” és itt a kulcsa egyéniségének: erről a pontról kell őt néznünk, hogy megértsük.

Nemcsak Liszt Ferenc idején, hanem a mi pályánk indulásán is két út között kellett választani a magyar zenésznek: itthon akar-e dolgozni, vagy külföldön? Bartókot is kísértette a külföldi siker, készült is rá, próbálgatta, de erős hazafias érzése győzött és már 22 éves korában írja egy levelében: „*En részemről egész életemben mindenkor egy célt fogok szolgálni: a magyar nemzet és magyar haza javát.*”

Kodály Zoltán ezután a néphagyomány szerepéről beszélt Bartók Béla zenei munkásságában. A nép zenéjében való elmélyedés megmutatta, hogy él Magyarországon egy régi, eredeti, értékes, csak fejlődésében megrekedt kultúra, amelyet ki lehet emelni a ráarakódott törmelékből, amelyre lehet magasabb művészetet építeni. Eleinte csak az elveszett, régi dallamokat keresték, de látva a falu népét, az ott kallódó sok tehetséget és friss életerőt, feltűnt előttük egy, a népből újjászületett, művelt Magyarország képe. Ennek megvalósítására szánta rá Bartók Béla az életét.

Bartók Béla művészete a néphagyományok talaján áll, s ez élesen elválasztható vonalat jelent közte és a nyugati modernnek között. Éppen ezért a

³⁰ Ünnepi est az Operaházban Bartók Béla halálának 5. évfordulóján. Szabad Nép, 1950. szeptember 26. 6. 1.

nyugatiak sohasem ismerték el egyenrangú újítónak. Ők szabadon, minden hagyományt elvetve írják, kombinálják műveiket. Bartók *legmerészebb műveiben is érezni a hagyomány talaját*; még ha a sztratoszférába repül, sem szakad el teljesen a földtől. Ha vett is tőlük egy-egy ösztönzést, sokkal inkább az ő eredetiségének hatása látszik meg a nyugati zenetermelésen.

Ha jól sáfárkodunk Bartók Béla hagyatékával, akkor *nyitva áll az út a magasabb zene felé a legszélesebb rétegek számára* — mondotta a többi között Kodály Zoltán.

TALLIÁN TIBOR:

„TERMÉKENY KÖZSZELLEMET, SZABAD POLIFÓNIÁT,
FELSZABADULT TAVASZI LÉGKÖRT . . .”

SZABOLCSI, A ZENEPOLITIKUS

„Széteső és marakodó zenei közélet helyett termékeny, becsületes közszellemet szeretnénk, baráti együttműködést, szabad polifóniát, a nép, az ország, a művészet hű szolgálatát, felszabadult tavaszi légkört, ahol teremtő művészi szándékok adnak egymásnak találkozt, nem a széthullás és a gyanakvás, nem a fejtelenség és a gyűlölet.” Teljességében idézve, így hangzott a nagy beszéd záróbekezdése; még utalás egészítette ki Kodályra és a Zrínyi szózatára, hogy megerősítse a hallgatóság döbbenő érzését: amit hallott, az nem szakszerű kritika, nem zenepolitikai programterv, hanem szózat — Szabolcsi Bence üzenete egy olyan pillanatban, melyben a valóság e szép evangéliumnak talán az ellenkezőjével fenyegetett.

Mert a tavaszi felszabadulást akkor, 1956 tavaszán szorongó és szorongató időben invokálta Szabolcsi a magyar zenésztársadalom harmadik, egyben utolsó reprezentatív plenumán. Nem az Európai virradat tudós-költője hirdette a tavaszt, aki Vivaldi és Mozart kezét fogva küzdötte ki magát a megsemmisülés ordas táborából — itt az este szónoka beszélt, aki Liszt, Verdi kiábrándulását, Bartók Mandarin-álruháját érezte a kor allegóriájának. Tudnia kellett addigra, hogy az évtizeddel korábbi kikeletet, ha az nem áiom volt egyáltalán, mostanra elhervasztotta a fagy. De a szózata mégis ígért. Nem csupán azért, mert Szabolcsi soha nem akart s nem tudott végleges nemet mondani, még akkor sem, ha látszólag minden kényszerítő erővel mutatott a *nem* irányába, még akkor sem, ha az ellentétek jellemző, szabolcsis átboltozása miatt sokszor úgy tűnt, mintha csak rutinból, végig nem gondolásból hajtogatná a maga is-is-eit kényelmetlen, megsemmisítő vagy valóban felszabadító igenek és nemek helyet. Ezt az ígéretet most, mint az ő igazán jelentős megszólalásaiban mindahányszor, nem a rutindialektika szülte, hanem a feszültséggel terhes tavaszi levegő. Akkor valóban ígéretes is volt. Hiszen nem hordozza-e önmagában a disszonanciák nyílt kimondásának, önmagunk és mások akár kegyetlen megszagztatásának a pusztá lehetősége is félig-meddig már az ígéret beteljesülését?

Hogy ez így van, azt Szabolcsi elsősorban a zenéből érezte meg, abból mértette a — talán csalfa — reményt. Ami jelentékenyt látott az újabb természetben, abban — idézzük — „inkább Bartók szorongásos éjszakáinak emléke tért vissza, nem Kodály bizakodásáé; általában a feloldást legjobb új műveinkben valami gyötrődő erupció hozza meg . . . a derű, a béke és harmónia hangja most mintha elhalkult és visszavonult volna . . .” A maga lehetőségei és

keretei között, amelyeknek tágasságáról akkor már aligha voltak Szabolcsinak illúziói — a magyar zene elérkezett, elmerészkedett a tragikus látomásig, s az Szabolcsinak egyben biztosíték is volt, hogy eljut az igazsághoz is, mert az igaz művészet, a tragikusan igaz művészet, az igaz élet záloga: a tragédia tehát egyszersmind ígéret.

Ezt a tragikus dialektikát — amit másképpen úgy is megfogalmazhatnánk, mint a klasszikus és romantikus szemlélet állandó egymásba játszását — Szabolcsi az előtte járó nagyoktól örökölte, az ő művészetükből sűrítette emberi, tudományos és — hogy témánkhoz térjünk — zenepolitikai magatartássá. Történelemlátásának lényegéhez tartozott ez, a szorongó és tragikus összecmlásokra következő tavaszi szintézisek látomása. Ez hatja át tudományos és publicisztikai működését is, aminek elemzése kétség nélkül beletartoznék vizsgálatunk körébe. Mégis ez alkalommal el kell tekintenünk attól, hogy a tudományos életműben nyomon kövessük a jelen magyar zenei és társadalmi élete felé közvetlenül vagy allegorikusan kimutató, tehát közvetlenül zenepolitikai és politikai momentumokat. Bennünket most a nagy kísérlet foglalkoztat, az az egy-másfél évtized, melyben Szabolcsi közvetett politizálásból közvetlen, közéleti politizálásra váltott. Hogy ez megtörtént, az épp nála nem magától értetődő. Voltaképpen apolitikus alkat volt, a gyakorlatban ösztönösen kerülte a pólusokhoz kötődést. 1944 azonban Európa és az ő személyes sorsában olyan mélypont volt, hogy annak legyőzése, annak szörnyű tragédiái után már egyszerűen nem lehetett több tragédiában hinni, az ígéretet nem lehetett *nem* valóságnak remélni. Ez a remény és vágyálom avatta a következő korszakra Szabolcsit zenepolitikussá.

Kilépése a nyilvánosságra kikristályosodási pontot kínált a magyar zeneélet talán legprominensebb csoportjának 1945 után. E csoportnak nevet adni s tevékenységét jellemezni e helyütt nem szükséges — megtette azt már Maróthy János a Szabó-életrajzban. Tény az, hogy ez a „divertimento”-központ 1948—49-ben, amikor a zeneélet spontán centrumai felszámolásra kerültek és egybeolvadtak, nem csupán hogy zokszó nélkül vonult be az új, központosított és államosított intézményrendszerbe, hanem ott igen nagy (bár a kor viszonyainak megfelelően meglehetősen feltételes és látszatszerű) megbecsülést élvezett, s ha nem is vezető, de reprezentatív funkciókat vállalt. Mindez nyilván azt jelenti, hogy Szabolcsi és köre továbbra is megvalósíthatónak és megvalósulásban levőnek vélte saját, korábbi célkitűzéseit.

E célkitűzések legfőbbike, egyben záloga, úgy látszik, Szabolcsi szemében a szövetség volt. Még 1956-os nagy beszédében is úgy fogalmazott, mintha a tragikus erupciókat kiváltó tragikus helyzet okait és fő tüneteit a Zeneművészek Szövetségében látná, ahol „megszűnt a korábbi évek egyetértése, megszűnt a szervezetnek, mint közös birtoknak, közös gondnak, közös felelősséggel való vállalása... Ha a Szövetség megújul — mondta —, talán megújul, felfrissül az egész magyar zenei élet”. Ez a „szövetségben gondolkodás”, ez a különös behelyettesítés, amely politikai és kulturális viszonyok, ellentétek és harcok helyett a szövetség belső harcait említi és soha nem akar másról tudni — mintha naivítás lenne a tudós részéről, aki nagy műveiben, nagy koncepcióiban soha nem efféle kisebb, közties csoportosulásokról beszélt, hanem mindig az egyénről és a népről, azok harmóniájáról és találkozásáról.

A szövetségfogalom azonban, úgy érezzük, Szabolcsi emfatikus szóhasz-

nálatában valami egészen mást jelent, mint az a története során mindvégig félelmekkel és ellentétekkel terhelt szerv, a Magyar Zeneművészek Szövetsége, ami 1949 vége és 1956 között a magyar zenééletnek talán csak pseudo-, de talán valódi fóruma volt. Szabolcsi ugyanis a maga szövetségét valódi Öszövetségnek tartotta — nem elsősorban szervnek, hanem kötésnek, megállapodásnak, ígéretnek, amit a magyar zenepolitika és társadalompolitika fő erői egymásnak fogadtak olyan célok megvalósítására, amelyek fontosságáról és igazáról egyformán meg voltak győződve. Ez az a kötés, aminek állapotán Szabolcsi a magyar zene helyzetét mindenkor mérte, amelyhez mindvégig lojális maradt. A lojalitást nem a félelem magyarázta — bár voltak évek, amikor az is érthető lett volna —, és nem is a kitüntetett kivételettség. Szabolcsi hűsége a szövetséghez olykor mániásnak, olykor alkalmazkodónak hatott, és talán a megalkuvás látszatát kelthette olyankor, mikor egy Járdányi, egy Szervánszky vagy felmondta a szövetséget, vagy tragikus nyíltsággal megállapította, hogy már nincs mit felmondani, mert a szövetség felbomlott. Végül is azonban tudnunk kell, hogy Szabolcsi türelme, lojalitása, szövetségfetiszizálása önmagának szült és a nagyok hagyatékának, annak a szövetséggondolatnak, amit persze a valódi szövetség az évek folyamán sokszor, alaposan próbára tett, végül pedig talán meg is kérdőjelezett.

Szabolcsi szövetség-központúságát elsősorban az magyarázta, hogy az új magyar zeneszerzést illetően az ő legszebb elképzelése, az adottságok és lehetőségek felismerését megfogalmazó ideája az „iskola” volt — valami athéni iskola, reneszánsz akadémia, camerata értelemben, mint teljes értékű, de egyetértő és közös célért munkálkodó tudósok-művészek zárt csoportja. Tipikus második generációs iskolafogalom volt ez, hiszen a Szabolcsi-nemzedék iskola voltát Bartók és Kodály nagysága határozta meg, a két óriásból táplálkozó meggyőződés vagy félreértés, hogy az ő nyomukon nyelvi-formai és tartalmi téren elindulhat, el kell hogy induljon egy újabb zeneszerző-iskola. És második generációs szkepszis is volt ebben az elképzelésben. Ha Szabolcsi tárgyilagos szemmel nézett körül, kortársai között aligha talált Bartók- és Kodály-méretű óriásokra. Így hát abban bízhatott, hogy a „feladatot”, a folytatást és továbbfejlesztést többen együtt majd a nagyokhoz méltón oldják meg. Így erősödhetett meg benne az a Kelet-Európában egyébként is otthonos gondolat, hogy a magyar nemzeti zeneszerzésnek egy, közös célja van. S mikor ugyanezen meggyőződésnek hangot adott például Szabó Ferenc abban az ellentmondást nem tűrő megfogalmazásban, hogy a „magyar zeneszerzés egy és oszthatatlan”, akkor ebben nem kellett kizárólag vagy elsősorban az új kommunista hegemoniaigényt hallani, hanem fel lehetett ismerni benne Kodály nagyon hasonló régebbi parancsát — és Szabolcsi talán mindegyiknél nyugatosabb „nouvelle école hongroise”-át. Ezért láthatta Szabolcsi az állami- és pártirányítással megvalósított szövetségben részben a maga iskolájának új fórumát, ezért mondhatta 1951-ben, elfoglalva a szövetség ügyvezetői elnöki posztját, visszatekintve a megelőző Szabó-érára: „Megalakult az első olyan zenei szervezet, mely mint minőségi szerv, határozott gondolat jegyében egyesítette először a magyar zenész társadalmat... A pozitívumokhoz hozzátartozik az egésznek a koncepciója, mely részben Szabó Ferencnek, a volt ügyvezető elnöknek a koncepciója és sikere.”

Mindenesetre a Szabolcsi sugalmazta iskolaszerű, reneszánsz szellemű

egységtől ez a szerv, ez az ő szavával: erkölcsi szerv, a kezdetektől fogva távol volt; a magyar zeneszerzés mégsem volt tökéletesen egy és oszthatatlan, s ha rákényszerítették, hogy az legyen, az könnyen végzetes lehetett számára. Ezt éppen Szabolcsi mondta ki nagyon hamar, a rá jellemző látnoki, súlyos képes beszéddel. Ha ő az ilyenfajta nagy szavait — a vissza-visszatérő tavasz-invokáció ellenpontjait — időnként kimondta, rendszerint elvonatkoztatott a konkrét, politikai tartalmaktól, csupán a veszélyt jelezte — de absztrakt képei végtelenül és ijesztően konkrétak voltak a veszély nagyságának felismerésében. Az első látnoki Szabolcsi-szó a maga által is szőtt egységfátylat szakította szét 1950-ben: „Tisztában kell lenni azzal — mondotta —, hogy van egy csoport a muzsikuskok között, aki úgy érzi, hogy aki leegyszerűsíti a stílust, az valami hagyományt elárul, nem visz tovább valamit, amit kellenne... Nem szabad engedni, hogy ebből vérmérgezés legyen.”

De maga a hagyomány is, amire itt hivatkozott, a korszak központi esztétikai és politikai kategóriája, olyan bumeráng, ami mindenképpen visszaszállt a szövetség, az iskola fejére, függetlenül attól, hogy ki melyik végénél fogva vetette el. Mert két vége volt: 19. századi hagyomány és 20. századi hagyomány, illetve népi hagyomány.

Közismert, hogy Kodály, Szabolcsi eszmerendjének a népi és történeti hagyomány azonossága, rokonsága, egyelvűsége mennyire központi tétele. S ez a hagyományelvűség pontja volt a hivatalos szövetség alapjául szolgáló ideológiának is. De a hangsúlyok kissé különböztek: 1950 táján az akkori szocialista realista doktrína a 19. századot kijátszotta a 20. ellen, a történeti hagyományt a népi ellen. Ezt a Kodály nevelte gárda sehogy sem fogadta el. A 20. század-ellenes megnyilatkozások eredeti célja, mint Szabó mondotta, „a kozmopolitizmus elleni harc”. De a magyar zenekultúrában ez a történelemidealizálás tovább ágazott — jelszavakat növesztett nemcsak a formalizmus, vagyis az avantgarde, hanem az archaizáló népiesség ellen is. Megjelent a Szabolcsi által bizonyíthatóan irrelevánsnak tartott forradalmi romantika jelszava, és — Bartók kései stílusára is hivatkozva — újra, talán utoljára a magyar zenetörténetben, piederstálra állt a verbunkos.

A romantika Szabolcsinak magának is szívügye volt, így hát a hivatalos szövetség eme gondolatától sem idegenkedett teljesen. Még 1949 végén előadást tartott a verbunkosról, hogy, mint a jegyzőkönyvek írják, „segítsen megtalálni zeneszerzőinknek az új utat”. A maga lelkesült tónusában arról beszélt, hogy a zeneszerzőknek meg kell találniuk a kor romantikáját, új életre kell kelteni a verbunkos stílusának „lobogását, újra a jövő felé mutatva, újabb tűzzel, újabb nagysággal”. De mint történész, a hagyományvitában megkísérelte békíteni a szembekerült népi és kommunista végleteket: szavának éppen azért lehetett hitele, mert nem az ideológus, hanem a történész szava volt, s ha politikailag mondandója Don Quijote-i is, kultúrtörténetileg messze magasabb rendű a szélsőséges gyakorlati esztétikáknál. „Bartóknál a mi számunkra nincs nagyobb, és nem is lehet — hirdette a szövetségben. — Külön örömrünk az, hogy vannak elődei is. A legművészebb szellem, ha a kettőnek együtt örülünk, mert ez együtt organikus és szükségszerű. Egésztelen lenne azt mondani, hogy inkább József Attila, mint Petőfi, vagy nem Ady, hanem Arany. Nincs értelme az inkábbnak. Nem állnak ilyen összefüggésben.”

Ugyancsak a „veszedelmes” 20. századi hagyomány kikapcsolását szolgálta a másik korabeli féltis: az új folklór, a régi paraszti népdal archaikus peszsimizmusát illető kifogások. Az új folklórban Szabolcsi is reménykedett. De nem engedte, hogy a zeneszerzői anyag minéműségét azonosítsák a zeneszerzői mondandóval. A szövetség egyik összejövetelén így beszélt: „Mind-en alkotó másképp reagál a népzene. A népzene, amióta felfedezték, megvan az a sajátossága, hogy olyan arca van, amelyet mi adunk neki. Hogy a hangvétel milyen jellegű, nem lehet elvileg eldönteni, még ha olyan művek kerülnek is felszínre, melyek archaikusak... A szerző maga pótolja a saját magatartásával azt, ami új, szép kell a zenéhez, bármilyen anyagot is használ fel.”

Am eléggé világos volt már akkor is, hogy a klasszicista folklorizmust nem a mulandó és felszínes ideológiai vegzálás veszélyezteti, hanem a maga benső elszáradása. Ez pedig megint nem a hivatalos szövetség, hanem az iskola problémája. A magyar zeneszerzés iskola akart lenni, hogy valamely eszményi célt egységben valósíthasson meg — de éppen iskola volta kényszerítette folytonosan arra, hogy feladatait a tanárok eszközeivel oldja meg. A következményről, az epigonizmusról sokat beszéltek akkoriban, főleg az epigonok. Ismét Szabolcsi volt azonban az, aki megtalálta és kimondta e jelenségre az 1950 és 1956 közötti magyar zenei köztudatba bekerült második legsúlyosabb szót. Idézzük: „Az epigonizmus kérdését... mégis fel kell vetni, mert van ilyen veszély. Idejekorán útját kell állni annak, hogy ez valami rossz fajta pestissé alakuljon...” És felsorolta, hogy a szókinccs pusztá használata a nyelv halálához vezet, hogy a népdalhoz való viszony a mai szerzőknél Bartók és Kodály műveihez való viszonyban merül ki, hogy nem törekednek az újjáértelmezésre, papírízű a zenéjük, vagy épp epigonizmusuk miatt harsognak, plakátszerűek, szájaskodnak. Ez az az összkép, aminek következtében 1953-tól alkalmankénti protokolláris dicséretektől — és néhány általa valóban jelentősnek tartott műtől — eltekintve, a magyar zeneszerzésről ejtett szavai vigasztalanok, sokszor apokaliptikusak: az iskola s a szövetség elszáradását müről műre, napról napra, jelszóról jelszóra kellett átélnie. Keserű szavakkal tárta fel, hogy a kultúrpolitika „romantikus” alapelvei, azaz a valóság hiteles ábrázolásának tilalma az optimista romantika jegyében, hogyan fagyasztotta el az új magyar zene nemritkán epigonszerű, mégis ígéretes új hajtásait. Egy általa sokra becsült fiatal szerzőről mondta: „A szerző legszembetűnőbb vonása volt valami diszkrét, csendes líraiság, amely igen újszerű volt. Miért kellett őt oda fordítani, ami távol áll az egyéniségétől? Gyorsan kirakatba tettük. Miért kellett építéseinkről írnia? Talán 5-10 év múlva eljutott volna ide, de lehet, hogy soha... Rossz irányban neveljük az ifjúság egy részét, a vezércikkproblémák felé, és ezzel hazugságra kényszerítjük...”

A hazugság, ami a társadalom reális helyzetét leplezni akarván, a politikai ideológiát vetíti a művészet elé tartalomként, lelepleződik a művek minőségi problémáiban, egész műfajok elsorvadásában. Ez az iskola tönkremenetelének egyik fontos oka — mert a hazugságból és a hozzá kapcsolódó sikerféltisből származik, mint Szabolcsi megfigyelte, a művészi forma, a művészi technika elcsökevényesedése. A második plénum vitájában mondotta: „Fel kellett volna hívni a zeneszerzők figyelmét... a nagyon sokszor vissza-

vonuló műhelymunkára. Hogy az elnagyolás helytelen, azt két egymással szemben álló terület is megmutatta... A kamarazene és a tömegzene... Mindkettőtől gyengén vizsgáztunk... Azt tapasztalhattuk, hogy a kamarazene el-sorvadt, a tömegzenében feltűnő színvonalbeli esés mutatkozott. Ez a két kérdés összefügg. Egészséges zeneéletben mind a kettőnek egyformán kell virágoznia." Eddig tökéletes az analízis. Itt belép a reflex, ami talán a szövetség gondolat táplálta illúziókból, talán korszakrutinból, talán valóban az analízis kellő mélységének hiányából ered: „A hiba a Szövetség munkamódszerében keresendő.”

Ez a negatív voluntarizmus — azaz történeti okkal magyarázható jelenségek visszavezetése személyi vagy csoport-„hibákra”, a rossz szervezésre, azon a területen, amely az egész szövetség- és iskolagondolat lényege, a művészi zene és a nép kapcsolatának területén olykor valósággal flagelláns szenvedéllyé fajult.

Mert miközben a primer klasszicista folklorizmus epigonizmusa és tartalmi hamissága miatt belülről elszáradt, azok az illúziók is szétoszlottak, amelyekkel az új magyar zene külső életfeltételeit, a komoly zene és a nép egymásra találását a negyvenes évek második felének nagy demokratikus hulláma óta szemlélték. Az új magyar zene a népi és a magas műfajok új szintéziséért indult harcba a háború után, de ezt a harcot elveszítette, anélkül hogy az lényegében megindult volna. És ugyanúgy, ahogy a néppel nem sikerült a találkozás, valami érthetetlen okból nem nyújtotta kezét a másik, évtizedek óta körüludvarolt szövetséges sem: az ifjúság. Az a két fórum tehát, amelyhez Kodály óta hagyományosan apellált a magyar zene, nem hozott felmentő ítéletet. „A nép nem volt jelen a plénumon” — állapította meg döbbenet Szabolcsi 1951-ben, és hozzá kellett tennie: „a legfájdalmasabb az, hogy az ifjúság valóban nem a mienk. Nem tudtuk őt mozgósítani, ismeretlen táborokba szervezkedik.” 1953-ban pedig a rezignáció hangja mint-ha nem is az elmúlt néhány év, hanem az egész elmúlt évszázad romantikus álmait temetné: „Bizonyos dolgokat túl szépen képzeltünk el. Az egyik a szórakoztató zenének közel hozása a komoly zenéhez, mint ahogy annak idején Haydn népszerű darabjaira táncolni is lehetett. A másik a vita kérdése. Egy túl szép álomnak a megvalósítása lebegett előttünk, a Mesterdalnokok utolsó felvonása, amikor a nép és a szakértők véleménye egyezik...”

A vitát, a korszaknak ezt az álproblémák álmegoldására kitalált, elvileg többnyire steril, személyileg azonban gyilkos eszközét, Szabolcsi kezdetől mély gyanakvással figyelte; részben azért, mert érezte, hogy hiányzik az az igazán demokratikus légkör, amelyben igazi viták folyhatnának, részben pedig azért, mert észrevette, hogy az „elvi problémák” hamissága rejlik a viták és bírálatok személyekre-klikkekre irányítása mögött. Az egymást követő „bírálat”-hullámok láttán hamarosan megérezte, hogy a hivatalos kultúrpolitika magabiztossága mögött egyre súlyosabb irracionális rejlik. A kritikához — mondta — „Sarastrói bölcsességre szigorúságra lenne szükség... Ehelyett egész más dolgokat, ügyetlen érveket hallottunk... Ha valaki ügyetlenséget követ el, rögtön mészárostaglóval ütök. Nincs kritika, nincs tanácsadás. A nyilvános bírálatnak ez a módja megnevezhetetlen valami.” Íme, a harmadik súlyos szó az irracionális ideológia és történelmi helyzet jellemzésére: megnevezhetetlen. Ha még fülünkben cseng az előző súlyos szó

— pestis —, akkor Szabolcsi ez ítéletében mintha egyenesen a József Attila-i irracionális képet látnánk új életre támadni: „Ős-patkány terjeszt kört mi-köztünk, a meg nem gondolt gondolat . . .”

1955—1956-ban azután a bírálat elszabadult, és azok ellen az ideológiák és intézmények ellen fordult, amelyek létrehozták. Ekkor mondta el Szabolcsi a magyar zenei közélet történetében a legmeggrázóbb szavakat, az utolsó köz-gyűlésen, ahol mint elnök szerepelt, s ahol a bevezetőnkben idézett plénum-vitaindítóját ért kifogásokra válaszolt. „Megnyitó beszédemben több kollé-gám hiányolta azt, hogy nem kritizáltam. Valóban nem mondtam bírálatot, aminek alaposan átgondolt és elég súlyos oka volt. Az ok az, hogy azt a vita-módszert, azt a bírálati módszert, mely nálunk az utóbbi években kialakult a zeneművekkel kapcsolatban, elhibázottnak tartom, célra nem vezetőnek tar-tom, az első pillanattól kezdve annak tartottam . . . Ezzel a felfogással, mint tudjátok, magamra maradtam . . . Nem tudom, hogy az egyes kollégák, akik felszólaltak, meg voltak-e elégedve azzal, ami következett, így gondol-ták-e. Én bevallom, visszagondolva az én jámbor óhajomra, bennem az a be-nyomás támadt, visszanezve az elhangzottakra, mint amikor valaki egy égő hajón prédikálni akar kenetes és ostoba szavakkal, miközben már mindenki régen mentőcsónakért és mentőövekért rohangál, és egymás torkát harap-ják át, hogy valahogy életben maradjanak . . .”

Az égő hajó lidérces képe önkritika is, s a félelem szava, hogy a szisz-tematikusan irracionálissá tett közegben, amelyben már semmi nem jelenti azt, aminek hangzik, olyan füst szállhat fel az égő deszkákról, amin többé nem törhet át a magyar zenének semmiféle újabb tavaszi napsütése. Szabolcsi iszonyodva látta meg, hogyan bizonytalanodik el és ürül ki minden fogal-m, minden jelenség, minden ember, minden eszmény. Vagy nem ezt bizo-nyítja-e, hogy miközben egyik párt a kemény kritikát hiányolta az 1956-os plénumbeszédből, a másik a „gyötrődő erupció” felismeréséért vádolta meg méltatlanul. E megállapítását, mondotta Szabolcsi, „több hallgatóm úgy ér-telmezte, hogy ez nem esztétikai megállapítás, hanem rendőri feljelentés. Azt hiszem, akik közelről ismernek, tudják rólam, hogy én azokat a szava-kat, amelyeknek az értelme utolsó éveink vitáiban nagyon sokszor elkanya-rodott eredeti mivoltától, egyáltalán nem szoktam használni. Éppen ezért nem is használom az optimizmus, a pesszimizmus, a formalizmus, az idealiz-mus kifejezését és jó néhány ilyen szót, amelyekhez olyan értelmű uszály és asszociáció tapad, hogy eredeti értelmüktől messze vittek el bennünket. Te-hát tudhatták vagy érthették volna, hogy amikor én azt megállapítottam, tény-t állapítottam meg, amelyet valamennyien tudunk, nem mint vádat, nem mint feljelentést mondtam el . . .”

Ez a tragikus és méltatlan helyzet végérvénnyel jelzi, hogy a háború után megkötött eszmei szövetség felbomlott. Ám e bomlásnak nemcsak belső előzményei voltak, hanem gyakorlati eseményszerű története is; utolsónak arra is kell figyelmet szentelnünk. A Magyar Zeneművészek Szövetségének — mint a korszak minden intézményének, minden politikai és szervezeti meg-nyilvánulásának — volt egy nyilvános és egy mögöttes funkciója. A nyilván-os funkció volt a magyar zenésztársadalom összefogása egy központi gon-dolat jegyében, az új zenekultúra megteremtésére. A mögöttes funkció volt az ellenőrzés, az együtt tartás, a csoportos hozzákötés a mindenkori politikai

célokhoz és hataatomhoz, az ideológiai irányítás és manipuláció, a csoportos öncenzúra megvalósítása. Ez a kettős, nyilvános és burkolt elvárás határozta meg a szövetség szerepét és lehetőségeit a gyakorlatban. A nyilvános funkció szerint a szövetségnek irányítania kellett volna a teljes zenei életet; a mögöttes célok miatt viszont megfosztották annak a lehetőségétől, hogy irányíthassa a zenei életet, hiszen maga az irányításra szoruló, alárendelt, ideológiailag és politikailag „gyanús” szerv volt. Ennyiben a szövetség hasonlított a korszak minden más zenei intézményéhez, amelyeknek létrehozói, alighogy megalkották őket, késhegyre menő harcot folytattak, hogy meggátolják normális működésüket. E harcnak két fázisa volt. A dogmatikus-bürokratikus korszakban a politikai rögeszmék akadályozták meg, hogy egy-egy szakterület saját törvényszerűségei szerint élhessen — ez volt a közvetlen politikai visszakapcsolások, a rövid póráz időszaka. A második fázisban az eredendően politikai bizalmatlanságból levegőbe épített intézményrendszer alól gazdasági és újra csak demagóg, bár ellenkező irányú ideológiai okokból, kieresztették az anyagi és erkölcsi támogatás levegőjét. Az első időszakban az új magyar zenét beteretlék a tömegműfajok és a közérthetőség porondjára, azzal a paranccsal, hogy az egész ország előtt produkálja magát, a második szakaszban közölték vele, hogy a porondot körülvevő közönség mégis inkább a Vilja dalát és a Gimbelem-gombolomot szeretné hallani. (Ezek Szabolcsi példái.) Ezért érezte úgy a magyar zenésztársadalom, hogy az irányításban ülő és a mindennapokban felszabaduló kispolgár végleg elzárja a néphez vezető utat. Ezért érthető, hogy a nyílt sértettség ebben a második fázisban tör ki: a másik fél, az állam és pártirányítás, íme, a szövetség alappontját is megszegte, nem teljesíti azt az ígéretét, hogy segít a magyar zenének a néphez, de legalábbis a közönséghez eljutni. Mégis csalóka látszat az, hogy a kispolgári hullám szabadon engedése vezetett közvetlenül az Őszövetség felbomlásához. Hiszen az 1955-ös nyílt beszéd éppúgy bírálta a jelent, mint a demagóg múltat, mert a rendszer mély irracionalizmusa éppen az egymásra következő fázisok összeméréséből, múltbeli és jelenbeli ideológiák egymást relativizáló hatásából derült ki. Ekkor, 1955-ben már Szabolcsi helyzetértékelésében is addig ismeretlen türelmetlenség bujkált a szövetség gyakorlati munkájának lehetetlenné tétele miatt: „Minden alkotmányos életben rendkívüli zavart okoz, ha egy szerv nem tekinti magát annak, aminek a többiek tartják... Három eset állhat fenn a Zeneművészek Szövetségével: 1. vagy javaslattevő szerv a szövetség, és akkor azzal éljen, 2. vagy végrehajtó szerve a minisztériumnak, 3. vagy fecsegő szerv, és bármit megtárgyalnak itt, minden úgyis úgy történik, ahogy a minisztériumban akarják... Ha a minisztérium nem vesz minket komolyan, hanem csak szógyárnak tekint... jobb, ha a szövetség még ma kimondja feloszlását.” Így tehát kívül és belül is lehetetlenné vált a szövetség. Amikor a könnyelműen kimondott szó — jobb, ha még ma kimondja feloszlását — 1956 tavaszán közel került a megvalósuláshoz, a szövetség közgyűlésén nem a jóslatának beteljesedését regisztráló Szabolcsi, hanem talán utoljára, az iskola prófétája szólalt meg, valóban prófétai szavakkal: „A szövetség egy marakodó hangyabollyá készül átalakulni. Felvonuló baráti csoportokat láttam és látok. Kotériákat, amelyek most életre-halálra szövetséget kötnek egymással és egymás ellen, amelyek a pajtasságot többre becsülik a magyar zene ügyénél. Éppen ezért szeretnék most búcsúzásul

mindannyiótokhoz azzal a figyelmeztetéssel fordulni, hogy ne engedjétek hogy a szövetség marakodó falkává alakuljon át, mert ha ez megtörténik, a szövetség elveszett, és elvesztek azok is, akik ezt a marakodást szervezik vagy vezetik. A szövetség vagy a zeneszerzők, az előadóművészek, a pedagógusok és a zenetudósok baráti egysége lesz — vagy nem lesz egyáltalán.”

Járdányi Pál azután megkérdezte: miért nem kérdez rá Szabolcsi a marakodás okára. Nem kérdezett rá, mert éppoly jól tudta az okokat, mint a többiek, s ha ezúttal megint, utoljára csak a szövetségről beszélt, és nem tekintett ki sem a magyar zeneszerzés helyzetére, sem a politikai életre, annak bizonyára az az oka, hogy attól félt: ha kitekint, akkor ki kell mondania a szövetség — a magyar iskola felbomlását. Ezt pedig nem tudta kimondani. Ezért áll előttünk e felvonásvégén, a lángba borult hajót ábrázoló színpadképben, amint görcsösen és erejét felülmúló igyekezettel markol valamit, ami összetöredezve és cseppfolyóssá válva hullik-csöpög ki keze közül.

Három, mint ő mondta, zavaros és kopár esztendő után kezdődött a magyar zeneélet szövetségsszínházában az újabb felvonás; de hogy a változott díszletezésű színpadon mit fognak játszani, hogy az új kulisszák mögül felkél-e a tavasz napja — bizonyára most sem azért, hogy örökre fennmaradjon, az olyan kérdés volt, ami Szabolcsit élete végéig érdekelte, de beleszólásra csak egyszer indította: 1959-ben, a szövetség újjáalakuló közgyűlésén. Itt keserves feladat várt rá: a világ tanúságtételét számba véve el kellett parentálnia a régi iskolát, ki kellett mondania az elmúlt évek summázását: „Semmi sem könnyebb, mint a kicsit nagynak hazudni, semmi sem könnyebb, mint külsőségeket harsonázni, vidékiessé válni, s ezen a réven újra kiesni Európából...” Ez önvád, a magyar zene európai szellemének beismerése is: bár sok mindent látott, szóvá tett, a maga eszméi — önmaguk ellenére — valamiképp hozzájárultak ahhoz, hogy a magyar zene besétáljon a tragikus zsákutcába. Nem a legmagasabb eszmények sérültek meg ugyan, de igenis, azok a stílusok, formák, nyelvek, amelyekben hitt, azok az emberek és életművek, amelyek körül kihűlt a levegő, vagy amelyek változását ő most már nem követte tovább. Tudomása volt a váltásról — az előbbi summázás s a később elmondott figyelmeztetés már az új törekvéseknek is szólt. Azoknak a törekvéseknek, amelyek hordozóit már nem a tavasz felszabadult légkörének metaforájával szólította a búcsúzó zenepolitikus, hanem a „komoly művészetet, komoly emberséget”, biztatással és annak a szigorú, jelképes alaknak a megidézésével, akitől a nagy kísérlet egykor elindult, s akihez most talán visszatért. „Hadd idézzem közénk befejezésül — mondta Szabolcsi — a század egyik legnagyobb zenészfiának alakját, aki magyar volt, és aki az élet legmélyebb valóságának feltárásában egyszerre találta meg a legteljesebb szabadság jegyében önmagát, népét és az emberiséget: Bartók Béla alakját.”

HAMBURGER KLÁRA:

KÓKAI REZSŐ 75. SZÜLETÉSNAPJÁRA

Két éve egy kedves, tehetséges fiatal kollégám meghívott: hallgassam meg előadását a főiskola zenetudományi tanszakán. Közel húsz éve nem léptem tanterembe. Így aztán ugyancsak csodálkoztam: függönyök, tapéta, szőnyeg, csillár és modern elektroakusztikai berendezések. És mégis szegényebb, sivárabb lett valahogy minden (nemcsak azért, mert magam lettem öregebb): hiányzik az a bensőséges légkör, amit a „klasszikus” zenetudományi tanszak tanárai — köztük több kiemelkedően nagy egyéniség — teremtettek, akik főként a zongora mellett tanítottak; mi pedig, növendékek, ott ültünk a közvetlen közelükben, a zongora körül.

Kókai tanár úr stílustörténet-óráinak — a XVI-os tanteremben — egészen különleges varázsa volt. Úgy zongorázott, hogy miután eljátszott egy-egy kései Beethoven-szonátát, úgy néztünk össze, szótlanul, mint csak a legnagyobb előadók hangversenyén. Ahogyan pedig Wagnert játszotta a pusztaszongorán — kivált a legszebbet, a Trisztánt —, az olyan lenyűgöző, valomásos erejű művészi megnyilatkozás volt, hogy hozzá mérhető élményt maga a „valóságos”, teljes wagneri partitúra élő megszólaltatása csak sok évvel később, egy-egy nagy bécsi, bayreuthi előadásban jelentett. Kókai tanár úr zongorázásán az érzett, hogy őt magát is mindannyiszor felkavarta, megrendítette a zene, a nagy mesterek művészete. Szegény Pernye András kollégám írta meg nekrológiájában: előfordult, hogy miután Kókai tanár úr befejezte a zongorázást, csak annyit mondott a foga közt: „ma nem tudok erről többet beszélni, majd legközelebb” — és megindultan kisetett a teremből.

Kivételes művészi-emberi érzékenységéhez, szemérmes szűkszavúságához finom, roppant szellemes humor társult. És legendás muzsikusi adottságaihoz (hihetetlen tökéletességgel olvasta, játszotta lapról a legbonyolultabb modern partitúrákat, memóriája, hallása káprázatos volt) igen sokoldalú érdeklődés, széles körű kultúra, mélységesen humánus szemlélet. Mindezt teljessé tette a tudós hallatlanul precíz, józan és világos rendszerező-, áttekintőképessége. Egy életre szól, amit kaptunk tőle. Azt hiszem, kollégáim pályafutására is döntően hatott, amit a zenéről, a zenei stílusok (főként a romantika) jelenségeiről mondott és mutatott. De óráin a konkrét zenetechikai jelenségek megismertetésén túl mindig szó volt a társművészetekről, a filozófiai-történelmi-társadalmi összefüggésekről is. Mindehhez még — legalábbis abban a pár tanítványból álló, intim, érzékenyen rezonáló körben, amelynek szerencsés tagja lehettem — ideális pedagógus is volt: nem a maga tehetségét és tudását

fitogtatta bénító módon, hanem bennünket inspirált, nekünk adott iniciatívát, önbizalmat, mert a képességeink szerinti maximumot csalta ki belőlünk.

Rajongva tiszteltük, mégsem tartott három lépés távolságot a tanítványaitól: bármikor fel lehetett hívni telefonon, nemegyszer voltunk vendégei gyönyörű otthonában, ahol hozzá mindenképpen méltó felesége, Ilike kínált finomságokkal. De nem restellt például hozzám, szegényes lakásunkba, a harmadik emeletre sem felgyalogolni, hogy újszülött kislányomat megnézzze.

Hetvenöt éve született, 1906. január 15-én, jómódú, nagyon művelt, zeneszerető, Wagner-rajongó könyvkereskedő és kiadó fiaként. Zenei tehetsége korán megnyilatkozott: zongorázik, lapról játszik, improvizál, komponál, s közben a piaristák kiváló növendéke. Zongoratanulmányait többek közt Hegyi Emánuelnél végzi, zeneszerzestanára ugyanaz, aki egykor Bartók, Kodály, Weiner mestere volt: a „Brahms-hívő” Koessler János.

1926-ban, fisz-moll vonónégyesével elnyeri a magyar zeneszerzők és szövegírók pályázatát: negyedéves római—milánói—párizsi tanulmányutat tölthet és egy magyarországi népdalgyűjtési körutat. A Koessler konzervatív iskolájában és otthoni környezetében addig az új zenétől hermetikusan elzárt fiatalember számára ekkor kezdődik a kor muzsikájával való konfrontáció, az önmagára találás — voltaképp haláláig sem lezárt — nehéz, belső vívódásokkal terhes korszaka. Műveit: például a Zenekari szvitet, a Prelúdium és scherzót, a vegyeskari Bordalt a húszas évek végén adják elő. Állást is vállal: a Nemzeti Zenedében, majd a Zeneművészeti Főiskolán tanít. És komponál — egyebek közt sok tánczenét, anyagi okokból.

1931 és 32 nyarán Freiburg im Breisgauban két nyári szemesztert hallgat: zenetörténetet Willibald Gurlittnál, filozófiát Martin Heideggernél, művészettörténetet Jansernél, Bauchnál. E tanulmányok eredménye egy máig korszakos jelentőségű disszertáció az ifjú Liszt zongoraműveiről: Franz Liszt in seinen frühen Klavierwerken, 1933-ban jelent meg, majd 1962-ben, magyar—nyugatnémet közös kiadásban újra. A 27 éves Kókai Rezsőnek ebben a munkájában összegeződik sokrétű tehetsége: a kivételes hallású gyakorló zeneszerző fölényesen biztos zenetechnikai tudása; a fiatal bölcsésznek az irodalomban, társművészetekben, filozófiában, történelemben és ezek összefüggéseiben való mélyreható tájékozottsága; a forráskutató filológus mai értelemben is modern tudományos pontossága (a kottapéldákon kívül összehasonlítót áblázatok, kéziratos kották és vázlatok fakszimiléi illusztrálják a tanulmányt); s a németekénél szélesebb távlatú magyar kutató — Lisztnek a francia romantikához fűződő döntő kapcsolatát elsőként objektíven feltáró — európai koncepciója.

A harmincas évek második felétől fontos új szellemi-érzelmi impulzusok érik: ekkor kapcsolódik bele az úgynevezett baloldali intellektuálisok társaságába, és ekkor ismerkedik meg későbbi — második — feleségével, Jávor Ilonával.

1936-tól a Zeneakadémia rendes tanára, Siklós Albert halála után a zeneszerzés-professzora — s a zongoratanár-képzőnek is vezetője. Gyakorlati zeneesztétika című kitűnő könyve tananyag a főiskolán.

Kompozíciói közül a 30-as évek végén a vitnyédi Németh István szövege alapján írott szcenikus oratórium, az István király jelentős. Egyébként főleg vázlatok készülnek, amelyek aztán a felszabadulás után öltönek alakot.

1945-től 1948-ig a Magyar Rádió zenei osztályát vezeti. A főiskolán 1949-ig a zeneszerzés főtárgy professzora, később a leendő karmestereket tanítja partitúraolvasásra, zeneszerzésre. Az 1951-ben megalakult zenetudományi tanszakon 1955-től haláláig tanít: romantikus és modern stílustörténetet.

Kókai Rezső a felszabadulás után a zenei közéletben is aktív részt vállal: elnöke a Magyar Népköztársaság Zenei Alapjának, elnökségi tagja a Magyar Zeneművészek Szövetségének, 1959-től 1961-ig a zeneszerzési szakosztály vezetője. 1960-tól a Magyar Rádió komoly zenei lektora, azaz egyszemélyes zsürije.

Saját zeneszerzői pályája is ekkor ér delelőjére: számos értékes, sikeres művet komponál. Zenéjét rendkívüli szakmai felkészültség, biztos, tömör formálás, ragyogó hangszerezés, gazdag ritmika jellemzi. Stílusában ez a zene jellegzetes képviselője a maga korának: a nemzeti (de sok más szerzőtől eltérően inkább verbunkos-, mint népdalanyagra épülő) sajátságok a wagneri—liszti örökséggel és bizonyos újabb európai stílárís jelenségekkel ötvöződnek benne. Ő maga — kéziratban maradt önéletrajzi feljegyzéseiben — így fogalmazta meg ars poeticáját 1954-ben: „Az 1936 utáni évek eszméikédeése állította elem azt a zeneszerzési problémát, melynek megoldása ma is izgat: *Bartók és Kodály genialitását* [. . .] kétségtelenül elismerve, mégis aggaszt a népzene egyeduralmának az elharapózása a magyar zenében. Aggaszt bizonyos *provincializmus* felé való haladás — az *európai magyarság* rovására. Még nincsenek itt azok az idők, amikor objektíven lehetne e problematikát kifejezni [. . .] persze 1936 és 1938 között még ennyire sem tudtam volna ezt megfogalmazni. De valami *összeegyeztetésfélét Bartókon és Kodályon túl* is kell találni az említett fókuszok között. Életem hátralevő részében — azt hiszem — ez a törekvés fog vezetni.”

Ezt valósítja meg legrettebb alkotásaiban. Egy sor sikeres filmzenén, rádiódaljátékon kívül ennek a korszaknak legfontosabb művei az 1949-ben komponált Kézzongorás szonáta, a Szerenád vonóshármasra, a Négy improvizáció című zongoraciklus, az Erkel-díjas Verbunkos szvit, a Széki rapszódia, a Kvarzettino (klarinétra és vonóshármasra), a Hegedűverseny, a Concerto all'unghe-rese. Az ő stílushű átdolgozásában mutatja be az Operaház 1962-ben Erkel Brankovicsát. Halálával félbemaradt Hegedű-zongora szonátája arról tanúskodik, hogy Kókai Rezső nemcsak növendékeit vezette be — elsőként — az addig tilos területnek számító XX. századi európai zenei irányzatok: a Schönberg-iskola vagy Sztravinszkij világába, nemcsak őket ismertette meg Adorno, Stuckenschmidt elméleti munkáival, nemcsak az érdeklődő nagyközönséget tájékoztatta úttörő módon, rádióban, folyóiratban, könyvben körunk zenéjéről: a maga zenéjének perspektíváját, eszköztárát is ki akarta, ki készült tágítani, az újabb, szabadabban választott zenei nyelven pedig felszabadult, őszintébb megnyilatkozásra lett volna képes.

Tragikus, hogy ilyen kivételes, pótolhatatlan embernek a munkához, alkotáshoz legszabadabbá vált légkörben, 56 évesen kellett meghalnia. Már 18 éve: 1962. március 6-án.

Kókai tanár úr, a művész, a tudós, az ember mindnyájunk számára fejlethetetlen, akik tanítványai lehettünk. Gondolnunk kell rá munka közben, és — aminek talán leginkább örülne: zenehallgatás, kivált legkedvesebb szerzője, Wagner hallgatása közben.

VARGA LÁSZLÓ:

HEVES MEGYE ÉNEK- ÉS ZENEKULTÚRÁJÁNAK TÖRTÉNETÉBŐL

1. Ének- és zenekultúra Heves megyében a honfoglalás utáni évszázadokban. A reneszánsz zenei műveltsége. Megalakul az első énekkar és zenekar.

A kora középkori hevesi, világi jellegű énekmondás kutatásánál elsősorban a különböző magyar zsinati határozatokra és a magyar énekmondás általános jelenségeire támaszkodhatunk. Erre annál is nagyobb szükség van, mivel a feltehetően Heves megyében is igen gazdag világi jellegű ének- és zenekultúráról nem maradtak emlékeink, de az egyházi jellegű ének- és zenekultúráról annál több okmány és számadás emlékezik meg.

A nomád magyarság énekkultúrája sokkal egyszerűbb. Az éneklést kedvelik, hiszen a történeti kútfők egyértelmű híradása szerint a honfoglaló magyarság szeretett énekelni. Nestor azt írja krónikájában, hogy a magyarok 885-ben „Kiev városát dalaikkal hódították meg”.¹ De már a honfoglalást követő nagy társadalmi átlakulás során, az 1046. évi pogánylázadás alkalmával is azt jegyzik fel, hogy a pogány papok énekeikkel uszították híveiket a keresztény templomok lerombolására, a pogány vallás visszaállítására. Vata fia János a pogány felkelők vezére varázslókat, bűverejű asszonyokat gyűjtött maga köré „kiknek ígéző énekük által nagy kedveltségre tett szert a nagyurak körében.”² Erre a korabeli magyar énekmondásra jellemző volt a pogány hagyományok fokozatos felszámolása, a kereszténység általános elterjedésével a táltosok szereplésének csökkenése, majd eltűnése a közéletből, s vele a világi énekmondásból.

A keresztény XI—XIV. századi Magyarországon a világi énekmondásban a vezető szerepet a jocularok veszik át, akiknek hangszere a koboz, lant és a hegedű. A jobbágyság ének- és zenei igényeinek kielégítői az igricek.³ A hangszerek elterjedésének bizonyítására a XI. századtól mind gyakrabban vannak adataink, hiszen egyre több a sípos, hegedűs, lantos, kürtös, trombitás személy- és helynevünk és az adománylevelekben is mind többet emlegetik

¹ Utal rá: Az Orosz évkönyvek magyar vonatkozásai „Az orosz évkönyvek teljes gyűjteménye” kötetéből a Magyar Tudományos Akadémia Történelmi Bizottságának megbízásából fordította Hodiinszki Antal, Budapest, 1916.

² Részletesen foglalkozik a pogánykori táltosok, énekmondók szerepével: Hont Ferenc: Az eltűnt magyar színjáték, Officina, 1940.

³ A sok pogány szokás, az énekmondás azonban túl a 11. századon is élő maradt. Így a megye területén letelepedő besenyők is őrizték pogány szokásaikat. (Dezséri Bachó László: Gyöngyös város története 1526-ig Gyöngyös, 1943. 55. l.) Jellemző a pogány szokások továbbélésére, hogy a pápai követ kérésére hitvizsgálatot tartottak. Ez derül ki Gergely pápának 1236-ban Kilit egri püspökhöz írott leveléből. (Dezséri i. m. 56. l.)

⁴ Az igricek énekmondó szerepével részletesen foglalkozik: Hont Ferenc: Az eltűnt magyar színjáték c. munkájában.

őket. Ez érthető, hiszen a magyarságnak harci dobosai, síposai, kürtösei és trombitásai a honfoglalás után is voltak. Egerben, Hevesen, Hatvanban, a megye nagyobb váraiban pedig feltétlenül megtalálhatók, hiszen a korabeli katonai harcászat nélkülük nem képzelhető el.

A világi énekmondás mellett a X—XIV. század hevesi zenei életét, dal-kultúráját az általános magyarországi fejlődést mindenekelőtt a katolikus egyházi szervezet megerősödése és az egyházi kultúra kibontakozása határozta meg. Ebben pedig döntő szerepe volt az énekkultúrának és a nyugaton már közismert hangszereknek, az orgonának.

A hevesi magyarság kultúrájában a XI. században korszakos fordulat zajlik le. I. István a helyi hagyomány szerint 1009-ben megalapítja az egri püspökséget, minden 10 falu után megépülnek a templomok, amelyek száma évszázadról évszázadra szaporodik.

Az egyházi szervezet megerősödésével együtt az egyházi liturgia gyakorlásával egy új, eddig ismeretlen zenei anyanyelvet kell elsajátítania és megszeretnie az egykori nomadizáló magyarságnak. Ugyanakkor az egyházi élet folytatásához nélkülözhetetlen káptalani iskolahálózatot is megszervezték és ennek során az ország nagyobb egyházi székhelyein, így Egerben is virágzó ének és zenei élet bontakozott ki. Az egri káptalani iskoláról az első adatunk a XIII. századból való. Egy 1234-ből származó irat szerint ebben az évben egy Orbán nevű ember volt az egri káptalan olvasó kanonokja, 1319-ből ismerjük az aléneklő kanonok a succentor nevét, akit Ferencnek hívtak.⁴

Ennek az iskolának az egyik legfontosabb oktatója az éneklő és az aléneklő papi tanító, akinek a feladata az egyházi énektanítás. Dr. Békefi Remig szerint az eger káptalani iskolában a XIII—XVI. században a következő éneklő kanonokok tanítottak:⁵

Orbán 1233—1234
Farkas 1252—1277
Lőrincz 1285
Mátyás 1288—1298

Péter 1245—1249
Antal 1278—1285
Márk 1287
Simon 1301—1317

Pál 1318
Jakab 1347. jún. 23.—1349
György 1356—1371
István fia György 1373 és 1375 között
Imre 1383

Márton 1319—1344
Sándor 1349—1356
Máté 1371. dec. 20.—1372
Béli János fia Miklós 1373—1381
Péter 1383—1398

Miklós 1399—1407

János (de Suhtha) 1405. december 17.—1412

Szvatiszláv (Svecenzlaus,
Swatozlaus, Svetezlaus)
1412—1417

András 1417—1418
Elweth János 1438—1447
Nagymihályi András 1456—1474

⁴ Dr. Békefi Remig: A káptalan iskolák története Magyarországon 1540-ig. Budapest, 1910. 79—80. l. Békefi: A succentorok felsorolásánál Farkast említi, egy másik helyen pedig Ferencet. A két személy azonos, valószínűleg elírás történt.

A középkori egri iskolaügyet összefoglaló tanulmányában, bizonyára Békefi nyomán, Nagy Béni is Ferencet említi. (A ciszterci rend egri kath. főgimnáziumának értesítője Az 1913—1914-es tanévről közli Kasuba Domokos Eger, 1914. 5. l.)

⁵ Dr. Békefi Remig: i. mű. 87. l.

Az első egri éneklő kanonokokra Péterre és Orbánra vonatkozólag érdekes adatokat közöl regestáiban Bártfai Szabó László (Gyöngyös, Mátra Múzeum). Közlése szerint 1248-ban Péter éneklő kanonok a Zolonkon levő részt László borsodi főesperesnek és annak atyjafiának eladja.

György 1425
Lukácsi István 1449—1454
Családi Miklós 1484—1498

Felnémethi Bernát 1511—1516
Gönczi Péter 1532

Bodrogi Fülöp 1500—1503
Székesfehérvári Bernát 1522—1526

A székesegyházi iskolában tehát tanított a cantor, az éneklőkanonok és a succentor az aléneklő is. A cantor rendszerint a succentorra bízta az énektanítást. A succentor kiszemelése viszont az éneklőkanonok feladata, de az illetőt köteles a püspöknek és a káptalannak is bemutatni. A succentor a karba, chorusba járó clericusokat zenére és az istentisztelet énekeire oktattatta.

A tanítás során nagy súlyt helyeztek a gregorián ének megtanítására, mert a gyermekeket az istentiszteletnél és a karban alkalmazták az éneklésre. Az énektanítás nehéz feladat volt, csak a grammatikával bajlódtak többen, mint az énekkel. Önmagában a hangjelek megtanulása és olvasása, az ütemtartás, a mélyebb és magasabb hangok alkalmazása és a hangszínezet kellő módon való változtatása mind az éneklő kanonok, mind az aléneklő részéről biztos énektudást kívánt annál is inkább, mivel az egyház nagy súlyt helyezett a jó éneklés elsajátítására.

Ilyen körülmények között a XIV. században már az iskolák fejlődése, az oktatók létszámának növekedése miatt az éneklő kanonokok a tanításban csak az ellenőrzés munkáját végezték, míg a tényleges tanítással az aléneklők voltak megbízva.

Ebben az énektanításban tehát az egyre fontosabb szerephez jutó aléneklők a succentorok, akik közül a XIV—XV. században a következőket ismerjük: Farkas 1319-ben, Gotthárd mester aljegyző 1329-ben, Mihály 1335—1336-ban, Szegedi (de Zyged) János 1436-ban tanít az egri káptalannál.⁶ Ezek az adatok ékes bizonyítékai annak, hogy az egyházi énektanításnak volt bázisa Egerben.

A XV. századból már ismerjük az énekeket tanító papok fizetését is. Így tudjuk, hogy az 1493. évi rendezés után az éneklő kanonokok évenként két részletben tartoztak 22 db tiszta egyházi igazi és törvényes súlyú aranyforintot fizetni az aléneklőknek és emellett biztosítaniuk kellett azok régi gabona-, bor- és pecsétiletményét is.⁷

Ezt a fizetésben megnyilvánuló megbecsülést indokolja az a tény is, hogy az 1493-ban tartott esztergomi tartományi zsinat csak azt kívánta meg a felszentelendő papoktól, jól tudjanak olvasni és énekelni és az elemi dolgokban némi jártassággal rendelkezzenek. Ez viszont azt is jelenti, hogy tömegesen jól képzett énekes papokról ez időben Heves megyében sem beszélhetünk.

Az egri iskolai énekkultúrában jelentős fejlődést jelent, hogy az iskola megalapítása körüli időszakban létrehozták annak kórusát is. Így 1334-től pl. tudjuk János és Kelemen mesterről, hogy Egerben karbeli klerikus volt. Később 1348-ból pedig egy perben János és István nevű tanulót úgy emlegetik, mint aki a kóruson is megjelent.⁸

⁶ Dr. Békeffi Remig id. mű 92. l.

⁷ Erre utal A ciszterci rend egri kath. főgimnáziumának értesítője az 1913—1914 év tanévről. 5. l. Hédervári László egri püspök 1463. évi szabályozását ismerteti, amely szerint az egri káptalan tanárainak, így az éneket tanító éneklő kanonokoknak is az Ung megyei jövedelemből kell fizetni 22 arany forintot. (vö. Békeffi i. m. 6. l.)

Ez az egri káptalani iskola évszázadról évszázadra tovább fejlődik és egyre magasabb szinten tudja továbbképezni az itt tanuló diákokat. Ezért nem véletlen, hogy már a XV. században, 1421-ben felvetődik a káptalani iskola bécsi egyetemi tanárokkal való megerősítése is.

Ebben az iskolában egyrészt papképzés folyik, másrészt pedig olyan világiak jártak ide, akik koruk műveltségét akarták elsajátítani, ezért a káptalani iskolákban az elemi és középiskolai ismereteket nemegyszer a magasabb tudományokkal együtt oktatták, függően a tanítók felkészültségétől. Az egri káptalani iskola, különösen a XV. században, magasszintű papi és jogi képzettséget adott. A papképzésnél nagy súlyt helyeztek az énektanításra.

Ez az iskolai énektanítás szorosan kapcsolódott az egyház funkciójából adódó énektevékenységhez. Így az iskolai énekkar fontos feladata volt a miséken, körmeneteken való részvétel. De rendszeresen felléptek az éneklő kanonok, a cantor vezetésével a vári székesegyházban is a zsolozsmaéneklés alkalmával.

Az iskolai kórus tekintélyét bizonyítja, hogy amikor Rozgonyi Péter egri püspök 1436. január 13-i oklevelével megalapította az István királyról elnevezett Eger vári prépostságot, akkor meghatározta a miséken a tanulók énekel való közreműködését is.⁹

Az alapító levél szerint az egri prépostság az énekes misék ünnepélyessé tétele végett köteles volt négy káptalant és tanulót tartani.

A század végéig az iskolai kórus tovább fejlődött, erről a Bakóch-kódex jóvoltából éppen a XV. század végéről sok értékes adatunk maradt fenn. Így tudjuk, hogy az iskolások kara Bakóch Tamás egri székfoglalása és bevonulása alkalmával 25 dénárt kapott¹⁰, majd 1493-ban, amikor Szatmári Jánost — akit a püspök unokaöccsének tartottak — beiktatták az ez évben elhalt Benedek egri segédpüspök javadalmába, a fényes ünnepség során igénybevett énekkarra 100 dénárt költöttek.¹¹ Szintén 1493-ban a király Egerbe készült, és akkor a püspök írt Eősynek, a gazdatisztjének, hogy egész háza népét készítse elő a király fogadására, majd egy másik esetben Pécsre rendelte őket. Nagyon valószínű, sőt biztosra vehető, hogy a királyi látogatások alkalmával az egri kórus is vendégszerepelt, és ezzel is emelték a fogadás fényét.¹²

Summa summárum a Bakóch-kódex adatai szerint a kórus egy éven belül 12—18-szor léphetett fel, ami mai szemmel nézve is nagy szám egy kórus programjában. Ezekért a fellépésekért a Bakóch-kódex kimutatása szerint a következő tiszteletdíjakat kapták: 1493. december 27-én János evangélista ünnepén 50 dénárt, július 2-án Sarlós Boldogasszonyra 10 dénárt, július 15-én az apostolok osztásakor 16 dénárt, augusztus 5-én 10 dénárt, szeptember 8-án 6 dénárt, július 22-én 24 dénárt adtak nekik a recordálásért.¹³

⁸ Dr. Békeffi Remig 79. l.

⁹ Dr. Békeffi Remig id. mű 79-80. l.

¹⁰ A ciszterci rend egri kath. főgimnáziumának értesítője az 1913—1914. tanévről. 6. l. Békeffi Remig id. mű 80. l. De adatokat közül erre vonatkozóan Kerezsy Jenő: Bakóch Tamás egri püspök udvartartása és egyházmegyéje. Budapest, 1910. 86. l.

¹¹ Kerezsy Jenő id. mű 56. l.

¹² Erre lehet következtetni abból is, hogy az 1493. évi számadások szerint a vendégszereplések alkalmával az iskolai kórus sokszor szerepelt. Az erre vonatkozó adatokat lásd dr. Békeffi Remig id. mű 80. l.

¹³ Részletes adatokat közöl dr. Békeffi id. mű 78-82. l., részletesen foglalkozik vele és új adatokat közöl Kerezsy id. mű. 8. l. „Így adventkor a rórati éneklése négy papnak volt a kötelessége. Melléjük azonban diskantokat fogadtak, gyermekeket is és húsvétkor pedig már akkor

Egyszer a püspök személyes jelenlétében recordáltak, ezért másfél forintot kaptak. Azoknak a tanulóknak pedig, akik az egyházban a szent sirt őrizték és mellette zsoltárokat énekeltek, a püspök 1 forintot adatott.

A kórus tagjainak ezenkívül fontos megbízatásuk volt még, hogy az ún. szent napokon gyászénekeket énekeltek. Az iskola fenntartóinak — elsősorban az egri püspöknek — a házánál évente megjelentek és őket ünnepélyes alkalmakkor énekkel üdvözölték. Ugyanilyen megtiszteltetésben részesült Eösy György is, a püspök gazdatisztje. Amikor Egerbe érkezett, énekkel fogadták, és ezért ő az éneklő fiúk között néhány dénárt osztott ki.¹⁴

A káptalani iskolában a karban való éneklés a XVI—XVII. században is kötelező volt. Az 1509-ben megjelent Ordinarium című szertartáskönyvből tudjuk pl., hogy a káptalani iskola növendékeinek mikor, mely napokon kellett a karban énekelni és az istentiszteleteknél énekkel segédkezni.¹⁵

Ez a XIII—XIV. században elsősorban vallásos jellegű éneklés, a humanizmus elterjedésével a reneszánsz megjelenésével egyre inkább elvilágiasodik. Így nagyon valószínű, hogy Hippolit egri tartózkodása alkalmával, amikor őt énekkel köszöntötték, és részt vettek a világi jellegű farsangi mulatságon, már korántsem egyházi, vagy csak egyházi, hanem világi jellegű dalokat is énekeltek. Így történhetett az 1493. évi királyi látogatás és a világi főúri vendégek fogadása alkalmával is. Erre lehet következtetni abból is, hogy Laskai Osvát 1498-ban a „színházias énekek” ellen szónokolt, Temesvári Pelbárt pedig a „farsangi nóták” ellen emeli fel a szavát.¹⁶

Az énekkultúra mellett Heves megye zenei kultúráját is meghatározta Mátyás, és kora kultúrát is megtermékenyítő uralkodása. Mátyás bel- és — az egri zenekultúrát is serkentő — külpolitikai törekvésének eredményeként Eger élére részben nagyműveltségű olasz, majd olyan nagy művészetpártoló magyar püspökök kerültek mint Bakóch Tamás, Dóczy Orbán és Hippolit, az itáliai püspök. Ezek a püspökök mint az élet minden területén, a zenekultúrában is igyekeztek meghonosítani mindazt, ami a korabeli egyházi sőt világi udvarok kultúráját jellemezte. Ezért nem véletlen, hogy az iskolai kórus mellett pártfogóják a hangszeres zene elterjedését is.

Már a XIV. század végén, a budai és a visegrádi fényes orgonák felszerelése után orgonát kap Eger, Esztergom, Kisszeben és Bartfa városa is.¹⁷ Ezen túl Egerben rendszeresen tartanak ún. zenés miséket, amelyeken az énekkar mellett szerepet kap az orgona, sőt a püspök zenekara is.¹⁸

Az orgona mindenesetre forradalmat jelent a hangszeres zenekultúrában. Vele és rajta keresztül egyre szorosabb a kapcsolat a nyugati, ún. tudós, többszólamú zenével. E hangszer fontosságát mutatja, hogy kezelése és javítása az 1490-es években az állandó, évszámra fogadott orgonamester feladata volt, aki ezért a munkáért kevés pénzt és természetbeni ellátást kapott. Így tudjuk

is szokásos volt a szent sír készítése. A szent napokon ezután az iskolás fiúk szüntelenül gyászénekeket énekeltek és azért csekély jutalomban is részesültek”.

¹⁴ Kerecsy Jenő id. mű 86. l.

¹⁵ Ordinarius. Adatok az egri egyházmegye történelméhez. IV. kötet, 3. füzet, 57. l.

¹⁶ Temesvári Pelbárt ferences szerzetes a budai rendházban tanított, két nagy latin nyelvű prédikátorgyűjteményében a Stelláriumban és a Pomeriumban közzétett beszédeiben kikel a léha élet, farsangi nóták, énekes szórakozások ellen.

¹⁷ Kerecsy Jenő id. mű 52. l.

róla, hogy évente meghatározott bormennyiséget is kapott¹⁸ és étkeztetéséről is a püspöki udvar gondoskodott.

1508-ban pl. az egri püspök udvari bírójának az asztalánál étkezett több egyházi személynek, így a succentornak és annak a hat embernek a társaságában, akik a Boldogságos szűz miséjét énekelték.

A Hippolit-kódexből tudjuk, hogy a Szt. János egri székesegyház orgonását 1501-ben Ferencnek hívták, aki Szent Jakabi plébános volt, s ezért a munkáért 12 dukátot és 2 rendbeli ruházatot kapott. 1508-ban Rinaldo az egri orgonás, aki az élmezés mellett évi 36 dukátot kapott, míg a béli apátság orgonása ennél jóval kevesebb járandóságban részesült. Az orgonás tekintélyét mutatja, hogy Ferenc egri orgonás 1503-ban győri kanonok lett.¹⁹

A hangszeres muzsikálásban a döntő szerep a püspöki zenekaré. A Bakóch-kódexből, a fizetési lajstromból tudjuk, hogy a trombitások né dobosok száma csak hét volt, de valószínű, hogy ennél többen lehettek, mert más alkalommal 13 hangszerzőlistának adtak fizetést. Járandóságuk 2 forint volt egy hónapra, de egyik-másik csak 15 forint évi jövedelmet kapott. Ezenkívül a püspök gondoskodott teljes ellátásukról. Adtak nekik subát, természetesen a legolcsóbb fajtából valót, amelynek darabja 6 forintba került. Hatnak közülük téli ruhát varrattak, egyenként 4 forintjával.²⁰

Egyébként a kürtösök, akár a püspöki udvari emberek, Egerben állomásoztak, és mindig a püspök kívánságára utaztak rendeltetési helyükre. Az összes létszámból nem mindannyian mentek ilyenkor a püspökhöz, csak 5—6-an, míg a többi visszamaradt Egerben.²¹

A tubicinátorok kiszállásaik alkalmával mindig kaptak lovaik eltartására 2—2 forintot. Egyedül közöttük találkozhatunk a fizetés pontatlansága miatti elégedetlenséggel. Egy ízben tiltakoztak az ellen, hogy útnak akarták őket indítani Bakóch után, de a fizetésüket előre nem akarták kiadni.²² Ezért a kürtösök megtagadták az engedelmességet, és így sikerült kivívniuk, hogy megkapják a pénzüket. Ezzel szemben volt olyan eset is, amikor a püspök jónak látta, hogy szükség esetén pénzsegélyben is részesítsék őket. Ezeket a kürtösöket jól megválogatták, amit mutat az is, hogy szegődtetésük a püspöktől függött. Így ő fogadott fel egy Bálint nevű kürtöst is 1495-ben. A zenekar egri hangversenyei alkalmával nem csupán egyedül lépett fel, hanem többször az egri kórossal közösen.²³ Különösen jelentősebb templomi istentiszteletek és királyi fogadások alkalmával.

Műsoruk összeállítását illetően természetesen az egyházi zene volt a döntő, de emellett játszottak tánczenét a társaság, a vendégek szórakoztatására. Tudjuk azt is, hogy II. Lajos jelenlétében, 1525-ben, Kelenföldön tartották meg az első ismert magyarországi lőversenyt. Az egyes futamok között a szépszámmú nézősereg zenét hallgatott, majd az egri püspök trombitásai ragadtatták tapsra a nézőket.

Május 2. és 12-e között még több lőversenyt is rendeztek, s nagyon valószínű, hogy az egri zenekar ezeken is részt vett. Ezek az adatok is nagyszerűen

¹⁸ Uo.

¹⁹ Századok 1874. 78. l.

²⁰ Dr. Békeffi Remig id. mű 79. l.

²¹ Kerezsy Jenő id. mű 52. l.

²² Uo.

mutatják az egri püspöki zenekar fellépési lehetőségeit, másrészt azt is, hogy az egyházi szolgálat mellett már fontos világi szórakoztató zenei tevékenységet is kifejtettek.

A modenai kódexek szerint Hippolit püspöksége alatt a dobosok és trombitások egyenként 12 dukát ételmezési díjat kaptak és egy dukát értékű rókaprémes mentét. A trombitások között vagyonos családnevek is előfordulnak, így Pély, Urai, Újfalvy és Vagyarczy. Vagyarczy trombitás pl. 5 lóval szolgált az egri püspököt és járandósága minden ló után egy nagy hordó bor volt. Ezenkívül egyenruha és pénzjárandóság is megillette.²⁴

A trombitások mellett Hippolit kedvelte a hárfajátékot is. A hárfa korai magyarországi megjelenése éppen vele kapcsolatos, ugyanis az 1520. évi modenai kódex számadása szerint Hippolit budai utazása alkalmával egy hárfásnak 15 dénárt ajándékozott.²⁵

Egyébként Hippolit egri tartózkodása alkalmával nagy, külföldiekkel teli udvartartást vezetett, melyben a társas szórakozások igen divatosak voltak. Magát a farsangot is nagy külsőségek között ünnepelték meg, farsangi jelmezeket vásároltak, az ünnepségbe a diákok kórusát is bevonták, tréfás lovagi viadalt is tartottak.²⁶ S miután a farsang az ének és a zene ünnepe, az egri püspöki udvar és vár ilyenkor visszhangozta a Modenában divatos farsangi dalokat is.

A XV—XVI. században tehát, elsősorban Egerben, az egyházi világi jellegű ének és zenekultúra is tovább fejlődött. Ami e korban a megye székelyén kívüli ének- és zenekultúrát illeti, az bizonyára jóval alacsonyabb színvonalon van, amit természetesként kell elfogadni. Elsősorban az iskolákban — Gyöngyösön, Pásztón, Hevesen, Tiszafüreden — volt bizonyos egyházi énektanítás, amelyen egyházi énekeket tanultak és énekeltek. Orgona ezekben az évszázadokban e városokban még nemigen lehetett.²⁷

A XIV. században, úgy tűnik, a jocolátorok szerepe csökken a magyar ének- és zenekultúrában, az egyre nagyobb számú diákság szerepe viszont növekszik. A diákok a kötelező templomi szolgálat közben megtanultak énekelni. Ezt a tudásukat kamatoztatták világi énekmondásuk alkalmával is. E diákekesek ellen 1493-ban az esztergomi zsinat is bocsát ki tiltó rendelkezést. Közéleti szerepüket megtörni azonban nem tudják. Érdekes alakja ennek a kornak a vándorló diákdalnok. Közülük is kiemelkedik a nevezetes vándor költő Moldovay Mihály deák, aki verse szerint Egerben is megfordult. A versfők szerint az egyik szerzője egyik ún. hegedűs-énekünknek is.²⁸

Egy énekét mint versében írja, szerzé kincses Kolozsvárott, Simándon, Egerben, Tokajban, Vándor utcában, szállában. És hogy milyen volt ezeknek az énekeseknek az énekmondási lehetősége, így fogalmazza meg ugyanebben a versében Moldovay Mihály:

²³ Uo.

²⁴ Uo.

²⁵ Századok 1874. 81. l.

²⁶ Századok 1889. 402. l.

²⁷ Persze ez csak feltételezés, viszont azt a modenai kódexekből tudjuk, hogy Belpátfalván a korabeli béli apátságnak már volt orgonása. (Századok, 1874. 78. l.)

²⁸ Századok 1882. 34-37. l.

Mikor urak odvarában
Felhívna szép tornácokban,
Hogy énekeljek nagy vígan;
Hátam viszket igen gyakran.

Oly igen engem tisztelnek,
Szép tiszta szóval illetnek,
Ha mentem magam, veretnek,
Cseber rúdon csak kivetnek.

Ez a verse is mutatja, ő maga le is írja, hogy a versmondás ekkoriban énekformában, leginkább zenekísérettel történik. Mellettük és velük együtt nő nagyra a XVI. századi végvári népi lovagi korszakában a hivatásos világi énekmondás, a lantos énekmondó. De ez a korszak már zenetörténetünk egy következő fejezetéhez tartozik.

Miközben, különösen Egerben, a hangszeres zene a virágkorát éli, külföldön — például — Rotterdami Erasmus indulatos ellenfele a templomi hangszeres zenének: E „mesterkéltné színházias zenebonának, ahol az énekesek kürtökkel, sípokkal és trombitákkal versengenek és amelyhez mint a színielőadáshoz a különleges hallani való kedvért járnak az emberek”. Rotterdami Erasmus magatartásának az eredménye is többek között, hogy „1500-on túl hangszer 80—90 évre kiszorul az énekkarból...”²⁹ Ekkor a jelszó a cappella: énekkar zenekar nélkül.

Ezek a hazai hatások a kései humanizmus útján jutnak el hozzánk, amikor a történelmet 1526-ban a mohácsi vész, majd 1541-ben Buda bevétele és 1544-ben Hatvan elfoglalása határozza meg, amelynek nyomán Heves megye hódoltsági területté válik. Ez az időszak az állandó török veszedelem, a gazdasági és kulturális élet és egyben a virágzó egri ének- és zenekultúra le hanyatlásával is együtt jár.

2. A népi lovagi korszak ének- és zenekultúrája

Miután a török 1544-ben Hatvanba befészkelte magát, a megye jelentős része a török birodalom része lesz.³⁰ A megye minden nagyobb helysége adófizetővé válik egészen Gyöngyösig, majd később tovább, egészen Eger közeléig. A kettős adózás, a falvak pusztulása, sőt elnéptelenedése új helyzetet teremt nemcsak a megye gazdasági életében, hanem kultúrájában is.

További alapvető változásokat hozott magával az eddig egységes egyházi zene szétválása, katolikus és protestáns zenére.³¹ Természetesen a Heves megyei protestáns zenére is nagy hatással vannak az 1524-től Wittenbergben, Erfurtban megjelenő korál-könyvek, és a liturgia velük meginduló népies átforgalmazása.

A megye zenekultúrájában a török pusztítás és a protestáns előretörés mellett a hanyatlás előidéző oka, hogy a török fenyegető közelsége miatt az egri püspökök a XVI. században csak kevés ideig éltek Egerben, udvarukat a

²⁹ Szabolcsi Bence: A zene története az őskortól a 19. század végéig.

³⁰ Ruzsás Lajos: Az egri vár gazdálkodása a 16. században. Budapest, 1939. 8. 1.

³¹ Szabolcsi Bence: A zene története az őskortól a 19. század végéig.

király szolgálatában Egertől távol telepítik le. Ezért is volt, hogy a püspök védnöksége alatt fejlődő, virágzó hangszeres kultúrát képviselő püspöki zenekar megszűnt. A protestáns iskolákkal folytatott ádáz harc ellenére továbbra is működik az egri káptalani iskola, majd katolikus és református iskolák jönnek létre Gyöngyösön is.

A kora középkorban létrejött káptalani iskola továbbra is működött, egészen 1577-ig hallunk róla.³² De korábban már Verancsics egri püspök panaszkodik a protestáns iskolák miatt, amelyek kezdik kiszorítani a katolikus iskolákat, és ezzel a káptalani iskola is háttérbe szorul. Viszont az iskola a reformáció terjedése ellenére tovább működik a 17. század végéig. Ezt támasztja alá Rákóczi egri várkapitány 1588. és 1589. évi számadása is, amelyben pápista harangozókat említett.³³

Ez egyúttal az egri diákkórus továbbélését is jelenti, mint az iskolai képzés és diákéletforma egyik részét. A diákélethez hozzátartozó zenés és táncos szórakozásokat az Egerben is rohamosan terjeszkedő protestánsok nem vették jónéven. Ennek az Egervölgyi hitvallás címmel megjelent iratukban is hangoztattak.³⁴

A XVI. század második felében Egerben és környékén az egri püspök hatalmát az egri várkapitányok vették át, akik a várhoz csatolt több hódoltsági megye irányítói és adószedői, igazságtevői lettek, nem egyszer egészen Kecskemétiig, Szegedig. Az egri vár tehát nagyhatalom nemcsak gazdasági téren — hiszen pl. tudjuk, hogy az egri püspöki tizedbort s ők szedik és ezzel az ország legnagyobb borértékesítőivé válnak —, hanem kulturális téren is. Így számadásaik között sok adat van a zenekaroknak történt kifizetésekről is. Ilyen zenei rendezvény színhelye volt a Tárkányi kert 1551. október 10-én, amikor Dobó, az egri papokkal itt vendégeskedve, nagyszerű lakománál játszó zenészeknek a várszámadások szerint 1 forintot fizetett.³⁵ Ha ilyen gyakori vendégeskedés alkalmával zenészeket alkalmaztak, persze hogy voltak zenészek Dobónak Egerben 1550. október 17-én tartott esküvője alkalmával, amelyen jelen volt gróf Salm főhadparancsnok, Báthori Endre főkapitány, Pethő János főpohárnok is.³⁶

Ezt követően 1551. január 11-én Mekcsei István is megtartotta esküvőjét. Ezen a lakodalmon a kürtösök szolgáltatták a zenét.³⁷ Az egyelőre nem ismert, hogy mi lett az egri püspökök országszerte híres zenekarának a sorsa. Valószínű, hogy a XVI. században feloszlott. A különböző egri és tárkányi fogadásokon a zenét pedig feltehetően a vár kürtösei, vándorkürtösök és cigányzenészek szolgáltatták.

Ebben az egyre nagyobb méretű világi zenélésben és zenekultúrában éppen ekkor, a végvári korszakban, a népi lovagság évtizedeiben játszott döntő

³² Dr. Békeffi Remig id. mű 80. l.

³³ Az iskolát a végvári korszakban 1558-ban Verancsics Antal egri püspök szervezte újra. A tanulók száma 20 fő volt ekkor, s a feladata papképzés a püspöki egyházmegye számára. Ez azt is jelentette, hogy az énektanítás, a karéneklés továbbra sem vesztett jelentőségéből ebben az iskolában. (A ciszterci rend egri kath. főgimnáziumának értesítője az 1913–1914. tanévről. 6. l.)

A „Pápista iskolamester pápista harangozó” kifejezés szerepel Szederkényi Nándor: Heves vármegye története II., Eger, 1890. 212. l.

³⁴ Az egri várban 1562. február 16-án „zsinatszerű tanácskozáson” vitatták meg a református hitelveket. (Szederkényi Nándor id. mű 201. old.)

³⁵ Gyárfás István: Dobó István Egerben, Budapest, 1869. 44. l.

³⁶ Gyárfás István id. mű 47. l.

³⁷ Gyárfás István id. mű 49. l.

szerepet a lant. Ez a hangszer mint szólóhangszer a legdivatosabb zenélési eszköz, hiszen lantkísérettel adták elő a végvárok katonái a végek dalait is. A lantosok jó része saját és társai szórakoztatására játszott lantján, és énekelt, de vannak közöttük szép számmal, akik az énekmondást hivatásuknak tartják mint Tinódi Lantos Sebestyén is, aki nem egyszer járt az egeri várban, s az itteni események megéneklője volt. Tinódi 1548-ban, 1553 tavaszán és 1555-ben járt Egerben. E látogatásainak emléke három históriás éneke: Varkuch Tamás idejébe lőtt csaták Egerből, Eger vár diadaljáról való ének és az Egri Históriainak Summája.³⁸

Természetesen nem Tinódi volt az egyetlen, aki lantjával és históriás énekmondásával elszórakoztatta, sőt informálta az egeri, szarvaskői, hevesi, síroki várak katonanépét. A XVI. században számos lantos járt ezekben a várakban. Emellett a lant divatos hangszer is és a katonák egy része kedvvel játszik rajta a közös mulatozások alkalmával.

3. Az egeri török vilájet magyar és török ének- és zenekultúrája

1596-ban Eger nem tud ellenállni III. Mohamed szultán százezres seregének. A magyar csapatok mezőkeresztesi veresége után elesik az idegen zsoldosok védte egeri vár és ezzel több mint másfél évszázadra török hódoltság alá került Heves megye egész területe. A török berendezkedés során megszervezték a török közigazgatást, átalakult a megyerendszer, létrejött az egeri vilájet, amely messze túl Heves megye határán egészen Ceglédig, Kecskemétig, Szegedig foglalta magába Heves megye és az Alföld területét, Ennek a hatalmas közigazgatási területnek az ura és ügyeinek legfőbb intézője a szultán megbízottja, az egeri pasa, aki igen jelentős katonai erő és hatalmas bevétel felett rendelkezik. Így megvolt az a lehetősége, hogy a pasákhoz méltó fényűző török udvart szervezzen meg székvárosában, amelyből természetesen nem hiányozhatott a zene sem, mint a szórakozás egyik fontos eszköze.

Ez a sajátos, ázsiai és afrikai elemeket tartalmazó, zenekultúra alapvetően egyházi, világi, klasszikus és népi, szórakoztató és végvári harci költészetre és iskolai zenekultúrára csoportosítható. A meglevő szerény adatok birtokában tekintsük át ezeket a törökös zenei emlékeket.

Jelképes, hogy az Egert elfoglaló III. Mohamed szultán 1596-ban a vár elfoglalása utáni első pénteki napon, az alemi Serif Dzsámiban, a várban, a próféta tiszteletére személyesen énekelt el a khutbetet. Ettől kezdve 150 éven keresztül Egerben és környékén, korábban már 1544-től Hatvanban, rendszeresen felhangzik a török papok énekimája. Erre az egyházi énekkultúrára jellemzésül meg kell említeni, hogy Egerben 46 imahely volt. Evlia Cselebi szerint ezek közül a hatvani kapu közéletében állott III. Mohamed szultán Fethia nevű dzsámija és híresebb dzsámik voltak a Csársi, Szálih efendi, Alajbej, Jemi-Zar, Kaszin pasa, vásártéri dzsámik, amelyek mindegyikében elvégzik a pénteki imádságot, amelyből az ének sem maradhat el.³⁹ Ezenkívül 21 város-

³⁸ A magyar zene történetéből szerk. Szabolcsi Bence és Bartha Dénes Budapest, 1955.

³⁹ Evlia Cselebi török világutazó magyarországi utazásai 1664–1666. Fordította dr. Karácsony Imre Budapest, 1906. 108–127. l.

részi Záviejji volt, melyek közül a Széles utcai mecset, a Kethuda mecset volt a leghíresebb. Ezek mindegyikének saját török papja volt, aki szertartásai során az éneket nem nélkülözhetette.

Az egyházi énekmondás mellett élénk a kiterjedt iskolahálózat ének- és zenekultúrája is. Egerben négy medreszjében, 17 elemi iskolában folyt a tanítás. Hasonló a helyzet Hatvanban, ahol szintén több iskola volt.

A hódoltsági török területen az egyházi és iskolai énekképzés mellett a legnagyobb szerepe a török életformához igazodó török szórakoztató zenének. Ez a zenélési forma vendégségben és a török fürdőkhöz nemcsak a szórakoztatás, hanem a pompa kelléke is, különösképpen az egri pasák és főtisztek, valamint a vagyonosabb kereskedők háremhölgyei között. Ezekben a rendezvényeken a zenét a török vándorlantosok vagy külön e célra létrehozott zenekarok szolgáltatták. Az egri pasának külön is állandó zenekara volt, erre enged következtetni Evlia Cselebi leírása, akinek fogadásán az egri várban három napig „mindenféle nagy vígság volt és három napon át szólt a zene”.⁴⁰

A világi zenében nagy szerepe volt a török népzene. Simplicissimus egri fogsága alatt említi török házigazdáinak mulatozásait, amelyen ezek a török népdalok is felhangzottak.⁴¹ Végül a világi jellegű és török katonai dalköltészeti csoportjába tartoztak a török—magyar viadalokat megőrkítő énekek. Ezek sajnos szintén nem maradtak ránk, viszont ismerjük egy ilyen török katonadalt egy sorát, amely így szól: „Ej ti ravasz egriek”; ez eléggé világosan utal a témára, a két nép közötti állandó csatározásra és cselvetésekre.

4. Gyöngyös ének-zenei kultúrájának kivirágása a hódoltság alatt

Egerben és Hatvanban tehát a hódoltsággal törökös zenekultúra honosodik meg. Gyöngyös mezővárosban a katolikusok és reformátusok párharcában a középkori magyar kultúra fejlődik tovább. Ebben a hódoltsági zenekultúrában döntő szerepet játszanak az iskolák. Ezért fontos, hogy Gyöngyösön a katolikus gimnáziumot 1634-ben megnyitották.⁴² Egy időre a gimnázium a jezsuiták kezébe is került, ekkor a tantárgyakat modernizálták, létrehozták a Mária társulatot, amely összejövetelei alkalmával rendszeresen ápolta a vallásos énekmondást.

A gimnázium mellett nagyon fontos oktatási intézmény a katolikusok kezében a ferencrendiek papképző iskolája. Ez az iskola, felismerve az ének és a zene jellemformálóját és a tömegeket az egyházhoz kötő óriási erejét, a novíciusokat külön mesterekkel tanította az egyházi énekre, és a gyöngyösi Ferenc-rend egy zeneileg képzett tagját bízta meg a karnagyi teendők ellátásával.⁴³ Az első karmester Gyöngyösön, aki zeneileg kiművelt nagy tudású ember, és aki mindemellett Gyöngyösön is született, Gyöngyösi János.⁴⁴ Ez a zeneileg képzett ember papi pályafutását szinte teljes egészében Gyöngyösön élte le. Ebből a pályafutásból érdemes megemlíteni, hogy 1610-ben Gyöngyö-

⁴⁰ Evlia Cselebi id. mű 107-127. l.

⁴¹ Magyar Simplicissimus Budapest, 1956. 198. l., 199-200. l.

⁴² Dezséri Bachó László: Gyöngyös város a török hódoltság idején, Gyöngyös, 1941. 129. l.

⁴³ Dezséri Bachó László id. mű 131. l.

sön kezdi tanulmányait mint papnövendék. 1616-ben már ugyanitt helyettes házfőnök és a kezdők mestere. Zenei pályafutásának kiemelkedő állomása 1622, amikor karnagy lesz. Ezt a munkát is oly eredményesen végezte, hogy 1626-ban házfőnöknek, 1629-ben pedig már tartományfőnöknek választják meg.

A gyöngyösi ferencesek zenei életének fejlettségét jól jellemzi, hogy híres könyvtárukban számos zenemű kézirata is megvolt. Innen került elő az ún. Gyöngyösi tordalék című kézirat is, amelyet egy 1503. évi strassburgi Paratuskiadáshoz fűztek hozzá. Ez — amint később kiderült — a régi magyar egyházi énekek gyűjteménye, amelyeket P. Dusi Jakab gyűjtött össze saját szerzeményeivel együtt.⁴⁵ De P. Dusi Jakab nemcsak gyűjtötte, hanem szerelte is az egyházi énekeket, mint pl. az „Idvözleg mennjey kiralne azzonj”. Ezt az énekgyűjteményt társai is gyarapították és ez így jelent meg. P. Dusi Jakab halála után, 1651-ben nyomtatásban.

A katolikusok mellett a város oktatásügyében és egyházi életében is a XVII. század második felében kerülnek előtérbe a reformátusok. Ez olyan következményekkel is jár, hogy ezekben az iskolákban a zenei élet virágzásának lehetünk szemtanúi, hiszen tudjuk, hogy a XVI. század protestáns iskolái közül nem egy már rendszeresen műveli a zenét. Mintájának és közvetlen forrásának a német református iskolák rendszerezett zenei gyakorlatát tekinthetjük. A református zenei kultúrát is ébren tartó iskolaformának az éltetője, a központja Wittenberg és Heidelberg, velük pedig a gyöngyösi reformátusoknak nagyon jó a kapcsolatuk, hiszen a kántorok, a papok egy része iskolai végzettségével együtt éppen itt szerzi meg protestáns zenei műveltségét is.⁴⁶

Hatással van a gyöngyösi gimnázium zenei munkájára a magyarországi zeneoktatás fejlődése is. A brassói Honterus iskola szabályzata már 1543-ban előírja, hogy a kántor naponta gyakorolja a zenét a tanulókkal. A „Musicus”-nak éneket és zenei alapismereteket kellett tanítania. Az 1596. évi beszercei, az 1598. évi szebeni iskola szabályzata a kántorra ruházta a tanítás, kórusvezetés, templomi szolgálat kötelezettségét.⁴⁷

A református diákok között szokás, hogy szüreti kantációkon vesznek részt, lakodalmi kantációk vannak, és a medikánsok ünnepi énekeket tartanak, szokás szerint megünneplik a professzorok neve napját. Később a gimnáziumokban — az 1585. évi pápai rendelkezés szerint — tiltják a szerelmi dalokat, táncok, bordalok éneklését, illetve gyakorlását.

Ilyen fejlődési jellegzetességei vannak a református diák énekkultúrájának. S tekintve a gyöngyösieket nagyon szoros wittenbergi, debreceni, valamint sárospataki kapcsolatait, egészen bizonyos, hogy a török hódoltság ellenére hasonló ének- és zenekultúra virágozik Gyöngyösön is. Különösen áll ez a század második felére, amikor a reformátusok előtérbe nyomultak, hatalmukba kerítették a gimnáziumot is, amely 1689-ig az ő irányításuk alatt működött.

E kor összegezéseként meg lehet állapítani, hogy a középkori ének- és zenekultúra tovább fejlődött. Heves megyében ennek az elsősorban egyházi

⁴⁴ Uo.

⁴⁵ Uo.

⁴⁶ Szabolcsi Bence: A magyar zene évszázadai II. Budapest, 1961. Zeneműkiadó Vállalat. 20-21., 38. l. a protestáns zenéről.

⁴⁷ Szabolcsi Bence id. mű 21. l.

ének- és zenekultúrájának a hódoltság alatt természetes központja Gyöngyös. Ez a város őrizte tovább a hódoltság előtti magyar zenei hagyományokat, és a kapcsolatot tartva a XVI—XVII. századi nyugati főiskolákkal, képes volt ének- és zenekultúráját továbbfejleszteni igen szerény lehetőségei ellenére is.

5. Zenei élet a török hódoltság után és a kuruc korban

1687-ben a másfél százados török elnyomás után Eger és vele együtt Heves megye is felszabadult. Az ezt követő évtizedekben az eltörökösített megye fővárosába, Egerbe is visszatért az 1596-ot megelőző társadalmi rend és vele együtt a hatalom egykori birtokosa, az egri püspökség. Újjászervezőnek mindazok az intézmények, amelyek az egyház folyamatos tevékenységét biztosítják. Ez után az újjászervezés után hozzák létre az egri gimnáziumot is.⁴⁸

Az egri püspökség első dolga, az egyházi szervezet intézményeinek kiépítése mellett, Eger szabad városi törekvéseinek és a protestáns egyházi szervezeteknek megtörése. Ezért hamar megkezdődik a protestáns papok, prédikátorok, iskolamesterek, öreg diákok üldözése.

1688-ban maga Széchenyi György esztergomi érsek írt át emiatt a városra. Ez a harc a reformátusok ellen évtizedekig tartott, és ennek során háttérbe szorult a protestáns jellegű zenekultúra is. Ezt a visszavonulást jelezte a gyöngyösi reformátusok és a katolikus egyház szervezetei között létrejött megállapodás is, amelynek az volt a lényege, hogy a katolikusok által működtetett négy kántor fizetéséhez a helvét valláson levők is kántorokként 25 forinttal járulnak hozzá.⁴⁹

A katolikus-református párharcban a katolikus egyházi életet nyugati külsőségekkel, így a zenés mise felújításával is igyekeznek megerősíteni. Ennek a törekvésnek értékes emléke az az 1702. május 10-én kelt irat, amely a kántorok és a papok fizetését hat pontban foglalta össze. Ennek a második pontjában már szó van a kántorok mellett az orgonásról is, ami azt is jelenti, hogy Gyöngyösön orgonakísérettel rendezett énekes misék rendszeresen kerültek megtartásra. A negyedik pont szorgalmazza, hogy mindennap egy-egy énekes misét tartsanak, mivel másként is „azért fizetünk Kántornak Orgonásnak és más egyházi Szolgáknak, hogy mívelő napokon is az Isteni Szolgálatban fogjatkozás ne essék.”⁵⁰ Az irat érvként mindjárt meg is említi, hogy az adventi napokon régebben is mindennap két énekes mise volt.

Gyöngyösön a két egyház, a katolikusok és a reformátusok közötti huzavona folyik, Egerben az egri püspökség az egri káptalannal együtt az 1596 előtti társadalmi, gazdasági, kulturális és ezen belül zenei állapotokat is igyekszik visszaállítani. A volt mecseteket katolikus templommá alakítják vissza. Ennek során az egyházi énekléshez szükséges kórusokat, karzatokat megépítik, a templomba orgonát helyeznek el és ezzel megteremtik a zenélés lehetőségét. Így a mai Nagytemplom helyén álló középkori templomba, amelyet szintén török mecsetből alakítottak vissza, 1704-ben megépítették az orgonát, a

⁴⁸ A ciszterci rend egri kath. főgimnáziumának értesítője az 1913-1914. tanévről. 8. 1.

⁴⁹ Dezséri Bachó László id. mű 251. l.

⁵⁰ Dezséri Bachó László id. mű 254. l.

muzsikuskok és az énekesek részére pedig az eddig hiányzó kórust, amelyet díszesen faragott oszlopok tartottak.⁵¹

A megye városaiban ilyen törekvések jelezték tehát az egyházi zenei élet kereteinek kialakítását, amikor 1703-ban megkezdődik a kurucháború, amelynek során Rákóczi és hadai nem egyszer választják tárgyalásaik székhelyévé Eger és Gyöngyöst. Ilyenkor idetelepítik udvarukat is, amelyben — különösen a kurucháború félidejében — már élénk zenei élet zajlott. Ez természetesen hatással volt környezetük ének- és zenekultúrájának fejlődésére is.

A kuruc szabadságharc alatt a fejedelmi udvarban élénk a zenei élet. Erre mutatnak az 1705-ben Egerben Rákóczi Ferenc fejedelemhez írott folyamodványok is. Április 2-án pl. Borberger Ferenc főtrombitás írt folyamodványt a fejedelemhez,⁵² április 21-én viszont Sípos András és Sípos Mihály folyamodik hozzá, hogy részükre bizonyos fizetést rendeljen, vagy ha nincs rájuk szükség, adjon nekik passzust és bocsássa őket otthonukba. Május 1-én két folyamodványt is benyújtanak, az egyiket Jungvist Mátyás dobos, a másikat Lendvai Boldizsár diszkantista fogalmazta. Ő azzal a kéréssel fordult a fejedelemhez, hogy segítse őt, aki „vékony tehetségéből éneklése általa lött . . .” emberré.⁵³ Május 10-én pedig ismét Borberger János Ferenc hadi és udvari trombitás nyújtott be kérelmet a fejedelemhez.

A hangszeres szolísták mellett kedvelt az éneklés is, így azt is tudjuk, hogy az egrai tartózkodás alatt a kántálók köszöntötték Kőrössy Györgyöt, Rákóczi Ferenc komornyikját, a húsvéti ünnepek alkalmával.⁵⁴

Az éneklésre és zenélésre jó és folyton visszatérő alkalom, a vendégek fogadása mellett, a születésnap rendezvény is. 1706. október 29-én pl. Gyöngyösről ír Bárkányi János ferences házfőnök a fejedelemnek, közölve vele, hogy kereste a Felvidéken, de nem találta, nem tudta köszönteni születésnapján, de elérve Besztercére „a Nagytemplom orgonáit, dob és trombitáit megindította” és misét mondott a fejedelem hosszú életéért.⁵⁵

Ez tehát a fejedelmi udvar zenei körképe, amelyben szerepet kap az ének és a hangszeres zenélés. Ebben a kuruc elemekkel telítődő zenekultúrában a döntő szerep a hangszeres zenéé. Hogy milyen Egerben Rákóczi saját zenekarának összetétele, arra vonatkozóan egy keltezetlen kimutatás árulkodik, amely az étkezések ültetési rendjét így sorolja fel a muzsikuskok asztalánál: Credron uram (a karmester) Czimbalmos Suffay, Táncos, Jankó, Organista, két német. Az udvari muzsika mellett természetesen volt tábori muzsika is, enélkül nem lehetett elképzelni hadbaszállást. A kuruc táborokban háromfajta hadimuzsikás volt, a sípos, trombitás és dobos.

Különösen nagy szerepe volt a sípnek, ennek a szavára folytak a kuruc mulatozások. A Gyöngyösön elhalálozott Vak Bottyán özvegyének 1709. október 8-án Hasznoson felvett kimutatása szerint volt a cselédek között többek között két sípos is.⁵⁶

⁵¹ Sugár István: Az egrai főszékesegyház Eger, 1967. 11. 1.

⁵² Borberger főtrombitás 1705 áprilisában Egerben folyamodik Rákóczihoz. Erre a kérésre nem kap választ. A megismételt második folyamodványában viszont már nem a Borberger, hanem a Boxberger név szerepel. (A magyar zene történetéből. Budapest, 1955. Akadémiai Kiadó, Esze Tamás: zenetörténeti adalékok II. Rákóczi Ferenc, a szabadságharc idejéből. (1703–1712). 60–61. 1.

⁵³ A magyar zene történetéből id. mű 62. 1.

⁵⁴ A magyar zene történetéből id. m. 68. 1.

⁵⁵ A magyar zene történetéből id. m. 80. 1.

⁵⁶ A magyar zene történetéből id. m. 84. 1.

ELFELEDETT BARTÓK- ÉS KODÁLY-NYILATKOZAT 1923-BÓL

A 20. századi magyar zenetörténet legnagyobbjainak munkásságáról, hihetnők, minden említésre méltót földerített már a filológia, s a sajtódokumentációk átvizsgálása adatszerű pontosításokkal még bizonyára, autentikus vagy nagy valószínűséggel autentikusnak minősíthető, forrásértékű szövegek fölbukkanásával viszont már aligha járhat. A véletlen azonban szolgáltathat még meglepetéseket, így most is, mikor egy terjedelmes Bartók-bibliográfia előmunkálatainak melléktermékeként közlétehetünk két kisebb terjedelmű, mégis becses szöveget.

A nyilatkozatok a Pest, Buda és Óbuda egyesítésének ötvenedik évfordulójára, 1923. november 19-én rendezett hangverseny alkalmából születtek. A Cs. A. szignatúrával megjelent (minden bizonnyal Cserna Andor tollából származó) terjedelmes cikkben Dohnányi, Bartók és Kodály mond pár mondatot bemutatásra kerülő új művéről.¹ Dohnányi nyilatkozatát nem közöljük: az *Ünnepi nyitány* forrásainak és törekvéseinek taglalása amúgy sem bír gyakorlati haszonnal, ha éppen forrásai és törekvései miatt maga a mű nem hangozhatik föl hangverseny-előadásainkon.

Bartók Béla pár szavas ismertetése is inkább csak azért érdemel figyelmet, mert a legkorábbi a *Tánc-szvitre* hivatkozó, azt elemző szövegek közül:²

Előadásra kerülő tánc-szvitem egyik legújabb művem, a nyáron írtam. Öt részből áll, amelyek szünet nélkül, attacca következnek egymás után. Mind az öt táncnak eredeti, népies, de nem népi témája van és szünet helyett az egyes táncok között kis ritornell-t, zenekari közjátékot alkalmaztam. Ilyen ritornell van az első és a második, a második és a harmadik és a negyedik és ötödik tétel között. Az ötödik tétel, vagy tánc után ugyancsak attacca következik egy finálészerű rész, amelyben az összes előfordult témák ismétlődnek.

Kodály Zoltán nyilatkozata különösen értékes, hiszen egy holtpontra jutott textológiai és forráskritikai vizsgálódás³ pillanatnyilag véglegesnek tekinthető megoldását kínálja:

¹ (Cs. A.): Az ötvenéves Budapest. A Filharmóniai Társaság mai rendkívüli díszhangversenye Pest, Buda, Óbuda egyesítésének félszázados évfordulója alkalmából. *Magyar Színpad* XXVI. évf. 324. sz. (1923. november 19.)

² Legrészletesebben az 1931-ben tartott, ún. *budapesti előadásban* (BÖI no. 51) beszélt a Tánc-szvitről. Az előadásnak a nyomtatott verzióban nem szereplő, idevágó részletét l. Tallián Tibor: *Bartók-marginália*. In: *Zenetudományi dolgozatok* 1979, 43. lap.

³ Breuer János előszava a *Psalmus hungaricus*. *Kecskeméti Vég Mihály* 55. zsolttára. *Zenejét írta Kodály Zoltán* c. kiadványhoz. (Budapest, 1977).

Haiman György: *Kner Imre és a Psalmus hungaricus*. In: *A könyv műhelyében*. Budapest, 1979. 185–209. lap.

E két munka elsőként vonta kétségbe, hogy a *Psalmus hungaricus* szövegét Kodály a Breslaui Kódexből merítette.

A főváros jubileuma alkalmából tenor-szólóra, énekkarra és zenekarra írt művem szövegéül egy régi magyar zsoldárt, Kecskeméti Vég Mihály-nak 1535-ből való versét választottam, amelyet Gönczi György 1620-ban kiadott énekeskönyvében találtam. A magánéneknek recitativo-szerű szerepet adok és a tenor által énekelt versek után mintegy fölkapva a témát szólal meg a négyszólamú vegyeskar. A nem csupán kíséretül szolgáló zenekar meglehetősen erős, mindent megkettőztem benne, három fuvolát, négy kürtöt, három trombitát, hárfát és orgonát is alkalmaztam.

Kodály e nyilatkozata perdöntő, hiszen a keletkezés idején nevezi meg pontosan a *Psalmus* szövegforrását. Nyilvánvaló az is, hogy forgatta a Régi Magyar Költők Tára IV. kötetét is, hiszen a zsoldárparafrázis keletkezési évének 1535-ös feltételezése csakis Szilády Áron e publikációjából tudható adat. Ugyanígy valószínűsíthető, hogy a mű komponálása idején nem ismerte még az ún. boroszlói kéziratot, mivel az abban lelhető változat utolsó versszakában kimondatik az 1561-es évszám.⁴

A szövegválasztás e legalapvetőbb kérdésének eldöntése után azonban további kérdéseket kell föltennünk. A biográfia — illetve esetleg Kodály könyvtárának gondos átvizsgálása — döntheti csak el: hol forgatta Kodály az általa Gönczi-félenek hitt énekeskönyv⁵ 1620-as kiadását? Ki és miért kezdte el a *Psalmus* szövege körüli misztifikációt?

Elképzelhetetlenek tartjuk ugyanis, hogy az évek múltával Kodály egyszerűen elfelejtette volna: hol is olvasta főművének eredeti szövegét. Sokkal valószínűbb, hogy azt feledte el: egyszer fölfedte már a szöveg lelőhelyének „titkát” — s nem volt kedve ellenére, hogy a kottában megjelentetett boroszlói kézirat-faksimile gyöngéden sugalmazza a szaktudósok ismereteit messze maga mögött hagyó filológus Kodály képét. 1939-ben, amikor Kner Imre baráti gesztusként a *Psalmus*-szöveg bibliofil kiadására készül, s a legmegfelelőbb forrást keresi, Kodály megközelíthetlenségbe burkolózik. Szabolcsi Bence adja meg a szükséges fölvilágosításokat: először is a kézirat kibetűzésére biztat, majd amikor ez nem vezet eredményhez, figyelmeztet a Gönczi-féle énekeskönyvre.⁶ Kner nem találja azonban meg a Kodály használta kiadást, könyvecskéjéhez romlottabb szövegvariánst használ fel. Kodály ennek megjelente után sem segít, „nem örül úgy az ajándéknak, amint az várható lett volna”,⁷ s Kner Imre minden igyekezete ellenére is elzárkózik a további fölvilágosítások elől. Miértjé ki ki találgathatja — választ azonban talán soha nem kapunk már.

Wilhelm András

⁴ Ezt erősíti meg Szabolcsi Bence levelezőlapja Kner Imréhez 1939. augusztus 16-án (közli Haiman: i. m. 189–190. lap); „... a kottában közölt öskézirat már csak azért is kevésbé fontos, mert Kodály nem azt követte, hanem a nyomtatott verziót, s a kompozíció már készen állott, amikor a kéziratot formára véletlenül rábukkantam.” Eszerint Breuer János — jóllehet feltételesen fogalmazott — adata is helyesbítendő (Breuer i. m. 11. lap), hiszen Kodály — ha ismerte volna a boroszlói kézirat 1908-as kiadását — nem a Szilády-féle dátumra hivatkozik; Szabolcsi sem mondaná, hogy ő hívta fel Kodály figyelmét a kézirat létezésére.

⁵ Az énekeskönyv szerzőségének és különböző kiadásainak problémáihoz l. a RMNy 640-nél közölt új adatokat. A kiadástörténet leírását l. még a RMDT I 78–79. lapján s vö. Haiman i. m. 288. lapján a 16. jegyzetet.

⁶ Haiman: i. m. 189. lap.

⁷ Haiman: i. m. 191. lap.

KODÁLY ZOLTÁN HÁROM LEVELE KARL STRAUBÉHOZ

Karl Vötterle (1903—1975), a Bärenreiter Verlag alapítója, aki több mint ötven évig vezetett személyesen — ez idő alatt zenekiadó nagyhatalommá fejlesztett — vállalatát, gyűjtő is volt. Utolsó bukaresti találkozásunkkor rám bízta értékes kéziratgyűjteményének néhány darabját — persze csak fénymásolatban —, tudományos interpretálás és közreadás végett. Kifejtette: a tulajdonában levő kincseket nem a kutatás elől őrzi, ellenkezőleg, azt gyűjtőként is támogatni kívánja.

Az anyagban két Bartók-dokumentum is volt. Ezeket nem volt nehéz a Bartók-életrajzkutatás föltárta adatrendbe beilleszteni. Egyikük — egy Bartók-levél — külön közleményben jelent meg,¹ a másikat — a kolindakötet előszavának Constantin Brăiloiu fordította román változatát, a fordító kézírásában — egy terjedelmesebb dolgozatom jegyzetanyagában ismerttettem.²

A Vötterlétől kapott anyagban külön csoportot képez három német nyelvű Kodály-levél, amelyeket tulajdonosuk egy aukción vett. Borítékjuk nincs. Címzettjük egy „Herr Professor”, akit Karl Straube személyében azonosítottam. Keltezésükből — Kodályra jellemző módon — hiányzik az évszám.

Közreadásukra nem tudtam magam azonnal rászánni. Úgy véltem, ki kell várnom, míg a Kodály-életrajzirodalom több támpontot nyújt értelmezésükhöz.

1976-ban Breuer János,³ 1977-ben Eősze László⁴ jelentetett meg olyan Kodály-könyvet, amelyek ez álláspont újramérlegelésére készítettek.

Azzal a tudattal adom közre itt e dokumentumokat, hogy értelmezéseim a Kodály-életrajzkutatás várható továbblépéseinek köszönhetően minden bizonnyal kiegészülnek még, de a közreadással talán már így, e mostani, szerény formában is szolgálatára lehetek a kutatásnak.

Íme a levelek fordítása (eredeti szövegüket lásd a függelékben):

¹ *Kiadatlan Bartók-levél Karl Vötterle hagyatékából.* Magyar Zene, XVIII, 2, 1977. június, 216—217.

² *Scrisorile lui Constantin Brăiloiu către Béla Bartók* [Constantin Brăiloiu levelei Bartók Bélához]. In: szerk.: László Ferenc: *Béla Bartók și muzica românească* [Bartók Béla és a román zene]. Editura muzicală, Bukarest, 1976, 195—196.

³ *Kodály-dokumentumok. I. Németország 1910—1944.* Zeneműkiadó, Budapest, 1976.

⁴ *Kodály Zoltán életének krónikája.* Zeneműkiadó, Budapest, 1977.

Budapest, [1927.] szept. 18.

1

Igen tisztelt Professor Úr!

Átutazásomkor föltett szíves kérdésére, hogy Lipcsébe jöhetnék-e a Zsoltárt vezényelni, csak most válaszolhatok némi bizonyossággal.

Nemrég rögzült két dátum: Cambridge-ben november 30-án, Leydenben december 8/9-én. Ha tehát a lipcsei előadást a nov. 20—25. vagy a dec. 11—15. közötti napokra lehetne elhalasztani, könnyű volna az utazást útitervemhez hozzákapcsolni.

Ha ez lehetetlen volna, akkor talán egy ugyancsak tervbe vett berlini előadással lehetne Lipcsét összekapcsolni, amelynek dátumát azonban még nem rögzítették.

Becses válaszára várva maradok

a legőszintébb tisztelettel

az Ön odaadó

Kodály Zoltánja

Budapest, Lipótmező

Völgy utca 9.⁵

2

VI., Andrassy út 89.
Budapest
[1927.] november 5.

Igen tisztelt, Professor Úr!

Sikerült minden nehézséget elhárítanom az útból, és nagy öröömre lehetséges lesz az Ön által legbarátságosabban közölt próbaidőkben pontosan megjelennem.

A próbaidő beosztása történjék egészen az Ön kívánsága szerint. Azt hiszem, Lipcsében nem lesz több időre szükség, mint Amszterdamban, ami azt jelenti, hogy egy szűk óra egyedül a zenekarral, és ha már kórus és szólista biztosak a dolgukban, egy 2-szeri átjátszás az összpróbákön (vagyis mintegy 50-50 perc).⁶

Föltételezem, hogy számíthatok lipcsei tartózkodásom költségeinek megtérítésére. Minden más kártalanítás elesik, mivel angliai útiköltségterítésem lehetővé teszi, hogy Lipcsén át utazzam.

Amikor még megkérem Önt, hogy a nyilván. próbára és az előadásra egy-egy helyet feleségemnek fönntartasson, bár ezt attól való félelemmel teszem, hogy Önt ezzel mértéken fölül terhelem, mégis kérem Önt,

⁵ Kodályék ekkor már a Körönd és az Andrassy út sarkán laktak. A Völgy utcában kisebb kertes házuk, nyaralójuk volt. Ez a föladói cím tehát arra vall, hogy akkoriban Kodály még hosszabban szándékozott kint tartózkodni.

⁶ Tekintettel az 50-50 percnyi próbaidőre és a Psalmus időtartamára (a partitúra szerint 23'), ezt az „egy 2-szeri átjátszást” (eredetiben: ein 2maliges Durchgehen) alighanem úgy kell értenünk, hogy *egy-egy* 2-szeri (je ein 2maliges) átjátszás.

szíveskedjék ezt Lipszéban való teljes ismeretlenségemre való tekintettel megbocsátani.

Legmelegebb köszönettel az Ön jóságos érdeklődéséért
az Ön legszívésebben odaadó
Kodály Z.-ja

3

Budapest, [1927.] nov. 12.

Igen tisztelt Professor Úr!

Némi megfontolás és . . . néhány számtanpélda után mégis úgy döntöttem, hogy jövök. Utólag szemrehányást tettem magamnak, amiért Önt abba a helyzetbe hoztam, hogy azt a levelet megkapja. Gondolhattam volna, hogy a Gewandhaus urainak nem fontos, hogy én — számukra ismeretlen és közömbös — jövök-e vagy sem.

Én azonban nem akarom elszalasztani a kedvező alkalmat, hogy a várost, amelyet lélekben egyszer már Schumannal s azután Bachhal megéltem, most testileg is megéljem, kiváltképpen mert van mit tanulnom és hallanom.

Így, ha Isten akarja, 19-én pontosan megérkezem a zenek. próbára, és személyesen köszönöm meg Önnek irántam való jóakarátát.

Az Ön legszívésebben odaadó
Kodály Z.-ja

A három levél annak a hangversenyűtnak egy jelentős mozzanatához fűződik, amelyet Eősze „a Psalmus diadalútja”-nak nevez.⁷ Drezda, Bécs, Zürich, Lipcse, Cambridge, London, Leyden . . . Az első hangverseny napja 1927. november 4., a ha-zaérkezése december 12. A lipcsei hangversenyt november 24-én tartották a Gewandhaus zenekara és kórusa, valamint Antoni Kohmann tenorista közreműködésével. Kodály ekkor vezényelte (Amszterdam után) másodszor a Psalmust. A műsor második felében Karl Straube professor Honegger Dávid királyát vezényelte. Nagyszerű társítás! — amint az már az 1926. júniusi zürichi bemutató alkalmából is kiderült.⁸

Dokumentumgyűjteményében Breuer két kritikát közöl a hangversenyről. Kodályra nézve mindkettő pozitív. A [Ilfred] Baresel, a Neue Leipziger Zeitung munkatársa találóan jellemezte Kodály remekművét, és a megszólaltatást csodálatosnak, lenyűgöző hatásúnak minősítette.⁹ Dr. Max Steinitzer, a Leipziger Neueste Nachrichten kritikusa a művel kapcsolatban némi kifogást is emelt, de jobban megdicsérte Kodályt mint karmestert, aki „rendkívüli nyugalommal és biztonsággal lett úrrá a tömeghatáson.”¹⁰ Örvendek, hogy egy további kritikával gyarapíthatom a Kodály-irodalom idevágó dokumentumtárát; hallei kartársam, Klaus Burmeister zenetudós lekötölező szívéssége révén jutottam hozzá. Idefordítom:

⁷ I. m., 119.

⁸ Eősze: i. m., 110—111.

⁹ Breuer: i. m., 177—178.

¹⁰ Uo. 178.

„... Annyi lipcsei álmodernség után [előbb egy más hangversenyről volt szó] a hetedik Gewandhaus-hangverseny a legjobb fajtából való és európaibb érvényű kortársi zenét hirdetett. Két grandiózus karművet énekeltek és játszottak itt erős sikerre. Kodály Zoltán tenor szólóra, kórusra és zenekarra írott Magyar zsoltára — olyan szövegre, amely szenvedésen, panaszon és gyűlölségen át vigasztaláshoz, ujjongáshoz és szeretethez vezet — formai zárttságával, fölépítésének egyenes vonalú fokozásával, minden jelenség szükséztől meggyőző zenei kifejezésével nyuggőzött le. Minden igaz, egy ütem sem fölösleges, egy másodperc sem fárasztó az alig több mint félórás műben, amelynek boldogító lendületét és keserű alámerülését a szugesztíven, egyszerűen vezénylő zeneszerző tökéletesen közvetítette.

Azután Karl Straube vezényletével Arthur Honegger főműve: a Dávid király...
... Végül, ha választanom kellene, minden különbözőség megfontolása után Honegger remekművecskéjével [eredetiben: Kabinetstückchen] szemben mégis Kodály megragadó fennköltségét részesíteném előnyben.

H[einrich] W[iegand]”¹¹

Talán nem fölösleges e kritika szerzőjéről annyit megjegyezni, hogy nemcsak e néplap, a Leipziger Volkszeitung, Organ für die Interessen des gesamten werktätigen Volkes állandó zenei referense volt, hanem egy lipcsei munkásművelődési intézet, az Arbeiterbildungsinstitut művészeti tanácsosa is.¹²

Mi újat tudunk meg e hangversenyről az itt közölt három levélből?

Először azt, hogy 1927 májusának legelején, amikor Kodályék Lipcsét és Bécset útba ejtve tértek haza Amszterdamból,¹³ Kodály Lipcsében Straubéval is találkozott, aki a Psalmus lipcsei bemutatóját helyezte kilátásba, és megkérdezte, nem vezényelné-e maga az előadást.

A mozzanat Straubéra is vall, nemcsak Kodály elismertségére! A legendás Bach-utód nemcsak a Tamás-templom karnagya volt, hanem — 1903 óta — a Bachverein kórusáé is, amelyet 1920-ban beolvasztott a Gewandhaus-kórusba, s ezzel egy nagy létszámú oratóriumkórust teremtett Lipcsében. A thomanerek ezentúl főleg az a cappella repertoárt művelték, a Gewandhaus-kórus főleg a vokálszimfonikust, beleértve a kortársi zene bizonyos rétegét is, Max Reger, Hans Pfitzner, Joseph Haas, Heinrich Kaminski, Vaughan Williams, Günter Ramin, Kurt Thomas, Johann Nepomuk David és mások akkoriban aktuális, részben ma is maradandónak tekinthető műveit.¹⁴ Ebben az összefüggésben Straube Kodállal kapcsolatos szándéka nem tűnik kivételes gesztusnak, hanem csak újabb illusztrációja annak a talán nem eléggé ismert zenetörténeti ténynek, hogy Straube a kortársi zene iránt is fogékony volt, jól tájékozódott, és a maga hatáskörében szívesen, hathatósan támogatja a föltűnő értékeket. A Kodály-mű iránti érdeklődése tehát tökéletesen beillik a művész személyiségrajzába.

Visszatérve Kodályhoz és leveleihez, utóbbiakból azt is megtudjuk, hogy Lipcsében nyilvános főpróbát is tartottak, tehát ebben az esetben is indokolt két hangversenyről beszélnünk.

A második levél megírása után kapott Kodály olyan hírt Lipcséből, amely fölháborította és közreműködésének lemondására készítette. A hír mibenlétére vonat-

¹¹ Leipziger Volkszeitung, 1927. november 28.

¹² Erich H. Müller: *Deutsches Musiker-Lexikon*. Wilhelm Limpert-Verlag, Drezda, 1929.

¹³ Eősze, i. m., 119.

¹⁴ Christoph Held: *Karl Straubes Lebensstationen*: In: szerk.: Christoph und Ingrid Held: *Karl Straube. Wirken und Wirkung*. Evangelische Verlagsanstalt, Berlin, 1976, 17; Kurt Thomas: *Karl Straube als Freund der jungen Komponisten*. In: ua., 241—242.

kozólag találgatnunk kell. Legkézenfekvőbb az a magyarázat, hogy a Gewandhaus nem vállalta a Kodály kérte költségtérítést. Az is lehet, hogy a meghívó intézmény Kodály igényéhez képest méltánytalan honoráriumot ajánlott föl. Az biztos, hogy a hír anyagi természetű volt, az is, hogy hatására Kodály — Straubéhoz intézett levélben, amelyet nem ismerünk — lemondta a hangversenyen való közreműködést. Föltételezhetjük, hogy Straube újból írt neki, talán kérlelte is. Tény, hogy Kodály meggondolta a dolgot, és úgy döntött, hogy mégis utazik. Straubét pillanatig sem azonosította azokkal az urakkal, akik megsértették.

Kodály Lipcsére vonatkozó bekezdését — hogy ti. lélekben előbb Schumannnal élte meg a várost, s csak azután Bachhal — Kodály személyiségrajzába vágó érdekes adalékként ajánlom a kutatás figyelmébe.

Közleményemet annak leszögezésével zárom, hogy tudom: fél munkát végeztem, vagy még fél munkát sem. A munka másik — talán nagyobbik — részét végezze el az, aki betekinthez Kodály hagyatékába, ahol föltételezhetően Straube válaszleveleit őrzik, s talán más Straube-dokumentumokat is. Egy ilyen dokumentumot Eősze is idéz: Straube köszönőlevelét egy neki szóló dedikációért, 1924-ből.⁴⁵ Ami már egymagában is amelletz szól, hogy Kodály és Straube személyes és művészi kapcsolatainak csak egyik fejezete az, amelyhez itt adalékokat közlünk. Am valószínű, hogy a legjelentősebb fejezete.

László Ferenc

⁴⁵ Eősze: i. m., 101—102. Ide másolom az egész idézetet, mint arra valló indíciomot, hogy talán már azelőtt is, azután pedig csaknem bizonyosan levelezett még Straube és Kodály, a Psalmusról is: „az átiratokat egyenesen mesterinek találom, körülbelül a legjobbknak, amit az átdolgozások terén valaha is láttam . . . Hallgatásom oka az, hogy a Cseh erdőből való visszatérésem óta nyomozok az Ön op. 13-as 55. zsoltárának zongorakivonata után . . . Arra gondoltam, hogy bemutatnám Lipcsében a zsoltárt, ha belsőleg kapcsolatot találnék a kompozícióhoz . . .”

FÜGGELEK. A LEVELEK BETŰHÍV MÁSOLATA

(1)

Budapest 18 Sept.

Sehr geehrter Herr Professor!

Auf Ihre freundl. Anfrage bei meiner Durchreise, ob ich nach Leipzig kommen könnte den Psalm zu dirigieren, kann ich erst jetzt mit einiger Bestimmtheit antworten.

Kürzlich wurden 2 Data fixirt: in Cambridge am 30 November, in Leyden am 8/9 Dezember. Könnte also die Leipziger Aufführung in die Tage zw. 20-25 Nov. oder 11-15 Dez. verlegt werden, wäre die Fahrt meinem Reiseprogramm leicht anzuschliessen.

Wäre dies unmöglich, dann könnte vielleicht Leipzig mit einer ebenfalls geplanten Berliner Aufführung verbunden werden, deren Datum aber noch nicht festgestellt ist.

In Erwartung Ihrer gesch. Antwort bleibt

in aufrichtigster Verehrung

Ihr ergebener

Zoltán Kodály

Budapest Lipótmező

Völgy-uca 9.

(2)

VI. Andrassy-út 89

Budapest

5 november

Sehr geehrter Herr Professor!

Es ist gelungen alle Schwierigkeiten aus dem Weg zu räumen, und zu meiner grossen Freude wird es mir möglich sein zu den von Ihnen freundlichst mitgeteilten Probezeiten pünktlich zu erscheinen.

Die Teilung der Probezeit soll ganz nach Ihrem Wunsch geschehen. Ich glaube in Leipzig nicht mehr Zeit nötig zu haben als in Amsterdam, d. h. eine knappe Stunde Orchester allein, und, wenn einmal Chor u Solist ihrer Sache sicher sind, ein 2maliges durchgehen in den Gesamtproben. (also etwa 50—50 Minuten.)

Ich nehme an, dass ich auf Vergütung der Aufenthaltskosten in Leipzig rechnen kann. Alle sonstige Entschädigung entfällt, da mir die Reisevergütung aus England möglich macht den Weg über Leipzig zu nehmen.

Wenn ich Sie noch ersuche je einen Platz für die öff. Probe u. Aufführung für meine Frau reserviren zulassen, tue ich dies zwar in der Befürchtung Sie über Gebühr zu belasten, bitte Sie jedoch, das mit meiner völligen Unbekanntheit in Leipzig entschuldigen zu wollen.

Mit wärmesten Dank für Ihr gütiges Interesse

Ihr herzlichst ergebener

Z. Kodály

(3)

Budapest, 12. Nov.

Sehr geehrter Herr Professor!

Nach einigem Überlegen u. . . einige Rechenexempel beschloss ich, doch zu kommen. Ich machte mir nachträglich Vorwürfe, Sie in die Lage gebracht zu haben jenen Brief zu bekommen. Ich hätte ja denken können, dass den Herrn des Gewandhauses nichts daran liegt ob ich, ihnen unbekannt u. gleichgültig, komme, oder nicht.

Ich aber, will die günstige Gelegenheit, die Stadt, die ich geistig schon einmal mit Schumann, nachher mit Bach erlebte, nun auch körperlich erleben zu können, nich fahren lassen, zumal, da es zu lernen und zu hören gibt.

Ich werde also, so Gott will am 19ten zur Orchesterprobe pünktlich eintreffen, und Ihnen Persönlich für Ihren guten Willen für mich danken.

Ihr herzlichst ergebener

Z. Kodály

PÓTLAS

Kodály Zoltánné jóvoltából betekinhettem a Kodály-hagyatékban őrzött Straube-levelekbe. A lipcsei hangversennyel két levél kapcsolatos. 1927. szeptember 21-i dátumú, kézírású levelében Straube tudatja Kodály Zoltánnal a Psalmus hungaricus próbáinak időpontját. „Wenn Sie kämen, würden wir uns alle *sehr freuen*” [Mindannyian *nagyon örülnénk*, ha eljönne] — írja Kodálynak a Thomaskantor (az aláhúzás Straubétól származik). A próbák különben november 19-től 23-ig tartanak, a levél közlése szerint.

Karl Straube 1927. november 9-i dátumú leveléhez mellékeli a Gewandhaus-orchester hozzá intézett eredeti gépirásos levelét, amelyben a zenekar közli Straubéval, hogy a gyenge szezon és a rossz pénzügyi helyzet miatt nincs mód arra, hogy Kodály tartózkodási vagy bármilyen egyéb költségeit vállalhassák. Straube őszinte sajnálkozással tájékoztatja Kodályt e körülményekről.

E két levél tintával írt kézirat. A hagyatékban három további Straube-levél maradt fenn, 1924. július 29-i keltezésű az első, amelyben Straube megköszöni, hogy Kodály neki kívánja dedikálni Három korálelőjátékát. Straube levele válasz egy elveszett vagy lappangó Kodály-levélre, amelyben alighanem tanácsot is kért a zeneszerző. Erre utal Straube levelének részlete: „[. . .] A vonóvezetés kérdéseiben Bach bizonyára igen liberális volt, és ha az Ön változata a hangot szebbé [olvashatatlan szó] teszi, úgy Johann Sebastian volna az első, aki Önnel egyetértene. — A művész nézeteivel szemben az »írástudók« vélekedései számomra mindig igen két-

ségesnek látszanak. [. . .]” („ [. . .] In den Fragen der Bogenführung soll Bach sicherlich sehr liberal gewesen und wenn Ihre Fassung den Ton schöner [olvashatatlan szó] macht, so würde Johann Sebastian der erste sein, der Ihnen zustimmen würde. — Die Meinungen der »Schriftgelehrten« scheinen mir gegenüber der Ansicht der Künstler immer recht zweifelhaft zu sein. [. . .]” (Ceruzával írt levél.)

Straube második levelét Eöszte László, s nyomán, a 15. jegyzetben, László Ferenc is idézi.

Az utolsó levél keltezetlen kézírásos kartonlap, amelyben Karl Straube megköszöni Kodály Zoltánnak 1928. január 6-ra küldött jókívánságait. Január 6. Straube születésnapja.

Breuer János

KÖNYVEKRŐL

Somfai László:

JOSEPH HAYDN
ZONGORASZONÁTÁI

Zeneműkiadó, Budapest, 1979

„Az utóbbi évek egyik legszínvonalasabb zenei könyve magyar szerző tollából” — hangoztatja a kiadói ajánlás a kötet fülszövegén, vagyis a publikáció olyan helyén, amely nem éppen kritikai értékelés számára van fenntartva. De Somfai könyvének olvasója — olvasás alatt pedig ez esetben a Wiener Urtext Haydn-kottáival körülbástyázott gondos tanulmányozást érthetünk csupán! — aligha juthat a kiadó véleményével ellentétes következtetésre. E monumentális opusz a szerző Haydn-kutatásainak nyilvánvaló eddigi csúcspontja. E munka jelentőségét Kecskeméti István foglalta össze: Somfai László Haydn-képeskönyve. Magyar Zene, 1978. december, 361—368. l. Az idevágó nemzetközi szakirodalom jegyzékét áttekintve (303—306. lap), amely szerényen „válogatás” alcímet nyert, de ebben a minőségében kéziratossá vagy sajtó alatt levő publikációkat is felsorakoztat, nyilvánvaló, hogy nemzetközi értelemben is roppant jelentőségű.

A könyv alcíme: *Hangszerválasztás és előadói gyakorlat, műfaji tipológia és stíluslelemzés*, kettősen egy törekvést jelez; a két főrész, miként a két magdeburgi féltéke, oly elválaszthatatlanul kapcsolódik egybe. Somfai módszere a legtágabban értelmezendő komplex analízis, amelyben a legtágabban értelmezett zeneelmélet és -gyakorlat (Auführungspraxis!), esztétika, szociológia megannyi aspektusa egyesül. Szem-

pontjai külön-külön is mentesek bármiféle doktrinér merevségtől, s még inkább azok együttes hatásukban. Gondolkodásra és továbbgondolásra serkent Somfai Haydn-monográfiája!

A kötet természetesen nemcsak a *zongoraszonáták* Haydnjáról szól; a szonátákat más műcsoportokkal egybevetve gondolkodásra serkenti az olvasót. A szonáták tételtípusainak, azok ritmikái, motivikus — tágabb értelemben: artikulációs — vagy éppen hangnemi jellegzetességeit elemezve valósággal csábít arra, hogy felismeréseit megkíséreljük transzponálni más Haydn-zenékre is. Somfai erre biztat, hiszen ha a jobb megismerhetőség, plasztikus ábrázolás kedvéért izoláltan tárgyal is egy-egy jelenséget, azt tüstént visszakapcsolja a mű, a műfaj, a stílus totalitásába. Azáltal pedig, hogy némely haydni jelenséghez felvonultatja a mozarti párhuzamot, lett légyen az igazolás vagy cáfolat, tovább fokozza elemzéseinek historikus mélységelességét. Csupán marginálisan jegyzem meg, milyen elképesztő munkamennyiség és -minőség rejlik egy-egy táblázat, „részlet”-kérdést megvilágító áttekintés mögött, s hogy e tömörkedő részeredmény a teljes eredménybe szikrázó logikával csatlakozik bele. Egyáltalán a szüntelen előre- és visszakapcsolások rendszere szolgálja a könyv megbonthatatlan logikáját.

Tipológiai vizsgálataival — hisz ide, Haydn szonátatípusainak feltárására fut ki a könyv — Somfai a lukácsi „különös” elemét ragadja meg. Alighanem ezért határozza el módszerét mind a zenei köznyelv „általánosától”, mind a struktúranalízis „egyesétől” (177. l.) — holott megfelelő helyeken és adagolásban természetesen mindkét megközelítéssel él —, hogy a nyelvi általánosság

és a konkrét mű egyedi volta között világítsa meg a stílust, formát, dikciót Haydn zongoraszonátáinak folyamatában.

Mennyire szerencsés a kötet megjelenésének időpontja is, hiszen már kelően tanulmányozhattuk a szonáták Wiener Urtextjének magyar kiadását, és előttünk Haydn születésének 250. évfordulója (1982), amikor kutatás és előadási gyakorlat nyilván újabb erőfeszítéseket tesz a zeneszerző minden eddiginél alaposabb és sokoldalúbb elsajátításáért.

Mert ez a könyv végül is — úgy hiszem — a gyakorlatra apellál, még ha szerényen több helyütt is utal rá, hogy történelmi orientációjú előadóművészekről több és értékesebb impulzus várható, mint a kutatástól.

Az tehát a kérdés, mihez fogjon ezzel a monográfiával napjaink előadóművésze. Somfai eligazít. Haydn 1792. jún. 1-i naplójegyzését idézi: „*ich Accompanierte ganz allein mit dem piano forte eine sehr difficult English Aria von Purcell*” (30. lap). Haydn tehát saját kora legmodernebb hangszerén kísérte a 17. századi Purcell csembaló-kontinuós áriáját, ami egyfelől égbekiáltó stílustalanság, másfelől azonban teljesen természetes dolog, hiszen az előadóművészet mindmáig, vagyis a történelmi restauráció igényének létrejöttéig, az éppen rendelkezésre álló legmodernebb hangszert használja. Nyugodtan alkalmazhatók ebben az összefüggésben jelen időt, hiszen a zene életének ez a gyakorlata inkább csak kuriózumszinten tört meg ez ideig. Somfai is hangsúlyozza: „*A Haydn-játék tagadhatatlan reneszánsz közepette a hangszerválasztás fontos, de nem az egyedül fontos, s nem önmagáért való döntés*” (39. lap). Csakugyan így van, ha a zene széles és mindegyre szélesebb körű terjesztésére, valódi közművelődésre gondolunk, sehol a világban, de Magyarországon, ahol a Steinway-ellátottság sem rózsás, kivált nem képzelhető el új hangszerparkok beszerzése.

Pedig a „régizene” egyre közelebb hatol napjainkhoz; az 1804–1805 körül záruló fortepiano-korszak feleleli Haydn, Mozart, Beethoven jelentős korszakait, még Beethoven C-dúr és c-moll zongoraversenye is a fortepiano kor terméke. De vajon mivé válik e törékeny hangú billentyűs hangszer rézfúvók és timpani árnyékában? Cseréljük ki tehát az egész hangszerparkot, alapítsunk zenekarokat korhű instrumentáriummal?

Hisz a szonáták fortepianoja nyilván azonos a versenyművekével.

És vajon a „régizene” előretörésének mi lesz a történelmi határpontja? Hisz Debussy zenekara francia gyártású és játéktechnikájú fúvósapparátusával különbözik a Mahler vagy R. Strauss együttesétől.

Erről persze Somfai monográfiájában érthető mód nincs szó, mivel a könyv tárgyszerűen Haydnal foglalkozik, de az „itt és most” hangzás mint historikum, ha előadóművészeti konklúzióit végiggondoljuk, válságba sodorhatja az utolsó három évszázad zenei termésének széles körű, közművelődési töltésű közvetítését, és lefokozódhat specialisták és kuriózumokra éhes, új ingerekre még régiségük címén is vágó csoportoskák majdnem privát ügyévé. Persze, amíg az úgy valóban privát, nagyobb baj nincsen, annál több gondot okozhat, ha normává tesszük. És most nem is általános esztétikai-politikai értelemben gondolok arra, hogy mennyit árthat a zenének is az erőszakolt normativitás, csupán arra, hogy az előadóművészt mint szubjektumot mennyire gúzsba kötheti, ha minden megszólaltatott hangnál arra kell gondolnia, vajon az konform-e az éppen érvényes katekizmusmal. Holott az interpretátor egy bármikor írt kompozíció mai tükrét tartja, tehetségéhez mérten, egy mai közönség elé.

Csupán vázlatosan jeleztem bármennyi dogmatizmus lehetséges veszélyeit, de nem kevésbé veszélyes az sem, ha az előadóművészet nem vesz tudomást a régebbi korok praxisának kutatásáról, és csakis a saját zsenialitására hagyatkozik. Függetlenül attól, hogy a „régizene” (külön vagy egybeírva, hangsúlyát a régire vagy a zenére téve) mennyiben divatjelenség, és mi benne az ideologikum — mert van benne az is! — nyilvánvaló, hogy Somfai könyve után nem lehet és nem szabad többé úgy játszani Haydnt meg sok egyebet, mint annak előtte. Aminthogy, jó húsz éve, az „objektív iskola” nem adott ugyan általános érvényű új tanítást a romantika előadására, de kötelező normává tette a pontos szövegtudást, és lenyessett nem egy túlzott, zeneietlen, magamutogató gesztust.

Somfai László végtelenül pontos és támadhatatlan logikájú következtetései sora, az íráskonvenciók, díszítések, billentésmódok, tempók ismertetése előadó és pedagógus számára alapvető ta-

nítás. A kottakép bővületében megmerevedett előadás végtelenül sokat nyerhet a Haydn alkalmazta manírok, díszítések gazdag készletének alkalmazásával. Itt pedig végül is nem hangszerválasztásról van szó, vagy legalábbis nem csupán arról, hiszen a leírt kotta reális „olvasata”, legalábbis ami a tempót, ritmikát, díszítéseket illeti, Steinway-n is érvényesül. Somfai tanácsaiban is mennyire árnyaltan fogalmaz, szüntelen elvlasztván a kötelező, a lehetséges, alternatív és a javasolt megoldásokat, az iskolásan skandált, „felmondott” Haydn-szonáták valóságos életének megteremtése mellett foglalva állást.

Kottaolvasó készségünk — sajnálatos tény ez — nagyon is rászorul az ilyen, Somfai-típusú, pallérozásra. A romantikus személyiségkultusból fakad a leírt zeneműnek mint végleges, rögzített produktumnak a tisztelete, a romantika túlzásai ellen keletkezett az Urtext-imádat — mindkettő lényege a nyomtatott kotta abszolutizálása. Vajon mikor lesz olyan énekes- és karmestergárdánk, korrepetitorcsapatunk, amely az appoggiatura Schubertig élő praxisát következetesen alkalmazni képes? Jelenlegi gyakorlatunk alighanem a legrosszabb: egyazon hangversenyen, egy művön belül, ötlet-szerűen hol alkalmazzák, hol nem, sőt akár egyetlen recitativo is szolgál ilyen vegyes hatásokkal. Az írott kutatás persze nem csodaszer, bizonyára hosszú időbe telik, mire Somfai László kötete vagy Donington munkája a praxisnak részévé válik.

Mindenesetre a kiadó joggal ajánlja Somfai László monográfiáját „mindazon muzsikuskoknak — nemcsak zongoristáknak —, pedagógusoknak és tanulóknak, akik a művészetet és a szakmai tudást összetartozónak vallják” (fülszöveg). Gondolom, ezt az összefüggést minden muzsikusk látja, legfeljebb a jóra való restséget kell leküzdenie.

Pándi Marianne:

MAURICE RAVEL

Gondolat, Budapest, 1978

A Szentől szembe sorozat második zenei kötete Pándi Marianne kitűnő, alapos, élvezetesen megírt Ravel-monográ-

fiája. A napjainkban mind népszerűbbé váltó zenetörténeti „non-fiction” műfajába tartozik ez a könyv, amely mintegy felereszt dokumentumértékű szövegekből áll, zömmel olyan levelek-írások közreadásából, amelyek magyarul egyáltalán nem voltak ismertek még. A gyűjtőmunka kiterjedt voltát jelzi a felhasznált irodalom tisztelettel parancsolóan átfogó jegyzéke, Pándi azonban a nyomtatott forrásokat saját eredeti kutatásai-
val lényegesen gazdagította.

Az életút külső eseményeinek és a zeneszerzői műhely belső fejlődésének ábrázolása arányaiban is kiválóan sikerült. A szerző jól megválasztott hangsúlyokkal tagolja Ravel életművét. Műfajának formai kereteit szét nem feszítve szól részletesebben a Pásztoróráról, a Daphnis és Chloéorról, a Gyermek és a varázslatról, a két zongoraversenyről, a Bole-róról. Olvasóját élvezetes stílusban, szélesebb kör számára is érthető fogalmazásban kalauzolja végig Ravel életművén.

Külön kiemelendő, hogy mekkora súlyt kaptak a könyv lapjain Ravel magyar vonatkozásai és kapcsolatai. Elismerő gondolatai Bartók, Kodály művészetéről. „[. . .]el vagyok ragadtatva attól, hogy Bartók és Kodály, valamint tanítványaik magyarok, és ezt műveikben oly ízesen fejezik ki” (94. l.). 1916-ban, az I. világháború sovinszta hullámának tetőzésekor írta ezt Ravel, elhatárolva magát egy, a „központi hatalmak” zenéjét a francia zenei életből kirekeszteni szándékozó csoportosulástól.

1928-ban, korunk zenéjéről, az USA-ban tartott előadásában is mennyire pozitívan értékelt Ravel Bartók, Kodály tevékenységét (144. l.). Szó esik a könyvben Ravel egyetlen magyarországi utazásáról, 1932. április 18-án, a Vigadóban rendezett szerzői estjéről s annak hazai sajtóvisszhangjáról (164—167. l.). Pándi Marianne ismerteti Ravel kapcsolatát világhírű magyar előadóművészekkel; ebben a vonatkozásban kiváltképp érdekes Ravelnek és a mára elfelejtett Kresz Géza hegedűművészeknek, valamint a Kresz által vezetett Hart House vonós-negyenesnek a kapcsolata.

Az értékes publikációt, amely Petrovics Emil monográfiája után a második magyar nyelvű Ravel-könyv, jól megválogatott, gazdag, ám nyomdai szempontból kissé életlen illusztrációs anyag teszi teljessé.

Elena Ostleitner:

MUSIKSOZIOGRAPHIE

IN ÖSTERREICH

Universal Edition Wien, 1980

MUSIC LIFE — STRUCTURES

AND CHANGES IN THE

SEVENTIES

A BIBLIOGRAPHICAL SURVEY

FROM HUNGARY AND AUSTRIA

Institute for Culture Budapest, 1980

A két szerény terjedelmű, mivel fölösleges sort egyet sem tartalmazó publikáció gerincét az ausztriai, illetve ausztriai és magyarországi zeneszociológiai irodalom rövid annotációkkal ellátott bibliográfiája adja. A második kiadványt jegyző „Institute for Culture”, a Népművelési Intézet, mindenesetre átszervezése előtti állapotában. Ostleitner munkája sorozat tagja, az UE Report 7. füzeté, a sorozat gondozója: Kurt Blaukopf professzor, a Bécsi Zeneakadémia zeneszociológiai és zenepedagógiai intézetének és a Mediacult UNESCO-organizációnak vezetője.

A bécsi kiadvány ismerteti a szociográfia fogalmát, történelmét, visszamenőleg egészen 1641-ig, szól az I. Osztrák Köztársaságban született szociográfiai munkákról, nyomtatékkal Marie Jahoda, Paul R. Lasarsfeld és Hans Zeisel Marienthalban, munkanélküliek közt végzett felméréséről (1933), az újabb ausztriai szabadidő-vizsgálatokról — kultúra, szabad idő, a zene helyértéke — s végül részletesen „az osztrák zenei élet szociográfiájának” tervezetéről s az elkészült munkákról.

Ez utóbbi illusztrációja a kiadvány nagyobb részét — 15—34. lap — kitöltő, rövid leírásokkal ellátott bibliográfia, amelyben helyet kaptak hivatalos tartományi kulturális beszámolók, intézmények által végzett kutatások csakúgy, mint a témába tartozó különféle tanul-

mányok. Ezekből a röviden ismertetett munkákból egyértelműen kitetszik, mennyire jelentős és átfogó irodalma van az ausztriai zeneszociológiának.

A közös osztrák—magyar publikáció, bár szerényebb kiállításban, gépelt szöveg sokszorosításaként jelent meg, egy, az osztrák kutatók által meghirdetett Európa-közi kutatási program első hírvivője. A Nemzetközi Zenei Tanács Európai Regionális Csoportja 1978-ban, Bécsben rendezett konferenciáján ajánlásokat fogadott el az egyes országok zenei életének szakirodalmát ismertető közös, annotált bibliográfia elkészítésére. A zenekultúrák vizsgálatának első lépése, hogy európai áttekintést nyerhessünk e különböző zenekultúrákkal foglalkozó szakirodalomról. Az ajánlások a 70-es évek szakirodalmának ilyen közös feldolgozását javasolták, korábbi időkből csak a legfontosabb munkák felvételét, hogy azokból következtetéseket vonhassunk le a 80-as évek zenei életére.

A terv első, megvalósult része a közös osztrák—magyar kiadvány, amelyet Kurt Blaukopf és Vitányi Iván professzor közös előszava bocsát útjára. A bibliográfia szakmai jelentőségén túl megemlítendő annak nem csekély politikai jelentősége hogy a kiadvány európai zenei-tudományos együttműködés — két, különböző társadalmi berendezkedésű ország együttműködése — első dokumentuma.

A kiadvány egyúttal azt is jelzi, mennyire nehéz egységes szempontokat kialakítani akár két ország között is. Formailag: az osztrák bibliográfia legkésőbbi kiadványa 1978-as keletű, a magyaré: 1979. Az osztrák részt gondozó *Elena Ostleitner* csupán az ausztriai zeneszociográfiai irodalomról ír bevezetőjében, a magyar fejezet gazdája, *Sági Mária* viszont egész zenekultúránkat ismerteti, tömörségében is átfogó igényvel. Ebben a módszertani eltérésben persze megnyilvánul az is, hogy a világ vagy Európa sokkalta többet tud Ausztria, mint Magyarország mai zenekultúrájáról, s ez kellőképpen indokolja a jelzett különbséget.

Az osztrák bibliográfia különben valamivel szerényebb, mint az UE Report ismertetett kiadványának anyaga. Nem utal a publikáció arra, vajon miért hagyott ki egynémely munkát a bibliográfia készítője a közös kiadványból.

Sági Mária, a magyar rész gazdája részletesen ismerteti zenekultúránkat és

intézményeit. Hogy elsősorban az eredményekre, nem pedig a problematikus vonatkozásokra helyezi a hangsúlyt, azt kellően motiválja, hogy munkája expontra szánt. Ugyancsak ismerteti, tipológiát adva, a magyar zeneszociológiai szakirodalom jellemzőit.

Sági állította össze — *Berzsenyi Ágnes, Feuer Mária és Strém Kálmán* közreműködésével — zeneszociológiai szakirodalmunk bibliográfiáját is. 70 írást ismertet a 70-es évek terméséből, a lehető legtágasabban értelmezve a szociológiát. Az összeállítás értékeit nem vitatva, s elismerve az első kísérlet jelentőségét, meg kell jegyezni, hogy a bibliográfia válogatás jellegű, a témába vágó magyar publikációk száma ugyanis lényegesen nagyobb, akár könyvekre, akár folyóiratban megjelent írásokra gondolunk. Meglehet persze, hogy itt bizonyos arányosság is begett a szerkesztők szemé előtt, hiszen az osztrák bibliográfia 53 címével szemben így is 70 magyar publikáció leírása áll. De a bibliográfia készítése műfajilag amúgy is hálátlan, hamarabb tűnnek fel hiányok, mint pozitívumok. Egy esetleges javított-bővített 2. kiadásra gondolva hívom fel a figyelmet egynémely Budapesten kívül, tanácsok által kiadott könyvre, a Népművelés, a Parlando, az Ének-Zene Tanítása — és más szakfolyóiratok —, valamint a Társadalmi Szemle és a megyei irodalmi-kulturális folyóiratok anyagára.

A kiadvány hasznát mindazonáltal senki sem tagadhatja, hiszen két ország kettős tükrében láttatja a zene társadalmi életének szakirodalmát.

Desmond Mark:

ZUR BESTANDAUFNAHME

DES WIENER

ORCHESTERREPERTOIRES

Universal Edition Wien, 1979

E karcsú kötet Bécs két nagy zenekarának, a Filharmonikusoknak és a Szimfonikusoknak a repertoárját elemzi, a zenekarok születésétől 1974-ig. Alcíme: *Szociográfiai kísérlet John H. Mueller*

módszere alapján. Akik ismerik Losonczi Ágnes könyvét, A zenei élet szociológiáját (1969) s benne a zeneszociológiai rendszerek ismertetéséről szóló fejezetet, azok számára Mueller módszere nem hat már felfedezésnek, s Losonczi repertoárelemzésének grafikonjai (158—190. l.) nagyon is emlékeztetnek Desmond Mark Muellertől átvett s egy-egy zeneszerző műveinek életét-utóéletét ábrázoló grafikonábrázolásaira.

A kölcsönvett s termékenyen alkalmazott módszer történeti szempontból is alkalmasnak tetszik összevetésre, hiszen mind a New York-i, mind a Bécsi Filharmonikusok alapítási éve 1842. Lényeges különbség, amire Mark nyomatékosan felhívja a figyelmet, hogy az amerikai zenekarok — közöttük New York időben legkorábban alakult filharmonikusai — zenei import alapján jöttek létre, ami a repertoárra éppúgy érvényes, akár az együttesek karmestereire, a bécsi együttesek viszont jellemzően a saját osztrák—német zenei repertoár megszólaltatását vállalták és vállalják, vagyis művek tekintetében túlnyomóan önellátók.

Mark részletesen ismerteti Mueller 1951-ben megjelent, kiindulásául szolgáló könyvének — The American Symphony Orchestra. A Social History of Musical Taste — egész gondolatmenetét, s függelékül közli a könyv első fejezetének német fordítását (A zene története mint zeneművek előadásának története). Roppant érdekes azoknak a kritériumoknak a leírása, amelyek Mueller szerint az USA ideális zenekarait jellemzik. 1. kizárólag hivatásos muzsikusból álló tagság; 2. a tagok teljes évadra szóló szerződése; 3. főfoglalkozású zenekari tagság; 4. minden más tevékenység (tanítás, koncertezés stb.) a zenekari munka igényeihez alkalmazkodó; 5. rendszeres és megfelelő számú próba; 6. az előző feltételek biztosításához kielégítő anyagi fedezet. Ugyancsak ismerteti, miképpen alakultak át a szövetkezeti, önkormányzati alapon született amerikai zenekarok végül is vállalkozássá, bár ezt a fejlődést a repertoár alakulásával nem kapcsolja össze.

Mueller számítási módszere nem egy-egy zeneszerző műveinek darabszám szerinti előfordulását veszi figyelembe, hanem pontosabb méréseken alapul. E metódus lényege, hogy a vizsgált zenekar koncertjeinek időtartamát percben kiszámítja, az előadott művek játékidé-

jét szintén percben határozza meg, s egy-egy zeneszerző jelenlétét a műsorokon úgy kapja meg, hogy a vizsgált periódus valamennyi koncertjének időtartamát elosztja a szóban forgó zeneszerző műveinek előadási idejével. Ilyen módon kiküszöbölhető az a statisztikai pontatlanság, hogy a Figaro házassága nyitány éppúgy egy Mozart-mű, akár a nála vagy 22-szer hosszabb Requiem. Végül is ilyen számításokon alapul a zeneszerzők „népszerűségi piramisa”, vagyis annak ábrázolása, hogy a vizsgált zenekarok különböző időkben mely zeneszerzőktől milyen arányban játszottak, valamint az „életciklus” elnevezésű grafikon, amely zeneszerzők jelenlétét hosszabb periódusokra kivetítve ábrázolja, bemutatva egy-egy alkotó népszerűvé válásának vagy feledésbe merülésének görbáját.

Mark utal rá, hogy a jellemzően zenei importra szorult amerikai zenekarok repertoárjára a világpolitika nagyobb hatással volt, mint az önellátásra berendezkedett bécsi együttesek műsorszerkezetére. Meglehet, itt szélső példákat szembeesít, hiszen különben mindkét világháború megteremtette a maga zenei embargóit, a szemben álló felek mindkét ízben betiltották a másik fél zenéjét, olykor visszamenő zenetörténeti érvénynyel (a cári Oroszországban például Beethoven a nevében — „van” — kimutatható holland származás mentette meg a betiltástól az I. világháború idején!).

Mark a Bécsi Filharmonikusok 1000 hangversenyének műsorát elemzi, valamennyi Bécsben tartott koncertjét. Az azonos műsorral megismételt koncerteket azonban egy hangversenynek számítja, bár talán az ismétlés sem elhanyagolható tényező. Az ausztriai és külföldi turnék sem kerültek bele az így is hatalmas anyagot felölelő statisztikákba, függetlenül attól, hogy nyilván az is jellemző, mit vár a világ egy bécsi zenekartól, s mit ad az a nemzetközi közönségnek. Az 1900 óta különböző neven működő Bécsi Szimfonikusok 700 hangversenyműsora képezte a vizsgálat tárgyát — részben a Filharmonikusok elemzésének kritériumai szerint —, ám, mint azt a szerző maga is megjegyzi, itt távolról sem járt el a teljesség igényével, mivel a Bécsi Szimfonikusok „bérbe vehető zenekar”. Így például nem vizsgálja a bécsi munkás szimfonikus hangversenyeken közreműködő Szimfoniku-

sok műsorait, amelyek pedig összehasonlíthatatlanul progresszívebbek az 1934-gyel záruló korszak más bécsi zenekari ciklusainál.

A zeneszerzők játszottságát ábrázoló grafikonok értelmezésére, vagyis annak kimutatására, vajon miért növekszik vagy csökken egy-egy zeneszerző népszerűsége különböző korokban, Mark általában nem vállalkozik. A grafikonokról leolvasható, hogy egy-egy zeneszerző játszottságában például kerek születési vagy halálozási évfordulói is szerepet vittek. A szerző által közölt hatalmas tényanyag az okok kutatásakor sok irányban továbbgondolható, s nyilván ez volt a munká szándéka, nem csupán annak statisztikai kimutatása, hogy a két vezető bécsi szimfonikus zenekar konzervatív műsorpolitikát folytat, egy ilyen közizlés szolgálatában.

Henriette Kotlan-Werner:

KUNST UND VOLK

DAVID JOSEF BACH 1874—1947

Europaverlag Wien, 1977

A kötet, amely a Ludwig Boltzmann-ról elnevezett munkásmozgalom-történeti intézet keretében készült, nem csupán zenetörténeti kordokumentum. D. J. Bach nem csupán az ÖSP napilapjának zenekritikusa és a bécsi munkás szimfonikus hangversenyek alapító s vezető személyisége volt, hanem az osztrák munkásosztály kulturális szintje általános emeléséért felelősséget vállaló szociáldemokrata funkcionárius, a szociáldemokrata Kunststelle alapítója, a Kunst und Volk folyóirat megteremtője. Szervező munkájának eredményeként a 20-as évek második felében 5 év alatt több mint kétfélmillió színház-, koncert- és operajegyet vásároltak igen kedvezményes áron osztrák munkások.

A publikáció jelentős részt mégis szadunk osztrák zenetörténetével foglalkozik, a munkásság zenei művelődését helyezi D. J. Bach életútjának középpontjába. Bach a bécsi munkás szimfonikus hangversenyek egyik fő szervezője 1905-től, irányítója 1918—1934 között. Ebben a minőségében Anton Webernnel, a munkás szimfonikus hangversenyek

többségének karmesterével működött együtt s a bécsi munkásoknak olyan progresszív műsorú koncertsorozatokat rendezett, amelyeket azidőtájt nem vállalt a polgári zenei élet. Mert ezeken a hangversenyeken rendszeresen játszottak Mahlert, Schoenberget, a köréhez tartozó zeneszerzőket, de Bartókot, Kodályt is. 1923-tól Bach szerkesztésében jelent meg a Kunst und Volk folyóirat, a politizáló művészetek orgánuma, amely egy hamisításoktól mentes Schubert- vagy Johann Strauss-képpért éppúgy sokat tett, akár Anton Webern művészetének terjesztéséért.

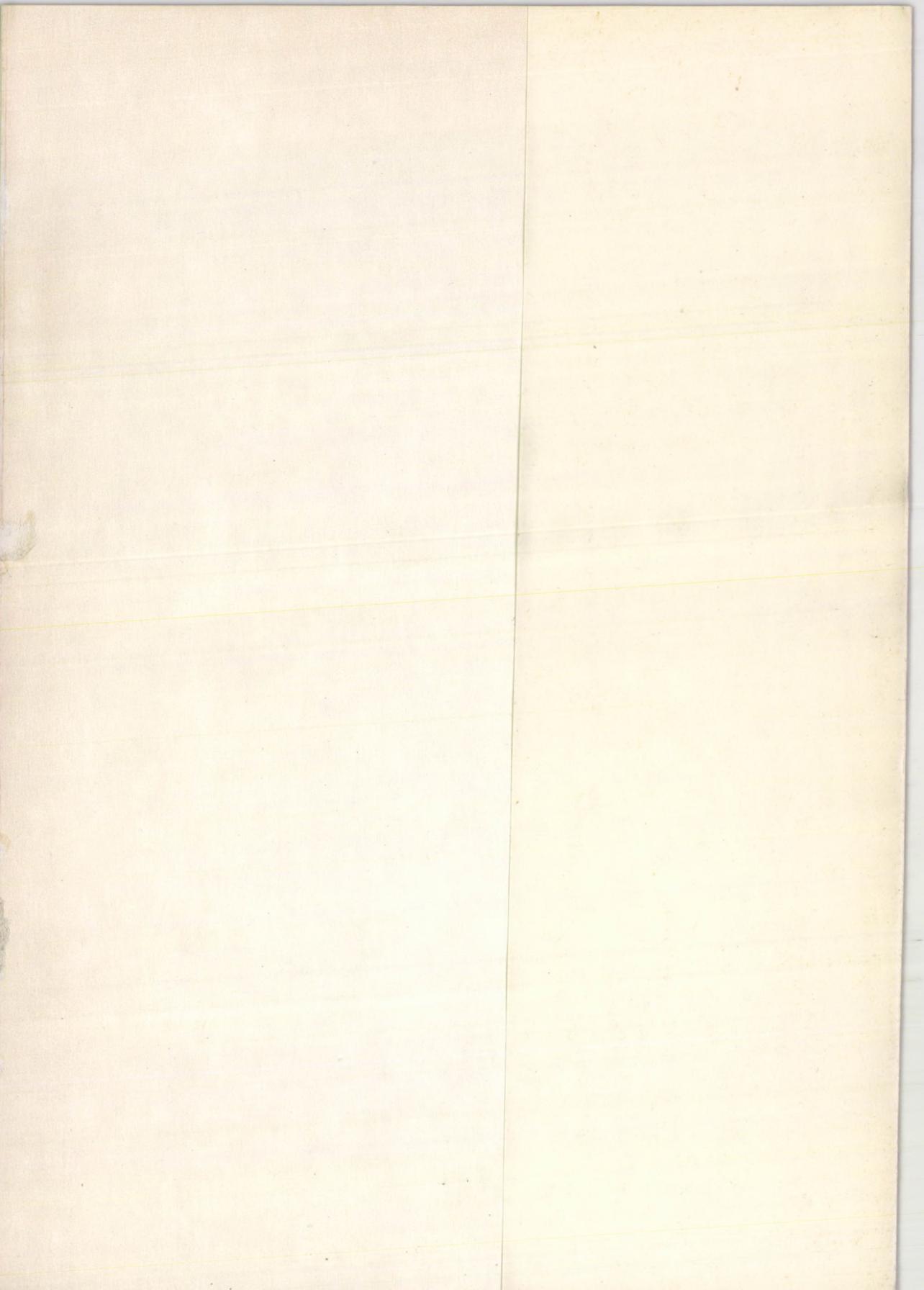
D. J. Bach írta, 1931-ben, a bécsi Arbeiter Zeitungban, az SPÖ központi napilapjában: „Ez az Anton Webern, aki úgy melleleg munkáskórust, a Kunststelle énekegyesületét maximális teljesítmény elérésére nevelte, és éppen a kórus legutóbbi hangversenyén Hanns Eisler végtelenül nehéz kórusait adta elő, amelyeket más énekkarok előadni nem tudnak — nos, ez az Anton Webern Bécsben nem kap művészi pozíciót, hogy a bécsi zenei életet erőteljesebben gazdagíthassa. Nem kap olyan pozíciót, amely anyagilag a nyomorúságos élet-körülményekből kiemelne! Nincs senki,

semmilyen hatóság, amelyik kötelezettséget vállalna? Belefáradunk, de nem hagyhatunk fel azzal, hogy erre újra meg újra emlékeztessünk.”

Az utolsó munkás szimfonikus hangverseny dátuma 1934. február 11., az I. Osztrák Köztársaság utolsó életjele együtt. Műsorán Stölzel, Pisk, J. S. Bach, Milhaud, Honegger, Hanns Eisler művei hangzottak el. D. J. Bach csakhamar emigrálni kényszerült, s 1945 decemberében így emlékezett vissza erre a koncertre: „Örömünk és büszkeségünk maradt, hogy utolsó lehelete voltunk egy szabad Ausztriának. Műsorunkon szerepelt Hanns Eisler teljes filmzenéje, a végén a Szolidaritásdallal. A kiadó betiltotta az előadást. Mi azonban kijelentettük, hogy a dalt engedélye nélkül is előadjuk. A munkások eljöttek, és amint a Szolidaritásdal felhangzott, a közönség már az első ütemeknél felugrott üléséről. A rákövetkező napon következett el a fasizmus csapása Ausztriára” (Arbeiter Zeitung, 1945. december 30.).

A. D. J. Bach monográfia a munkáskultúra — s benne a zenekultúra — becses dokumentuma.

B. J.





Ismerjük meg egymást!

A LEMEZPOSTA bemutatkozik Önnek:
A LEMEZPOSTA révén Ön bárhol az országban postán kapja meg azokat a lemezeket, amelyeket a sajtóban közzé tett lista vagy a katalógusunk alapján megrendel.

A LEMEZPOSTA -kivánságra- a Magyar Hanglemezyártó Vállalat teljes HUNGAROTON lemezválasztékáról katalógust küld Önnek.

A LEMEZPOSTA katalógusát a Művelt Nép Könyvterjesztő Vállalat évenként kiegészíti.

A LEMEZPOSTA küldeményeit Ön a megrendelésének beérkezésétől számított 12 napon belül megkapja.

A LEMEZPOSTA címzettjét 250 Ft-nál nagyobb értékű megrendelés esetén nem terheli postaköltség.

Hogy jobban megismerkedjünk még megjelenésük előtt a lemezújdonságokról is tájékoztatja Önt. Kérjük, hogy küldje el címünkre a kitöltött szelvényt:

lemezpostá

1817 BUDAPEST



Ha katalógust kér,

aláhúzással jelezze érdeklődési körét
Zenei művek, versenyművek, kantáta,
oratórium, egyházi zene, opera, kórus-
művek, hangszeresztőlők, kamarazene,
mai magyar zeneszerzők, irodalom, vers, egyéb.

Név: _____

Cím: _____

aláírás



Művelt Nép Könyvterjesztő Vállalat