Kötelespéldány

MAGYAR ZENE

1981 1

Kötelespéldány

MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

1981. XXII. évfolyam

TARTALOM

TANULMÁNYOK, CIKKEK

	Szám	Oldal
A centenáris Bartók-szám elé (Breuer János)	1	3
A MAGYAR ZENEMŰVÉSZEK SZÖVETSÉGE XI. KÖZGYŰLÉSE		
Adatok a Magyar Zeneművészek Szövetsége tevékenységéről a X. és XI. közgyűlés közötti időszakban	2	115
Zenei életünkről	2	125
Láng István, a Magyar Zeneművészek Szövetsége főtitkára, szóbeli kiegészítései a közgyűlés írásos anyagához	2	128
A Magyar Zeneművészek Szövetsége XI. közgyűlésének vitája	3	303
BARTÓK BÉLA:		
Önéletrajz	1	7
BIE, OSCAR:		
Levél Bartók Bélának	1	18
DR. BRUCKNER ÉVA:		
Munkáshangversenyek a Vigadóban a századelőn	2	209
COLLINS, ADRIAN:		
Bartók, Schönberg és néhány dal	1	38
CSOMASZ TÓTH KÁLMÁN:		
Huszár Gál énekeskönyve (1560) és zenei jelentősége	2	176
DEMÉNY JÁNOS:		
1908. december 9. (Bartók újdonság Székely Arnold hangversenyén)	1	52
1908. december 9. — még egyszer	4	423
DILLE, DENIJS:		
Bartók és Busoni kapcsolatának dokumentumai	1	42
ECKHARDT MÁRIA:		
Liszt Marseille városában	3	259
SZ. FARKAS MÁRTA:		
Vonószongora — magyar szabadalom 1894-ből	4	380

GÁBOR ISTVÁN:
A politikus Lukács Pál 3 315

GRAY, CECIL:
Bartók Béla 1 11

KECSKEMÉTI ISTVÁN:
Egy Chopin—Bartók—Kodály párhuzam 1 63
Zenei könyvtárak és archívumok Magyarországon 4 346

KODÁLY ZOLTÁN:
Bartók Béla gyermekdarabjai 1 23

KOVÁCS SÁNDOR:
A Bartók-rend történetéhez 1 72

KROÓ GYÖRGY:
Bartók dramaturgiai koncepciójának fejlődése a színpadi művek genezisének tükrében 2 135

LEGÁNY DEZSŐ:
A zene alakváltásai a kiegyezés első szakaszában I. 4 392

PETYREK, FELIX:
Bartók Béla zongoraművei 1 25
A Temps Bartók Béláról 1 28

PINTÉR LAJOS:
George Enescu Magyarországon 3 227

SAMINSKY, LAZARE:
Bartók Béla és a grafikai áramlat a zenében 1 34

SÁRHELYI JENŐ:
Bartók Béla Békés megyében 1 86

TARI LUJZA:
Egy közjáték dallam 3 285

TOKAJI ANDRÁS:
Sáry László két kompozíciója 2 214

VÁRNAI PÉTER:
Az olasz operahagyomány továbbélése Wagner zenedrámáiban . 4 359

VIRÁGH LÁSZLÓ:
Két Balassi-nótajelzésről 2 163

UJFALUSSY JÓZSEF:
Premisszák a Bartók-zene megértéséhez 4 335

WELLESZ, EGON:
Bartók Béla vonósnégyesei 1 20

ZÁGON GÉZA VILMOS:
Kubizmus a zenében 1 31

SZEMLE

A Művészeti Alap Zenei Szakosztályának 1980. évi díjai 1 111
Jegyzetek a mai francia zenéről (Grabócz Márta) 3 322

DOCUMENTA

Két Bartók-adalék (Várnai Péter) 3 317
Paraszti életrajzok a Pátria népzenei hanglemezek tükrében (Gábry György) 4 425

KÖNYVEKRŐL — KOTTÁKRÓL

Brown, Howard M.: A reneszánsz zenéje — C. Ph. E. Bach: Oboaversenyek (Fittler Katalin) 2 222
Das grosse Musiklexikon II. — Florian Langegger: Mozart, Vater und Sohn (Bónis Ferenc) 3 330
Schneider, Reinhard: Semiotik der Musik (Maróthy János) 2 221
Tallián Tibor: Bartók Béla — Lampert Vera: Bartók népdalfeldolgozásainak forrásjegyzéke — Csaplár Ferenc: Kassák Lajos Bartók verse — Péter László: Bartók Szegeden (Breuer János) 4 439
Wagner, Richard: A barna könyv — M. Waissel: Tabulatura (1573) I—II. (Fittler Katalin) 3 328

MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XXII. évf. I. szám 1981. március

TARTALOM

A centenáris Bartók-szám elé (Breuer János) 3

BARTÓK BÉLA:
Önéletrajz 7

CECIL GRAY:
Bartók Béla 11

OSCAR BIE:
Levél Bartók Bélának 18

EGON WELLESZ:
Bartók Béla vonósnégyesei 20

KODÁLY ZOLTÁN:
Bartók Béla gyermekdarabjai 23

FELIX PETYREK:
Bartók Béla zongoraművei 25
A Temps Bartók Béláról 28

ZÁGON GÉZA VILMOS:
Kubizmus a zenében 31

LAZARE SAMINSKY:
Bartók Béla és a grafikai áramlat a zenében 34

ADRIAN COLLINS:
Bartók, Schönberg és néhány dal 38

DENIJS DILLE:
Bartók és Busoni kapcsolatának dokumentumai 42

DEMÉNY JÁNOS:
1908. december 9. (Bartók-újdonság Székely Arnold hangversenyén) 52

KECSKEMÉTI ISTVÁN:
Egy Chopin—Bartók—Kodály párhuzam 63

KOVÁCS SÁNDOR:
A Bartók-rend történetéhez 72

SÁRHELYI JENŐ:
Bartók Béla Békés megyében 86

SZEMLE
A Művészeti Alap Zenei Szakosztályának 1980. évi díjai . . . 111

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. Előfzetési díj fél évre 50,— forint, egész évre 100,— forint.
Index: 25 563

HU ISSN 0025—0384

81.3686.66-21 Alföldi Nyomda, Debrecen

A CENTENÁRIS BARTÓK-SZÁM ELÉ

Nyolcadik alkalommal jelentkezik a folyóirat Bartók-számmal. Az 1961./7-8. füzet a Liszt—Bartók év jegyében jelent meg, az 1965./4. szám a zeneszerző halálának 20., az 1970./1-4. szám 25., az 1975./3. szám 30. évfordulóján. Közben, az 1971./1., 2. és 3. szám az 1971 márciusában, Bartók Béla 90. születésnapjának tiszteletére rendezett nemzetközi zenetudományi konferencia anyagát tartalmazta.

A centenáris megemlékezés nyilvánvalóan nem korlátozódhat egyetlen folyóiratszámra, hiszen készülő, végleges megfogalmazás előtt álló munkák, valamint az idei év itthon és világszerte megrendezendő tudományos kongresszusai-konferenciái hosszabb időre szóló publikációs programot adnak s a Bartók-évben megjelenő nagyszámú kiadvány rezencensi értékelése valójában még meg sem kezdhető.

A keltezése szerint a 100. születésnapra megjelenendő idei 1. szám hármas rétegződésű. Teljes terjedelemben tartalmazza a folyóirat-irodalom legelső Bartók-különszámának, a bécsi *Musikblätter des Anbruch*nak a zeneszerző 40. születésnapját köszöntő anyagát. Ez a különszám részlegesen és különböző kiadványokban eddig is hozzáférhető volt magyar nyelven. Bartók Önéletrajza írásainak gyűjteményeiben, Cecil Gray tanulmánya Demény János dokumentációjában, Kodály cikke a Visszatekintésben olvasható. Az Anbruch teljes Bartók-számának mindazonáltal más a jelentése és más volt a jelentősége. A jeles berlini zenekritikus, Oscar Bie levele, nemcsak szubjektív lelkesült hangja révén érdemel figyelmet, gazdagítja néhány elemmel az életrajzot is. Egon Wellesz és a napjainkban elfeledett, ám a 20-as években nagyra értékelt zeneszerző, Felix Petyrek írása a kortárs alkotók Bartókról alkotott képének egy-egy jellemző pillanatfelvétele. A *Temps* recenziója a Revue musicale 1920 tavaszán kottamellékletként publikált Tombeau és Debussyjéről, közelebbről Bartók Improvizációinak VII. tételéről (Sostenuto rubato [Beli fiam, beli]) az Improvizációk első nemzetközi visszhangját idézi. (A cikket hamisan interpretáló Magyar Színpad késztette Bartókon „Aki nem tud arabusul..." című vitaírására.) Az Anbruch cikkeihez fűzött, számmal jelölt jegyzetek szerkesztői hozzátételek.

Az írások szerény második csoportja különféle megközelítésekben keresi Bartók helyét századunk zenéjének irányzatai között. Zágon Géza Vilmos alighanem valóban az első, aki Bartók és Stravinsky között párhuzamot von. Lazare Saminsky zeneszerző, karmester és zenetudós (Odessza 1882 — New York 1959) az elsők egyike, aki századunk fiatalabb zeneszerzői és Bartók

között keres párhuzamot; némely megfogalmazása, meglehet mosolyt keltő, vagy vitára ingerel, de gondolatmenete mindenképpen dokumentumértékű. Ne feledjük: a faj, faji zene közhasznú terminológia volt nemzeti, népi jelleg szinonimája s e fordulatot csupán a náci terminológia járatta le. Adrian Collins tanulmánya mindenképp korai dokumentuma a Bartók—Schoenberg összehasonlító elemzésnek. Zágon Géza Vilmos cikke új kiadásban nem jelent meg ez ideig, Saminsky és Collins írása első magyar nyelvű közlés.

A harmadik csoport anyagához sok kommentár nem szükségeltetik. Denijs Dille tanulmánya Bartók és Busoni kapcsolatairól 1965-ben, a Documenta Bartókiana 2. füzetében jelent meg, magyarul kibővített — s részben redukált — változata lát napvilágot.

A Bartók-centenáriumnak beköszöntője csupán a Magyar Zene jelen száma; az év kutatási eredményei rányomják bélyegüket a teljes XXII., sőt bizonnyal a XXIII. évfolyamra is.

Breuer János

MUSIKBLÄTTER DES ANBRUCH

Halbmonatsschrift für moderne Musik
Schriftleitung: Dr. Otto Schneider

3. Jahrgang, Nummer 5 — 1. März-Heft 1921

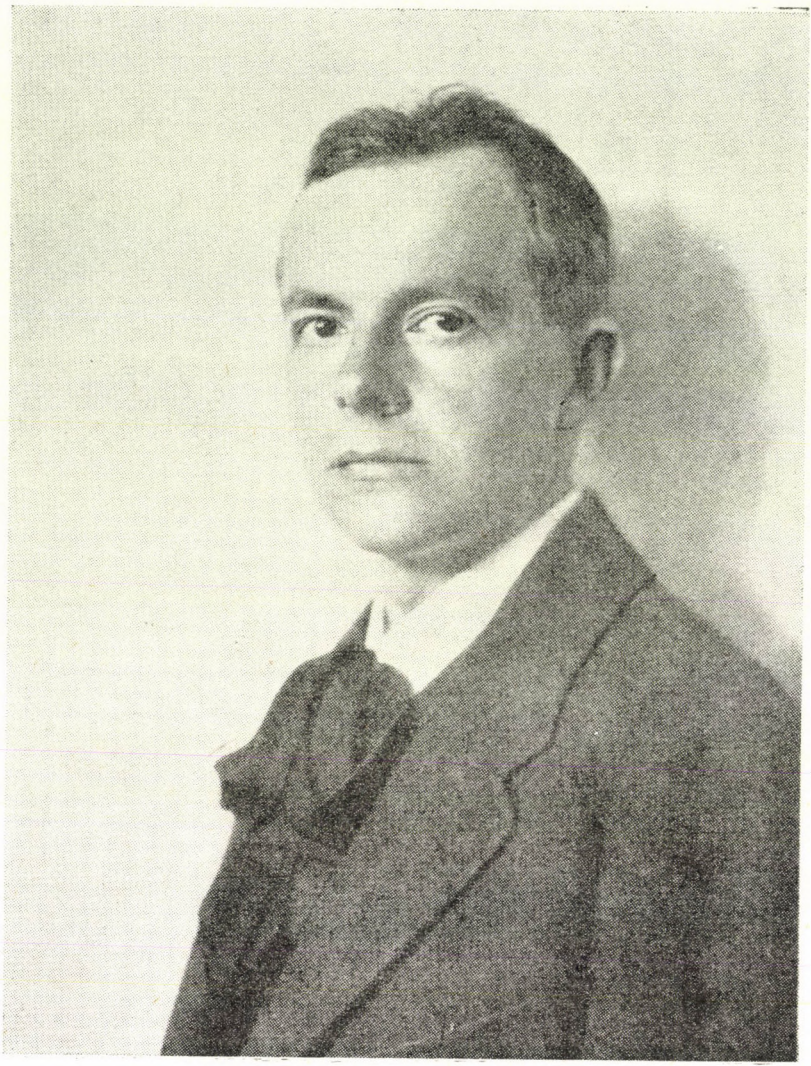
Sonderheft
BÉLA BARTÓK

Béla Bartók ..... Selbstbiographie
Cecil Gray ..... Béla Bartók
Oscar Bie ..... Brief an Béla Bartók
Egon Wellesz ..... Die Streichquartette von Béla Bartók
Zoltán Kódaly ..... Bartóks Kinderstücke
Felix Petyrek ..... Béla Bartóks Klavierwerke
Feuilleton des „Temps" über Béla Bartók

Notenbeilage: Töne im Herbst op. 16 Nr. 2

Porträt Bartóks

Universal-Edition A.G. Wien I. Karlsplatz 6



BÉLA BARTÓK

BARTÓK BÉLA (BUDAPEST):

ÖNÉLETRAJZ[1]

Születtem 1881. márc. 25-én Nagyszentmiklóson, Torontál megyében és hatéves koromban kezdtem zongorázni tanulni édesanyámtól. Atyámban, aki egy gazdászati iskola igazgatója volt, meglehetősen magas fokú zenei tehetség élt, zongorázott, műkedvelőkből zenekart szervezett, sőt, megpróbálkozott táncdarabok komponálásával is. Nyolcéves voltam, amikor meghalt. Halála után anyámra hárult a gond, hogy mint népiskolai tanítónő mindennapi kenyerünket megkeresse. Nagyszőllősre kerültünk, azután Besztercére, Erdélybe, végül 1893-ban Pozsonyba. Minthogy már kilencéves koromban kezdtem apró zongoradarabokat komponálni és 1891-ben Nagyszőllősön mint „zeneszerző" és „zongoraművész" a nyilvánosság előtt is felléptem, nagyon fontos volt számunkra, hogy végre nagyobb városba költözködjünk. A magyar vidéki városok között akkoriban kétségkívül Pozsonyban volt a legélénkebb zenei élet, és így alkalmam nyílt arra, hogy egyrészt *Erkel* Lászlónál, *Erkel* Ferenc fiánál, zongoraleckéket vehessek és összhangzattant tanuljak egészen tizenöt éves koromig, másrészt pedig néhány — bár nem valami jó — zenekari hangversenyt és opera-előadást meghallgassak. A kamarazenei gyakorlat alkalma sem hiányzott, és így tizennyolc éves koromig aránylag elég jól megismerkedtem a zeneirodalommal Bachtól Brahmsig. Wagnernél azonban csak a „Tannhäuserig" jutottam. Eközben szorgalmasan komponáltam *Brahms* és a nálam négy évvel idősebb *Dohnányi* ifjúkori műveinek, nevezetesen I. opuszának, befolyása alatt.

A gimnáziumi tanulmányok befejezése után *Dohnányi* tanácsára Budapestre jöttem a Zeneakadémiára, ahol *Thomán* István (zongora) és *Koessler* János (zeneszerzés) növendéke voltam 1899-től 1903-ig. Mindjárt megérkezésem után nagy igyekezettel vetettem magam Wagner Richárd előttem még ismeretlen műveinek (tetralógia, Tristan, Mesterdalnokok) és Liszt zenekari műveinek tanulmányozására. Alkotó munkásságom azonban e korszakban teljesen parlagon hevert. Most már eltávolodván *Brahms* stílusától, Wagneren és Liszten át sem tudtam az áhított új utat megtalálni. (Liszt jelentőségét a zeneművészet továbbfejlesztése szempontjából akkor még nem értettem meg, művészetében csak a külsőségeket láttam.) Ennek következtében körül-

[1] Tallián Tibornak, a Bartók-írások új kiadása gondozójának javaslatára a Szőllősy András szerkesztésében megjelent Bartók Béla Összegyűjtött Írásai I. (Zeneműkiadó Vállalat, Budapest 1966.) 8—11. lapján megjelent Önéletrajz szerepel ehelyütt, mint standard szöveg, s nem az attól némely részletében, árnyalatokban eltérő Musikblätter des Anbruch-változat fordítása.

belül két éven át jóformán semmit sem dolgoztam és a Zeneakadémián tulajdonképpen csak kitűnő zongorázó hírében álltam.

Ebből a stagnálásból mint a villám ragadott ki az „Imigyen szóla Zarathusztra" első budapesti előadása (1902); a mű, amelyet a legtöbb pesti muzsikus irtózással hallgatott, engem a legnagyobb elragadtatással töltött el: végre megpillantottam az irányt, amely újat rejt méhében. Rávetettem magam Strauss partitúráinak tanulmányozására és ismét elkezdtem komponálni. Még egy másik körülmény is döntő jelentőségű volt fejlődésemre: ez időben indult meg Magyarországon az az ismert sovén politikai áramlat, amely a művészet terén is érezhetővé vált. Arról volt szó, hogy a zenében is valami specifikusan magyart kell teremteni. Ez az eszme megragadott engem is és ráterelte figyelmemet népzenénk tanulmányozására, helyesebben annak tanulmányozására, amit akkoriban magyar népzenének tartottak.

Ilyen körülmények között komponáltam 1903-ban „Kossuth" című szimfóniai költeményemet, amelyet *Richter* János azonnal elfogadott előadásra és be is mutatott Manchesterben (1904. febr.). Ebben az időben írtam továbbá egy hegedűszonátát és egy zongoraötöst is; az elsőt *Fitzner* Rudolf mutatta be Bécsben, az utóbbit a Prill-féle vonósnégyes. E három művem nem került kiadásra. Ebbe a korszakba tartoznak még: az 1904-ben komponált „Rapszódia zongorára és zenekarra" (op. 1.), amellyel 1905-ben eredmény nélkül versenyeztem Párizsban a Rubinstein-díjért, továbbá a nagyzenekarra írt első szvit 1905-ből.

Strauss Richárd azonban nem sokáig tartott bilincseiben. Újból tanulmányozni kezdtem Lisztet — nevezetesen kevésbé népszerű alkotásait, mint pl. az „Années de Pélérinage"-t, a „Harmonies poétiques et religieuses"-t, a Faust-szimfóniát, a „Haláltánc"-ot, stb. — és ezek a tanulmányok némi, számomra kevésbé rokonszenves, külsőségeken keresztül a dolgok magvához vezettek: föltárult előttem ennek a művésznek igazi jelentősége, műveinek jelentőségét nagyobbnak éreztem a zene fejlődése szempontjából, mint Wagnerét és Straussét.

Fölismertem továbbá, hogy a tévesen népdaloknak ismert magyar dallamok — amelyek a valóságban többé-kevésbé triviális népies műdalok — kevés érdekességet nyújtanak, és így 1905-ben hozzáfogtam a mindaddig teljesen ismeretlen magyar parasztzene fölkutatásához. E munkámban nagy szerencsémre kiváló zenész-munkatársat találtam *Kodály* Zoltán személyében, aki kitűnő érzékkel és ítélőképességgel nemegy megbecsülhetetlen útmutatást és tanácsot adott számomra a zene minden terén.

Kutatásomat tisztán zenei szempontból kiindulva és kizárólag magyar területen kezdtem meg, később azonban szláv és román nyelvterületen is folytattam.

Mind e parasztzenének tanulmányozása azért volt számomra döntő jelentőségű, mert rávezetett arra, hogyan függetleníthetem magam teljesen az eddigi dúr-moll-rendszer egyeduralma alól. Mert a gyűjtés útján nyert dallamkincs túlnyomó és éppen legértékesebb része a régi egyházi hangnemekben, vagyis a görög és bizonyos még primitívebb (pentatonikus) hangnemekben mozog, azonkívül a legváltozatosabb és legszabadabb ritmikus alakulatot és ütemváltozást mutatja úgy a *rubato-*, mint a *tempo giusto*-előadásban. Kiderült, hogy a régi, a mi műzenénkben többé nem használatos hang-

sorok egyáltalában nem vesztették el életképességüket. Alkalmazásuk újszerű harmonikus kombinációkat is lehetővé tett. A diatonikus hangsor kezelése a merev dúr-moll-skálától való megszabaduláshoz vezetett és végső következményeiben ahhoz, hogy teljesen szabadon rendelkezhetünk kromatikus tizenkéthangú rendszerünk minden egyes hangja fölött.

1907-ben kineveztek zongoratanárnak a Zeneakadémiára és kinevezte-tésemet főleg azért fogadtam szívesen, mert lehetővé tette, hogy itthon telepedjem le és így tovább haladjak folklorisztikus céljaim felé. Amidőn még ugyanebben az évben *Kodály* ösztönzésére megismerkedtem *Debussy* műveivel és tanulmányozni kezdtem azokat, csodálkozva vettem észre, hogy Debussy melodikájában is nagy szerepet játszanak bizonyos, a mi népzenénkével azonos pentatonikus fordulatok. Kétségtelenül ezek is valamely kelet-európai népzene — valószínűleg az orosz — befolyásának tulajdoníthatók. Hasonló törekvések észlelhetők *Sztravinszkij* Igor műveiben is. A mi korunkban tehát az egymástól legtávolabb fekvő földrajzi területeken ugyanazok az áramlatok jelentkeznek; itt is, ott is egy friss, az utolsó évszázadok alkotásai által nem befolyásolt parasztzene elemeivel akarjuk a műzenét életteljesebbé tenni.

Negyedik opuszomtól kezdve írt műveim, amelyek éppen az imént vázolt nézetet akarták kifejezésre juttatni, természetesen nagy ellentmondást keltettek Budapesten. A meg nem értés oka egyebek között az is volt, hogy az újabb zenekari művek majdnem kivétel nélkül meglehetősen tökéletlen módon kerültek előadásra; nem volt sem megértő dirigensünk, sem alkalmas hangverseny-zenekarunk. Mikor a harc nagyon kiéleződött, 1911-ben néhány fiatal zenész, köztük Kodály és én is, megkíséreltük egy *Új Magyar Zene egyesület* alakítását. A vállalkozás tulajdonképpeni célja egy önálló hangverseny-zenekar szervezése volt, amely az újabb és legújabb zeneművészeti alkotásokat elfogadható módon adta volna elő. Ámde a cél elérésére irányuló minden erőfeszítésünk eredménytelen maradt. Ezek és más, személyesebb természetű balul kiütött kísérletek indítottak arra, hogy 1912 táján teljesen visszavonuljak a nyilvános zenei élettől, de annál serényebben folytattam zenei folklór-tanulmányaimat. Számos, a mi viszonyainkhoz képest meglehetősen merész utazási tervvel foglalkoztam, amelyek közül, szerény kezdetnek, egyet meg is tudtam valósítani. 1913-ban *Biskrába* és környékére utaztam, hogy az ottani *arab* parasztzenét tanulmányozzam. A háború kitörése már azért is fájdalmasan érintett, mert egyszerre véget vetett jóformán minden effajta kutatásnak és tanulmányaim számára most már csak Magyarország egyes részei maradtak hátra, amelyekben még 1918-ig, mindenesetre az eddiginél korlátozottabb mértékben, tovább dolgozhattam.

Az 1917. év döntő változást hozott a budapesti közönségnek műveimmel szemben tanúsított magatartásában: megérhettem végre, hogy egy nagyobb művemet, *A fából faragott királyfi* című táncjátékot *Tango* Egisto karmester vezénylete alatt zeneileg kifogástalan előadásban hallhattam. 1918-ban ugyancsak Tango mutatta be régebbi színpadi művemet, az 1911-ben írt *A kékszakállú herceg vára* című egyfelvonásos zenedrámát.

Ezt a kedvező fordulatot azonban, fájdalom, 1918 őszén a politikai és gazdasági összeomlás követte. Az ezzel kapcsolatos, mintegy másfél évig tar-

tó bonyodalmak egyáltalában nem voltak alkalmasak arra, hogy az ember bármilyen komolyabb munkát nyugodtan elvégezhetett volna.

Még a mai helyzet sem teszi lehetővé, hogy akár csak gondolni is mernék zenei folklórtanulmányaim folytatására. Saját erőnkből nem engedhetjük meg immár magunknak ezt a „fényűzés"-t, ezenkívül az egykori Nagy-Magyarországtól elszakított területeken a tudományos kutatás politikai okokból is lehetetlen. Távolabbi országok beutazása pedig elérhetetlen...

Egyébként sehol a világon nem mutatkozik igazi érdeklődés a zenetudomány ez ágazata iránt — nem lehetetlen tehát, hogy nincs is az a fontossága, amit néhány fanatikusa néki tulajdonít!

CECIL GRAY (LONDON):

BARTÓK BÉLA[1]

Ha Bartók életművét összefoglalóan áttekintjük, több egymástól szigorúan elhatárolt fejlődési szakaszt ismerhetünk fel. Az első magábafoglalja a Gyászindulót (1903), a két rapszódiát, zongorára és zenekarra, illetőleg csak zongorára (1904)[2] és a Zenekari szvitet (1905); még egy szimfónia[3] is ebbe a periódusba tartozik, ezzel azonban, sajnos, még nem ismerkedhettem meg. Ezt az első alkotói szakaszt sajátosan nemzeti komponálási mód jellemzi, amely csupán a magyar népzene bizonyos melodikus és ritmikus elemeinek kiaknázásából ered. Más szavakkal: ennek az első korszaknak a művei határozottan ahhoz a mozgalomhoz tartoznak, amely a múlt évszázad végefelé kezdődött, a romantikus irány egyik legjelentékenyebb mellékjelensége és nemzeti érzésekre s faji tulajdonságokra akart támaszkodni. Csak korlátozott területre volt utalva, amelyet nagyon hamar kiaknázott és a valóságban lehetőségeit saját vezetői merítették ki. Ez nagyon természetes is, ha meggondoljuk, hogy a művészet legnagyobb feladatai minden nemzetnél azonosak. Semmi sem nemzetközibb, mint az örökkévaló. A nacionalizmus, még akkor is, ha csak politikai és társadalmi szempontból tekintjük, csak egy stádiuma annak a fejlődésnek, amely körülbelül a XV. században kezdődött és amely ma már szélesebb felfogásnak adott helyet. A nemzeti érzés ma már majdnem olyan mesterséges, mint a lokálpatriotizmus szűkebb formája, amely egyes városokkal és körzetekkel kapcsolatos. Mi nem gondolkozhatunk többé nemzetien, hanem csakis kontinentálisan. Valódi, spontán faji érzések ma csak olyan országokban lehetségesek, amelyek földrajzi helyzetüknél fogva az Európában uralkodó kultúrától és szellemi iránytól távol maradtak, vagy kénytelenek voltak távol maradni. És teljesen indokolt, ha egy nemzet, amely egyéniségét megőrzi, ezt abban a meggyőződésben teszi, hogy eszményei a kozmopolita szellemi irány ideáljainál előkelőbbek; máskülönben ez terméketlen és mesterséges kultusz lenne, mint ahogyan ma Angliában az. A magyar nemzet már korán, a XIV. században, minden más európai országnál sokkal előbb, Nagy Lajos és Hunyadi Mátyás alatt, nemzeti öntudatra ébredt és valószínűleg utolsónak is fogja azt elveszteni; valójában egész művészete mélyen gyökerező faji érzések kifejezése. Eszerint azt találjuk, hogy Bartók

[1] A tanulmány a londoni Sackbut 1920. évfolyamában jelent meg. A Musikblätter des Anbruch „szabad fordítás"-ként adta közre.

[2] Gray a jelek szerint nem tudta, hogy a Gyászinduló a Kossuth szimfóniai költemény — az ideig — egyetlen, nyomtatásban is megjelent tétele, sem azt, hogy a két rapszódia voltaképp egyazon mű kétféle változata.

[3] Ez feltehetően az első utalás a külföldi szakirodalomban Bartók Szimfóniájára.

művei ugyanazon a fokon állanak, mint a nemzeti iskola legjelentékenyebb művei. Ezeknek az alkotásoknak egyike, a Szvit, felülmúlhatatlan mestermű. A szó legjobb értelmében ifjúkori munka, de nem a gondolatok éretlensége, vagy a kifejezésben való ingadozás miatt, hanem azért, mert első hangjától utolsó hangjáig végighúzódik benne a soha nem lankadó áradozás és feszítőerő. Olyan tökéletes zeneiséget, mint amely a Szvit-ben megnyilvánul, rendszerint csak akkor találunk zeneszerzőnél, ha eredeti frissesége és izzó alkotó ösztöne már kissé lankadóban van.

Olyan mértékben, ahogyan Bartók egyéniségében gazdagodik, csökken műveiben a nemzeti elem, bár teljesen el soha nem tűnik. A két zenekari portréban és az első vonósnégyesben a gondolatok minősége mély változáson megy át, amennyiben személyesebb és intimebb lesz s egyúttal más értelemben mégis absztraktabb és eltávolodóbb. A gazdag harmonikus köntös és a brilliáns zenekari hatások, amelyekkel a Szvitben találkozunk, finom és testetlen polifon szövedéknek és törékeny melodikus vonalaknak adnak helyet: az erőteljes és virágzó férfiasság helyébe egy szellemibb, szinte misztikus hangulat lép, amelyben a szigor és tartózkodás rendkívüli érzékenységgel, gondolatbeli finomsággal és szenvedéllyel vegyül. Bartók első vonósnégyesét mások is utolérhetik, de ő még túl fogja szárnyalni azt. Beethoven óta ez a vonósnégyes-irodalomnak kétségkívül az egyik legjelentékenyebb alkotása. Ez természetesen már elegendő ok arra, hogy mellőztetését megmagyarázhassuk.

Ehhez egy rendkívül termékeny időszak csatlakozik, amely zongoradarabok sorozatával ajándékoz meg. Ezek Bartók egyedüli olyan alkotásai, amelyeket a muzsikusok legalább viszonylag ismernek. Ezek a darabok: a Bagatellek (op. 6.), a Román táncok, Burleszkek, Elégiák (op. 8.), a Vázlatok (op. 9.), a Tíz könnyű zongoradarab és a gyermekdarabok négy kötete, amelyeket javarészt 1908-ban írt; majdnem mind különleges szépségű, ritka eredetiségű miniatűrkép. Bár olyanok, mintha inkább csak nagyobb művekhez való vázlatok vagy tanulmányok lennének, mégis, mint ez a festményvázlatoknál is gyakori eset, az odavetettség, a gyengéd, szeszélyes törékenység varázsával bírnak, ami kitér minden analízis elől és a továbbfejlesztést talán korlátozza, vagy teljesen meghiúsítja. Ha bizonyos értelemben kísérletek is, mégis hiba lenne ugyanabban a megvilágításban szemlélni őket, mint egy Stravinsky ismert későbbi műveit, amelyek (még ha értéküket dobraverőjük becslése szerint mérjük is), „a hangok hallási értékeinek tárgyilagos kutatását ábrázolják". Bartók darabjai ezeknek teljes ellentétei, inkább a hangok szellemi értékeinek területén végzett, rendkívül szubjektív kutatások. Nem a jóhangzás és dinamika kis kísérletei, hanem a kifejezés tanulmányai, tehát egészen mások. Kevés kivétellel bizonyos érzelmi és gondolati elképzelések megvalósulásai; s közülük a legjobbak (például a Négy siratóének) koncepció és tragikus intenzitás nagysága tekintetében a modern zongorairodalom utolérhetetlen alkotásai. Látszólagos egyszerűségük és a technikai nehézségek relatív hiánya ellenére, ezek a darabok igen magas színvonalú előadókészséget igényelnek. Nem elég lejátszani az írott hangjegyeket; minden egyes hangnak közölni kell a nüanszbeli árnyalatát is, mert enélkül az eredmény nem lesz teljesen meggyőző. Egyetlen zene sem veszít oly sokat a meg nem felelő előadás révén, mint a Bartóké. A technikai perfekciónak semmiféle

foka nem elegendő, ha az illető nem rokonszenvezik teljesen a zeneszerző szándékaival és ha ezekbe nem éli bele magát.

De bármily szépek is e darabok, hiba lenne feltételeznünk, hogy, mint legtöbb kortársa, Bartók is miniatürista. Ellenkezőleg. Ő azon kevés élő komponista közé tartozik, akik nagyszabású műveket tudnak létrehozni. Működésének ezt az oldalát különösképp hangsúlyozni kívánom, még más tulajdonságainak rovására is, részben, mert zongoradarabjai viszonylag ismertek, részben, mert manapság olyan zeneművek meghallgatásakor, amelyek átlag fél percnél nem hosszabbak, nagyzási hóbort aggasztó hajlama érzik; ez odáig megy, hogy azt hisszük, az a mű, amelynek előadása 30 percet vesz igénybe és több évi koncentrált gondolkodás eredményeként keletkezett, nagyobb fontossággal bír annál a darabnál, amely csak 30 másodpercig tart és egyetlen délután készült. Mi a rövidebb darabokat lényegében inkább az ezeket követő, tágasabb felépítésű alkotások előtanulmányainak szeretnénk tekinteni: a zenekari portrékat (1912)[4] és a második vonósnégyest (1915—1917), az évszázad legjelentősebb alkotásai közé tartozó kompozíciók előtanulmányainak. Az idén megjelent zongoraszvit (op. 14.) szintén ritka jelentőségű alkotás, kiváltképp az harmadik és negyedik tétele.

Ezek a későbbi művek, különösen a kvartett, Bartóknak a nacionalizmusból a teljes individualizmusba, vagy, ha a kifejezés jobban tetszik, az univerzalizmusba való átmenetének utolsó fázisát jelentik. Ha közelebbről szemléljük, művészi fejlődésében e két elem küzdelmét láthatjuk, s ebben, úgy látszik, teljesen dominál az individualitás. Az utolsó műveiben kétségbevonhatatlanul jelentkező uralkodó hatás a Beethovené. Kiváltképp a vonósnégyes stílusa hasonlít annyira e mester fennmaradott műveihez, hogy szinte úgy tűnik fel, mintha szándékosan támaszkodott volna reájuk. Érdekes a Szvit (op. 14.) Scherzójának vitathatatlan beethoveni karaktere is. S valóban, anélkül, hogy kétesértékű hasonlatot megkockáztatnánk, csupán a szellemi képességeket tekintve, Bartók szellemi tehetsége közeli rokona a Beethovenének és ez a rokonság minden újabb művében egyre feltűnőbb.

Egy Schiller és Shakespeare-t egybevető mélyértelmű és ragyogó összehasonlításban Coleridge megjegyzi, hogy előbbi „tárgyi fennköltség"-gel rendelkezik; bizonyos hatás elérésére egész várost borít tűzbe, a gyermekeket anyjukkal együtt a lángok közé veti, vagy az apát a toronyba zárja; Shakespeare-nél ellenben lehull egy zsebkendő és ezzel ugyanolyan, vagy még nagyobb hatást ér el. A lényegtelen, szinte triviális események mély drámai jelentőséggel való felruházásának képessége a zenében csak Beethovennél és (kisebb mértékben) Bartóknál lelhető fel. Mindkét zeneszerzőnél megtaláljuk az eszközök megválasztásának konok mértéktartását, az anyag iránti ugyanazon bensőséges és tisztelettudó megértést, amely egy egészen közönséges frázist mély érzés kifejezőjévé avat. Közös vonásuk, hogy mindketten szeretnek bizonyos melodikus figurákat és harmóniasorokat, amelyeknek különleges, szinte titokzatos a jelentésük. Ezek a motívumok Bartók zenéjében újra, meg újra visszatérnek és bizonyos rejtett rokonsággal, vagy gondolattársítással, mintha valamilyen előre elgondolt ideának felelnének meg, amelyet jobb kifejezés híján, helytelenül „poetikus"-nak nevezünk olykor. En-

[4] Gray nyilván a Két portré megjelenési évére utal.

nek példája megtalálható a d-fisz-a-cisz sorban, amellyel a Tíz könnyű zongoradarab Ajánlása kezdődik. Ugyanez a frázis pontosan visszatér a Két zenekari portrében és a Bagatellek 13. számában, amelynek alcíme: „Meghalt". Az olyan címek, mint „Virágzás" (Két kép), „Kicsit ázottan" (Burleszkek) nem foghatók fel magyarázatként, irodalmi, vagy festői természeti programra való utalásként. Bartók mindenekelőtt abszolút zenész — talán sokkal nagyobb mértékben az, mint más élő zeneszerzők. Műveiben semmi sem kíván kommentárt, vagy közelebbi magyarázatot; A léleg programzenéje ez — szubjektív lelki élmények kifejezése. Ahogyan Gautier mondja Berliozról: „Meredek, hieroglifikus művészet, amelybe az ember nem úgy lép be, mint a köznapok művészetébe." Feltűnő Bartóknál a helyenkénti sötétség, amely stílusának egyebekben jellemző világossága és egyenessége következtében csak még mélyebb. Ez a sötétség ama kísérletének eredménye, hogy olyan futó szellemi tapasztalatokat fejezzen ki, amelyek kitérnek a leírt kotta hideg kifejezéstelensége elől.

II.

Bartók műveinek tanulmányozásakor szüntelen feltűnő és őt kortársaitól élesen megkülönböztető kiváltképp megnyerő tulajdonsága, hogy Bartók semmiféle határozott, megváltoztathatatlan kompozíciós módot nem ismer, semmiféle fix, egyoldalú stílust. Nem használja sem az akadémikusok, sem a modern francia—orosz iskola elkoptatott formáit, pontosabban szólva, ha idegen formamintát használ, az, mint olyan, felolvad a zenéjében. Rendelkezik a szellemnek ama ritka tulajdonságával, hogy mindent, amit csak megérint, megvilágít és gazdaggá, sajátossá formál át. Hol egyszerű népdalként jegyzi le az olyan melódiát, amely semmi erősebb harmonikus alátámasztást meg nem tűr; másszor harmonikus szövedéket szerkeszt köré, nagy gyengédséggel, sok hurkolással. Mestere azon művészetnek, miként kell gazdag és különböző hangzásokat egyetlen kitágított és mégis szorosan egybefogott, vakító fényű és rendkívüli varázsú orkesztrális szövedékké egyesíteni. És ugyanígy képes művészien szerkesztett polifon szövedéket úgy létrehozni, hogy közben a legszigorúbb korlátozással és önmegtartóztatással él, s ez éppoly hatásos, mint amilyen ritka. Egyszóval mestere valamennyi kifejezési formának és mégis valamennyit egészen a sajátjává tette. Stílusának ez az egyetemessége szokatlan egyéni kifejezési formát eredményez egy gazdag és mesteri egyéniség szolgálatában. Eredetiségét nem exkluzivitásának, inkluzivitásának köszönheti. Nem tartozik ama gyengéd üvegházi növények közé, amelyeket tudatosan gondoznak és féltőn ápolnak, nehogy a legcsekélyebb fuvallat elhervassza értékes, vértelen szirmaikat. Kifejezési formáját arra a különleges gondolatra építi, amelyet éppen mondani akar. Csupán ennek pontos visszaadását keresi, sem többet, sem kevesebbet. Valójában annak a „megfelelő szó"-nak a zenei exponense ő, amelyet félévszázaddal ezelőtt Gustav Flaubert honosított meg az irodalomban: „A stílus csupán egy bizonyos gondolkodásmód; mennél szebb az eszme, annál csengőbb a mondat. A gondolat pontossága adja meg a helyes szót..., ha pontosan tudjuk, mit akarunk mondani, akkor helyesen is mondjuk." Ha vizsgáljuk és elemezzük Bartók

valamelyik művét, azt találjuk, hogy a hangjegyek mögötti meg nem határozható gondolati kvalitás ritka és mégis karakterisztikus varázsa a kifejezési formában rejlik. Soha ezelőtt nem fejezték ki tisztábban és meggyőzőbben azt az igazságot, hogy a zenében, mint minden más művészetben, a szépség csak relatív és az illető kifejezés szimbólumának relativitásától függ. A muzsikusok általában két főcsoportba tartoznak. Az egyik típus nekiül és merész, meghatározhatatlan, szinte fizikai alkotóösztönnel ír. Az eszébe jutó legelső jó gondolattal kezdi, azt írja tovább ütemről ütemre, anélkül hogy a rákövetkezőkről világos képet alkotna magának. Tapasztalatból tudja, hogy munka közben gyakran egészen váratlanul ötlik eszébe egy gondolat, amely a lehetőségek egész világát tárja fel előtte. Ha ez a meghatározhatatlan valami sikerül, akkor jó mű születik, ha nem, hát rossz alkotás. De előre nem tudhatni, hogy mi is lesz belőle.

A második típus muzsikusa — és ilyen Bartók Béla is — határozott, elméjében már kész gondolattal fog az alkotáshoz, s kizárólagos végcélja ennek végigvitele. Számára a művésznek elérhető legnagyobb siker az, ha pontosan végre tudja hajtani, aminek megteremtését elhatározta. És aszerint elégedett, vagy nem az, amilyen mértékben ezt az ideált megközelítette, illetve (ennek elérhetetlensége esetén) amennyire attól eltávolodott.

Az első: kóbor lovag, aki kilovagol, hogy kalandokat keressen; egészen közömbös, hogy varázsló, szorult helyzetbe került szép leány, vén sárkány, vagy szilaj vadkan-e az, ami az útjába kerül. Akármit talál is, elégedett vele.

Az utóbbi a szent Grál lovagja: egész életében, örökké, végnélkül és fáradhatatlanul kutat egy vízió után, amely állandóan elmenekül előle; olyan ember, aki nem néz se jobbra, se balra, mert szemét szilárdan a horizontra szegezi s akit sem szorult helyzetbe került szép leányok, sem sárkányok, sem Klingsor csábító varázslatai, sem bűvös virágoskertek nem téríthetnek el változtathatatlan végcéljától.

Azáltal, hogy lassanként mindent kikapcsol, ami kifejezett szándékát keresztezi, vagy közvetlen szolgálatokat számára nem tesz, Bartók Béla eljutott ama természetes egyszerűséghez, amelyről elméletben oly sokat hallhatunk, ám a gyakorlatban oly kevéssé találhatunk. Az, amit általában egyszerűnek és természetesnek tartanak, konvencionalizmus csupán, amíg az organikus formát mechanikus, élettelen, tapétamintázat-sablonra kívánja visszavezetni. Hogy ebben a könyörtelen kiküszöbölésben, ebben a minden konvencióval szemben kérlelhetetlen magatartásban veszély rejlik, az mindig magától értetődő volt. A művészet mindig több, mint valaminek sikerült kifejezése; mindig fennáll az a lehetőség, hogy ezt a kifejezőkészséget koncentráljuk és kifinomítsuk. Bizonyára van egy, a gyakorlatban nehezen meghatározható pont, amelyet áthágni lehetetlen anélkül, hogy hirtelen és váratlan el ne tűnne az ember. De azt mindenképp hangsúlyozni kell, mily ritkán lépi át Bartók ezt a határt.

Első hallásra Bartók művészete sokak számára, meglehet, túlságosan üresnek és kuszának tűnhet fel, sőt gyakran még gyermekesnek is hat, mivel mindannyian hozzászoktunk a modern zene dagályosságához és túlzsúfoltságához. Csak bizonyos idő után kezdjük felismerni és értékelni keresetlenségét és bámulatos finomságait. Valóban bármelyik korszak zenéjében alig

található párhuzam erre a megnyerő egyenességre, amely az átlagos zenésznek, felszínesen bonyolult struktúraként, gyakran érthetetlen; mert a közönséges muzsikus rég megszokta már, hogy a szimbólumot valóságnak, a hasonmást magának az istenségnek tekintse, olyannyira, hogy teljesen megrökönyödve áll szemben mindannak leghatározottabb tagadásával, amit eddig lényegnek vélt. Bartók megszabadította a zenét a konvencionális zsarnokságtól, amely a zenében igazából csupán a tagadást jelentette: mindazon fölösleges ellenponttól, jelentéktelen figurától és egyéb tölteléktől, amely az elefantiázis egy formájaként, eddig a kifejezés minden természetes szabadságát megakadályozta. Volt bátorsága hozzá, hogy a múltnak a muzsikus számára végzetes örökségét eldobja magától és friss varázst fedezett fel abban az abszolút őszinteségben, amely egyszer s mindenkorra szakított az üres ékesszólással és retorikával.

Bartók nem átallja, ha nyersnek és durvának tűnik fel, mert jól ismeri annak értékét, amit mond. Csak az olyan zeneszerző bizalmatlan önmagával szemben és kételkedik eszméinek belső értékében, aki közömbös, mellékes dolgokkal bástyázza körül a művét abban a hiú reményben, hogy teljes ürességét elrejti velük. Általánosságban nyugodtan megállapíthatjuk: mennél inkább tudja a zeneszerző, hogy mit akar, annál egyszerűbb lesz a stílusa, és megfordítva. A görögök úgy gondolták, hogy az olyan ember, aki nem akar meztelenül mutatkozni, feltétlenül valamilyen fizikai fogyatékosságban szenved. Félelem a meztelenségtől és az üres helyektől (szünetektől), ezek a muzsikusok jellemző betegségei.

Az általános felfogással szemben az élő komponisták legfiatalabb nemzedékének legjelentékenyebb képviselői, *Schönberg, van Dieren és Bartók,* hasonlíthatatlan melodikusok. A régebbi mesterek, mint például Delius zenéjében állandóan a dallamvonalat teljesen a háttérbe szorító harmóniai elemek uralmát érezzük. Delius valamely művének lehetőségeit megragadhatjuk és különleges varázsát felfedezhetjük még akkor is, ha elhanyagoljuk melodikus vonásainak minden nyomát. Bartókra ennek éppen az ellenkezője áll. A harmóniának nincs önálló élete és a melodikus elem az uralkodó. A harmóniát főképp arra használja fel, hogy a dallamfrázisok jellegzetes elemeit általuk aláhúzza és jobban kiemelje. A Tíz könnyű zongoradarab egyikében a melódiát egyetlen akkorddal harmonizálja, különböző hangfokokon. Egy másik darabban egyáltalán semmiféle harmóniát sem használ.

Bartók kétségkívül javíthatatlan romantikus, bárha sokan a romantika felületesebb oldalait nem találják meg nála. Az ő romantikája mentes a túlzás és a túl erős hangsúly bűnétől. Képletesen szólva azt mondhatnók, hogy bár zenéje szívéből jön, ő ezt az értékes szervet nem a ruhaujjában, cipőjében vagy a szájában viseli. Bartók úgy viszonylik a romantikus iskolához, miként a posztimpresszionista festők Manet-hez, Pissaró-hoz, vagy Monethez. Valójában őt is posztimpresszionistának nevezhetnénk. Nem ismeri azt a vágyakozó ábrándozást, amely a régebbi nemzedéknek talán legjellemzőbb eleme és amely tökéletes kifejezésre jutott Delius, Verlaine, Yeats és mások műveiben. Ellenkezőleg, Bartók olykor olyan hősies zordságot és férfiasságot mutat, amely majdnem teljesen kiveszett az utóbbi évek zenéjéből. Érzékeny és nem neuraszténiás; ereje sohasem fajul gonoszsággá; szenvedélye mentes minden érzékenységtől és érzelgősségtől; szeszélyes humora sohasem válik

tiszteletlenen bohóckodássá. Mindenekelőtt pedig sohasem keresi a szenzációt. Egyszóval, művészetének nincsenek olyan tulajdonságai, amelyek közvetlen népszerűséget eredményeznének, habár nem kíván egyebet, mint rokonszenvet, és régi és új előítéletektől mentes szellemet.

Sok olyan művész van, aki erősen különbözik egymástól, de abban az egyben mégis megegyezik, hogy műveik utolérhetetlen tökéletessége követőikben a mély csüggedés érzését ébreszti. Érezni, hogy mindazon lehetőségeket, amelyeket maguk tártak fel, egyúttal ki is aknáztak és a későnjövőknek már semmi sem maradt; így Bachnál, Mozartnál, Wagnernél, Chopinnél és Deliusnál. Mások viszont, így Beethoven, Berlioz, Liszt, Muszorgszkij, reményt és új erőt ébresztenek benünk; minden művük, akár nagy, akár kicsiny, még mindig hagy új lehetőségeket. És Bartók ez utóbbiak csoportjába tartozik. Legalábbis sokunknak új lehetőségeket tár fel. Olyan áthatolhatatlan, sötét erdőn keresztül vágott magának utat, amelyben sok modern zeneszerző reménytelenül eltévedt. Jelenlegi, hozzáférhető művészetén túl, a szabadság érzését adja nekünk, friss reményeket és új energiákat, művészetét mindezzel telítve látjuk.

Bartók Béla mégcsak 40 esztendős; most lép működésének legérettebb korszakába. Nem túlzás, hogy a jövőbe vetett bármekkora remény sem lehet túlságosan nagy azon esetben, ha valaki ennyire fiatalon már ily sokat vitt végbe.

OSCAR BIE (BERLIN):

LEVÉL BARTÓK BÉLÁNAK

Kedves Bartók! Amikor itt volt[1], keveset tudtunk beszélni. A magányosság oly szép atmoszférája veszi körül Önt, amely félénkké tett. Amikor játszik, az egész zene Önben él és személyiségének erős benyomását kapjuk. Ám abban a pillanatban, amikor abbahagyja, a beszélgetéshez nem kínálkozik a megfelelő szó. Mintha újból visszamászna a barlangjába, ahonnét csupán erőszakkal lehet előcsalogatni. Igen sok érzékem van eme visszavonultság iránt, de arra a szóra kell gondolnom, amelyet egy híres zeneszerző mondott nemrégiben egy szerény fiatal művésznek: nem elegendő, hogy jó művészetet csinál, ahhoz is értenie kell, hogy egy kicsit önmagát is kitegye a nyilvánosságnak. Megértem persze, ez nem annyira elhatározás, mint inkább vérmérséklet dolga. De ma azért írok Önnek, hogy könyörögjek: lépjen ki a világba! Dacoljon a sorssal! Nekem úgy tűnik fel, mintha Ön, valahányszor fontos döntés közeleg, előbb befordul a sarkon. Most talán lehetne kezdeni valamit Amerikában, ugye, Ön azonban inkább csendben és visszahúzódva ül a népdalgyűjtése mellett, annak, igaz, híres ismerője, ám ez cseppet sem felel meg az Ön alkotóművészi hatáslehetőségeinek. Arról volt itt szó akkor, hogy Ön talán a Lüszisztraté Reinhardt-féle előadásához készít zenét. De akkor Vecseyék, akiknél Ön lakott, elutaztak, és utazott Ön is, mert nem talált egykönnyen hajlékot. Hát azt tudja-e, hogy amikor a balettjeit egy barátjánál előjátszotta, meg volt híva Schillings[2] is, de a portással huzakodott, aki mit sem tudott az Ön létezéséről, így hát elment, miután a zongorajátékot csupán igen távolból hallotta. Tudta, hogy Ön volt az, de éppoly kevéssé érte el Önt, akárcsak Ön Schillingset. Ilyen útjait a sorsnak meg kell hiúsítani. Teljesen másképpen kell intézni a dolgokat ahhoz, hogy valakinek a művészete publikussá váljék.

Hát mit tudnak Önről az emberek ott? Olykor-olykor hallották egy vonósnégyesét, vagy zongoradarabját és sokan keresztet vetettek. Tevékenységéről senkinek sincs igaz képe. Ideje, hogy ez másképp legyen és hogy Önnek segítsek, én is meg szeretném tenni a magamét. Ámde az írás a legkevesebb itt. A legtöbb ember, aki elolvassa, tud Önről, a többi meg túl keveset olvas. Azt szeretném, hogy jöjjön egy mecénás, aki az Ön műveit valóra váltaná, amennyiben kiemelkedő helyen rendezne ciklust belőlük. A művek mindenféle műfajú régebbi és újabb alkotások, egészen jól elegyíthetők túlterhelés

[1] Bartók 1920. február—márciusában tartózkodott Berlinben.
[2] Max von Schillings német zeneszerző és karmester, 1919—1925 között a berlini Állami Operaház intendánsa.

veszélye nélkül. Látja, én, a nagy operaszakértő, sem ismerem az operáit, holott Öntől minden sor érdekel, amit csak láthatok. A zongora révén legalább a két pantomimjét ismerem és úgy gondolok vissza rájuk, mint a műfaj legmerészebb és legmodernebb produktumaira, amelyek feltétlenül előadásra méltók egészen sajátságos illusztrációjuk következtében. Emellett szólnak már rendkívüli szövegkönyvei is. Ezt először itt kellene megcsinálni, miután pantomimjátszásunk oly rohamosan fejlődött.

Ezekben a napokban újra lapozgatom kamara- és zongoramuzsikáját és úgy éreztem, mintha produktív szelleme ismét elevenen állna előttem. Hol egy fugátó régi mesterek munkái szerint, hol ismét a szólamvezetés legteljesebb szabadsága, a vonósok erőteljes unisonója, a mindig eleven ritmika, legjelesebb tulajdonsága, a zenei nyelv váratlan, szép szaggatottsága, az úgynevezett disszonanciák metsző voltának minden öröme, mely a régi zene expanziójának érzéséből buzog fel, a közébük elegyített nemzeti dallamok, szabad passzázsok rapszodikus lebegése, majd ismét kezet karmolóan szűk zongorahangközök, a hangszer egész naturalizmusa egy új pianisztikus fantáziában, a még mindig a húrokban rejlő megannyi titok élővé tétele, az új harmonizációk szelleme, párhuzamos akkordok és figurák konzekvenciája, az egymásra halmozott hangnemek keveredése, a keringő és a gyász minden démonikus eleme e billentyűzet soha nem sejtett látomásában — mindez ismét viharzóan tör reám, mintha mindez még mindig nem vált volna valóra s a zenei világ tulajdonává. Úgy érzem, mintha mindezt mindig újból fel kellene fedeznem. És az Ön zenéje mégis, bármennyire új lett légyen, a tradíció alapján növekedett. Ez a különbség Schönberg legújabb műveihez képest, hisz ezek a művek az anyaghoz való teljesen új viszonyból keresik a maguk útját. Az Ön fantáziája viszont Schumanntól vezet egyenes vonalban napjainkhoz. Az Ön ritmikája éles, metsző, bukfencet vet, szúrós, gördülékeny, sziporkázó, oly kor lépése és leleménye, amelynek tempóját ma még sejtjük csupán, de amely szükségszerűen látszik szellemi megújulásunk üteméből születni. Felindultan egzotikus dallama, hangközeiben és koloratúrájában tökéletesen szabad, újradalolja a régi romantikát új, súlyos, távoli és látomásos álmokká. Harmóniája, minden alteráció ellenére, teljességgel logikus szerkezetű, átmenetek, anticipációk ezernyi titokzatos szólamvezetésével, nem riadva vissza ama összhangoktól, amelyeket a tonalitás egészség-fanatizmusa gyűlölt, harmóniája vakmerő virágokkal teli csodakertként virul s mégis olyannyira természetesen sarjadt a régi művészetből, csupán érzékeink végső lehetőségéig vezetve azt. Az Önben élő jófajta kézművesség vigasztalás a jövőre. A mester, kit fentebb idéztem, mondja: az érzések szertefoszlanak, a kézművesség maradandó. Kívánom Önnek, hogy a műveiben rejlő jövő hamarosan jelenné váljék mind az Ön, mind a magunk számára. Ha ezt megélem, nem kell írnom többé.

EGON WELLESZ (BÉCS):

BARTÓK BÉLA VONÓSNÉGYESEI

Utolsó vonósnégyeseiben és szonátáiban Beethoven feloldotta a felépítés ama kötöttségeit, amelyek középső korszakának műveit jellemezték és utat mutatott, miként lehet egy adott kereten belül tökéletes szabadsággal tevékenykedni.

Majd egy évszázadig tartott azonban, míg e vívmányokból levonták a konzekvenciákat; mert a közvetlen utódok betöltendő feladatuknak csupán a tartalmi, s nem egyben a formai problémákat tekintették. Ők, a romantikusok, kitágították az érzés, a szenvedélyek szféráját, felfokozott szubjektív érzést vittek a zenébe, kitágították a harmóniai lehetőségek mezejét és utódaik, egy szaturált, a tulajdont gyarapító korban élők arra törekedtek, hogy megőrizzék, amit reájuk hagyományoztak és kiépítsék elődeik vívmányait. A szimfónia nagyobb formájánál a kamarazene inkább került nyugodalmas eklekticizmus béklyójába, nem volt többé a legmagasabb rendű dolgok intim kimondásának szellemet megmozgató kifejezése, hanem a társalgás kényelmes formája. Csupán a legutóbbi kor hozott felszínre olyan műveket, amelyekben ismét embernek embertársához szóló közvetlen kényszerítő szavát érzékeljük, felfokozott szenvedélyt, új pátoszt.

Minden országban szinte egyidejűleg jelennek meg próbálkozások, hogy a vonósnégyest eme új bensőségesség hordozójává tegyék. Ez az új tartalom, amely már a zenei gondolatban, a dallamban kifejeződik, természetszerűen megteremti a maga formáját is. Az eklektikus szonáta sima szkémája nem felel meg többé, sem ama romantikus idealizmus, amely az első rész pontos megismétlése révén mindenáron megkísérli a boldog feloldást. E törekvés mindaddig engedi formálódni és fejlődni a gondolatokat, amíg benső hajtóerejük ezt igényli és lehetővé teszi. (Nincs ebben voltaképp semmi új, így van ez minden, magasabb művészi érzékű korszakban; meg kell mondani azonban, mivel ez a legtöbb alkotóban nem tudatos, hogy hol az invenció határa s hol kezdődik a rutin.)

Bartók a nagy innovátorok egyike, aki gátlások nélkül képes kibontani a muzsikálás benső ösztönzését. Vonósnégyeseiben minden szigorúan, mármár könyörtelenül konzekvens; ezt a következetességét azonban nem egy adott forma diktálja, hanem a tartalom. A napjainkban alkotó legerősebb és legközvetlenebb melodikusak egyike; második vonósnégyesében ez még inkább feltűnő, mint az elsőben.

Az első vonósnégyes op. 7. háromtételes.

Közülük a harmadik a legterjedelmesebb, amelyet egy kicsiny, e tételt tematikusan előkészítő Introdukció vezet be. Az első tétel lassú mozgású, az egyes szólamok imitációs belépésével szerkesztett; középrésze kantábilis kontrasztot tartalmaz és az első és harmadik rész polifon tartásával ellentétben inkább homofon.

Ebből az első tételből fokozatosan fejlődik ki a második *Allegrettója,* egészen kivételes vonóshangszerszerű a koncipiálása, bizonyos előszeretettel a hangszerek unisono vezetése iránt.

A zárótételben energikus motívum uralkodik, amely fokozatosan formálódik az Introdukció gordonka figuráiból. A motivika egyfajta állandó nyolcadritmusa különös pregnánsságot ád e darabnak; a középrészben szeszélyes fugátó teremt kiváló kontrasztot.

A második vonósnégyes op. 17. sokkal későbbi alkotókorszakból való; 1915—17-ben keletkezett, az opera és a balett után. Szintén három tételből áll, de formálása teljesen más, mint az első vonósnégyesé.

Az első tétel zárt, tematikusan kimunkált alakzat; a második Allegro molto capriccioso, olyan elemeket mutat fel, amelyek bizonnyal ismertek folyóiratunk olvasói előtt az Allegro barbaróból; egyszerű, szinte néptáncokra emlékeztető dallamok, kemény, konzekvensen kézben tartott harmóniák, amelyek az acélos ritmus révén könnyen véső dnek a fülbe. Az utolsó tétel panaszos Adagio, szabad, rapszodikus tartású, a zongorára írt Siratók érzelmi világából. A partitúra alapján csupán nehezen nyerhetünk képet arról, miként hangzik ez a mű; bár harmóniai koncepciójában hallatlanul merész, a pregnáns ritmus, az élesen kivésett melodika és a tiszta felépítés következtében könnyebben megragadható, mint egynémely kevésbé merész koncepciójú alkotás.

A részletes elemzéshez szükséges kottapéldák bevonása nélkül nehezemre esik Bartók művészetének erről az oldaláról többet mondani; túlságosan komolyan veszem a művészetét ahhoz, hogysem általános frázisokhoz folyamodhatnék, amelyekkel ma új jelenségeket jellemeznek. Azt kell hinnem, hogy mindazok, akiknek van érzéke a jelenkor zenéjében megnyilvánuló nagyság és jelentőség iránt, hasonló közvetlen benyomást szereznek majd e művek meghallgatása után, mint amilyent én szereztem, amikor a Waldbauer vonósnégyes 1911-ben Budapesten első ízben játszotta az első quartettet.[1] Bármennyire új volt is a mű kifejezése és formája, úgy éreztem akkor, ezt ki kellett mondani és aki kimondta, olyannyira ura a nyelvének, hogy érzése rokon húrokat hoz rezgésbe embertársainak szívében.

Mindig csodálatos színjáték annak átélése, hogy amit egyetlen ember feltalált és ami csupán kevesekhez látszik szólni, behatol szélesebb körökbe, s azáltal, hogy más emberek számára hozzáférhetővé válik, a mondanivaló személyes volta a háttérbe lép, az egyes ember nyelvezete, levetvén minden esetlegességét dikcióvá lesz, példaképként hat más emberekre és más művek-

[1] Egon Wellesz alighanem eltévesztette az évszámot; feltehetően az I. vonósnégyes 1910. március 19-i bemutatóján volt jelen. Meglehet, e látogatás és a személyes kapcsolatteremtés eredményeként került a zeneszerzőként még alig ismert Wellesz egy műve (Wie ein Bild) az UMZE 1911. december 12-én rendezett második hangversenyének műsorára.

re. Hamarább, semmint remélni mertük, növekszik Bartók művészete, elhagyva az első barátok és útitársak körét, világméretűvé, tanújelét adva az alkotó nagy formáló erejének.

KODÁLY ZOLTÁN (BUDAPEST):

BARTÓK BÉLA GYERMEKDARABJAI

Érthető, hogy a Bartók művei iránt mindinkább növekvő érdeklődés elsősorban nagyobb kompozíciói felé fordul. Helytelen lenne azonban bizonyos kisebb, szerényebb igényű műveit mellőzni, mert sok érdekesség és érték rejlik bennük is.

Ilyenek a gyermekeknek írt zongoradarabjai. (Tíz könnyű zongoradarab 1908, Gyermekeknek — Pro Děti 1908—09, Szonatina román témákra, Román karácsonyi dallamok, Román népi táncok 1915. Ezekkel szellemileg rokon, bár nehezebb kivitelű a Tizenöt magyar parasztdal 1914—1917.)

Már első kísérletei ebben a műfajban remekül sikerültek, így a Tíz könnyű zongoradarabból az 5. és 10. számúak, melyek könnyűségük ellenére is kedvelt hangversenydarabokká váltak. Mégis: később, valahányszor gyermekeknek írt, többé nem használta saját témáit, mintha inkább szerette volna a gyermekekhez a nép zenéjét közelebb vinni.

A gyermekjáték és dal a vidéken felnőtt gyermeket olyan útravalóval látja el, mely egész életében melegíti lelkének egy csücskét. Ezt a kincset a városi gyermekek nem ismerik. Első zenei benyomásaik többnyire értéktelenek.

Úgy lehetne ezt ellensúlyozni, ha népünk kis gyermekversei és legegyszerűbb dalai belevésődnének emlékezetükbe. A nyilvános iskolák erről még korántsem gondoskodnak kellő mértékben. Zongorázó ifjúságunknak azonban Bartók módot adott arra, hogy hiányzó élményeit, legalábbis zenei vonatkozásban — amennyire lehetséges — pótolja.

Sőt, tovább ment ennél. A legszebb magyar népdalok és gyermekdalok után Magyarország más nyelvet beszélő lakosainak többnyire maga által gyűjtött dallamait is elővette. A „Pro děti" szlovák népdalokat tartalmaz, az utána említett művek pedig román népdaltémákat ölelnek fel.

E kis mintagyűjtemények — amennyire tömörségük megengedi — minden egyes nép jellemvonásait világosan és határozottan felidézik. Általuk játszva elő lehet készíteni Magyarország népzenéjének tanulmányozását. Ha pedig ezek révén feltámad az érdeklődés, talán a jövő nemzedék véget vethet az e téren manapság uralkodó zűrzavarnak.

Ehhez a rendkívüli becsű kis zenei földrajzhoz sok sajátosan zenepedagógiai ösztönzés járul.

Mi mindent várnak el szegény, zenét tanuló gyermektől! Nem részletezem azoknak a hitványságoknak beláthatatlan tömegét, melyek különféle

pedagógiai címkékkel takaróznak. A kontároknak és tehetségteleneknek a zene egyetlen más területe sem nyújtott ekkora menedéket.

De a nagyobb és kisebb mesterek idevágó művei is ritkán érik el azt a célt, hogy valóban gyermekeknek szóló zenévé váljanak. A legjobbakat közülük többnyire felnőttek játsszák, és ezek nem mindig lelnek a gyermekekben leghálásabb közönségükre. Más művek viszont azzal ijesztik őket vissza, hogy a gyermekek hanghordozását, beszédhibáit stb. utánzó némely felnőtt módjára, úgy közelednek a gyermekekhez, mintha azok furcsa kis állatok volnának.

Bartók emberekhez illően szól hozzájuk, mégis úgy, hogy megértsék: az ő nyelvüket használja. Bartóknál azonban ez nem álarc, mert egyúttal saját nyelve is — egyike a maga kifejezési módjainak. A régi, hagyományos gyermekdallamokat öltözteti gyengéd, rendkívül finom érzésű zongorahangzásba. Népi dallamainkat régente is megharmonizálták a legkülönfélébb stílusokban: hol dilettánsul kontár módon, hol klasszikusan korrektül, hol virtuóz ragyogással, végül pedig Wagner módjára.

Úgy látszik azonban: Bartók eltalálta a helyes stílust, amit maguk a dallamok szabnak meg. Ez a stílus először talán idegenül hat, miként a dallamok is, melyeket hazájukban a tanult emberek már alig ismernek. A gyermekek azonban hamar megérzik azt, ami lelkükkel rokon. Megérzik, hogy itt valaki alakoskodás nélkül közeledik hozzájuk és igazi örömöt találnak e darabokban, hacsak egy-egy aggályoskodó pedagógus nem zárja el azokat előlük. Különösen olyan régivágású tanárok járnak el így, akik a „kaptafánál" kívánnak maradni, és a behatóbb ritmikai kiképzés majdnem határtalan lehetőségeit és szükségességét még nem ismerték fel. De akik már eljutottak eddig, az élő ősi zenét mint ritmikai gyakorlatot is minden mesterségesen kiagyalt gyakorlatnak fölébe fogják helyezni.

Ezért jelentősek e darabok, más országok gyermekeinek is. Nyílteszű tanárok már rámutattak arra, hogy zenepedagógiailag mennyire gyümölcsöző a szokatlan jelenségekkel való foglalkozás. (Így tett Max Friedländer is pompás kis kórusiskolájának előszavában.) Ebben az értelemben az idegenszerűség Bartók gyermekdarabjainak különös előnye. Hadd jussanak boldogabb országok gyermekei e zene révén közelebb szegény kelet-európai testvéreikhez.

FELIX PETYREK (SALZBURG):

BARTÓK BÉLA ZONGORAMŰVEI

Bartók Bélában két elem birkózik: a zenei nyelv valamennyi összetevőjén uralkodó kifinomult zenei kultúra és hazája népzenéjének elementáris ereje. Mások megkísérelnék eme ellentétek egyesítését, egymásnak való kölcsönös alárendelését; Bartóknál azonban e két elem küzdelmet vív.

Zenéje egyáltalán az ellentétek, a groteszk zenéje.

Elsőnek az a váratlan egyszerűség tűnik fel, amellyel dallamait olykor megharmonizálja. Ahol úgy éreznők, megpróbálhatná a dallamban szunnyadó valamennyi harmóniai vonatkozás kidolgozását, ahol kromatikus gondolkozás a dallam legfinomabb rezdüléseit fürkészné és húzná alá, Bartók egyetlen akkordhoz, egy apró osztinátófigurához,* igen gyakran csupán egy hangközhöz, kiváltképp szívesen egyetlen szekundhoz ragaszkodik hosszabb ideig. (Vö. op. 6. III., V., XII; op. 14. III. stb.) A dallamot tagoló kadenciaszerű hatást ezenközben olyan akkordsorok tesznek, amelyeknek egyáltalán nincs záradékjellegük, vagy az igen gyenge.

Bartók mesteri voltát és zsenialitását egyszerre jelzi éppen az a szerencsés fogása, ahogyan az igen gyakran disszonáns akkordot, éppen ezt a szekundot ragadja meg s ezáltal egész szakaszokra kényszerít rá egy meghatározott karaktert. Oly egyszerűen hangzik, oly meggyőzően és természetesen, mintha csakis így történhetne, s nem másként; még ahol atonális, ott is nehéz megmondani, hol lépi át a tonalitás határait. Majdnem mindig egy harmónia áll itt, amelyből kérlelhetetlenül fejleszti tovább a darabot (vagy annak egyik epizódját), hogy hozzá visszatérjen, azt körbejárja. Ahol ez nem jelenik meg világosan, a harmónia benső ritmusban mozog, s ez bizonyos fokozásokat eredményez. A tonalitás bilincseit lerázó művészet eme legszabadabb törvénye kevés kortársnál domborodik ki oly tisztán, mint Bartók esetében. Csupán iskolás elemzés révén válik a dolog bonyolulttá, ám ez a zene bizonyára egyszerűbb törvényeknek van alávetve; ezek kiderítése még előttünk áll.

Bartók gyakorta azáltal hat különösnek, hogy egyszerű dallamfordulatot, tiszta ritmust váratlan harmóniával fest alá. — Hangulati ellentéteket is gro-

* Nem kell, hogy ez mindig osztinátó legyen; olykor osztinátó hatású egy szabályosnak tetsző ritmus, vagy szólam, amely tartósan s egyazon ütemrészen emelkedik vagy ereszkedik (emelkedő és ereszkedő osztinátó); előfordulnak szünetekkel megtört (megszakított) osztinátók is. (Felix Petyrek jegyzete)

teszkké tesz. Vidám ritmusok (polka és mások) bánatossá válnak, disszonanciákban bővelkednek. Ugyanígy, magában a ritmusban indítékot lel a groteszkhez. Egy éles pregnáns ritmust egy éppoly erős másikkal állít szembe. Bartók számtalan izgalmas hatást rejt harmóniák és ritmusok kölcsönhatásának játékába is.

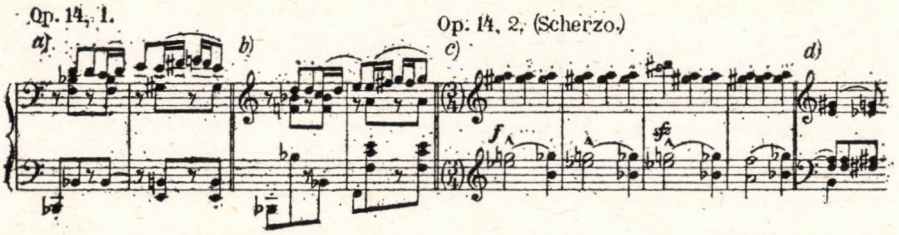
Mindenütt erőteljes, eleven a ritmusa; érezni benne a népzene hatását.

Bartók eminens értelemben pianisztikusan ír, ám külsőséges virtuóz ragyogás nélkül. Egyszerű a zongorafaktúrája. A lehetőségek bőségéből önkényesség nélkül ragadja meg azt, ami a pillanatnak megfelel. Jellemző erre a felséges egyszólamú zongoradarab a Bagatellekből, op. 6/IX., amely (Chopin b-moll szonátájának zárótétele óta) az effajta legszebb darabok egyike. Bartók „Bagatell"-je háromstrófájú vers, amely intenzitásával már-már a beszéd szavaihoz közelít; a harmadik strófa rendkívül súlyossá fokozódik. Bartók sajátosságairól már a 14 Bagatell op. 6. is teljes képet ad. Az első szokatlan kottaképével lep meg: a jobb kézben négy kereszt, a balban négy bé. A szólamok azonban egymásra figyelmezve nyomulnak előre: a jobbkéz elbeszél, a bal időről időre öthangú osztinátót vet közbe (megszakított osztinátó): ez úgy hangzik, mintha valaki folytonosan, ismételten és gondolatok nélkül kifogást emelne (valamilyen dolog ellen). A Bagatellek másodikjában a b-asz szekund teremt harmóniai egységet. Lépésről lépésre történő tágítással az egész darab ebből a szekundból növekszik. A harmadikban állandó öthangos osztinátót tart a balkéz. Három további darab letétje népdalszerű, felséges témája van a X. számnak, a XIII. ritka, sötét kép: „Elle est morte", a 14. bizarr keringő (Ma mie, qui danse.). Rokon ezzel az op. 9. Vázlatok; közülük kiváltképp kiemelendő egy gyengéd, finom „Leányi arckép" (I. szám), és a Hinta palinta (II.), amely szellemesen utánozza a hintázást; a jobbkéz e-mollban kezd, a bal Asz-dúrban. Egy további darab jelzése oláhos, egy másik, féktelenül olaszos.[1] Az op. 8. b-ben négy Siratóéneket találunk (Nénies), komoly, méltóságteljes darabokat, a második, akár egy népdal. Az azonos opuszszám tartalmazta Két elégia nagyobb, tartalmas zeneköltemény, rokona az újfrancia iskolának.

Op 8. c „Három burleszk": az első, „Perpatvar", javarészt unisono, középrésze nyugalmas hatású; a második „Kicsit ázottan" egyazon ritmusba ágyazott disszonáns akkordokat tartalmaz, népdalszerű frázisokkal megtörve; a harmadik Scherzo, a futamok ritka szekundhatásaival.

Négytételes op. 14. Szvitje négy rövidebb darabból áll: I. Allegretto (nem szonátaformájú, e forma Bartók eddigi zongoradarabjaiban nem lelhető fel), II. igen tréfás scherzo karakterisztikus második témával (l. a c-kottapéldát), III. Alleggro molto, főrészében ismét egyfajta osztinátóval (d), IV. Sostenuto, tercek kromatikus egybetolásának jellegzetes fordulatával.

[1] A Vázlatok-sorozat olaszos („italienisch") darabot nem tartalmaz, Petyrek talán az Román népdal feliratú darab címét értette félre.



a) és b) példák egyazon dallamfordulat különböző harmonizálásaira, a felső szólam kis változtatásával.

Rendkívül izgalmas Bartók Három etűdje op. 18., amelyekben továbbfejleszti a más műveiben alkalmilag előforduló technikai problémákat.

Pedagógiai szempontból egészen kivételes jelentőségű, továbbá a Gyermekeknek négy füzete, oktávfogás nélkül, magyar[2] gyermek- és népdalok felhasználásával.

Néhány darabban, amilyen az egyszerű „Ballade con variazioni"[3] látható Bartók művészetének bensőséges összefüggése hazája népzenéjével. Aki teljesen meg akarja érteni — annak a pusztán kell őt keresnie; a nagy távolság, a táj és az élet ritmusa valamennyi alkotására kihat.

[2] A recenzensnek elkerülte a figyelmét, hogy a ciklus 3., 4. füzetének dallamanyaga szlovák.

[3] A Tizenöt magyar parasztdal 6. darabja: Ballade (tema con variazioni).

A TEMPS BARTÓK BÉLÁRÓL

Claude Debussy Emlékezete,[1] Bartók Béla, Paul Dukas, Manuel de Falla, Eugene Goossens, Francesco Malipiero, Maurice Ravel, Albert Roussel, Florent Schmitt, Erik Satie, Igor Stravinsky művei Debussy tiszteletére (szvit).

Harmadik gyász-szónok lép elő. Bartók Béla, ama fiatal és eredeti magyar iskola egyik legjellegzetesebb képviselője, amelynek váratlan feltűnése a Société Musicale Indépendante egyik hangversenyén annak idején ámulatba ejtette a francia zenekedvelőket.[2] Ez a hangverseny mindmáig nevezetes muzsikus körökben azon sajátságos benyomás révén, amit Kodály zongoradarabjai keltettek Szántó Tivadar szertartásosan ünnepélyes, s olyan csendben lefolyt előadásában, hogy az a teremben féktelen vidámságot idézett elő. Több sem kellett ahhoz, hogy megszülessen a legenda egy szándékos misztifikációról, amelyet vidám fickók rendeztek és hogy létrejöjjön a bizalmatlanság szörnyű légköre mindazon muzsikusokkal szemben, akik ugyanennek a jelvénynek viselői. Zenei körökben a legritkább tulajdonság az őszinteség. Egy zenekedvelő nehezen fogja fel azt a művészi gyönyörűséget, amely minden előregyártott eszmétől, kritikai vagy történeti előítélettől felszabadulva, levetette az elméletek és hierarchiák terhét magáról. Bámulatának biztos alapra kell épülnie: egy megalapozott tekintély egyértelmű kijelentésére vagy az „egyetemes összhangra" hivatkozó érvre. Nem meri megkérdezni szívét és őszintén beismerni gyönyörűségét, unalmát vagy megbotránkozását. Megbénítja az emberi tekintély. A fiatal magyar zeneszerzők szokatlan stílusbeli szabadságának, függetlenségének, megkapó harmóniai érzékenységének nyomán sok hallgató nyugtalansággal vegyes meglepetést érez. Hová sorolja be ezeket a vadakat? Melyik esztétikai kategóriába léphet ez a fenséges barbárság, ez a spontaneitás és kifinomultság? Könnyebb volt nevetni és kijelenteni, hogy Kodály közeli rokona lehet Boronalinak.

Ám néhány élesebb elméjű hallgató felfigyelt arra a zenei előadásra, amit Bartók Béla nyújtott. Megérezték benne a mestert és ezt ki is nyilvánították a féktelen gúnyolódások közepette. Nem tévedtek. Bartók tehetsége jelenleg nem vitásabb, mint Schönbergé, és élénk elégtétel azok számára,

[1] A Tombeau de Debussy a Revue musicale első évfolyamában jelent meg kottamellékletként. Bartók az Improvizációk VII tételével (Beli, fiam, beli) vett részt a ciklusban. (1921. január 24-én a teljes sorozatot előadják Párizsban, a Salle des Agriculteurs-ben.)

[2] A hangversenyre 1910. április 20-án, a Salle Gaveau nagytermében került sor.

akik az első órától kezdve barátai voltak, hogy ma ott találják őt Debussy sírjánál kegyeletes feladattal. Ennek a feladatnak tökéletes tapintattal és ízléssel tesz eleget. Melankolikus téma unisono bemutatásban, nyugodt egyszerűséggel dalol, mint egy népdal, amelyet távoli menet mormol. A frázis minden tagja megpihen a záró hangon, akárcsak a tömeg, amely a kifulladásig énekel egy dallamot és a végén vesz levegőt, hosszasan. Ám erről az elhaló hangról titokzatos válaszok kelnek szárnyra, könnyed visszhangok vibrálnak és tűnnek el, illanóan, megfoghatatlanul. Vajon nem valami harang szórja szét és vegyíti felhangjait a mezőkön, vagy tán a lombok rezdülnek, a nyugati szél zokog halkan?... Nem tudni és nem is fontos, mégis nemes szomorúság születik mindebből, a lágy és kendőzetlen dallam, valamint a nyugtalan és fájdalmas harmóniák súrlódásából, amit vonulása okoz. Lassanként disszonanciák susognak a dallam léptei alatt — mint lehullott levelek, amelyek zizegnek egy sétáló leány léptei alatt a novemberi erdőben —, szüntelen hangzik mormolásuk, ott örvénylik a dallam körül, amelyet egy pillanatra elborítanak. De a nosztalgikus sétáló tovább folytatja útját és mögötte a felbukkanó tercek és szekundok lassan visszahullanak, a zizegő selyem halk suhogásával.

1920. december 3.
(Fordította: *Pándi Marianne*)

Béla Bartók

KLAVIER ZU ZWEI HÄNDEN

U. E. Nr.		Mark
6844	op. 6. 14 Bagatellen	3·—
6857	op. 8a Deux Danses Roumaines	4·—
6845	op. 8b. 2 Elegien	2·50
6659	op. 8c Trois Burlesques	4·—
6840	op. 9 Esquisses	2·—
6850	op. 10 Deux Images	4·—
5891	op. 14 Klaviersuite	2·50
6498	op. 18 Trois Etudes	2·50
5904	Allegro barbaro	1·50
6370	15 ungarische Bauernlieder	2·50
6841	Zehn leichte Klavierstücke	2·40

U. E. Nr.		Mark
6842/43	„Für Kinder". Kleine Stücke f. Anfänger (ohne Oktavenspannung) mit Benützung ungarländischer Kinder- u. Volkslieder Heft I/II	à 2·40
6872/73	Dasselbe Heft III/IV	à 2·40
6658	Quatre Nénies (Trauergesänge)	4·—
5802	Rumänische Volkstänze a. Ungarn	1·20
5890	Rumänische Weihnachtslieder	2·—
6508	Sonatine	2·50

ZWEI KLAVIERE ZU VIER HÄNDEN

6858 op. 1 Rhapsodie . . . . . 9·—

KAMMERMUSIK

6885 op. 7 Streichquartett Nr. 1 Part. 16° 2·—
6886 op. 7 Dasselbe Stimmen . . . . . 6·—
6371 op. 17 Streichquartett Nr. 2 Partitur 1·50
6372 op. 17 Dasselbe Stimmen . . . . . 6·—

LIEDER

op. 16 Fünf Lieder mit Klavierbegleitung nach Texten von Ady (in Vorbereitung)

CHÖRE

Slovakische Volkslieder für vierstimmigen Männerchor a cappella (deutscher, slovakischer, ungarischer Text)

6101 Partitur . . . . . 2·— 6101 a/b Chorstimmen . . . . . à —·60

BÜHNENWERKE

DER HÖLZERNE PRINZ

Tanzspiel in einem Akt, Text von B. Balázs

6635 Klavierauszug mit deutschem, englischem und ungarischem Text . . . . . 10·—
6636 Textbuch deutsch in Vorbereitung

Aufführungsmaterial nach Vereinbarung

In Vorbereitung:

DIE BURG DES HERZOGS BLAUBART

Oper in einem Akt, Text von B. Balázs

200 Prozent Verlegerzuschlag

ZU BEZIEHEN DURCH JEDE BUCH- UND MUSIKALIENHANDLUNG

UNIVERSAL-EDITION A.-G., WIEN-LEIPZIG

ZÁGON GÉZA VILMOS:

KUBIZMUS A ZENÉBEN

Nagy művészi mozgalmak sohasem szorítkoznak a művészet egyetlen ágára; a kölcsönhatások mindig törvényszerűen következnek egymásra. A kiindulópont az irodalom, a társadalmi alakulásoknak ez a legreálisabb, legérzékenyebb tükre; tőle vezet el az út a szépművészetekhez és ezeken keresztül a végállomáshoz: a zenéhez. Csak amikor már a többi művészetben gyökeret vert, erőre kapott, amikor már ezeknek a reálisabb elemeiből megalkotta a fiziognomiáját, csak akkor kérhet az új eszme bebocsáttatást a zene birodalmába, hogy ebből az absztrakt anyagból alakítsa ki a maga új formáit. A renaissance és vele az individualizmus kibontakozása adtak életet a homofon zenének; Debussynek nem annyira a Conservatoire, mint inkább Verlaine, Baudelaire, Manet, Cézanne és társai voltak a tanítómesterei.

A múlt évi párisi „Salon d'Automne" a festőművészet egy új irányának adott alkalmat a hivatalos bemutatkozásra; ez az új irány: a kubizmus. A kubisták képei geometriai formák összetételei; ezek a három-, négyszögek, kúpok, hengerek egymáshoz illeszkednek, keresztezik, elnyelik egymást, és íme, ebből megszületik a kép, akár „La femme en bleu", akár „Dantes à la source" a címe. Talán már csak másodlagos jelentőségű, hogy a koncepciónak megfelelően a színek is bizonyos szabályos egymásutánban váltakoznak. Egyelőre úgy állnak a dolgok, hogy Páris mulatni jár a Grand Palais-ba; de vajjon nem mulattak-e annak idején Manet, Gauguin és az összes impresszionisták képein? Ma klasszikusok. Debussy is az, legalább a hozzáértők számára. Nehéz volna megállapítani, vajjon ennek a forma-revolúciónak valóban egy érzésrevolúció adta-e a létjogosultságát; annyit azonban mindenki konstatálhat, hogy képeikben impozáns technikai készség, feltétlen céltudatosság mutatkozik. És ha ez nem is egyértelmű az intuícióval, mindenesetre több, mint haszontalan játék. Sőt, talán oly megérzékeltetésekre van hivatva, amelyeknek kiváltását csak a jövő fejlődéstől lehet várni.

Nem tartom véletlennek, hogy a kubista képek már az első pillanatban zenei asszociációra szolgáltattak számomra alkalmat: cikkázó vonalakban zendültek fel Bartók éles akkordjai, és mintha Stravinsky geniálisan elcsavart futamai játszottak volna buvócskát Picabia fura ecsetével. És úgy rémlett, hogy a zene, — amely ki sem lépett ötzáváros börtönéből, csak az elképzelés aranyhúrjait remegtette meg távoli sóhajával, — szebb, súlyosabb titkok rejtekéhez suhan, mint azok az éles, megszakgatott fuldokló vonalak, amelyek irgalmatlan következetességgel behálózzák a szemet, elhomályosítják látását. Könnyű azt mondani, hogy csupán a megszokásnak engedelmes-

kedünk, amikor a dolgokat mai formájukban látjuk és appercipiáljuk; és, hogyha egy sphaerikus vagy Bólyai-féle geometria törvényei szabályozták volna relációnkat a külvilággal, másképpen alakultak volna e formákról alkotott fogalmaink. Hatalmas atavisztikus erők véglegesítették az euklidesi geometriához való ragaszkodásunkat. Midőn a kubizmus elhagyni próbálja e számunkra egyedül járható talajt, csak azt teszi, amihez a művészetnek feltétlenül joga van; de tudnia kell, hogy a hasonló fantasztikus, jelöletlen útak új magasságok, ismeretlen csodatájak helyett gyakran sötét zsákutcába vezetnek.

Más a helyzet a zenénél. A zene geometriája sokkal dinamikusabb, semhogy bármily elhatárolt rendszerbe merevedhetnék. Olyannak látom, aminőnek akarom, anélkül hogy a lényege bármikor is megváltoznék. A zene kifejező-eszközei nem részei a világnak; külön világot épít velük magának, és ezt a világot lemérni nem tudjuk, mert méretei végtelenek a mienkéihez képest. Amiért ha minden mértékünket alkalmazzuk is, az eredmény mindig ugyanaz marad. Természetes, hogy a zenei appercepció sohasem tételezi fel a relációk hasonló déplacement-ját, mint például a geometriák behelyettesítésének problémája a kubista képeknél. És éppen ezért Bartók vagy Stravinsky zenéje még olyanok számára is érthető lehet, akik ideg alkatuk vagy ízlésük hatása alatt idegenül állanak vele szemben.

Nem tudom, említették-e már valaha együtt ezt a két nevet: Bartók és Stravinsky. A zenetörténet bizonyára együtt fogja őket említeni. A törekvések és megvalósítás meglepő analógiái létesítenek zenéjük között rokonságot. Mindkettőnél egy hajthatatlan konzekvencia vezet azokhoz a végletekhez, amelyeket a hagyományt tisztelő fül erőszakosnak, mi több, lehetetlennek bélyegez. Sem egyik, sem másik. Ők nem a nagy országúton haladtak, hanem ismeretlen ösvényeken, és eljutottak messze idegen országokba, anélkül hogy felbukkantak volna az ismerős stációkon, pihenőt tartani. És ők maguk lehettek leginkább meglepődve, amidőn összetalálkoztak egy távoli keresztúton. Egyforma metszeteik vannak csúcsos harmónia-halmazaiknak, egyformán lóbálja ritmusaikat atavisztikus emlékek szellője. Stravinsky „Sacre du printemps"-jában helyet foglalhatna Bartók „Virágzás"-a; senki sem gondolná, hogy nem egy ember műve, annyira rokon a zenéjük morálja. A második felvonás rózsaszín-fekete bundás pogányai nem kevésbé mogorván és szilajon járhatnák fanatikus táncaikat Bartók „A falu tánca" ritmusaira. E primitív kor perspektívájáin keresztül csodálkozva figyelhetjük meg két lélek találkozását, amint fel-fellebbentik régen rejtett titkok fátyolát. Talán a magyar ősök lábai alatt is ugyanígy dobbant a föld, és mielőtt elszakadtak a nagy-orosz pusztáról, talán nekik is hajlékot adtak volt az „Igor herceg" bánatos-büszke sátrai . . .

A „Sacre du printemps" áldozatra szánt hajadonát megmerevedve, megkövesedve állítja elénk a második felvonás előjátéka. Kicsavart tagjaival, rejtélyesen várakoztató mozdulatlanságával tökéletes szimboluma ismeretlen, végtelen távoli idők érzékeinkkel ellenkező rejtelmeinek. És a zene maga: ez a rejtelem. Mikor pedig feloldódik a tagok merevsége, megindul és felfokozódik a szent tánc, a halálos összerogyásig: a zene kockái, hengerei, kúpjai kábító kaleidoszkoppá vegyülnek. És sokáig fogja kísérni álmainkat a háromszáz éves asszony görnyedt alakja . . .

Valóban, mind Bartók, mind Stravinsky zenéjében megtalálni a kubizmus minden zenei analógiáját: formulák, apró motívumok, mint megannyi geometriai ábra, kapcsolódnak, váltakoznak, ismétlődnek, más-más ritmikai, harmóniai beállításban. Ezek az apró, többé-kevésbé identikus alkatrészek mindenütt jelen vannak, megszabják a darab menetét, meghatározzák kontúrjait. Ennek a zenének minden qualitása az ő függvényük.

Az „impresszionizmus" megjelölés szerencsés alkalmazásra talált a zenében; azt hiszem, nem kevesebb szerencsével lehet kölcsön kérni a festőművészettől a „kubizmus" elnevezést Bartók és Stravinsky zenéje számára. Ha általában a mai fülnek idegen is ez a zene, az ész követheti logikáját. Ez kevesebb, mint amennyit zenétől várni lehet, de mindenesetre több, mint haszontalan játék. Vajjon intuícióból fakad-e? Bizonyára, mert csak az tud ily előzménytelen és következetes maradni. És ha valakinek, akkor Bartóknak és Stravinskynek joguk van kubistának lenni.

Zeneközlöny, 1913. október 15., 4-6. lap

LAZARE SAMINSKY:

BARTÓK BÉLA ÉS A GRAFIKAI ÁRAMLAT A ZENÉBEN

Darius Milhaud, Alfredo Casella, Szergej Prokofjev, Arthur Bliss és Francis Poulenc mellett Bartók Béla, az új magyar zeneszerzői iskola vezetője áll az élén annak a visszahatásnak, amely nem Debussyvel, hanem a debussyzmussal szemben kifejlődött. Társaival együtt ő is síkra száll, tudatosan vagy öntudatlanul, mindazon újabb konvenciók ellen, amelyeket a Debussy utáni zeneszerzők kialakítottak, akik kedvelik a sápadt színeket és a szaharinnal édesített harmóniákat, a csenevész formát és az alkotó eszme hiányát.

Ez a modernista csoport, amely Bartókot, Casellát, Milhaudt és Prokofjevet az idősebb, Blisst és Poulencet a fiatalabb vezetőinek tekinti, azon kívül, hogy szemben áll mindazzal, amit debussyzmus gyűjtőnéven foglalhatunk össze, egy másik tulajdonsággal is rendelkezik, amely művészi eszményeinek és alkotói erőfeszítéseinek egyéni ízt kölcsönöz. Ez a tulajdonság az a törekvés, hogy felhagyjon a zenei alkotás fáradságos kísérleteivel, hogy ne vegyen tudomást az újdonságok kiagyalására irányuló közös erőfeszítésről, arról a kultuszról, amelynek megteremtéséért Schönberg és Stravinsky annyit tett napjainkban. Mert az új zenei ötleteknek ez a szüntelen termelése felelős a zenei gondolat új konvencióiért és új szkémáiért.

Miképpen a Debussy halálát követő évek felelőssek voltak a forma felbomlásáért, a cseppfolyós állagú zenei struktúrákért, amelyeket halvány impresszionisztikus ízekkel telítettek, úgy Schönberg és Stravinsky új kísérleti korszakaikban felelősek a maguk alkotásának sajátos képleteiért, a politonális harmóniák képleteiért, amelyek úgy keletkeztek, hogy különféle hangsorokhoz tartozó harmóniákat összeolvasztottak; az expresszivitás készségének kimerítéséért az egyes hangszereken; a kis együttesek kísérleteinek túlzásba viteléért; és azért, hogy (többnyire egészen szükségtelenül) eltörölték a tematikus fejlesztés minden nyomát.

A fiatalabbak csoportja, amely Bartókot, Casellát, Prokofjevet és másokat foglal magában, ezzel szemben azt vallja, hogy szüntessenek meg minden új klisét, minden új sztereotip formát, a kolorisztikusat, az impresszionisztikusat és azt is, amit „expresszionisztikusnak" nevezhetünk. Tiszta szerkezet, lineáris világosság és a lineáris kibontakozás világossága, mindazon ördöngös elemek, amelyek Scarlatti, Rameau és Mozart műveinek örök fiatalságát kölcsönzik, ezek azok az alapvető dolgok, amelyekhez az új alkotók visszatérnek. Ez a merőben lineáris elem „grafikusnak" is nevezhető és visszatérése a zenében, érdekes ezt megfigyelni, egybeesik ugyanezen eszme újjászületésével napjaink rézkarcaiban. Ezek az ifjú kortársak, akikről szóltunk,

minden tőlük telhetőt megtesznek azért, hogy visszatérjenek a múlthoz és felidézzék a rajznak és szerkezetnek azt az áttetszőségét, amellyel Scarlatti, Rameau és Mozart rendelkezett. Természetesen mondani sem kell, hogy ez nem mindig sikerül nekik. Világos az is, hogy a kísérletezés eltörlése a zenében okozója lett bizonyos primitív gondolkodásmódnak és barbarizmusnak e zeneszerzők műveiben.

Tagadhatatlan, hogy bizonyos infantilizmus, primitív, gyermekes vonások mutatkoznak meg a belső konstrukcióban, sőt, magában ama zene szellemében is, amit Bartók, Prokofjev, Milhaud és csoportjuk más tagjai írtak. Mégsem érezzük túlzásnak azt állítani, hogy ez csak múló állapot; és hogy majd a kibontakozás világos és józan alapja, amely művészi eszméiket élteti, felszínre kerül, mihelyt a zenei légkör megtisztul mindazon silány és harmadrendű impresszionizmustól, amellyel Debussy tehetségtelen tanítványai és gyenge utánzói telítették.

Ha elhanyagoljuk ezt a szempontot és a zene értékét nem mérjük többé abszolút szempontból, hanem történeti szemléletre térünk át, óhatatlanul néhány felettébb érdekes felfedezésre jutunk.

A zeneszerzők e csoportjának, amelyet „grafikus csoport"-nak nevezhetnénk, eredete egy jólismert történelmi áramlatra vezethető vissza a zenei fejlődés általános vonulatában. Az elmúlt három évszázad európai művészetében olyan fejleményekkel találkozunk, amelyeket nem vezethetünk vissza tisztán európai forrásokhoz. A rokokó művészet *chinoiserie*-jei, a szász és roueni porcelánok és cserépedények, Claude Monet festményei, Debussy zenéje, csupa nyilvánvalóan idegen és zavarbaejtő tényező egy egyébként európai művészetben; ezt a korai és kései keleti hatások, kínai, orosz és más befolyások okozhatták.

Általában mégis figyelmen kívül hagyják ezt a tényt, annak a félremagyarázásnak a hibájából, amit Francis Bacon *eidolo fori*-nak nevez, ami azt jelenti, hogy képek vagy benyomások a tömegpszichológia nyomására, mintegy annak szüleményei keletkeznek („nyilvános helyeken született, a tömeg által létrehozott"). Ez a hamis koncepció természetesnek tartja, hogy a kései európai zene kolorisztikus iskolái tisztán keleti forrásokból erednek. Az emberek azonban, úgy látszik, nem veszik észre, hogy a rajzolat azon új módja, amit Bartók Béla és társai gyakorolnak, sőt, kolorisztikus gátlásuk is köszönhet valamit a Keletnek; hogy a színbeli szűkösség éppannyira keleti, mint a színek tobzódása.

Az élesen metszett és költői rajzzal való azonosulás adottsága, amely a legtöbb magas kultúrájú mongol faj sajátja, különösen a kínaié, ugyanaz az elem, amely oly nagyszerű befolyást gyakorolt a korai perzsa miniatűrök gyengéd szépségére, más, merőben eltérő területen is érezteti hatását a jelenkori zenében. Ez a hatás többé kevésbé direkt módon nyilvánul meg, azon a vonzáson keresztül, amit a keleti zene gyakorol a mai ízlésre, amikor hiteles formát öltve jelenik meg (mint Henry Eichheim „Keleti impressziói"-ban), közvetlenül a keleti forrásból, és indirekt módon, mintegy átszűrve orosz vagy egyéb félmongol csatornákon.

A világ, úgy látszik, nem veszi észre, mennyit köszönhet máris a nyugati zene és annak megannyi közkeletű dallami és tematikus fordulata olyan fajoknak, amelyek vagy tisztán mongolok, vagy a mongol vér erős hatásán men-

tek át, olyan fajoknak, mint a kínaiak, finnek, magyarok és néhány skandináv törzs leszármazottai.

Ebben az összefüggésben fel kell figyelnünk egy nagyon fontos tényre. Az a faj, amelynek új zenéje, amint azt kiemelkedő képviselője, Bartók Béla példázza, a jelenkori zenei fejlődés előterébe került, mongol faj, mivel a magyarok faji szempontból részben sárgák. Még fontosabb és erősen alátámasztja az elméletet, miszerint a zene új, „grafikus" eleme keletről származik, az a felfedezés, amelyet Bartók Béla magyar népzenei kutatásainak köszönhetünk. A zeneszerző, miután sok időt töltött kutatással, rájött, hogy az a quasi magyar és kolorisztikusnak tűnni kívánó elem, amelyet például a Liszt-rapszódiák tartalmaznak, semmi kapcsolatban nem áll a valódi magyar népdallal. És Bartók Béla, valamint az új magyar iskola másik jeles képviselője, Kodály Zoltán, értékes etnografikus magyar népdal és néptánc gyűjteményükben, továbbá eredeti szerzeményeikben megszabadították a magyar zenét a silány orientalizmusnak attól az olcsó és ragacsos elemétől, amely cigány, román és más egzotikus keverékekben gyökerezik és amelynek a magyar művészetbe való beviteléért elsősorban Liszt Ferenc felelős.

Senki ne jusson arra az elhamarkodott következtetésre, hogy Bartók Béla eredeti műveiben Grieghez hasonló módon használta fel a népdalt. Igaz, hogy megszabadította a magyar zenét banális orientalizmusától és cifra kolorizmusától. Hangsúlyozta mongol eredetét és valódi grafikus elemeit. Mégsem volt elsősorban a népdal művelője kompozícióiban. Rimszkij Korzakovot ugyanilyen alaptalanul vádolták ugyanezzel.

Leigh Henry, a kiváló londoni író-zeneszerző mondja Bartók Béláról, hogy noha alkalmaz a magyar zenéből bizonyos hangnemi és formai elemeket, „ez az eljárás nem teszi zenéjét régiesebbé vagy konvencionálisan *nemzetibbé*, mint a balladaforma Rossettit, a sestina Swinburne-t, bizonyos szóidézetek Maeterlinck-et, bizonyos képek Van Leberghe-t és Claudelt, hisz ezeknek az íróknak művei mégsem válnak a trubadúrok és a reneszánsz merő utánzataivá."

Igen, Leigh Henry szavai igazak. Bartók Béla határozottan annak a fajnak a gyermeke, amelynek szelleme és ízlése elsősorban a vonalak, ritmus és szerkezet világossága felé hajlik. Zeneileg szólva a mongol típus befejezett, tökéletes egyede mind faji, mind szellemi téren.

Ami személyét illeti, a két kiváló vonósnégyesnek, a Kékszakállú herceg vára című operának, a Fából faragott királyfi című balettnek és a magyar népdalok gyűjteményének alkotója természeténél fogva rendkívül egyéni és szigorú. Szereti a nyugalmat, a magányt, az elmélkedést. És alkotásai oly mértékben személyesek és bensőségesek, amit napjainkban kevesen értek el. A rajzolati és szerkezeti kvalitások a legerősebb vonásai figyelemreméltó művének, a Második vonósnégyesnek, jóllehet e mű nem mentes a forma és tematikus invenció bizonyos gyerekességétől sem.

Bartók Béla egyike azon keveseknek a fiatal modernisták lármás csoportjában, aki nem csak merő zajt kelt. Amit ír, formai elemeinek, a rajzolatnak és polifóniának értelmességével önmagát ajánlja, mindez igazán és valóban új. És azt, hogy Bartók Béla megszabadította magyar hazája művészetét a kevésbé kívánatos cigány, román és szláv elemektől, tágabb, de egyben szűkebb szempontból is meg kell vizsgálni. Tágabb szempontból igen je-

lentős a zeneművészet nagy faji újjáéledése, amelyre már utaltam. Az a harcos és üres nacionalizmus, amely olyan mesterséges és külsőséges, elhalóban van. Átadja a helyét egy igaz, őszinte nacionalizmusnak, egy békés és kulturált faji öntudatnak.

Összességében és lényegében Bartók Béla munkássága a faji integráció és faji megnyilatkozás figyelemre méltó jelensége, amit a ma művészete fel akar mutatni, a belső eltökéltség tiszta és fényes jele. Zenéjében az az igazság szól, amelyet nem fognak megtagadni: *A művészet örökké arra vágyik, hogy visszatérjen igazi és örök forrásához, a fajhoz!*

The Musical Quarterly, X. évf., 1924. július, 400—404. lap

(Fordította: *Pándi Marianne*)

ADRIAN COLLINS:

BARTÓK, SCHÖNBERG ÉS NÉHÁNY DAL

Bartók Béla Öt dala op. 16. nemcsak önmagáért érdemes a tanulmányozásra, hanem igen értékes, mint kulcs, Bartók bizonyos későbbi műveinek, sőt általában az atonális zenéhez, a megértéséhez. Természetesen vannak az atonalitásban fokozatok; ezek a dalok semmiesetre sem teljesen atonálisak. De az egyik harmóniai rendszert oly gyorsan váltja fel egy másik, hogy a hallgatótól ugyanazt a gyors alkalmazkodást kívánja meg, mint Schönberg bármelyik, tisztán atonális művének a megértése.

Minden zenének, amely nem követ szabályos hangnemi rendszert, abban rejlik a megértési nehézsége, hogy felfedezzük-e, milyen kárpótlást nyújt a hiányért; ezúttal ugyanaz a probléma Bartóknál, mint Schönbergnél, bár mindketten másképpen viszonyulnak hozzá.

Általában két alapvető feltétele van annak, hogy a zene ne hulljon a káoszba: a forma egysége és az érzelmek világos sorrendje. Ha a forma nagyon határozott és a hangnemek szigorú kapcsolatára épül, az emocionális folyamat többé-kevésbé elhanyagolható és elég, ha az egységes hangulat, sőt az érzelem leghalványabb nyoma megtalálható benne, mint a 18. és korábbi századok átlagzenéjének többségében. Ám az atonális vagy quasi atonális zenében, amelyből a hangnemi relációkat eleve kizárták, a formai egység általában nem elegendő, hacsak nincs jelen valaminő emocionális „tartalom", amely a zenét érthetővé tenné. E két elem közül Schönberg elsősorban a formára helyezi a súlyt, Bartók a tartalomra; és ha úgy tűnik, zenéjük nehezen követhető, ez ellentétes okok miatt van. Schönberg a frázisait bonyolult ellenpontban vezeti, vagy imitációban, gyakran szabályos hangközökben (szekundok vagy szeptimák), hogy kárpótoljon a tonalitás hiányáért, de az emocionális mondanivalót gyakran igen nehéz pontosan megragadni; miután pedig hangnemi kapcsolat nélkül a legtöbb ember képtelen élvezni a forma szépségeit, kései zenéje gyakran hat semmitmondónak a hallás számára, jóllehet papíron nagyon kielégítőnek látszik. De ez a szemre kielégítő mivolta kevéssé függ össze zenei értékével; a Három zongoradarab, op. 11. első darabja logikusabban vezetett, mint a második, de jelentősége sokkal kisebb; az op. 25. egy 18. századi szvit utánzata, gondosan 4-4 hangra építve, de ez nem akadályozza meg abban, hogy csaknem teljesen zűrzavaros legyen.

Bartók ezzel szemben mindig kifejez valamit, amit erőteljesen átérzett és amit érdemes meghallgatni, ám, ami a formát illeti, ott néha olyan összefüggéstelen és szeszélyes, hogy nehéz pontosan követni mondanivalóját. Az Öt dalban nyilvánvaló, mit mond; Ady Endre verseinek nagyon határozott

és primitív emócióit illusztrálja és ezek hirtelen hangulatváltásait a tempó és ritmus hasonlóképpen hirtelen váltogatásaival követi. Amikor aztán hasonló változások sorát találjuk a hegedűszonátákban vagy a vonósnégyesekben — jóllehet nem tudni biztosan, mit fejeznek ki — az Öt dal tanulsága nem veszett kárba. Rájövünk, hogy Bartók heves magyar temperamentuma a szenvedélyes kétségbeesés és szenvedélyes egzaltáltság között váltakozik, bár nincs mellette Ady Endre, hogy megmagyarázza, hogy egy szerető siratja elvesztett kedvesét, mint a negyedik dalban, vagy egy ifjú, aki szívében érzi az őszt, a lombok őszének felel meg az első dalban. Az elkínzott szekundok és nónák a második hegedűszonáta nyitó tételében világosabbá válnak a második dal analóg nónáitól.

Schönberg esete merőben más. Az ő dalainak tanulmányozása csak igen halványan segíti elő egyéb zenéinek megértését, mivel a nehézség valamennyiben azonos természetű. Talán Stefan George Függőkertek könyvé-nek megzenésítésében (op. 15.) a megrázó, magányos frázisok érthetőbben illusztrálják a dalok általános hangulatát, mint a „Pierrot Lunaire" tudós ellenpontja, de kevés valódi segítséget kaphatunk a szavaktól ahhoz, hogy a zene igazi mélyéig elvezessenek. George versei gyakran ködösek és maguk is merő ritmikai kísérletek arra, hogy felidézzék németül Verlaine modorát. Csaknem egész értékük a nyelvezetükben rejlik; és azzal, hogy megtörte a ritmusukat, Schönberg vajmi keveset tett annak érdekében, hogy megvalósítsa őket, miközben gyakran éppen lényeges vonásaikat hagyja elillanni, nem úgy, mint Debussy tüneményes Verlaine-interpretációi. Továbbá, Schönberg maga vallja be, hogy nem próbálja pontról pontra követni George-t, sőt Egon Wellesz úgy állítja be őt, mint aki ezeket a dalokat „a kezdő szavak hangzásának ihlete alatt" írta „anélkül, hogy a legcsekélyebb mértékben törődött volna a költői események folyásával".

Nem meglepő, ha úgy találjuk, a késői Schönberg megértésének legközelebbi útja ez, ha a rész-eszközöket elhanyagolva, többé-kevésbé időrendben próbáljuk őt megközelíteni, a tonalitás utolsó nyomaitól az op. 14. két dalában, az op. 11. atonális kísérleteiig (a valóságban harmóniai szempontból haladóbb mű, noha időrendben korábbi), majd lassan haladva a „függőkerteken" át a későbbi zongoraszvitek bonyolult homályosságáig. Mint hangulatképek, emóciók valódi folyamatával az Öt zenekari darab, op. 16. valójában a legérthetőbb Schönberg valamennyi kései műve közül, amennyire ismerem, itt a szokásos akadályt, a harmóniák látszólagos önkényességét bizonyos mértékig legyőzi a hangszerek hangszíneinek differenciáltsága, amely pikáns disszonanciát eredményez ott, ahol zongorán tűrhetetlen kakofónia keletkezne. De éppen ez okból, a zenekari darabok kevéssé alkalmasak arra, hogy a többihez kulcsot adjanak.

II.

Összehasonlítva az Öt dal zsenialitásával, az időrendi módszer nem sok segítséget nyújt Bartók Béla titkának megfejtéséhez. Zenéjének egyik eleme: a népzene, nem okoz különösebb nehézséget. Legtöbb művét elárasztja, a legkorábbitól a legkésőbbiig. A harmonizált népdalok gyűjteményeitől eltekintve Bartók gyakran építi tételeit népdalfeldolgozásokra, például az első

hegedűszonáta utolsó tételét vagy a második tételét, nem beszélve a legutóbbi zongoraszonátáról (1926), amelyet csaknem teljesen ilyen témákra alapozott és rendszerint éles, repetált hangzatokkal kísér, amelyek nem harmonizálnak a nyers magyar dallamokkal, de éppen az ismétlések által, mint önálló stílusjegyek válnak tökéletesen érthetővé.

A másik, bonyolultabb elem, amely legtisztább alakjában az Öt dalban található, hasonlóképpen átjárja egész életművét a korai Első elégiától zongorára (op. 8. b) a hegedűszonáták tételeiig és a vonósnégyesekig. Itt a nemzeti jelleg éppoly hangsúlyozott, mint a népdalokban, de többé nem ilyen durva formában jelenik meg. Gyakran szublimálódik melankolikus recitatitóvá, ami az Öt dal énekszólamának alapja. A rövid, hangsúlyos tizenhatodra következő hosszú hang jellegzetes magyar ritmusa, amely a népdalokban gyakori, természetesen itt is megtalálható és megfelel több magyar szó hangsúlyának; de többé nem alkotórésze egy meghatározott dallamnak, mint pl. a zongorára írt Tizenöt magyar népdalban a dór dallamok. Többnyire négyütemes töredékek szakítják félbe a recitativót, mint az Öt dal negyedikében. Ez a recitativo szabadabban harmonizált, mint a népdalok, bár ugyanolyan szokatlanul. A harmónia többé nem szorítkozik két hangsor vagy hangzat egyszerű összeütközésére, mint az olyan korai zongoradarabokban mint a Bagatellek (op. 6.) vagy a Vázlatok (op. 9.), hanem különféle hangulatok összegeződése, amelyeket a szavak változó emóciói sugalmaznak. Minden dal — mondhatni — más-más rendszerre épült. Vannak részletek, ahol az énekszólam egy hangnemben énekel, a zongoraszólam pedig legalább hallótávolságnyira van tőle, mint az első dalban, amelyik mind közül a leglíraibb és legkevésbé drámai, benne egy ifjú panaszolja el a maga boldogtalanságát és arra való képtelenségét, hogy részt vegyen az őt körülvevő gyönyörökben. Magányosságát ügyesen érzékelteti a kíséret lassú keringőritmusa erősen kromatizált h-mollban, amellyel szemben az énekhang cisz-molltól G-ig terjedő hangnemekben, olykor a zongoraszólamának megfelelő hangnemben zokog; Peter Warlock ugyanezt az eljárást gyönyörűen alkalmazza első Saudade-jában. Az ötödik dal ugyanolyan halk mint az első és témája nagyon hasonlít hozzá; de a kétségbeesés effektusát itt másfajta eszközökkel éri el, a kíséretben ellenkező irányban haladó, a „tükröződő" kvartok ismétlődő szekvenciáival, valamint az „ich sterbe hin" [„én meghalok" PM] refrén lefelé szálló kvartjaival, amelyek mind más hangnemben szólnak.

A harmadik dal drámaibb. Egy elhagyott leány, az öngyilkosság határán visszaálmodja a múltat kínos, szomorú hangulatában és amint elárasztják az emlékek, haragra gerjed, majd a végén visszahull a csendes reménytelenségbe. Minden frázis, olykor minden szó, kétszer ismétlődik és Bartók ezeket a hangulatokat rövid ismétlődő figurákkal követi, amelyek sikoltó tetőpontra emelkednek, majd visszazuhannak a hosszabb menet nyugodt szépségébe, amellyel a dal kezdődik, ilyen módon teremtve meg az ismerős A B A formát. Itt alig van politonalitás; de az énekszólam, amely eleinte együtt haladt a kísérettel, egyszerre nem az éppen megszólaló akkorddal hozható kapcsolatba, hanem a rákövetkezővel, mintha az énekes egy lépéssel előbbre volna és a zongorista utána kullogna. Ez az effektus nagyon eredeti és érzékelteti a csaknem őrjöngő szerelmes felindultságot.

A második dal Szkrjabin eljárása szerint épül a basszus változatlan

kvartjainak és a szoprán nónáinak sorára, a merevség következtében valamennyi közül ez a legrosszabb és a legkevésbé kifejező. A szavak emocionális tartalmát agyonnyomja a Szkrjabin-féle szita. A negyedik dal inspirálója is Szkrjabin, ez két mesterséges hangsorra épült, egyik (véletlenül vagy szándékosan) ugyanaz, mint Szkrjabin 6. szonátájában. Itt azonban Bartók kevésbé szigorúan követi Szkrjabin módszerét és a vokális szólam népdaltöredékeket is tartalmaz, más hangnemben mint a kíséret, hogy így fejezze ki az elvesztett kedvessel a tengernél töltött boldog napokra való visszaemlékezés keserűségét. A dal utolsó részében mind az ének, mind a kíséret egy pillanatra diatonikussá válik, de mivel tonalitásuk különböző, ez rendkívüli élességet kölcsönöz ennek a részletnek, amelyben a múltból felidézett egyszerű szerelmi dalt eltorzítja a boldogtalan jelen kontrasztja. Ez a negyedik dal nagyon érdekes és szinte összefoglalása Bartók különféle stílusainak, noha zeneileg nem olyan izgalmas, mint a harmadik, vagy nem olyan különleges, mint az ötödik.

Eltekintve az alkalmi népdalidézetektől, Bartók politonális eljárása majdnem szabad deklamáció vagy a hangszerkíséretes beszéd hatását kelti; merőben más, mint a tisztán vokális deklamáció, mint Van Dieren „Levana"-ja vagy a „hulló levelek", ahol csak a ritmus szabad, a harmónia a szokott kromatikus mintát követi. Bartók egész eljárását lehet gúnyolni, de ha valahol, úgy ezekben a dalokban van meg módszerének létjogosultsága és igazolja a bennük kifejezett érzelmek sajátságos minősége.

Valamennyi a bánat dala; „lármásak és durvák", sőt sok hallgató számára bizonyára „hamisak" is. De ezt a hatást szándékosan keltik. Bartók politonális énekszólamaiban más eszközökkel éri el ugyanazt a hatást, mint Schönberg a Gurrelieder „Sprecher"-ével (3. rész) vagy a Pierrot Lunaire beszélt deklamációjával; első hallásra a zongorához képest hamisnak tűnnek, mégis érezni, hogy az énekszólam, ha pontosan éneklik, nem hamis. A konszonancia a felszín alatt húzódik meg, nem fölötte. Annak, hogy ezek a dalok sikert arattak, míg a „Függőkertek könyve" egészében kudarcot vall, az az oka, hogy Schönberg dalaiban nem mindenütt van meg ez a támasztó konszonancia. Bartóknál lényeges, hogy az énekszólamot tisztán énekeljék. Különös nehézséget jelent az énekes számára ilyen dalokkal szembe kerülni, ahol a kísérő harmóniáktól nagyon kevés segítséget kap, ő maga pedig hajlamos arra, hogy a természetes és ne a temperált hangsort használja. Csaknem új intonációs technikát kell megtanulnia, például tudatosan ütköztetni a kvartot mikor G-ről D-re lép egy asz-moll akkordban, mint az ötödik dal végén; máskülönben csaknem negyedhanggal eltérne a zongorától.

De megéri a fáradságot, mert ha Bartók módszere másra nem is volna alkalmas csak arra, hogy kifejezze ezeket a különösen kemény és érdes érzelmeket, ehhez tökéletesen megfelelő, ezért tekinthetők ezek a dalok bizonyos szempontból Bartók legtökéletesebb, sőt talán legnagyobb műveinek. Talán a leghívebben adják vissza zenében a magyarok érzelmi pesszimizmusát, amely kevésbé tudatos és egyben kevésbé hisztérikus, mint az oroszoké.

Music and Letters, X. évf., 1929. április, 177—181. l.

(Fordította: *Pándi Marianne)*

DENIJS DILLE:

BARTÓK ÉS BUSONI KAPCSOLATÁNAK DOKUMENTUMAI

Igen valószínű, hogy Bartók 1903. december 13-án adott első berlini koncertjekor ismerkedett meg Busonival, amint ez tanárának Thomán Istvánnak december 16-án írott leveléből kitűnik:

[. . .] *2 „Nagyság" is volt a hallgatók közt. Godowsky és Busoni. Utóbbi a 3. szám után a művész szobába jött, bemutatkozott és gratulált. Már Manchesterben hallott rólam Richtertől.* [. . .][1]

Ez a szöveg csupán egy évszámot közöl velünk; máskülönben nem tudni, miben állott kettejük kapcsolata. Egy további adat: Busoni 1905. január 25-én Budapesten koncertezett, Saint-Saëns V. zongoraversenyét játszotta. Nem tudni, találkozott-e ekkor Bartókkal. A birtokunkban levő dokumentumok száma nem túlságosan nagy és nem ád tiszta képet tárgyunkról. Eddig csupán a Demény János publikálta levelek utalásai szolgáltak némi felvilágosítással, ezek azonban végeredményben eléggé szűkösek. Más, imitt-amott felbukkant adatok meglehetősen gyanúsak, mindaddig nem hitelt érdemlőek, amíg helyességüket hiteles bizonyítékok nem igazolják, tévedéseiket nem cáfolják.

Bartók iratai között találtunk néhány, a helyzetet némileg tisztázó dokumentumot, amelyek azonban lényegesen nem segítenek tovább; inkább csak Bartók életrajzához való hozzájárulást jelentenek. Az első ilyen dokumentum üres levélboríték a következő címzéssel:

Ajánlott
Bartók Béla urnak
Steinmühlgasse 9 III. 41
W i e n IV

Ez a címzés át van húzva, helyére *Zene-Akadémia Budapest* került. A postabélyegző jelzése: *Berlin 12. 26. 06.* A levélboríték hátoldalán a következő címzés található: *Kestenberg*[2] *Ferruccio Busoni megbízásából, Berlin W 50/ Augsburgerstr. 55/56.* E cím alatt postabélyegző: *Budapest 906 Dec 28.*

Feltételezhető tehát, hogy legalábbis 1906-tól — vagy korábban, az említett hangverseny óta — megvolt a kapcsolat, csupán az a kérdés, hogy ez miben rejlett. Nem ismerjük Busoni Bartókról alkotott véleményét sem. Az a nyomatékos barátság, amellyel bizonyos személyiségeknél Bartókot beve-

[1] Szerk.: Demény János: Bartók Béla levelei. Zeneműkiadó Budapest, 1976. 72. l.
[2] Kérdés, vajon Leo Kestenbergről (1882—1962), Busoni tanítványáról, a német zenei életben nagy szerepet játszott személyiségről van-e szó.

zette, vagy szövege, amelyet a 14 Bagatell kiadója a keresztkötésre nyomtatott, erről nem ád felvilágosítást, hisz cseppet sem nehéz e zene iránti, szeretetreméltó kifejezésekbe rejtett, értetlenségét felfedni. Dohnányi és Robert Freund sem jelent kivételt itt: mindhárman bátorítani kívánják a fiatal zeneszerzőt; inkább barátságosságból és jóakaratból jártak el, semmint meggyőződésből, vagy eme új zene valódi értékének megértéséből.

Íme a Bagatellek keresztkötésére nyomtatott ajánló szöveg:[3]

Rozsnyai Károly kiadása Budapest, IV., Múzeum körút 15. sz.
BARTÓK BÉLA
14 ZONGORADARABJA
Op. 6.
Ugyanettől a szerzőtől megjelent:
10 könnyű zongoradarab
mely már 2, 3 v. 4 év óta tanuló növendékek számára is hozzáférhető
Elsőrangú szakemberek véleménye:
BUSONI FERRUCCIO: „. . . . ezeket a darabokat a jelenkor legérdekesebb és legegyénibb alkotásai közé sorozom; amit a szerző bennük mond, az rendkívüli, teljesen eredeti, még pedig nem a szó köznapi értelmében. S ennek dacára idegenszerűségük természetes, fogalmazásuk könnyed . . . A darabok legtöbbje technikai nehézségeket nem ad."
DOHNÁNYI ERNŐ: „. . . a darabok egynémelyike, pl. a 2., 5., 11. valósággal elragadott . . . S emellett nagyobb részt aránylag könnyen játszhatók úgy, hogy dilettánsok is hozzáférhetnek.

Hazai lapok véleménye a 14-ik számú „Valse" című darabról, melyet Székely tanár mutatott be zongoraestélyén.
EGYETÉRTÉS: „. . . Az egymásra halmozott zenei ötletek, az invenciótól duzzadó hangfestések komplekszuma ez a tisztán zenei, tömör muzsika."
FÜGGETLEN MAGYARORSZÁG: „Hisztérikusan szép és mégis erőteljes, új, igaz kompozíció . . . Idegeink vibrálnak hallgatása közben. Aki a magyarul muzsikálást keresi, megérzi, hogy a magyar föld nyomot hagyott ezen a kompozíción."
A POLGÁR: „. . . egyenesen elragadja a közönséget a csodás kis kompozíció, amely újsága, eredetisége, tartalmassága és érdekessége miatt megérdemli, hogy komolyan számon tartsuk az új, erős, modern magyar művészet dokumentumai között."

Busonival való bécsi találkozásáról édesanyjának levélben számolt be Bartók. Ebből kitetszik, hogy a magyar kiadásra került ajánló sorokat Busoni a lipcsei Breitkopf kiadónak írta:

Az utrend máris megváltozik, Bécsben maradok kedd reggeléig, tehát minden 2 nappal eltolódik. Itt, Bécsben a Goldenes Lammban (Wiedner Hauptstrasse) lakom. A halasztásnak oka az, hogy Busoninak nagyon tetszett a „14 nagyobb zongoradarab" (ez a melyik 25 percig

[3] Idézi Demény János: Bartók Béla művészi kibontakozásának évei. In: Zenetudományi Tanulmányok III. Akadémiai Kiadó Budapest, 1955. 331. l.

tart), és nagyon szeretné, ha hétfőn zongoraosztályában előjátszanám őket növendékeinek. Gyönyörü ajánló levelet irt a Breitkopf & Härtel cégnek, melyben többek közt ezeket mondja: „ich rechne diese Stücke zu den interessantesten u. persönlichsten der Gegenwart, deren inhalt ungewőhnlich ist und eigenartig wirkt; nicht so was man gemeinlich originell nennt. Dabei durchaus leicht concipirt und in der Fremdigkeit natürlich [.] Ich kann es Ihnen nicht genug empfehlen und erlaube mir es Ihnen vorzuschlagen. Es wäre eine lobenswerte und verdienstvolle Tat diese Stüske r e c h t z e i t i g herauszugeben" FB

Cs.
B

A magyar ajánlásból elmaradt, mert a lipcsei kiadónak címzett szövegrész: „Nem tudom eléggé ajánlani Önöknek és engedelmükkel, javaslom. Dicséretes és érdemteli tett volna e darabok *mielőbbi* kihozatala".

A lipcsei cég Busoni ajánló sorai ellenére sem vállalkozott azonban a Bagatellek megjelentetésére:

Breitkopf & Härtel, Leipzig

Leipzig, 1908. julius 23.
Nürnbergerstrasse 36

Igen tisztelt Uram,

Engedelmével ma térünk vissza kiadási javaslatára. Igen sajnáljuk, hogy 14 Bagatelljét, amelyet Ön személyesen adott át nekünk, kiadásunkba felvenni nem tudjuk. Jelenleg rendkivül el vagyunk halmozva munkákkal, igy le kell mondanunk olyan művekről, amelyeket pedig különben szívesen kiadnánk. Ehhez járul még, hogy az Ön kompozíciói rendkívül nehezek és nagyon modernek, nehéz volna azokat a közönségnél bevezetni. Kérjük tehát híradását, hogy hova küldhetjük Önnek a kéziratot és

maradunk kiváló tisztelettel
Breitkopf Härtel

Bartók Béla úrnak
jelenleg Genf
poste restante

Ebben az összefüggésben közvetlen érdeklődésre tarthat számot és sokkal tanulságosabb az 1909. január 2-i hangverseny és a Liszt-művek kiadásának kérdése.

A koncert műsora 16-oldalas füzet, szöveg csupán a páratlan számozású oldalakon található, kivéve az utolsó oldalt, amelyre az impresszum és a nyomda neve került. Öt mű hangzott el; valamennyi, kommentár nélkül, külön oldalon szerepel. (C. Franck: d-moll szimfónia; Mozart: Don Giovanni-nyitány, Busoni koncertbefejezésével; Schubert: Introdukció és rondó zongorára és hegedűre — hegedű-zenekari átiratban; Bartók: Scherzo zenekarra [egy szvitből] a zeneszerző vezényletével; Liszt: Salve polonia, Interludium a Stanislaus c. oratóriumból I. Andante pietoso, II. Allegro marciale.)

A hangversennyel kapcsolatban nem csupán az tarthat számot az érdeklődésünkre, hogy Bartók a II. szvit scherzójának első változatát tűzte műsorra, hanem az is, hogy művét maga vezényelte. Ez volt az első s egyúttal az

utolsó alkalom is, hogy karmesteri pálcát ragadott, meggyőzőek voltak a tapasztalatok, soha többé nem újította meg azokat.

Ismerjük ama táviratot, amelyben Busoni Bartókot meghívta:

Bartók professzor zene/akadémia budapest / de berlin 33430 25 18/12 6/40—S = / kérem intézkedjék levelemmel kapcsolatban / akarja-e itt január 2-án / szvitjének scherzóját vezényelni távirati választ = busoni victoria / luisenplatz 11 +

A fölöttébb kései dátum (1908. december 18.),[4] valamint az a tény, hogy Busoni sürgönyzött — bár a táviratban egy, talán elveszett, levélre is hivatkozott — a műsor összeállításában valami szokatlanra, szabálytalanra utal. Ezt Bartók is igen jól észlelte, amint ez ama rendkívül fontos beszámolójából is kitűnik, amelyet egyik ismerősének írt az eseményről, a műsorfüzet kíséröllevelében:

[. . . .] Az a sötét gyanu él bennem még most is, hogy csak beugrásképen, valami más helyett. Mert kb. 10 nappal hangverseny előtt szólitott fel táviratilag. — Előtte való évben, 1907/8-ban ő volt a bécsi Meisterschule vezetője. Én nyár elején felutaztam hozzá (már régebbről ismertem) s előjátszottam neki „14 zongoradarab"-omat, amelyek itt Budapesten közbotrányt keltettek (s melyeket — más műveimmel együtt — ünnepélyesen kitiltottak a z. akadémiából) [.] Nagyon lelkesedett, meghivott a Meisterschule egyik órájára, hogy növendékeinek is előjátsszam a füzetet. Ugyanekkor ismerte meg az itt szereplő Suitet. — Távirata ugy szólott többek közt: Wollen Sie selber dirigieren? Nosza megindultak a tanácskozások, vállaljam-e, vagy sem (t. i. soha életemben még nem dirigáltam! Végül is nagy félve, de belementem. (Ezer szerencse, mert kétségkivül soha többé életemben nem kerülök zenekar elé. És igy legalább egyszer . . .) Tudvalevő, hogy ez a berlini filh. zenekar egyike a világ legjobbjainak, minden egyes tagja művész. Nagyon mulatságos látvány lehetett volna idegen szemeknek, amint én otthon előre készültem a nagy és szokatlan dologra és merev, néma butoraimnak dirigáltam nagy hévvel partiturámból. Ti. aki sose csinált ilyet, annak már a puszta kézmozdulatok szabatossága is nagy feladat, főleg ha — mint ebben a Scherzoban — folyton változik 2/4, 3/4, 3/8 stb. Sőt pusztán az izommunka annyira megerőltető, hogy bizony kis training nélkül nem birtam volna ki a 3 próbát és előadást. Végül megérkezett a nagy pillanat — az első próba kezdete. Ugy drukkoltam, hogy még! (Hogy is ne, mikor a legnagyobb dirigensektől megdirigált orkeszter lesve várja egy nyomorult kezdőnek minden hibás mozdulatát!) Reszkető kézzel felemelem a pálcát és — megindul a zene, de szörnyű módon imbolyogva. Mintha csak hullámzó tengeren volnék . . . Kidedült, hogy épen a legelső mozdulatom volt hibás! — Ettől az incidenstől eltekintve, ha félénken is, de elég tisztességesen folytatódott a dolog. Csupán egy másik próbánál történt, hogy — legjavában harsog a zene, és egyszerre csak, váratlanul, elhallgat a zenekar. „Ja was ist denn?" „Sie haben statt 3/4, 2/4 geschlagen"! [Mi történt hát? Ön 2/4-et ütött

[4] E dátumot a távirat postabélyegzője igazolja; a postás ráírta: *czimzett nem volt hivatalba / a portás nem vett át Lakik / Teréz körut 18*, ami további késedelmet jelentett, bár a távirat szövegében a *Berlin* előtti *de* jelzés azt mutatja, hogy expressz sürgönyről volt szó.

3/4 helyett!] volt a felelet! Az előadás jó volt, mindenesetre jobb, mintha itt a pestiek játszották volna el karmesterük vezetése alatt. De utána — ó jaj — nagy csatatérré alakult át a koncertterem, fütty és pisszegés áradatával küzdött a Busoni-hivek tapsa. Szóval nagy volt a felfordulás, miközben én vagy 5ször jöttem ki a pódiumra megköszönni a lármát, a zajos fogadtatást! Igy sikerült az én első (és kétségkivül utolsó) dirigensi müködésem.

Még csak annyit, hogy ez a „Scherzo" igazán nem rossz munka (valamit rövidíteni kell rajta — még lehet, mert nem jelent meg —; de ez nem lényeges); csak az a „hibája", hogy olyan is van benne, ami mások zenéjéből még nem ismeretes. [. . .][5]

Egészítsük ki Bartók beszámolóját a hangverseny berlini kritikájával: „[. . .] A műsor főszáma César Franck nálunk, sajnos, kevéssé ismert pompás d-moll szimfónia volt. . . . Itt egy valóban eredeti szellem, tisztult művészet megnyilvánulását érezzük, olyan művészét, aki már tisztában van önmagával; aki nem kísérleteket visz a nyilvánosság elé, hanem valami erősen megalapozott, hosszú munkában megérett alkotást. . . . Majdnem minden, amit erre a mesterműre vonatkozólag mint jellegzetességet kiemeltünk, éppen az, ami olyannyira hiányzik Bartók Béla magyar zeneszerzőnek először előadott Scherzójából, egy zenekari szvit tételéből. Kétségtelen, hogy Bartók igen tehetséges, a zenekar kolorisztikus kezelésében sokat nyújt. De mindenben éretlen. A művészi jelentőségű kompozíció egyetlen lényeges követelményével sincs tisztában.

A zenekar hatásos kezelésére pályázik, de azt hiszi, hogy ezt a célt elérheti minden olyan lehetséges zenekari effektus szabad parafrázisával, amelyet voltaképpen Strauss Richárd fedezett fel. Azt hiszi, valaki akkor mutatja meg, hogy ura az eszközöknek, ha mindenféle különlegességet halmoz egymásra, ha erőszakos harmóniai fordulatokat és otromba hangzásokat alkalmaz. Azt hiszi, hogy lehetőleg beszédesnek kell lenni, sokat és hangosan kell mondani, méghozzá minden szót *vibrato* alá kell húzni, heves mozdulatokkal alátámasztani ahhoz, hogy meggyőző legyen. Tehát még mindazt el kell sajátítania, ami tehetséges kezdőből művészt formál. Az ovációt, amelyet túlbuzgó barátai Bartókra ráerőszakoltak, egyáltalán nem érdemelte meg. [. . .]"

Signale für die musikalische Welt, 1909., 14. l. Dr. H.[ugo] Leichtentritt

„[. . .]A magyar Bartók Béla Scherzóját nem lehet komolyan venni, torz képtelenség, amelyben a tehetetlenség a rúttal párosul, egyetlenegy természetes vagy értelmes gondolatot sem találtunk benne. Ezután a förtelem után Liszt zenéje úgy hatott a fülre, mint üdítő ital a zsomjúhozóra. [. . .]"

[5] E beszámoló kiegészítéséül idézem Ziegler Márta asszony 1950. július 24-én nekem írott levelének részletét. Akkor még nem ismertem Bartók saját beszámolóját, csupán Ziegler asszony adhatott felvilágosítást erről a hangversenyről.

[. . .] Ami Bartók Béla vezénylését illeti, egészen pontos információkat adhatok Önnek: egyetlen egyszer vezényelt életében, épp az említett 1909. jan. 2-án. Abban az időben a növendéke voltam; amikor első óráját adta a berlini út után, megkérdezett, hogyan kezdeném el egy zenekar vezénylését. Odaálltam, beintettem — erre nevetve mondta: szégyen, hogy egy 15 éves gyermek tudja, amit én nem tudtam, — az első próbán nem intettem be és mindjárt a kezdetkor minden összevissza ment! Azt is elmesélte, hogy abszolute nem talált kontaktust a zenekarral és, hogy soha többé nem fogja a vezénylést megkísérelni. Hogy Busonit korábbról ismerte-e, nem tudom, legjobb tudomásom szerint nem leveleztek, de azt határozottan tudom, hogy Busonit igen nagyra értékelte. [. . .]

Die Musik 1908/1909, 185. l. (VIII. évf. 9. sz.), E. E. Taubert

„[. . .] Ezután forró premier-harc keletkezett Bartók Béla magyar zeneszerzőnek egy hangzásilag bizarr, tartalmilag és formailag erősen sikerületlen „Scherzo"-ja körül. Ez a szertelen mű minden fonáksága és művészi éretlensége mellett is egész sor olyan mozzanatot mutat, amely határozottan tehetségre és a látszólag már nem egészen fiatal szerző sajátos, eredeti vonásaira enged következtetni. A művészi kultúra hiánya azonban, ez idő szerint, annyira szembetűnő, hogy mindezek ellenére erősen kétségesnek tűnik, egyáltalán sikerülhet-e Bartóknak, hogy elvadult múzsáját helyes irányba terelje. Véleményem szerint a szerző által igen rosszul dirigált és éppen ezért gyengén előadott mű nem adhatott okot sem a tetszés, sem a nemtetszés nyilvánítására. Ehhez mégsem volt elég jelentős. [. . .]"

Allgemeine Musikzeitung, 1909. I. 8., XXXVI. évf. 33. l., Paul Schwers.

E három kritikát Demény János tette közzé.[6]

A hangverseny mégis hagyhatott némi maradandó nyomot Berlinben, hiszen jó másfél évvel később, Bartók I. vonósnégyesének kottarecenzora, Wilhelm Altmann ismertetését így kezdte: „Busoni zenekari estéinek egyikén hallottam egyszer e zeneszerző egyik Scherzóját, amely hipermodern volt ugyan, de mégis következtetni engedett a fiatal zeneszerző bizonyos tehetségére." *(Die Musik 1909/10, IX. évf., 22. szám, második augusztusi füzet, 250. lap[7])*

Akárhogy is, igen valószínű, hogy a Scherzo nem volt Busonira akkora hatással, mint a bagatellek; ehhez túlságosan különbözött a két kompozíció esztétikája és újdonságértéke. Ami a zenekart illeti, Bartóknak nem sikerült még érvényre juttatnia azt a precíziót és személyiséget, amelyet zongoraművei bizonyítottak. Ám mindez merő feltételezés. Bartók levelezésében is mindössze két olyan mondatot ismerünk, amelyekben erről a hangversenyről szól,[8] tény továbbá, hogy Busoni a következő évben két, Vincent d'Indy-hez és Isidore Philipp-hez szóló, ajánlólevelet adott Bartóknak[9]. Egyébiránt azt is tudjuk, hogy Bartóknak nem voltak e levelek hasznára.

Bartók érdeklődését jelzi 1909. március 11-én, Freund Etelkához írt levelezőlapja: *„Amint sejtettem szombaton nem jöhetek különféle előzetes órapótlások miatt, pénteken meg — Busoni koncert, tehát szintén nem.* [. . .][10] Ugyanezt jelzi továbbá, hogy megvásárolta Busoni „Elegien. Sechs neue Klavierstücke" című kompozíciójának kottáját. Rozsnyai számlájának kelte: 1909. március 22.[11]

*

A második kérdés Liszt összes műveinek kiadásával kapcsolatos. Érdekes lenne feltárni, vajon miért Bartókot bízták meg a Magyar rapszódiák revíziójával és kiadásával. Busoni feleségéhez írt levelezésének kötetében[12] a 241.

[6] ZT III., 336—337. l.

[7] Idézi: Breuer János: Ismeretlen kritika Bartók zongoradarabjairól. Magyar Zene XII., 1971/4. 399. l.

[8] Demény: Bartók Béla levelei, 144. l.

[9] Uo. 157. l.

[10] Uo. 149. l.

[11] Vö. Vera Lampert: Zeitgenössische Musik in Bartóks Notensammlung. Documenta Bartókiana Heft 5, neue Folge. Hrsg. von László Somfai. Akadémiai Kiadó, Budapest 1977. 147. l.

[12] Szerk.: Friedrich Schwapp. Rotapfel-Verlag. Erlenbach — Zürich — Leipzig (1935?)

lapon olvasható: [. . .]*A magyarok nem tudtak megegyezni egymással. Most Bartók van a Liszt-kiadásnál [. . .] (Berlin,) 1911. julius 15.* Ebben az időpontban valójában már több hónappal korábbiak kellettek hogy legyenek a Bartók közreműködését illető tárgyalások, hiszen a következő szerződés keltezése sokkal korábbi.

Szerződés

Bartók Béla úr, a Magy. Kir. Orsz. Zeneakadémia tanára és a lipcsei Breitkopf & Härtel urak, a Liszt Ferenc Alapítvány által létrehozott Liszt Ferenc Zeneműveinek összkiadása kiadója között a következő megállapodás született:

I.

Bartók Béla professzor úr kötelezi magát, hogy a forrásanyag, kiváltképp az első nyomtatott kiadások és eredeti kéziratok alapján, esetleges variánsok felhasználásával elkészíti Liszt Ferenc magyar zenéjének revideálását a Liszt Ferenc Alapítvány szerkesztői feltételeinek szellemében, kötelezi magát, hogy minden műről nyomdai kéziratot szállít és nyomtatásra szánt Revisionsberichtet ír, továbbá ellenőrzi a metszett illetve kiszedett anyagot.

II.

Bartók Béla professzor úr munkájáért a Liszt Ferenc Alapítványtól hat márka honoráriumot kap minden, négy folio-oldalból álló ív után, azonnal, a megfelelő kötet elkészülte után.

III.

Bartók Béla professzor úr egy tiszteletpéldányt kap valamennyi, általa revideált, kötetből.

IV.

Bartók Béla professzor úr szíves beleegyezését adta ahhoz, hogy a szerkesztői munkákat úgy végzi, hogy Liszt magyar művei egy éven belül metszésre készek legyenek.

Budapest és Lipcse, 1911. március 18.

Breitkopf Härtel

Nincs a birtokunkban sem másolata, sem vázlata olyan levélnek, amelyet Bartók e tárgyban Busoninak írt. Valószínűleg közvetlenül a Breitkopf céggel, vagy annak közvetítésével folytatta az egész levelezést. Idevágó levelezése a kiadóval fennmaradt, de Bartók levelei vitás kérdések következtében publikálatlanok. A Breitkopf kiadó két levele utal a Busoni-kapcsolatra.

Breitkopf & Härtel
Berlin *London*
Leipzig
Brüssel *New York*

Lipcse, 1912. december 19.

Igen tisztelt tanár úr,

Levelét továbbítottuk Ferruccio Busoni professzor úrnak, Berlin W. 30, Viktoria Luise-platz 17, III.

Nagyon örvendetes számunkra, hogy Ön Liszt Magyar Rapszódiáinak előzményeit is revideálni, metszésre berendezni kívánja. Oda fogunk hatni, hogy Ön az anyagokat Rákoskeresztúron használhassa. Főként a weimari Lisztmúzeumból származó anyagokról van szó, amelyekről nekünk kell gondoskodnunk. Nehogy szükségtelen anyagot küldjünk, szépen kérjük, húzza alá a mellékelt jegyzéken, ami az ön számára az anyagok közül, jövő év áprilisáig kívánatos.

Teljesen igaz, eredetileg csupán arra gondoltak, hogy Liszt Ferenc zeneműveinek összkiadásába csak a művek utolsó változata kerüljön. Csupán a professzor Wolfrum főzeneigazgató úrral, aki a revíziós bizottság elnökeként a végső döntést hozza, valamint Busoni professzor úrral folytatott megbeszélésünk után adódott, hogy most már a Magyar rapszódiákhoz tartozó előmunkákat is felvesszük, amint ez már az Etüdöknél is történt.

Megkülönböztetett nagyrabecsüléssel
Breitkopf & Härtel

Bartók Béla professzor urnak
Budapest

Mindenesetre, birtokunkban van Busoninak egy Bartókhoz intézett levele, amelyben Busoni megjegyzéseket fűz a Bartók által leszállított munkához.

Hotel de l'Europe
Heidelberg
Kedves
Bartók professzorom *Heidelberg, 1912. nov. 29.*

Ma Wolfrum professzor úr és én a Liszt-kiadással foglalkoztunk. Megbeszéltük küldeményét s megjegyzéseit. Eközben meglepett, hogy Ön a régi Magyar Dallók [sic!] egyik számát 22. Rapszódiaként sorolta be.

Engedje meg nekem azt a megjegyzést, hogy eljárását módszertelennek tartsam, bár Önnel szemben nehezemre esik ilyen szó használata.

Az Ön által 22.-nek jelölt Rapszódia, amennyire ezt kívülről idézni tudom, a Magyar Dallók 4. füzetének 10. száma. E címen 4 füzet jelent meg, amelyet hat további követett: Magyar Rhapsodiak címen. A gyűjtemény 17 számot tartalmaz. Ezekből később három Magyar nemzeti dallamok elnevezéssel foglaltatott egybe s ebben a formájukban a későbbi 6. rapszódia első kiadását alkották.

Végül megjelent a Magyar rapszódiák sorozata, közülük az első kettő új, a 3-15. viszont a régi gyűjtemény átdolgozása. Liszt késő öregségében írta még a 16. 17. 18. és 19. Rapszódiát. Kiadók előbb Haslinger, majd Senff, Schlesinger, Schott, újból Schlesinger és legvégül Rozsavölgy. A Liszt Múzeumban megtalálható a régi gyűjtemény egy kötött példánya, Lisztnek az átdolgozásra vonatkozó sajátkezű széljegyzeteivel. Azonkívül találhatók ott kéziratos vázlatok más rapszódiákhoz, nevezetesen egy igen nagyszabású az úgynevezett 1. Rapszódiához (Senff

kiadása.) Mindezt időrendben kell feltüntetni és besorolni az Összkiadásban.

Engedelmével arra kérem, tekintse e megjegyzéseket művészi buzgalom sugallmazásának és kérem, szíveskedjék figyelembe venni azokat. Szívélyes üdvözlettel és jókívánságokkal

híve

Ferruccio Busoni

Bartók válaszát nem ismerjük. Nem tudjuk, hogy ez a bírálat kapcsolatuk végét jelentette-e; bizonyos azonban, hogy Bartók folytatta közreműködését az összkiadásban, amint azt a kiadás és további levelek bizonyítják.[13] Ismeretes, hogy Bartók csodálata Busoni iránt, bizonyos, zongorajátékára vonatkozó fenntartásai ellenére sem csappant meg. Mindazonáltal közvetlen levélváltásnak vagy kapcsolatnak nincsenek további közvetlen nyomai.

Busoni neve felmerült az Új Magyar Zene Egyesülettel kapcsolatban is, amelynek alapításában és tevékenységében Bartók fontos szerepet játszott. Midőn Bartók egy hangversenyre Busoni közreműködését kérte, az táviratilag mondott le. Ez az elutasítás Bartókot igen érzékenyen érintette és ez is hozzájárult ahhoz, hogy a következőkben visszahúzódott a nyilvánosságtól.

professor bartok zeneakadémia / lisztferenctér bp = /
= berlin 26730 26 10 6 = / érett megfontolás után teljes sajnálkozással kell / idén örömről és megtiszteltetésről lemondanom bizton remélem / a következőt elnézést késésért = busoni

A távirat postabélyegzőjének kelte 1911. október 10.

Nehéz megmondani, miféle okok motiválták Busoni lemondását.[14] Mindenesetre feltehető, hogy Bartókot igen bántotta Busoni eme vonakodása s ezt nem felejtette el egykönnyen. Bizonyítékul idézzük „Arnold Schönberg zenéje Magyarországon" című, 1920-ban megjelent cikke egyik részletét: „Az 1912. évben fiatal zenészek egy haladó tendenciájú egyesületet alakítottak, az UMZE-t. Az egyesület életének első (és utolsó) évében az egyesület által tervezett hangversenyen elő kívánták adni az op. 11-t Busonival, egy következőn az énekszólamos vonósnégyest. Az első Busoninak ismeretlen okból történt hirtelen lemondásán, a második pénzügyi okok miatt hiúsult meg.[15]

Az a tény, hogy a mindig diszkrét Bartók itt meglehetősen keserű fordu-

[13] A Dokumenta Bartókiana 2. füzetében (Akadémiai Kiadó, 1965) megjelent tanulmány jegyzetanyagában a lipcsei kiadó kilenc, a Liszt-kiadással kapcsolatban Bartókhoz írott levele található. Mivel azonban időközben Bartóknak e tárgyban írott levelei is előbukkantak, csupán publikálásuk késik, e levelezésre egy lehetséges későbbi időpontban visszatérünk. (A szerk.)

[14] Kilenc évvel e Bartók és Busoni viszonyát elemző tanulmány után, H. H. Stuckenschmidt 1974-ben megjelent Schönberg monográfiája (Schönberg. Leben, Umwelt, Werk, Atlantis Verlag Zürich und Freiburg i. Br.) szolgál Busoni lemondásának lehetséges magyarázatával. Stuckenschmidt megállapítja, hogy Busoni Schönberg zongoramuzsikáját nyilvánosan soha nem játszotta (204. lap). Bár kölcsönösen nagyrabecsülték egymást Schönberget irritálta, hogy op. 11-ének első két darabját Busoni zongoraszerűtlennek tartotta s a 2. darabot „hangszerszerűsítette" (203. lap). Stuckenschmidt: „1910 nyarán újból az op. 11-ről leveleztek. Schönberg megsértette Busonit azzal a gyanúsítással, hogy amaz nem érti meg a darabjait. Ez több volt, mint amit Busoni elviselt. Könnyesre nevette magát a levél olvasása közben, annyira komikusnak találta Schönberg kétségét: »Az Ön kifejezése új, de zongorafaktúrája nem az, csupán szegényebb. Azt hiszem, hogy Ön például a zenekart egészen másképpen kezeli.«" (204. lap) Meglehet, Bartók nem tudta, hogy Busoni Schönberget nem játszik, és aligha lehetett tájékozva az op. 11/2 átdolgozása „konzertmässige Interpretation"-ja körüli nézeteltérésekről.

[15] Szerk.: Szöllősy András: Bartók Béla összegyűjtött írásai I. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest 1966. 723. l.

latokkal élt, megfelelően mutatja, hogy ez az eset sem egészen egyszerű, sem oly megszokott nem volt s itt valami nem volt rendjén.

Az itt egybegyűjtött néhány dokumentum jelzi, hogy további kutatások szükségesek. A jelenleg rendelkezésünkre álló anyag közreadásával csupán ösztönzést kívánunk adni a további munkához.

Documenta Bartókiana 2., Budapest 1965. 62—76. l.

DEMÉNY JÁNOS:

1908. DECEMBER 9.

BARTÓK ÚJDONSÁG SZÉKELY ARNOLD HANGVERSENYÉN

Első, feltűnést keltően új, megtalált hangját Bartók Béla az Op 6. sorszámot viselő „14 zongoradarab"-ban (a Rozsnyai kiadás belső címlapja szerint „14 bagatell"-ben) üti le.

A sorozat utolsó, exponáltan elhelyezett darabja: *Valse (Ma mie qui danse- -),* — nyolc taktus után a *d-fisz-a-cisz* kezdetű téma belépésekor feltüntetett *(Szeretőm táncol . . .)* jelzésű közelebbi „magyarázattal". A darab tempója: *Presto.* Ennek a XIV. bagatellnek — és így az egész füzetnyi sorozatnak — utolsó taktusához történelmileg hozzátartozik a keletkezésére, illetve befejezésére utaló dátum is: *Budapest, 1908. V.* (Megjegyzendő: kéziratai tanúsága szerint Bartók a sorozat egyes darabjait 1908 korábbi hónapjaiban — februárban, áprilisban — komponálta.)

A Documenta Bartókiana 2. (1965. évi) füzetének 158. lapján Denijs Dille bemutatja a XIV. bagatell első három sorának kézirat-részletét fénymásolatban, ahol a Presto-darab témabelépése — a *(Szeretőm táncol . . .)* jelölés helyén — még *molto marcato e — con amore!* daccal, tempójelzés-kiegészítéssel szól. A három sornyi kézirat dátuma: *1908. márc. 20.*

Ez a keltezés fontos, mert segítségével megközelíthetjük az „első, feltűnést keltően új, megtalált hang" keletkezésének idejét, az *áttörés* pillanatát. Feltételezés szerint ugyanis (Filológiai Közlöny XIII/1-2, 224 [1967. január—június]) egy nagyszabású Reger-kompozíció — *Változatok és fúga,* Op. 100. 1908. április 22-i bemutatójának előkészületei, próbái során pattant volna ki Bartók lángelméjéből ez a kompozíció. A Reger-hatás erős rádiumsugárzását R. Strauss villáma és Debussy felszabadító szelleme mögött még vizsgálni kell, bizonyos azonban, hogy Reger partitúráit Bartók — Kodály közlése szerint — mind megvásárolta, tanulmányozta, ismerte; ez idő tájt pedig két Reger-kompozíció is, mint előadóművészt foglalkoztatta. A *Valse* első ütemeinek felvázolása így illeszkednék a korabeli általános európai művészeti megújhodás „szecessziós" hangvételű alkotásainak sorába.

Az egész Op. 6. lezárását egy hónappal követő, opuszszám nélküli „10 könnyű zongoradarab" keletkezését illetőleg a „14 bagatell"-hez kapcsolódik. Különösen erre utal a sorozat bevezető (sorszám nélküli) „mottó" kompozíciója, az *Ajánlás.* Még tempójelzése sincs! Kétségtelen azonban, hogy *d-fisz-a-cisz* névjegyével a presto-tempójú *Valse* átszellemült, lassú *pp semplice* változata. „Könnyű" darabnak értelmezését illetőleg nem mondható, ahogy a sorozatot záró híres *Medvetánc* technikailag sem az.

Szembetűnőbben tartozik a *Valse*-hoz egy másik darab, magában a „14

bagatell" sorozaton belül. E darabok összeállításának mozgatórugóit, az egyes számok egymáshoz való viszonyát, egymást polarizáló karakterét, még alig vizsgálták, pedig hogy ilyen tekintetben is akad tennivaló, bizonyság erre a sorozat XIII. *(Elle est morte- - - -)* nőideált sírbafektető *Lento funebre* gyászdarabja, amely utolsó 4-5 taktusában — a *desz-f-asz-c* névjegy-változatban a *Valse* felharsanó, világos témáját készíti elő. Az ide utaló *(meghalt- - - -)* jellemzés a következő darab *(Szeretőm táncol . . .)* helyét exponálja. (Más kérdés, hogy Bartók később ezt a XIII. bagatellt Edwin von der Nüll-höz 1927 őszén írt, elveszett és csak idézetből ismert levelében a sorozat I., VIII., IX. és XI. darabjával együtt kísérletnek *[Experiment]* nevezte.)

A *Valse* zenekari változata jobban ismert.

A *Két portré* (1. Egy ideális; 2. Egy torz) második darabjának hangszerelése.

Az 1. szám a Bartók életében kéziratban maradt ifjúkori Hegedűverseny első — megmentett — tétele, amely *Andante* tempóban szintén *d-fisz-a-cisz* dallammal indul.

Az elvetett Hegedűverseny kézirata — az ihletőjéhez, Geyer Stefi hegedűművésznőhöz intézett levelekkel együtt — a címzett 1956-ban bekövetkezett halála után, végakaratához híven — Paul Sacher svájci karmester birtokába került. Néhány levelet ezekből Geyer Stefi még 1949-ben Magyarországra küldött, ezek egyike a *Valse* témájának első feltűnését tartalmazza 1907. szeptember 11-én. „Ez a maga »Leitmotiv«-ja" — írja Bartók a *cisz-e-gisz-hisz* hangjegyek fölé. (Lev. [1976] No. 140.)

Ezzel az egész folyamatra, a *Valse* keletkezésének történetére fény derült.

Ezek a legszemélyesebb, legfájdalmasabb, legvalóságosabb hangok, amelyeket Bartók valaha leírt. Szorongó magányának legkínzóbb kifejezései. Ezért a „legsikerületlenebbek" — hiszen egy részük „experimentális" jellegét maga Bartók is jelzi. Néhány foszkulus mellett viszont ezért sikerült démoni energiával kitörő élniakarása a legjobban mégis.

Ennyi személyes élmény nyersen, felszínen: nem való korabeli széles nyilvánosság elé. Ezért nem játszotta „közönség" előtt, csak egészen kivételesen, legritkább alkalommal (Busoni mesteriskoláján 1908 nyarán, a párizsi Festival Hongrois-n és itthon, a Kodállyal szervezett kettős szerzői bemutatkozás második koncertjén 1910 koratavaszán). Néhány idevágó további adat a *Bartók a zongoraművész* c. könyvemben található. (34—36. l.)

A *Valse* — maga a kompozíció — a Bartók-kutatás mostoha gyermeke. Helyzete révén, amit Bartók életművében elfoglal, többet kellett volna foglalkozni vele. Keletkezéstörténetileg fontosabb, mint valamennyi gyermek- és zsenge ifjúkori alkotás. És ebből a szempontból — tendenciájában — talán fontosabb, mint sok érettkori kompozíció.

Egy korai Bartók—Liszt-találkozás Mefisztó jegyében címmel eddig Kecskeméti István nyúlt hozzá finom történelmi érzékkel a mű keletkezéstörténetéhez. Írása a középkori haláltánc-problematika pontosan ide illő kifejtését sem mellőzi, a halálra táncoltatott leány balladás légkörét. (Magyar Zene 1966/4.)

Adatok a Két arckép keletkezéséhez címmel Breuer János vizsgálta alaposabban a *Valse* hangszerelésének hátterét és kutatásainak eredményeit Bónis Ferenc Magyar Zenetörténeti Tanulmányok 3. kötetében tette közzé (1973).

A zongoradarab első nyilvános előadása, egyben „világpremier"-je (ha a Busoni mesteriskolájában történt szerzői szakmai bemutatástól eltekintünk) a budapesti Royal hangversenyteremben volt 1908. december 9-én, Székely Arnold zongoraművész estjén, tehát nem Bartók előadásában.

Bartók négy évvel idősebb zeneakadémiai tanártársa, akivel Bartók egyszerre kezdi pedagógiai pályafutását 1906 őszén, illetve 1907 elején, komoly zongoraművészi ambíciókat táplált; első koncertjét ugyanitt, a Royalban, 1907. január 11-én tartotta meg és „új irányt, új levegőt hozott magával" ... mert: „Dicséretére válik Székelynek, hogy magyar zeneszerzők műveit ily tömegesen szólaltatta meg, — ha mi magunk nem kedveltetjük meg kebelbeli művészeink műveit, vajjon ki irányítsa mi nálunk a magyar zeneszerzők gárdáját." (Zenevilág VIII/3, 26 [1907. január 20.])

Ezen az első hangversenyén az Operaház fiatal énekese, Erdős Richárd, a Bartók—Kodály-féle népdalgyűjtésből *(Magyar népdalok* énekhangra és zongorára) néhány számot mutatott be.

Székely Arnold szolidáris a magyar népzenei megújhodással.

A magyar zenei megújhodás hírét pedig európai kitekintéssel párosítja: második hangversenyén Bartók mellé a közelkortárs zeneszerzőket, Debussyt, d'Indy-t helyezi műsorába.

Ehhez képest Székely Arnolddal a zenei lexikon röviden végez. Thomán növendékeként tartja számon, 1907 és 1939 közt a Zeneakadémia, illetve Főiskola tanára, 1940-től a Fodor „magán" zeneiskolába kerül, az 1950-es évek elején kivándorol, 1954-ben hal meg Kanadában.

Önmagában véve nem lenne feltűnő, hogy Bartók új darabját a szerző helyett Székely Arnold játssza. Csakhogy Bartók ekkor már évek óta fenomenális zongorajátékosként ismert, 1904 és 1906 közt sokat koncertezett, és természetes lenne, ha egy ilyen kvalitású zeneszerző-zongoraművész új kompozícióit maga mutatná be valamelyik hangversenyén. Csakhogy: Bartók zeneszerzői kirobbanásának pillanata sajátos módon éppen egybeesik előadóművészi visszavonulásának mélypontjával.

Az elmúlt évek sűrű koncertszerepléseivel ellentétben az 1907/1908. évadban már csak egyetlen fellépésről tudunk: 1907. december 10-én az Országos Kaszinó koncertjén Brahms Intermezzóját és Reger „Aus meinem Tagebuch" c. darabját adja elő, majd Chopin b-moll scherzóját zongorázza. 1908. március 8-ra a Grünfeld—Danzinger—Herzl—Bürger vonósnégyes társasággal Reger hegedűre és zongorára írt szonátájának előadását tervezte, ez azonban elmaradt. 1908. február 23-án még hirdetik a társaság VIII. (utolsó) hangversenyét a Reger-szonátával, február 27-én azonban Bartók közreműködése helyett. M. Orelio-nak az amszterdami opera tagjának fellépését jelzik, aki a hó eleje óta Magyarországon vendégszerepel. A tervezett Reger-bemutatót tehát február 23. és 27. közt feladták; feltehetőleg a hegedűs nem tudott megbirkózni a darab szellemi-technikai nehézségeivel, de maga Bartók sem foglalkozott a kompozícióval, hiszen 1908. március elején még Körösfőn járt. (A hangversenyt végül — Orelio közreműködésével — 1908. március 15-én tartották meg.)

1908. május 3-i dátummal Denijs Dille még egy tervezett közreműködésről tájékoztat, eszerint a Budapesti Nagy Vásár első napjának hangversenynyel egybekötött színielőadásán Bartók Béla két Chopin-számmal szerepelt

volna. A műsor másik muzsikus közreműködője pedig külön meglepetés: Vieuxtemps Rondeau-jának előadójaként Geyer Stefi nevét olvashatjuk — a Hegedűverseny múzsájának nevét. (Documenta Bartókiana 2. füzet 101—102. l.) Nem nehéz megérteni, hogy ettől a fellépéstől mind a ketten visszaléptek. Egy beszámoló a hangversenyről Polonyi Elemér zongorajátékát, továbbá Takáts Mihály és Medek Anna énekszámait említi. Medek Anna nem sokkal később annak a zenekritikusnak lett a felesége, aki a Valse bemutatója alkalmából írt recenziójában felveti: „... mindenki látni óhajtotta volna azt az ideált, aki *Bartók*-ot erre a kakofóniás muzsikára megihlette..." (Merkler Andor)

Az 1908. december 9-i Székely-koncerten azonban — noha darabját játszották — maga Bartók sem volt jelen. Tíz kritika közül egy sem említi, hogy megjelent volna. Régi szokás, hogy a jelenlevő szerzőt a pódiumra invitálják hajlongani. Erről most nincsen szó, Bartók nem volt jelen.

Székely Arnold a művet kéziratból tanulta meg, nyilvánvaló, hogy Bartóktól kapott kotta, Bartóktól kapott intenciók alapján. Elképzelhető, hogy Bartók előjátszotta Székelynek az új alkotást. Feltételezzük, hogy Bartók elképzelését többé-kevésbé híven tükrözte a hangversenyen megújrázottan elhangzott kompozíció.

Ezen a hangversenyen Székely Arnold *helyettesítette* Bartók géniuszát. Ahogy — jóval később — az 1933. június 2-i vigadói főpróbán Kentner Lajos *helyettesítette* Bartókot, a Budapesti Hangverseny Zenekar bécsi bemutatója előtt. Bartók ekkor tájt nem volt hajlandó fellépni budapesti hangversenydobogón, itthon Kentner Lajosra bízta a II. zongoraverseny zongoraszólamát. Úgy is mondhatjuk: 1908-ban — zeneszerzői pályafutása kezdetén — „Bartók és közönsége", Bartók és a korabeli honi társadalom viszonya, már a későbbi időkből ismert alapállást vette fel.

A korabeli kritikák, amelyeket a következőkben felsorakoztatunk, sok mindent nem látnak, nem láthatnak; éppen csak megérintik a dolgok felületét. Annál drámaiabban idézik Bartók egyedülvalóságát, a *Valse* félelmetes haláltánc költészetének egész sugárzási körét.

[1]

Székely Arnold ismét elérkezettnek találta az időt arra, hogy a nagy közönségnek művészete újabb bizonyítékaival szolgáljon. A Royal termében hangversenyt rendezett, s az ez alkalommal egybegyűlt nagy és díszes közönség tüntető lelkesedése mutatta, hogy Székely Arnold művészetének fejlődésével és izmosodásával párhuzamosan nőtt és gyarapodott a közönség elismerése és nagyrabecsülése. Székely Arnold ma legelőkelőbb zongoraművészeink egyike. Színes, élvezetes játékát, kitűnő technikáját, szellemes előadását több ízben méltattuk. A közönség ezúttal is meggyőződött, hogy Székely Arnoldnak a tanárság nem ártott, művészi egyénisége csak új erényekkel gazdagodott a lefolyt idő alatt, felfogása mélyebb, játéka plasztikusabb lett. Műsora is dicséretes sokoldalúságra való törekvéssel lepett meg. Bevezette hangversenyét Brahms egy igen-igen hosszú szonátájával, melynek minden tételét megtapsolták — különös dicséretére legyen mondva Székelynek. Brahms azt

hitte, hogy a közönségnek is olyan hosszú a lélegzete, mint az övé. Ebben azonban csalódott. Sokkal nagyobb gyönyörűségünk tellett Schumann Papillonjának és Chopin három kisebb, ritkábban játszott művének poétikus előadásában. Sőt kitűnő mulatságunk is akadt Bartók Béla Valse-jának előadásakor, mely alkalommal először volt alkalmunk látni, hogy kaczagnak ki zeneszerzőt. Ha nem lennénk meggyőződve más úton Bartók kiváló tehetsége felől, igazán sajnálnánk az esetet. Így csak megállapítjuk, hogy Bartók „Szeretőm tánczol" című „Valse"-ja díszpéldánya a zenealkotás terén lőtt bakoknak: de azért bizalommal nézünk a legközelebb előadásra kerülő magyar suite-je elé. Ezután Székely d'Indy és Debussy egy-egy igen hangulatos kompozícióját játszotta élvezetesen és befejezte hangversenyét Saint-Saëns Valse de concert-jának bravúros előadásával. A közönség valósággal ünnepelte a kiváló művészt és elhalmozta jól megérdemelt babérkoszorúkkal, szeretetének, elismerésének minden jelével.

Zenevilág IX/33—34, 222 (1908. dec. 13.) — *(Sz.)*

[2]

... a konczert-terem széksorai utolsó helyig megteltek. Hisszük, hogy Székely Arnold erre a rokonszenves felkarolásra mindig méltónak fog bizonyulni, mint ahogy tapasztaltuk is tegnap este, hogy ennek a művésznek a zongorajátéka a technikai és előadói képességeknek jelentékeny fejlődését mutatta. Nincs ebben a játékban semmiféle akadémiai vaskalaposság, hanem igenis szabad fejlődését észleltük egy erős, temperamentumos művészegyéniségnek. Erősen fegyelmezett öntudatosság és szabad gondolkozás jellemzi Székely programm csinálását is. Ez a fiatal művész gondosan kerüli az elavult műsorszokványokat. Amikor már eljátszotta stílusosan *Brahms* f-moll szonátáját, leszűrődött poézissel Schumann és Chopin szerzeményeit, áttért a modernekre: *Bartók, Debussy* és *d'Indy* ultra-modern költészetére s úgy láttuk, hogy erre a szertelenül csapongó, neuraszténiás zenei megnyilatkozásokra legszívesebben hajlik *Székely* zongorázó kedve. Szellemesen, ötletesen is játszotta ezeket, de különösen a neo-impresszionista *Bartók* Béla disszonáns hangzatokban tobzódó *Valse*-ját (Szeretőm tánczol), amely a hallgatóságban sajátságos érzéseket fakasztott. Először összenéztek az emberek, csodálkozással, tanácstalanul, de aztán tréfára vették a dolgot és mindvégig derűs ábrázattal követték a geniális zenei torzkép eredetien bizarr fordulatait. Nem tudjuk, hogy a szerző mit akar szimbolizálni a kompozícióban egymásra torlódó harmóniai és ritmikai grimaszokkal, de az bizonyos, hogy a végén mégis csak mindenki látni óhajtotta volna azt az ideált, aki *Bartók*-ot erre a kakofóniás muzsikára megihlette. A sikerült zenei tréfa annyira tetszett a közönségnek, hogy *Székely* azt volt kénytelen megismételni.

Magyarország XV/296, 12 (1908. dec. 11.) — *(m. a.)* [Merkler Andor]

[3]

(Hangverseny.) *Székely Arnold*, a ki ma rendezte önálló hangversenyét a Royal termében, messze kimagaslik az átlagos zongorások sorából. Vérbeli

művész, erős temperamentummal, melyet alapos készültség, ízlés és zenei érzés fegyelmez. Fényesen, bravúrosan játszik, játékában semmi sem emlékeztet a professzorra, csak a föltétlen szabatosság és korrektség. De ez is annyira művészetté finomodik nála, hogy minden merevség és pedantéria nélkül való. Székely Arnold azonkívül meglepően sokoldalú. Megtalálja Brahms, Chopin, Schumann helyes hangját; mai műsorába Debussy és D'Indy modernségein kívül a mi ultra-impresszionista *Bartók* Bélánk egy darabját vette föl. Keringőt, melyben a legkülönösebb disszonanciák kissé patologikus táncot járnak. A közönség mulatságos karikatúrának fogta föl a dolgot és hangosan kacagva tapsolt.

Budapesti Hírlap XXVIII/295, 12 (1908. dec. 10.) [Kern Aurél?]

[4]

Székely Arnold hangversenye. Érdekes műsort játszott tegnap este a Royalban *Székely* Arnold zongoraművész, Brahmson, Chopinen és Saint-Saënsen kívül előadta Debussy „Aranyhalacská"-ját, D'Indy etűdjét és Bartók Béla „A szeretőm táncol" című Walse-ját. Merész vállalkozás volt a felszolgálás. Debussy és D'Indy hangkeverési színekben csillogó, roppant finom, ötletes szerzeményének élénk tetszést hozott Székely előkelő játéka, a Bartók munkájának meg akkora hatása volt, hogy meg is kellett ismételni, de még is ez az apróság furcsán járt; a közönség pompásan mulatott rajta, pedig állítólag komoly szándékkal készült és a tárgyát jelképesen kell értelmezni. Drága csinálmányok, részint bájos komiszkodások, ördöngös leleményességgel forognak le benne és olyan vad képpé sorakoznak, hogy érte vagy csörgősipka, vagy virgács a jutalom és csak kevesen adóznak bámulattal az erős zenészelme, a nagyszerű művészkedély iránt. Székely pazarul dolgozta ki a zűrzavaros darabot. A többi számokban is fényes intellektussal és pompásan munkálkodott. A sikere tomboló volt.

Magyar Hírlap XVIII/296, 13 (1908. dec. 11.)

[5]

Székely Arnold. A mai hangversenyest meghozta a maga szenzációját. *Székely* Arnoldtól sokat vártunk, de többet nyújtott. A sok másod-harmadrangú hangverseny között felüdül az ember, ha végre egy igazán hivatott művész jelenik meg a pódiumon. Ilyen volt a mai est is. Nemes, stílusos zongorajátékával osztatlan elismerésre ragadta a közönségét. Mindama jelzőket, amelyeket számtalanszor elmondanak, elmondhatjuk róla is. Hogy játéka befejezett, átértett, nagyfokú intelligenczia sugárzik belőle, hogy billentésének ezer változata szinte a hangképző hangszerek mellé állítja a zongorát, ezt az egyébként kemény és lelketlen hangszert, hogy gyönyörű kantilénája ezt a hatást még intenzívebbé teszi és sok egyebet. Mindezeket egybevetve pedig kimondhatjuk, hogy igazi nagy művész, akinek játéka gyönyörűséget okoz minden zeneértő embernek. Műsorát *Brahms* F-moll szonátájával kezdte, a gyönyörű kompozícziót a maga teljes szépségével juttatva érvényre. *Schu-*

mann Papillons-ját ritka átérzéssel interpretálta. *Chopin* Etude-, Mazurka- és Nocturne-je következett. Utolsónak *Saint-Saëns* Menuette Valse de concert-jét játszotta. Amit a műsorból kihagytunk, arról külön akarunk szólni. Azok képezték ugyanis az estnek második szenzációját. Három zeneszerzőnek a munkái ezek, melyek a Royal-terem képét ma egy rövid időre megváltoztatták. Bartók Béla, Debussy és Vincent d'Indy az a három lánglelkű művész, akinek sikerült ma a mi közönségünket megkaczagtatni. Bennünket természetesen legközvetlenebbül a magyar származású *Bartók* érdekel. Ő szerepelt a három közül elsőnek a műsoron, egy Valse című kéziratával. Az egymásra halmozott zenei ötletek, az invencziótól duzzadó hangfestések komplekszuma ez a tisztán zenei, tömör muzsika. És mit váltott ki a hallgatóságból ez az igazán kvalitásos zenei produktum? Kaczagásba fuladva tobzódtak e reájuk nézve szenzációsan mulattató jelenség hatása alatt. Mindehhez az impulzust pedig zenei közéletünk nem egy *kitűnősége* adta meg. Ugyanez történt, de már jóval lefokozottabban *Debussy* és *d'Indy* darabjainál; hogy itt a vihar pianisszimóbb volt, az természetes, hisz annak a híre már hozzánk is eljutott, hogy e két nagy zeneszerzőt a külföld már régen ünnepli és az őket megillető becsben tartja. Szomorú szenzáczió ez, mert bevilágít egy kissé abba a sötétségbe, melyben tapogatódzva haladunk — visszafelé.

Egyetértés 43/295, 13 (1908. dec. 10.) — *o. d.*

[6]

(Hangverseny.) Szerdán este tartotta meg zongora-estélyét a Royal-szálló dísztermében *Székely* Arnold zeneakadémiai tanár, nagy művészi gyönyörűséget szerezve a szép számban megjelent közönségnek, amely minden évben szívesen tapsol a jeles pedagógusnak és művésznek. Székely Arnold művészi játéka évről-évre gyarapszik erőteljességben és izomerőben, billentése színben, lágyságban és érzésben. Technikája teljesen kész, kiforrott, érett művészegyéniségre vall. Nagy és őszinte sikerrel interpretálta Brahms, Schumann, Chopin, Saint-Saëns Debussy és d'Indy műveit, továbbá Bartók Béla egy szecessziós, hypermodern apróságát, melyet meg kellett ismételnie. A művészt tisztelői és tanítványai elárasztották babérkoszorúkkal.

Pesti Hírlap XXX/295, 10 (1908. dec. 10.) — *(flj.)*

[7]

Székely Arnold hangversenye. A Zeneakadémia nagy tehetségű fiatal tanára, Székely Arnold gyönyörködtette ma este bensőből fakadó igaz művészetével a közönséget. Neve már nem ismeretlen. Hallhatta őt játszani a nagyközönség is két év előtt tartott hangversenyén s már akkor is meggyőződhetett róla mindenki, hogy ez a fiatal zongoraművész nehézségeket nem ismerő technikájával, óriási intelligenciájával, mindent felölelő nagy zenei tudásával, melegen érző szívével és tökéletesen értelmező, de e mellett poétikus előadásával a legelsők közé való. Hogy nevét még nem emlegetik külföldön s hogy őt magát még nálunk is aránylag kevesen ismerik, annak okát Székely

Arnoldnak még a művészeténél is nagyobb szerénységében véljük feltalálni. A kitűnő művész mintha kerülné a nyilvánosságot, alig-alig lép a hangversenyterem dobogójára, pedig az ő tehetségével és tudásával szinte kötelessége volna a zenekedvelő közönséget gyönyörködtetni. Az az egy ugyanis bizonyos, hogy az ő játéka mindenkit csakis gyönyörködtet. Az előadott műveket a legaprólékosabb részletekig kidolgozza. Nincs a zeneszerzőknek egyetlen rejtett gondolatuk sem, melynek szépségét ő ki ne hámozná és saját művészetén keresztül a hallgatósághoz ne juttatná. Műsorát pedig úgy válogatja össze, hogy erről a legkényesebb ízlésű hangversenylátogató is csak elismeréssel beszélhet. Nemcsak a klasszikus és a hangversenyek műsorain állandóan szereplő zeneköltőket juttatja szóhoz, hanem egy-két újdonsággal is kedveskedik. Mai hangversenyén Bartók túlságosan modern keringőjét, Debussy bájos bizarrsággal és rendkívüli szellemességgel megkomponált Aranyhalacskák című apróságát és D'Indy hatásos tanulmányát mutatta be. A közönség egész estén át meleg szeretettel ünnepelte a kitűnő művészt, kit tisztelői babérerdővel halmoztak el.

Az Újság VI/295, 11 (1908. dec. 10.) — *(g. i.)* [Gajári István]

[8]

SZÉKELY ARNOLD MAGÁNESTÉLYE

A Zeneakadémia fiatal tanára, aki két éve rendezte első önálló hangversenyét, ma este mint a legnépszerűbb zongorásaink egyike jelent meg a Royal pódiumán. A közönség benne méltó férfiút tüntetett ki szimpátiájával. Székely csakugyan perfekt készültségű és tökéletes ízlésű művész. Brahms F-moll szonátája, Schumann Pillangói, egy érdekes fantázia szűrőjén átrostálva, kerültek ki az újjai alól. Sok örömünk telt Székely játékában; érezhettük benne a haladást, a tehetségének, a kifejező eszközeinek fejlődését. *Bartóknak* egy kéziratban levő Valse-ával egyenesen elragadta a közönséget. Meg kellett ismételni a csodás kis kompozíciót, amely újsága, eredetisége, tartalmassága és érdekessége miatt megérdemli, hogy komolyan számon tartsuk az új, erős, modern magyar művészet dokumentumai között. Egy Debussy és D'Indy-féle apróságot hasonló meglepő és találékony pedálkezeléssel, hasonló érzéki szépséggel és finom árnyalással játszott. A közönség nagyon hálás volt, hogy végre valakitől olyasvalamit is kapott, amire mint csemegére, mi-nálunk sokszor hiába vár.

A Polgár IV/294, 7 (1908. dec. 10.) — *(—th.)* [Csáth Géza]

[9]

Klavierabend. Professor Arnold *Székely* gab heute im Royalsaal einen selbstständigen Klavierabend, der seine vornehme Künstlerschaft in günstigstes Licht rückte und demgemäss auch vom besten Erfolg begleitet war. In dem Bestreben, auf alle wohlfeilen Wirkungen zu verzichten, sucht der treffliche Pianist durch Zartheit des Anschlages und Feinfühligkeit der Auffassung zu wirken, auch dort, wo wie in Brahms' F moll-Sonate, ein kräftige-

res Zugreifen nicht von Uebel wäre. Seine feine Schattirung kam insbesondere Schumann's „Papillons" sowie einigen Piècen von Chopin zugute. Professor Székely vermittelte uns auch die Bekanntschaft mit einer neuen Komposition *Bartók*'s; eine Bekanntschaft, für welche wir ihm wenig Dank wissen, denn dieses ultrasezessionistische Stück ist eine bedauerliche Verirrung. Die doch keineswegs zahmen Kompositionen Debussy's und D'Indy's nehmen sich daneben wie Harmlosigkeiten aus. Wohin müsste das führen, wenn die Musik nach so krankhafter Richtung entwickelt werden sollte?

Politisches Volksblatt 34/295, 7 (1908. dec. 10.)

[10]

(Konzert.) Auch bei Pianisten heisst es: ex ungue leonem.* Womit gesagt erscheint, dass Arnold *Székely*, der nichts weniger als eine grimme Pranke führt, keineswegs zu den Tastenstürmern gehört, die hinter klangrauschendem Virtuosenthum eine künstlerisch dürftige Persönlichkeit verbergen. Vielmehr ist Székely ein vornehmer, ernster, gebildeter Musiker, der sein bedeutendes technisches Können am liebsten durch gedämpfte Lichter sordinirt, um nur ja nicht vor den Tondichter zu treten. Vielleicht war es diese feinsinnige Bescheidenheit, die in uns die Empfindung hervorrief, als ob der Künstler die F moll-Sonate *Brahms*' doch ein wenig kräftiger hätte anfassen sollen. Zur Tugend ward diese Enthaltsamkeit bei *Schumann*'s „Papillons", die Herr Székely zart und zierlich an uns vorüberflattern liess. Es folgte eine Serie Chopin'scher Tonpoesien und eine Reihe hypermoderner Klangdichtungen. Und hier müssen wir einen Augenblick verweilen. Der Konzertgeber spielte unter Anderem ein „Valse" betiteltes Opus des Herrn *Bartók*, dem als erklärendes Motto die Worte: „Mein Liebchen tanzt" beigefügt waren. Wir versuchen die sogenannte Idee des Autors zu erkennen. Er wollte offenbar jenen tragikomischen Empfindungen tonale Symbolistik leihen, die Kunzens Seele erfüllen, wenn er Greten am Arme Hinzens walzen sieht. Das Stück hätte ebenso gut oder schlecht die Etikette tragen können; wie hört man Musik nach dem Genuss von sehr viel Pflaumen und sehr viel saurer Milch. Und es klang, als ob man ein gereiztes Eichhörnchen hätte über die Tasten wüthen lassen. Es thut uns ehrlich leid um Herrn Bartók, der vor Jahren ein schönes, vielversprechendes Talent hatte aufleuchten lassen. Meint er es ernst mit dieser — dass Gott erbarm'! — „Richtig", so ist es der helle Wahnsinn; meint er es im Scherz, so ist es frevelhafte Frivolität. Wir bedauern es dass wir unserem kritischen Glaubensbekenntniss mit so wenig Rücksicht Ausdruck geben müssen; aber wir halten es für Pflicht, dieser neuen Afterkunst mit umso grösserer Energie entgegenzutreten, je toller sie sich gebärdet. Denn wenn das die zukünftige Entwicklung unserer Tonkunst bedeuten sollte, so müsste man an dem menschlichen Geist verzweifeln. Gegen Bartók's Walzer klangen die Stücke von Debussy und d'Indy sanft und schlicht wie Cramer-Etuden. — Herr Székely ward von dem gutbesuchten Saale durch

* „ex ungue leonem": körméről az oroszlánt, magyarán: madarat a tolláról ismerjük fel. D. J.

wiederholten lebhaftsten Beifall ausgezeichnet. Ueberdies wurden ihm acht Lorberkränze gereicht. Derlei ist von Uebel. Denn die bösen Sieben diskreditiren auch den einen, der vollauf verdient war.

Neues Pester Journal 37/295, 8 (1908. dec. 10.) — —*y*. [Diósy Béla]

MEGJEGYZÉSEK EGYES KRITIKÁKHOZ

Ad. 1. A recenzens a „Valse"-t a zenei baklövés „díszpéldányá"-nak tekinti, azonban bizalommal tekint a közeljövőben előadásra kerülő I. zenekari szvit bemutatója elé. A filharmonikusok 1908. december 21-ére valóban műsorra tűzték a mű első magyarországi teljes bemutatóját, azonban a művet az utolsó pillanatokban levették a műsorról „Kerner állítólagos betegsége miatt" (Lev. [1976] No. 170.) — A kritikus téved, amikor azt írja, ez alkalommal „először volt alkalmunk látni, hogy kaczagnak ki zeneszerzőt". D'Indy „Jour d'été à la montagne" c. szimfonikus költeményének bemutatóján (1906. december 19.) a Vigadó közönsége kacagásban tört ki. A *Zenevilág* kritikusa szerint „... A műben a kakofóniák és egyéb zenei ízléstelenségek orgiát ültek... Még Debussy »egy faun délutánja« című zenei torzképe sem volt ily hatalmasan visszataszító..." (VII/47-48, 395-396 [1906. dec. 24.]) A kritikus tévedése így korrigálható: „először volt alkalmunk látni, hogy kaczagnak ki *magyar* zeneszerzőt".

Ad. 2. Merkler Andor a „Valse" előadásával kapcsolatban kitört kacagásról valamennyi kritikusnál részletesebben ír. A Royal-terem valójában „ingyen cirkusz"-hoz hasonlított, mint egy esztendő múlva a *Könyves Kálmán* kiállító terem az „Új képek" kollekciójának (a Nyolcak festőinek) bemutatkozásakor. Ne hagyjuk figyelmen kívül a kritika pozitív elemeit: „... *geniális* zenei torzkép *eredetien* bizarr fordulatai... *sikerült* zenei tréfa..."

Ad. 3. A Rákosi Jenő lapjában megjelenő kritikához hozzá kellene olvasni a harcias főszerkesztő öt teljes tárcaoldal terjedelmű dühkitörését is, ami nem sokkal később *A Holnap* címmel a „holnaposok" ellen, köztük Ady költészete ellen szól. Rákosi cikkében az egész modern művészet — az „ultra-impresszionista" festészet és zene is — a vádlottak padjára kerül. (XXVIII/304, 1-5 [1908. dec. 20.]) „A *mi* ultra-impresszionista Bartók Bélá*nk*"-kal szemben a recenzens valójában igen nagylelkű. A „Kossuth" szimfónia hazafias glóriája még él. Később Haraszti Emil beszámolója (1913. febr. 27.) alapvető változást idéz elő. (Lásd: Zenetudományi Tanulmányok III. k. 425. l.)

Ad. 4. A kritikus elsőnek érezteti, hogy Bartóknak a társadalomtól *csörgősipka* vagy *virgács* jár. A valójában pozitív kritika csattanója, a „zűrzavaros" jelző, kilóg a kritika hangvételéből, esetleg utólagos beszúrás, óvatos vészkijárat.

Ad. 5. A cikk szignója: *o. d.* Nem ismerjük. Bartók II. zenekari szvitjének bemutatója (1909. november 22.) alkalmából azonban *Déri Imre* ír teljesen azonos szellemben Bartókról zenekritikát: „... igazán gyönyörű látvány volt, amikor kereskedelmi életünk néhány kitűnősége megmosolyogta Bartók Bélát. De jó ez így. Ezt az embert vagy nevessék ki, vagy lelkesedjenek érte. Van akkora valaki, hogy ne fogadják langyosan. És ne keseredjen a megmosolygáson: nem régiben Debussyt is kinevette ugyanez a közönség..." (Egyetértés 44/277, 13—14 [1909. nov. 23.])

Ad. 10. Diósy Béla szerint, ha Bartók ezt a zenét komolyan gondolja, őrület, ha tréfának fogja fel: galád frivolitás. Kötelességének tartja, hogy az ilyen álművészet ellen annál nagyobb energiával lépjen fel, minél vadabbul jut kifejezésre. Ha ez a zeneművészet jövendő fejlődése, akkor kétségbe kellene esnünk. — Diósy Béla, mint a berlini *Die Musik* budapesti tudósítója, beszámolva a koncertről, azt írta, hogy Székely műsorszámai közt Bartók Béla: „... ein hochbegabter, aber dem wahnwitzigsten künstlerischen Sansculottismus verfallener Tondichter..." prog-

ramkeringőjével („Szeretőm táncol"!) a legironikusabb derültséget érte el. (VIII/8, 120 [1909. január]) Efféle *magyar* tudósítás csak bátorítólag hathatott külföld konzervatív köreire is; ugyanennek a zenei lapnak következő számában olvassuk E. E. Taubert tollából a Bartók-zene „ideálisan" tömör meghatározását: *Scheusslichkeit!*

A bécsi Bösendorfer-terem 1908 decemberében jóval hevesebb „kitörés" színtere, mint a budapesti Royal-terem; Schönberg zenéje kelt óriási felháborodást. Sztravinszkij pedig megkomponálta már a *Feu d'artifice*-t — tűzijátékainak első bravúrját —, és csakhamar sor kerül első párizsi fellépésére is. Az európai zene avantgarde irányzatai teljes intenzitással a színtérre lépnek.

KECSKEMÉTI ISTVÁN:

EGY CHOPIN—BARTÓK—KODÁLY PÁRHUZAM

Tanulmányunk három „második darab" között von meglepőnek tűnhető párhuzamot. Mindhárom „2. számú darab" zongoraciklusban található. Ezek: Fryderyk Chopin *Prelűdök* (Op. 28.) Bartók Béla *Tíz könnyű zongoradarab* és Kodály Zoltán *Zongoramuzsika* (Op. 3.)[1] című sorozatai.

Itt most egy időre hadd szorítsuk háttérbe azokat a létcélról és az emberiség jövőjéről kifejtett borúlátó gondolatokat, amelyeket Bartóktól idéztünk egy másfél évtizeddel ezelőtt megjelent hasonló tárgyú cikkünkben.[2] Ezt a témát most új megfogalmazásban, konkrétabb és részletesebb elemzéssel vetjük fel, a Chopin—Bartók párhuzamot (kevésbé teljes analógiával) egy Kodály-darabra is kiterjesztve.

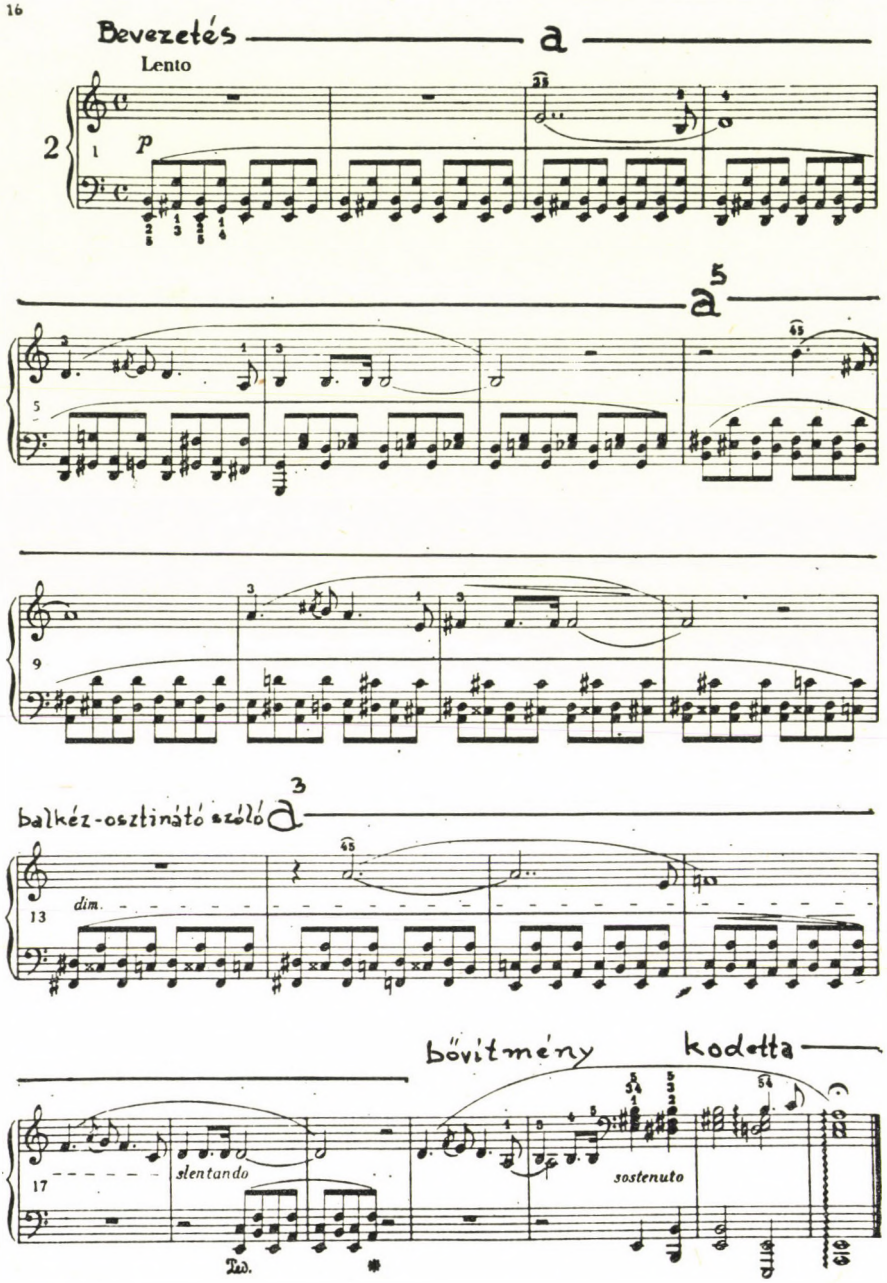
Minthogy a zenei anyag önmagában is eléggé sok tényszerű párhuzamot mutat, mellőzhetjük hipotézisek megalkotását arra vonatkozóan, hogy e hasonlóságok hogyan jöhettek létre. Bartók ismerte és játszotta a Chopin-prelűdöket és Kodály is ismerhette a Tíz könnyű zongoradarabot, mikor saját zongoraciklusát komponálta. Chopin 1836 és 1839 között írta a Prelűdöket, Bartók 1908. júniusában, Kodály 1909. március 17-én fejezte be szóban forgó zongoraciklusát. Még ez az időrendi összefüggés sem jogosít fel azonban arra, hogy — bár a hasonlóságok tudatában — közvetlen ráhatásokról beszéljünk. Ez a kérdés különben sem tárgya vizsgálódásunknak.

Az említett keletkezési dátumok azonban máris kínálják az első — bármennyire is véletlen — tényszerű összevetést: mindhárman hasonló életkorban komponálták szóban forgó darabjukat. Ha a 2. Prelűd keletkezési idejét 1837-re tehetnők, akkor az 1810-ben született Chopin 27 éves lett volna e darab megkomponálásakor (a fentiek szerint 26-nál fiatalabb és 29-nél idősebb semmi esetre se volt akkor). Viszont Bartók is, Kodály is éppen 27 éves volt, mikor a szóban forgó ciklusát befejezte. A tetszetős egyezés mégis megtévesztő: Chopin ebben az életkorban már pályája csúcsán, Bartók és Kodály még a kezdetén állt.

Ennek ellenére a koraérett Bartók már abban az időben foglalkozott az emberi lét nagy kérdéseivel is: az élet céljával, a földnek és lakosságának, a benne a tudományok és művészetek valamikori elenyészésének kérdésével.

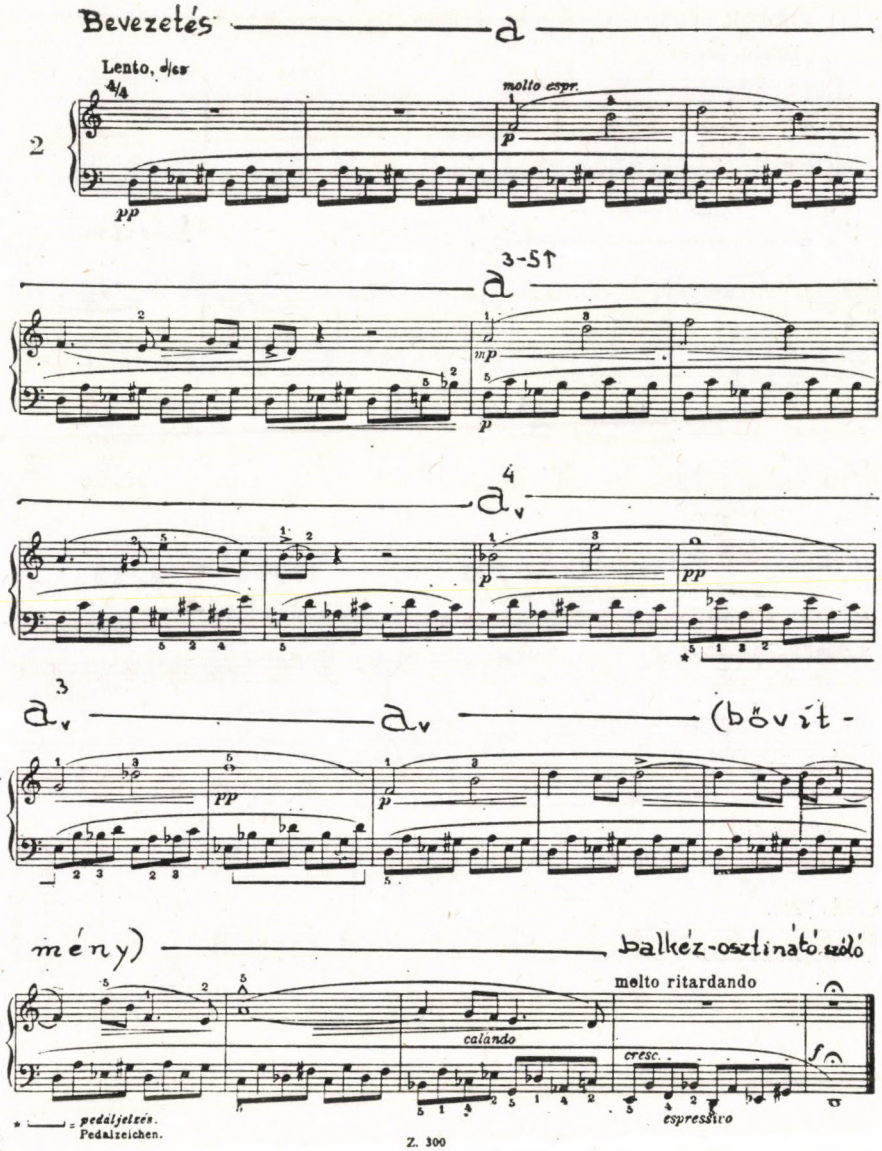
[1] Az első kiadás (Bp. c. 1910, Rózsavölgyi) külső kottaborítójának címe: *Zongoramuzsika;* a Kodály-ciklus címlapja már francia címjelölést alkalmaz és ez — *10 Pièces pour le piano* — jól rímel a Bartók-ciklus *Tíz könnyű zongoradarab* címjelölésére. Később a Kodály-ciklus 1. sz. darabja a *Valsette* kivált a sorozatból és így elemzésünk egyik tárgya, a *Lento,* a „Kilenc zongoradarab"-ra redukálódott ciklusban a korábbi 2. helyéről az 1. helyre lépett elő.

[2] Kecskeméti István: Egy Bartók—Chopin párhuzam. Magyar Zene VII (1966) 2. sz.

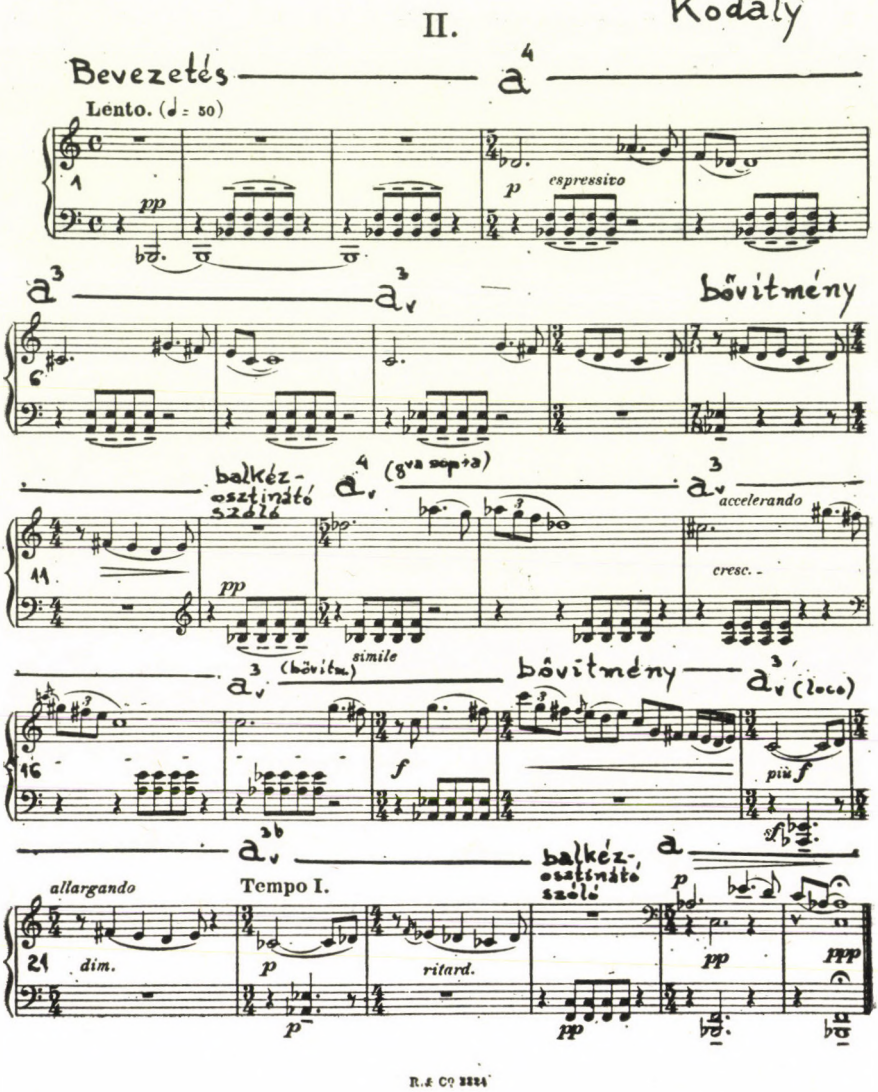

Chopin
16
Bevezetés
a
Lento
p
a 5
balkéz-osztinátó szóló a 3
dim.
bővítmény
kodetta
slentando
sostenuto
Ped.

Bartók

Lassú vergődés — Qualvolles Ringen



Z. 300


II.
Kodály
Bevezetés
a4
Lento. (♩ = 80)
pp
p
espressivo
a3
a3v
bővítmény
balkéz-osztinátó szóló
a4v (8va sempre)
a3v
accelerando
cresc.
a3v (bővítm.)
simile
bővítmény
a3v (loco)
f
più f
a3b v
a
balkéz-osztinátó szóló
allargando
Tempo I.
dim.
p
ritard.
pp
ppp

Chopin

szerkezet →	BEVEZETÉS	a	a^{5}	balkéz-osztinátó szóló	a^{8}	bővítmény	kodetta
ütemszámok →	1-2	3-7	8-12	13	14-19	20-21	22-23

Bartók

szerkezet →	BEVEZETÉS	a	a$^{3-5\uparrow}$	–	a$_{v}^{4}$	a$_{v}^{3}$	a$_{v}$ + bővítmény	balkéz-osztinátó szóló
ütemszámok →	1-2	3-6	7-10	–	11-12	13-14	15-20	21-22

Kodály

szerkezet →	BEVEZETÉS	a^{4}	a^{3}	a$_{v}^{3}$	bővítmény	balkéz-osztinátó szóló	a$_{v}^{4}$ (ua sopra)	a$_{v}^{3}$	a$_{v}^{3}$ (bővítve)	bővítmény	a$_{v}^{3}$ (loco)	a$_{v}^{3b}$	balkéz-osztinátó szóló	a
ütemszámok →	1-3	4-5	6-7	8-9	10-11	12	13-14	15-16	17-18	19	20-21	22-23	24	25-26

Geyer Stefi hegedűművésznőhöz 1907. szeptember 6-i kelettel Vésztőről írt levele csupa töprengés, csupa tépelődés ilyen és hasonló, az emberiség jövőjét érintő, aggasztó kérdésekről.[3]

A nem sokkal később keletkezett 2. számú „könnyű zongoradarab" is ezeknek a gondolatoknak, vívódásoknak ad hangot; a címe ráadásul még a programot is megfogalmazza: *Lassú vergődés.* Chopin kiírt cím nélkül fejezte volt ki ugyanezt, már nagybetegen, a Földközi-tengeri Mallorca szigetén levő szeles, elhagyatott Valdemosa-kolostorban. Hét évtizeddel később Bartók hasonló eszközöket választ vívódásainak kifejezésére. Kodály darabjából hiányzik ez a vívódó-vergődő elem: lecsendesült, szemlélődő hangú elégia ez, az előző darabokéhoz néhány vonatkozásban hasonló zenei-nyelvezeti mozzanatokkal.

A maga területén mindhárom mester a zene megújítója. Esetünkben pedig a tépelődő vagy egyszerűen meditatív-elégikus gondolatokat mindhárman a zongorán fejezik ki. A komparatív analízist ez is megkönnyíti.

Állítsuk párhuzamba a három darab kottakiadványának itt közölt és általunk formai jelzésekkel kiegészített hasonmásait, valamint e darabok egymás alá írt, egyesített formai táblázatát. Ez utóbbi különösen jól szemlélteti a feltűnő hasonlóságok némelyikét.

Hogy mindhárom darab egy-egy zongoraciklus 2. számú darabja, erről már szó esett fejtegetésünk elején. Vegyük sorra a többi hasonlóságot.

Már magából a táblázatból is jól szembeötlő párhuzamok a következők.

1. Terjedelem. — A véletlen úgy hozta, hogy a vizsgált három ciklustag terjedelme igen közel áll egymáshoz: a Chopin-darabé 23, a Bartóké 22, a Kodályé 26 ütem.

2. Bevezetés. — Mindhárom darab bevezetéssel kezdődik, mégpedig a balkéz-kíséret szólisztikus bevezetőjével, kétütemes osztinátóval. A Kodály-darab bevezetése csakis azért nyúlik három ütemnyire, mert az indító basszus- és egyben alaphang (a *B*) önmagában foglalja le az első ütemet, majd átkötődik a második ütemhez, ahol már az osztinátókíséret is belép.

3. Osztinátókíséret és ennek szólószakaszai. — Ez is közösen jellemző mindhárom darabra. Az is közös, hogy ez az osztinátó, amelyet a bevezetés intonál, mindvégig jelen van a dallam kíséreteként, sőt, hogy — Chopinnél (13. ü.), Bartóknál (21-22. ü.) és Kodálynál (12., 24. ü.) — egy-egy ütem erejéig önállóan lép elő. A táblázat jól mutatja, hogy ezek a balkézbeli osztinátószólók a darabok hasonló helyein fordulnak elő: az elején, a közepén és a végén. Kodálynál azonban az osztinátó nem több, mint üres kvinteknek nyolcadok négyes csoportjaiban való ismétlése. Ezzel szemben Chopin és Bartók darabjaiban az osztinátó egymást váltó hangközök szimultán, illetve szuk-

[3] »Még valamit a létcélról. ——————— [. . .] Földünk élete valamikor megkezdődött, tehát valamikor be is fejeződik. Már számítgatják asztronómusaink, hogy mikor fog bekövetkezni ez a számunkra mindenesetre elég gyászos évezred. [. . .]De még ezt megelőzőleg a társadalmi rend felfogása, ízlése, érzülete ugyan elég alaposan fog megváltozni. A mit most nagyrabecsülnek, azt később semmibe se veszik és fordítva.

Egészen bizonyos, hogy egy évezred múlva, 10 ezer év múlva egész munkásságomnak nyoma se lesz, tán az egész magyar nép és magyar nyelv örökre a feledésbe süllyedt. Vagy ha még nem akkor, hát később. S mindnyájunk munkájának ugyanez az osztályrésze. Nem volna valami kellemes munkánkat csupán ezzel a lesújtó tudattal végezni. Ehez életkedv azaz erős érdeklődés kell a létező Mindenség iránt. Lelkesedni kell azért a szentháromságért, a melyről levelében oly szépen ír. Ha én keresztet vetnék, azt mondanám „A Természetnek, a Művészetnek, a Tudománynak nevében ————".« (Vö. *Bartók Béla levelei.* Szerk. Demény János. Bp. 1976. Zeneműkiadó. 139. sz. 128. l.)

cesszív folyamatából szövődik. E hangközök tehát Chopinnél egyszerre, Bartóknál felbontottan szólnak. Folyondárszerű folytonos imbolygásuk, araszoló mozgásuk, a tiszta és szűkített hangközök állandó váltogatása idézi elő mindkét darabban a „lassú vergődés" érzetét. Elsősorban ez a jellegzetes osztinátó volt az, amely ennek az egymástól hét évtizednyi távolságra levő két darabnak szinte kísérteties hasonlóságára ráirányította a figyelmemet.

4. Monotematika. — Hogy mindhárom darab önmagán belül egyetlen dallamból épül, ez is egyik legfontosabb jellemvonása a hármas párhuzamnak. Az is döntő fontosságú, hogy mindhárom téma dalszerű. Chopin dallama ezúttal az itáliai belcantóval tart rokonságot. Bartóké a magyar népdallal. Kodályé a magyar népies műzenével, közelebbről annak hangszeres változatával, ahogyan ez az egykori cigányzenekar prímásának vonója alatt megszólalhatott. A variatív hajlam, a másodjára aprózódó képletekbe oldódó melódia, továbbá a 19. ütem jobbkéz-szólójában hangoztatott dallambővítmény is hihetően cigányhegedűs manírt idéz, tartalmában pedig a magyarosan-virtuosos, heroikus, borongós hangvételt erősíti. Az itt zongorának írt dallam ugyanezekkel a hangokkal valóban végigjátszható lenne a hegedűn: még a legmélyebben fekvő utolsó két ütem is belül van a G-húr alsó hangterjedelmén. E hegedűszerűnek is felfogható zongoradarabnak egyébként több utóda is keletkezett. Elég talán csak azokra a költői ihletésű zongoraszólamokra hivatkozni, amelyeket Kodály az 1924 és 1932 között megjelent *Magyar Népzene* füzeteinek népdalaihoz társított és ahol számos magyar népies hangszer színét idézi fel a zongora billentyűivel.

Az egyetlen témának a magyar új stílusú népdalhoz hasonló transzpozíciója meglepően közös Chopin és Bartók darabjában. Bartók esetében ez természetes, Chopinnél a magyar fül számára különös. A magyar népdal ismerője számára az egyetlen témának ez a reá jellemző építkezése még akkor is a népdalszerűséget sugallja, ha az nem is népdal, mint ahogyan nem az Bartók és Chopin esetében sem. Pedig még a harmadik dallamsornak a magyar népdalokra jellemző (Bárdos Lajos professzor által ismételten hangoztatott) eltérése is mindkét darabban jelen van. (Igaz: a Chopin-darabnak valójában nincsen végig kiírt negyedik dallamsora, ezt csak hozzátudni lehet, mert a bővítménnyel nyitva marad a dallamépítkezés, és csak a kadenciázó kodettával zárul le).

5. Transzpozíciós hajlam. — Ez az egyik legjellegzetesebb hasonlóság, elsősorban Chopin és Bartók műve között. Ebből fakad az alább még említendő bitonalitás és ezt a transzpozíciós hajlamot táplálja az említett monotematika is. A Chopin- és Bartók-darabban a boltozatos transzpozíció érvényesül, amely az alapszinten kezd, az ötödik (vagy átmenetileg a harmadik, illetve negyedik fok hangnemében folytatódik, harmadjára némileg esik a szintje, végül az alapszintre tér vissza. Természetesen a transzpozíció szintjének megfelelően változnak a hangnemek is. A transzpozíciónak itt leírt folyamata a már említett új stílusú magyar népdaléval rokon. Láttuk, hogy maga a melódia is rokon a népdallal. A Kodály-darab esetében inkább a motívum variációja, mint transzpozíciója jelentős. De transzpozíció — az újrakezdéskor, a darab második felének elején — itt is van: igaz, csak oktávtranszpozíció (13-18. ütem), míg csak búcsúzóul, az utolsó két ütem erejéig, az új tonika szintjére leereszkedő kvart-transzpozíció.

6. Bővítmény. — Táblázatunk azt is jól mutatja, hogy mindhárom darab legfontosabb bővítményei megintcsak körülbelül azonos helyen találhatók, a darabok vége felé, azok 20. üteme tájékán.

A táblázat már nem, annál inkább azonban a három kotta összevetése mutatja ki a következő, további hasonlóságokat.

7. Modusz. — Alaphangulatának megfelelően mindhárom darab moll-jellegű. Chopin és Kodály művének modusza moll, a Bartóké: dór.

8. Bitonalitás. — Ezt a fogalmat itt úgy értjük, hogy a darab kezdete és vége más-más hangnemben van. Csak a Bartók-mű marad meg *d*-ben; a Chopin-darab a záró moll-hangnem *(a)* molldomináns-hangnemében *(e)* kezdődik, a Kodály-mű pedig a záró mollhangnem *(f)* mollszubdominánsában *(b)*. (Igaz, ez a *b*, legalább basszushangként, újra megjelenik az utolsó két ütem alatt).

9. Ereszkedő basszusok. — Mindhárom darabban irányítóan befolyásolnak hangnemet, harmóniát az ereszkedő basszusok. Igaz: a daraboknak más-más helyein. Chopin prelűdjében az első két dallamsorban (3—12. ü.) kéttagú basszus-süllyedést *(E-D,* ill. *H-A)*, a harmadik dallamsorban (14—19. ü.) háromtagú basszus-süllyedést *(Fisz-F-E)* figyelhetünk meg. Bartók a harmadik és negyedik dallamsorban operál ereszkedő basszusokkal; ezek az előbbi helyen (11—14. ü.) *G-F-E-Esz [-D]*, az utóbbin (15—22. ü.) *D-C-B- . . . F- . . . Esz-D.* — Kodály másutt is, itt is előszeretettel él a süllyedő basszusok révén előálló hangnemváltásokkal. Itt egy-egy basszushang orgonapontszerűen tartós: az 1—5. ütemben *B*, a 6—7. ütemben *A*, a 8—11. ütemben *Asz* (még akkor is, ha a 9. és 11. ütemben szünet helyettesíti a basszust).

10. Kíséret nélküli dallam. — Ilyen csak a népdal négysorosságához alkalmazkodó Bartók-darabban nincs, Chopinnél és Kodálynál van, mégpedig a darabok vége felé — Chopin-prelűd 17., valamint 20—21. ütemében, a Kodály-darab 21. és 23. ütemében —, a lassítások során, kicsit a recitativo értelmében. A lassú dallam rögtön jelentékenyebbé, súlyosabbá válik, mihelyt elmarad alóla a kíséret. A Kodály-darab többi jobbkéz szólója (9., 11. és 19. ütem) már inkább átmenő jellegű, bár a már más vonatkozásban méltatott hegedűszerű passzázsnak (19. ütem) viszonylag nagyobb súlya van.

11. Jambikus dallamrész-végződések. — Mindhárom darab dallamsorai jambikus képlettel végződnek, közülük Bartók és Kodály dallamsorai határozottan hangsúlyos indítású jambussal, amely magában hordja a verbunkos zene gyakori „bokázó" képletének elemét. (E dallamsor-végződések első előfordulási helye Chopin darabjában a 6., a Bartókéban ugyancsak a 6., a Kodályéban az 5. ütem).

12. Tempójelzés. — Mindhárom darab kezdeti tempójelzése: *Lento.* Ez megfelel a vívódó, illetve elégikus alaphangulatnak.

13. Ütemfaj. — Mindhárom darab páros (4/4) ütemekkel kezdődik. Darab közben csak a Kodály-mű változtatja az ütemfajt (több ízben is).

14. Espressivo. — A dalszerűséget az expresszív előadásmód előírása is kiemeli. Mindhárom darab témája önmagában is expresszív jellegű; ilyen természetesen Chopin olaszos belcantója is, anélkül, hogy betűkkel is előírná az *espressivo* játékmódot. De Bartók is, Kodály is kiírja ezt a dallam belépéséhez. Előbbi *molto espr.*, utóbbi *espressivo* előírást alkalmaz. Ezzel nem-

csak a dalszerűséget emeli ki, hanem a mondanivaló tragikumára vagy (Kodály esetében) lappangó, borongós heroizmusára is utal.

15. Dinamika. — A borús, elégikus alaphanghoz igazodva mindhárom darab dinamikai alapszintje a *piano*. Ebből a Chopin-darab nem is igen emelkedik ki. A Bartók-darab a második dallamsorban egy *mp*-teraszra emelkedik, a harmadik dallamsor folyamán *pp*-ba süllyed, a darab legvégére *fortéig* emelkedik. Kodály hamarabb jut el a *forte* (18. ü.) sőt a *più forte* (20. ü.) szintre, de *pp*, sőt legvégül *ppp* dinamikával fejezi be a darabot. Közös tehát mindhárom darabban a *piano* alapszint.

16. Lassúdó befejezés. — Függetlenül a magára maradó jobb- vagy balkéz szólamától, vagy attól, hogy mindkét kéz egyszerre játszik: mindhárom darab tempója lelassul a kompozíció végén. Chopin csak az utolsó két és fél ütem kadenciázó akkordjaihoz írja ki a *sostenutót*, Bartók a végharmadik ütemben a *calandót*, az utolsóelőttiben a *molto ritardandót*. Csak Kodály kéri a darab végétől számítva már a 6. ütemben az *allargando* játékot, majd egy közbeiktatott „Tempo I." után a *ritardandót*. A lassítás belépése és foka eltér ugyan, ténye azonban nem.

*

Európa két zeneújító lángelméje villan egybe a hangban, formálásban, dallamban és mondanivalóban hasonló első két zongoradarabban. És csatlakozik hozzájuk egy harmadik mester is, aki hasonló építkezéssel — ha más mondanivalóval is — ugyancsak a népiességet dolgozza fel művében. Az 1830-as évek második felében a Spanyolországtól keletre fekvő Földközi-tengeri szigeten gyógyulást kereső Chopin pályája már a csúcspontra ért, alig ívelhet magasabbra. Vigasztalan prelűdje mintha jövendölése is volna korai menthetetlenségének. Az elhagyatott Valdemosa-kolostor fiatal remetéje, aki forradalmi erővel újította meg Európa zenéjét, rohamosan fárad. Századunk elején a vívódó gondolatainak-érzelmeinek hasonló eszközökkel hangot adó Bartókban és a hasonló formákra rátaláló Kodályban, a magyar zene ifjú tudósaiban és művészeiben titáni lendület feszül s ennek legfőbb motorja éppen a népzene, amely gondjaikban, vívódásaikban is előresegíti őket fölfedező, megújító útjaikon.

KOVÁCS SÁNDOR:

A „BARTÓK-REND" TÖRTÉNETÉHEZ

Bartók Béla népzenei tárgyú munkáinak közismerten mostoha sors jutott osztályrészül. Elég a szlovák gyűjtés[1] körüli huzavonára gondolnunk, vagy arra, hogy a nagy román gyűjtemény a maga teljességében csak mintegy negyedszázaddal Bartók halála után látott napvilágot.[2] De a mai olvasó már legalább kézbe veheti a szlovák dallamtár két kötetét, a teljes román anyagot, sőt a Bartókkal, a tudóssal szembeni adósság törlesztésére irányuló igyekezet bizonyos túlzásai folytán két külön kiadásban a török gyűjteményt is[3]; vagyis minden nagyobb népzenei kiadványt, melyet Bartók tervezett.[4]

Egyetlen kivétel akad: a magyar népdalok egyetemes gyűjteménye. Pedig ebben a több mint tizenháromezer dallamot számláló gyűjteményben a népzenetudós Bartók főművét kell látnunk. Lényegében ez a gyűjtemény valósította volna meg a már 1913-ban megfogalmazott elképzeléseket,[5] ez az a gyűjtemény, melynek összeállításán, szerkesztésén, sajtó alá rendezésén — a Magyar Tudományos Akadémia megbízásából — Bartók 1934-től elutazása napjáig dolgozott. S némi túlzással akár azt mondhatnánk, ebben a gyűjteményben összegződött volna mindaz, amit a gyűjtőmunka kezdetétől a magyar népzene kutatása, s egyáltalán népzenekutatás terén tett.

Az a megdöbbentő tény, hogy a kivételes jelentőségű munka mindmáig kiadatlanul maradt, persze sokféleképp magyarázható. Az egyik kézenfekvő magyarázat, hogy a Bartók-rendszerezte gyűjtemény örökét az 1951-től folyamatosan publikált „Corpus", az „A Magyar Népzene Tára" sorozat kötetei vették át. A sorozat munkálatait haláláig, 1967-ig irányító Kodály legalábbis ebben a szellemben nyilatkozott,[6] s *így* érthető, hogy a megjelent kötetek

[1] A „Matica Slovenska" szervezettel folytatott hosszas eredménytelen küzdelem után a gyűjtemény végül Bartók életében nem jelent meg. Első kötete csak 1959-ben, a második 1970-ben látott napvilágot. A harmadik kötet mindmáig kiadatlan. Slovenske L'udove Piesne (Slowakische Volkslieder I-II), Bratislava, 1959—1970.

[2] Bartók, B.: Rumanian Folk Music. Ed. by Benjamin Suchoff. Vol. I—III. The Hague, 1967. A sorozathoz 1975-ben a Bartók életében megjelent Colinde és Maramures román gyűjtemények újrakiadása csatlakozott (IV—V. kötet).

[3] Bartók, B.: Turkish Folk Music. Ed. by Benjamin Suchoff. Princeton Univ. Press, 1976. Illetve: Saygun, Adnan A.: Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey. Budapest, 1976. A két kiadványról ld. még Somfai László recenzióját (The Musical Times, June 1977. 479).

[4] A kisebb gyűjtemények közül kiadatlan még a rutén anyag, illetve az arab gyűjtés egy része.

[5] Ld. a Kisfaludy Társaságnak benyújtott tervezetet. Bartók, B.—Kodály, Z.: Az új egyetemes népdalgyűjtemény tervezete. Ethnographia XXIV, 313-316. *in:* Kodály, Z.: Visszatekintés. Budapest, 1964. II. 48—52.

[6] Megnyitó a Bartók nyolcvanadik születésnapja alkalmából rendezett tudományos előadás-sorozaton. in: Kodály, Z.: Visszatekintés. II, 473.

Bartók nevét is feltüntetik, mint szerkesztőét.[7] E nagyszabású sorozat mellett pedig nem látszott különösebb értelme annak, hogy a Bartók-féle dallamtár külön is megjelenjék. Az MNT-kötetek ugyanis magától értetődően a Bartók-gyűjtemény anyagát is felölelték,[8] ami azonban fontosabb: lényegesen nagyobb anyagra támaszkodhattak, mint annakidején Bartók. A gyűjtőmunka fellendülése olyan imponáló fejlődést hozott,[9] hogy a tulajdonképp már 1938-ban lezárt[10] Bartók-rend „egyetemessége" többé szóba sem jöhetett. Nem is beszélve arról, hogy Bartók zárt rendszerébe csak állandó betoldásokkal (vagyis a rend bizonyos megbontásával) lehetett volna az újabb dallamokat elhelyezni. S ugyanakkor — ez a másik kézenfekvő magyarázat a Bartók-rend kiadatlanságára — az új gyűjtések egyre kérdésesebbé tették a Bartók által kidolgozott rendező elvek célszerűségét. Bartók rendje ugyanis tagadhatatlanul nehezen kezelhető; s a benne való tájékozódás nagyobb mennyiségű dallam esetében még nehezebbé vált volna.

Részben talán ez magyarázza, hogy Kodály Zoltán, aki feltehetően csak 1940-ben ismerkedett meg közelebbről a Bartók-renddel,[11] bizonyos fenntartásokkal fogadta azt. Mindenesetre elég feltűnő, hogy a népzenekutató Bartókot méltatva viszonylag részletesen beszél a gyűjtőutakról, vagy Bartók lejegyzéseiről, melyek számára „a végső határt jelentik, ameddig emberi fül műszerek nélkül eljuthat", de tapintatosan nem említi a rendszerezés munkáját.[12] A Lutz Besch-sel folytatott beszélgetések során, az MNT VI. kötetében bevezetésre kerülő új rend előzményeiről szólva is csak általánosságban fogalmaz: „ezelőtt ritmusfajtákkal dolgoztak" — mondja, anélkül, hogy ezzel kapcsolatban Bartók nevét is szóbahozná.[13] Vagyis minden jel arra mutat, hogy Kodály a Bartók által kidolgozott rendszert semmiesetre sem tekintette véglegesnek, legfeljebb olyan kísérletnek, melynek alapján mód nyílott volna arra, hogy a maga kadenciaelvű dallamtárát Bartókéval összevetve — ahogy az MNT VI. kötetének előszavában Olsvai Imre írja — „együttesen döntse-

[7] A sorozat VI. kötetéig a kötetek címlapja a következő: A Magyar Népzene Tára / a Magyar Tudományos Akadémia megbízásából / szerkesztette / Bartók Béla / és / Kodály Zoltán.

[8] Itt jegyezzük meg, hogy a Bartók-rend dallamanyagát Kodály (később bővített) kadenciaelvű dallamtára is tartalmazta. Annak idején ugyanis lényegében minden egyes támlap két példányban készült el, az egyik Bartók, a másik Kodály rendszere számára. A kutatók így a Kodály-renddel dolgozva is áttekinthették az egyetemes gyűjtemény teljes anyagát; a Bartók-rend támlapjainak átnézésére főként ellenőrzés, vitás esetek eldöntése, kisebb hiányok felderítése miatt lehetett szükség.

[9] 1950-ig Kodály dallamtárába mintegy 35 000 dallam került be. 1960-ban már 60 000 dallamot tartottak nyilván; s ez a szám a „A magyar népzene tára" (továbbiakban MNT) VI. kötetének előkészítési munkálataiig 100 000-re nőtt. Az adatok Olsvai Imrének az MNT VI. kötetéhez (Budapest, 1971) írt előszavából valók. (L. 13—15. lap.)

[10] Bartók (mint arról a későbbiekben még szó lesz) 1938-ban hajtotta végre a rendszer utolsó nagyszabású átalakítását. (L. a. 44. jegyzetnél mondottakat.) Ez után új adatokat már aligha vehetett figyelembe. A kutatás álláspontja egyébként e tekinteben lényegében megegyezik. A Bartók tudományos munkásságát kutató Lampert Vera véleménye, mely szerint „az anyaggyűjtést Bartók 1938-ban zárta le" (Lampert, Vera: Bartók Béla. A múlt magyar tudósai. Budapest, 1976. 166) tulajdonképp egybevág Olsvai Imréével, aki „az 1937-ig beérkezett gyűjtések"-ben vonja meg a határvonalat (MNT VI, 13).

[11] Bartók 1940. október 10-én Rácz Ilona, Kerényi György és Veress Sándor jelenlétében adta át a gyűjteményt Kodálynak. (L. ezzel kapcsolatban Rácz I.: Bartók Béla utolsó évei a Magyar Tudományos Akadémián. Magyar Tudomány, 1961, 6. 383—7.) Nem valószínű hogy Kodály addig részleteiben is ismerhette Bartók rendszerét. Az egyetemes gyűjtemény rendszerezési munkálataiban ugyanis közvetlenül nem vett részt, csak közvetve támogatta azt a régebbi népdal-kiadványok anyagának átnézésével, válogatásával. (L. erről az MNT I. kötetéhe írt előszavát. MNT I. Budapest, ²1957. XIII.) Ugyanakkor Bartókkal párhuzamosan saját rendszerén dolgozott (vö. a 8. jegyzetben mondottakat).

[12] Kodály, Z.: A folklorista Bartók. Kodály, Z.: Visszatekintés. II. 450—455.

[13] Kodály, Z.: Utam a zenéhez. Öt beszélgetés Lutz Besch-sel. Budapest, 1969. 42—43.

nek a strofikus dallamok tízezreinek kiadási rendjéről".[14] Miután pedig erre a konzultációra nem kerülhetett sor, egyfajta „várakozó" álláspontra helyezkedett. A „várakozást" a történelmi körülményeken túl az is indokolja, hogy a második világháború utáni konszolidáció éveiben egyre több fiatal kutató kapcsolódott be a népzenei gyűjtő és rendszerező munkába. Kodály tehát joggal remélhette, hogy az általa kialakított és a Bartók-féle rend utólagos összevetésére többé nem lesz szükség; s a friss gyűjtés után, új erők bevonásával, újfajta, a korábbiaknál tökéletesebb rendező elveket sikerül majd kidolgozni. Bartók gyűjteményét tehát — mint tudománytörténetileg kivételes jelentőségű dokumentumot — a rendszer megbontása nélkül az utókorra hagyta.

Ezen a ponton viszont okvetlenül felmerül a kérdés: maga Bartók menynyire érezte befejezettnek munkáját?

Kétségtelen, hogy a munka egyes fázisai az eredeti tervhez képest elhúzódtak. 1934-ben a Magyar Tudományos Akadémia még Bartóknak a tanítási kötelezettségek alól való kétéves felmentését kérte a vallás- és közoktatásügyi minisztertől.[15] Egy 1935 novemberében keltezett levélben viszont Bartók már „kb. három évre" becsüli, hogy a tudományos munkával teljesen elkészül.[16] Újból három évet említ az 1937. szeptember 14-i beszámolója;[17] s Veress Sándornak még 1939-ben is „legalább egy év"-ről ír.[18] Ugyanebben a levélben arra is céloz, hogy a hátrahagyott munkát Kodály folytathatná. Mindezek a kiragadott példák azonban legfeljebb a közvetlen sajtó alá rendezés munkálatainak elhúzódására, befejezetlenségére utalhatnak. A teljes anyag, úgy, ahogy ránk maradt, valóban nincs nyomdakész állapotban. A rendszer logikai építménye viszont vitathatatlanul zárt, végiggondolt; semmi sem mutat arra, hogy alkotója azt akkori ismeretei alapján nem tartotta véglegesnek. Közeli munkatársa, Rácz Ilona pedig többször is egyértelműen tanúskodott amellett, hogy Bartók, mikor Kodálynak végül is átadta a teljes anyagot, megbízatásának *érdemi* részét befejezettnek tekintette.[19]

Így bármennyire érthető-menthető a Bartók-rend publikációjának elmaradása, végső soron a magyar népzenetudomány számára ez a mai napig adósságot jelent. S az adósság szó alatt nemcsak kegyeletteljes kötelességet kell érteni. A tudomány egyes ágazatainak fejlődése sokszor teremti meg azt a paradox helyzetet, hogy egy olyan munka, mely évekig, évtizedekig fokozatosan veszít időszerűségéből, az idő további múlásával egyre értékesebbé válik. Pontosan ez érezhető a Bartók-renddel kapcsolatosan is. Nemcsak arról van szó ugyanis, hogy számunkra, s egyáltalán, a nemzetközi népzenetudomány számára rendkívül érdekes, hogy a népzenekutatás olyan tekintélye, mint Bartók Béla, hogyan látta egykor a hazai folklóranyagot, hogyan próbálta összefüggéseit feltárni. Ebből a szempontból az egyetemes gyűjtemény mindig is fontos dokumentum volt és maradt. A másik, ma, és *különösen* ma aktuális szempont éppen a jelzett paradoxon következménye. A fellendülő

[14] MNT VI. 13.
[15] L. ezzel kapcsolatban Bartók Dohnányihoz írott 1934. júl. 29-i levelét. Bartók Béla levelei. Szerk.: Demény János. (A továbbiakban: Bartók/Lev.) Budapest, 1976. Nr. 714 (482—3).
[16] Bartók/Lev. Nr. 760 (509).
[17] Beszámoló Voinovich Gézának az MTA főtitkárának 1937. IX. 14. Bartók/Lev. 845 (560).
[18] Bartók/Lev. Nr. 956 (626).
[19] Rácz Ilona szíves szóbeli közlése.

gyűjtőmunka folytán ugyan a gyűjtemény egyetemességét egyszer és mindenkorra elvesztette, tudománytörténeti dokumentumértéke viszont több mint tízszer annyi dallam ismeretében hallatlanul megnövekedett. Cseppet sem elhanyagolható kérdés ugyanis, mit, mennyit ismerhetett a teljes anyagból 1940 előtt a tudományos közvélemény, s persze nem utolsósorban a folklórból merítő magyar zeneszerzés — éppen Bartók Béla vagy Kodály Zoltán.[20]

A Bartók-gyűjtemény közreadása tehát ma okvetlenül több, mint egy jubileum alkalmából tett tiszteletteljes főhajtás a népzenetudós és zeneszerző előtt. Égetően aktuális, s tovább már nem halasztható feladat. Aktuális feladat, hiszen a gyűjtemény immár az MNT kötetei *mellett* nyújthat pótolhatatlan információt. S ugyanakkor Bartókról alkotott egész képünk bizonyos kiegészítésére késztet. Mert ha közvetlenül nem is, de közvetve valószínű, hogy Bartók zenéjét is másképp fogjuk látni, ha tanulmányozhatjuk azt a népzenei anyagot, mellyel ő dolgozott, ha tanulmányozhatjuk rendszerező elveit. Az utóbbi különösen alkalmas arra, hogy ne csak a tudós, hanem a *muzsikus* gondolatvilágához is valamelyest közelebb kerülhessünk.

*

A Bartók által kidolgozott rendező elvek előnyeit-gyengéit persze csak a teljes anyag közreadása után tehetik mérlegre a népzenekutatók; csakis ekkor lesz érdemes Bartók elképzeléseit mai ismereteinkkel szembesíteni. Alapos leírásra, s főként értékelésre így ez a tanulmány nem vállalkozhat — legfeljebb a rendszer főbb vonásainak előzetes ismertetésére, s néhány gondolat megfogalmazására.

Arra az alapvető kérdésre, hogy milyen a rend, a legegyszerűbben úgy adhatunk választ, ha kialakulásának történetét felvázoljuk. Ez a történet nagyjából a tízes évek végétől követhető nyomon. Az persze igaz, hogy (mint Lampert Vera írja) „a népdalok rendszerezésének problémája a népdalgyűjtés kezdetétől napirenden szerepelt,[21] s már a Kisfaludy Társaságnak címzett beadvány is felsorolt néhány fontos rendezői elképzelést. A gyakorlati megvalósításra azonban — miután a beadványra nem érkezett válasz — nem került sor; s Bartók és Kodály, úgy tűnik, a következő években inkább a gyűjtemény gyarapítását tekintette elsődleges céljának. Az *intenzív* rendezőmunka kezdetét tehát okvetlenül későbbre kell tennünk. Maga Bartók az 1918-as esztendőt jelöli meg mintegy „fordulópontként". „Mikor 1918-tól kezdve a további gyűjtés lehetőségei úgyszólván a nullára csökkentek — írja —, az addig összegyűjtött anyagnak ... tudományos feldolgozására (úgy mint rendszerbe foglalására stb.) fektettük a fősúlyt."[22] A „tudományos feldolgozás"

[20] Persze meg kell jegyeznünk, hogy az egyetemes gyűjtemény nem tartalmazott kivétel nélkül mindent, amit akkoriban ismerni lehetett. Bartók csak a strófikus dallamokra terjesztette ki rendszerét; a nem-strófikus gyermekdalok, siratók, nem kerültek a rendbe. (Más kérdés, hogy pl. éppen a siratókat tekintve az akkori ismeretek lényegesen csekélyebbek voltak.) Nem kerültek a rendbe ezenkívül az 1938 után beérkezett gyűjtések (l. 10. jegyzet); s lejegyzetlenül maradt néhány korábbi fonográfhenger is. Mindezek ellenére az egyetemes gyűjtemény mégis a kor népzenei ismereteinek leghűségesebb dokumentuma; hiányai az anyag mennyiségéhez képest elhanyagolhatók.

[21] Lampert, Vera: Bartók Béla. A múlt magyar tudósai. Budapest, 1976, 83.

[22] Bartók, B.: Magyarországi népzenei kutatások. Ethnographia 1929 (XL) 4. 3—9. Bartók Béla összegyűjtött írásai. Közreadja Szőllősy András. Budapest, 1967. (Továbbiakban BÖI) 822.

előtérbe kerülése persze nemcsak az említett kényszerű körülményekkel (a gyűjtés lehetőségeinek meghiúsulásával) magyarázható. Az addig felhalmozott tekintélyes mennyiségű anyag[23] már minden korábbinál égetőbben vetette fel a rendezői elvek kidolgozásának szükségességét. Végül, de nem utolsósorban, személyes-egzisztenciális okok is közrejátszhattak abban, hogy Bartók érdeklődése igen erőteljesen a tudományos munka felé fordult. „... Már régóta szerettem volna a tanítást abbahagyni és más, pl. múzeumi állást elfoglalni" — vall e személyes természetű okokról egy édesanyjához írt 1919-es levél.[24] S noha a mindig is nyűgnek érzett tanítást teljes mértékben felváltó múzeumi állásra ebben az időszakban végül nem kerülhetett sor, s a Tanácsköztársaság alatt tervezett „önálló zenei folklore-osztály"[25] létesítése is csak elképzelés maradt, tény, hogy Bartók jó néhány hónapig hivatalos keretek közt is dolgozhatott a népzenei anyag rendezésén. Egy beadványában (amelynek kéziratos fogalmazványát ismerjük)[26] már 1918-ban a tanítás alóli részletes felmentését, s az „elmaradó 7 óra helyett heti 3 alkalomra, azaz heti 12 órára" a néprajzi osztályra való helyezését kérte. Fejérpataky László, a Nemzeti Múzeum megbízott igazgatója, pedig hamarosan arról értesíthette a beadvány szerzőjét, hogy a „nagyméltóságú miniszter úr 65785/1918. III. B. számú rendeletével teljesíthetőnek találta" kérését.[27] A szerződés öt évre szólt volna. A Tanácskormány bukása után azonban a megbízatásnak hamarosan vége szakadt; s „a vallás és közoktatásügyi m. kir. Miniszter Úr ... 44822/III. 1920. sz. alatt kelt rendeletével" a korábbi megállapodást hatályon kívül helyezte.[28] A miniszteri felmentésnek persze már ekkor legfeljebb elvi jelentősége lehetett. Az egyre romló társadalmi-politikai légkörben a magyarországi népzenei kutatás perspektívái jóidőre amúgy sem látszottak reménytkeltőnek; Bartók pedig köztudottan már 1919 végén a külföldi letelepedés gondolatával foglalkozott.

A viszonylag rövid ideig, ám annál nagyobb lendülettel végzett rendszeres munka azonban így is számos tanulmányt, cikket eredményezett. E cikkek egy része egyébként az emigrációs tervekkel is bizonnyal összefüggésbe hozható; miután Bartók külföldön is elsősorban a népzenei kutatás lehetőségei iránt érdeklődött, feltehető, hogy munkájának eredményeit igyekezett mihamarabb rögzíteni, minél szélesebb körben közzétenni, s ezzel esetleges külhoni tudósi pályafutását megalapozni. Ráadásul a különböző ismertetők, értekezések fogalmazása olyan időszakban is biztosíthatta számára az anyaggal való további intenzív kapcsolatot, a tudományos tevékenység folytatását, mikor erre szervezett keretek közt már nem volt lehetőség.

Az 1918-tól egyre-másra megjelenő tanulmányaiban pedig a bartóki rendező elvek kialakulását szinte lépésről lépésre nyomon kísérhetjük. Már az

[23] Az „A magyar népdal"-ban Bartók már kb. 7800 gyűjtött dallamról beszél. Ebből „2721 részben fonografált, részben csak lejegyzett dallam" saját gyűjtés. L. Bartók, B.: A magyar népdal. Rózsavölgyi és Tsa Budapest, 1924. VIII—IX.

[24] A levél keltezése: 1919. november 28. Bartók/Lev. 367 (255).

[25] Az önálló folklore-osztály tervéről Bartók édesanyjának írt 1919. június 9-i levele számol be. Bartók/Lev. 364 (53). A „múzeum keretein belül" felállítandó osztály vezetője Bartók, egyik munkatársa Lajtha László lett volna.

[26] Közzétéve: Documenta Bartókiana 4. Budapest, 1970. 95—96.

[27] Az értesítés dátuma: 1918. VII. 20. L.: Dokumentumok a Magyar Tanácsköztársaság zenei életéből. Szerk.: Ujfalussy József. Budapest, 1973. 471.

[28] Uo. 605.

1918-ban megjelent „A magyar katonadalok dallamai" című írásban is megfigyelhető, a későbbi rendszer néhány jellegzetes vonása. Bartók két osztályt állít fel (régi stílusú dallamok — új stílusú dallamok); ezeken belül pedig elsőként a ritmust vizsgálja.[29] A Musikblätter des Anbruch-ban 1920 júniusában megjelent tanulmány egy lépéssel tovább megy: háromra növeli az alapvető osztályok számát. A „régi" és „új" stílushoz a „két kategórián kívül" levő „legheterogénebb fajtájú" dallamok csoportja csatlakozik.[30] Úgy tűnik azonban, a csoportok sorrendje még problematikus volt Bartók számára. Az 1920 márciusa körül (tehát valószínűleg az Anbruch-cikk befejezése után) fogalmazott, a Musical Courir-nak szánt német nyelvű írás jól dokumentálja ezirányú töprengését. Eredetileg az első helyen álló régi stílust a „Neue Melodien" kategóriája követte volna. Bartók azonban áthúzta a kifejezést, s helyette másodikként a későbbi „vegyes" („C") osztálynak megfelelő csoportot illesztette a sorba. („Melodien entstanden infolge westeuropeischen [sic!] Einfluss . . .") Az „új stílus" így a harmadik helyre került.[31] Ugyanez a sorrend olvasható a „Revue musicale"-ban 1921-ben publikált,[32] s a Musical Quarterlyben csak 1933-ban megjelent, de jóval korábban az előbb említettekkel nagyjából egy időben fogalmazott írásokban.[33]

Mivel a következő nagyszabású munkában, az 1924-ben napvilágot látott „A magyar népdal"-ban[34] a sorrend köztudottan „régi" (A), „új" (B) és „vegyes" (C) „stílusra" (illetve osztályra) módosult, s ettől kezdve többé nem változott, az előbb ismertetett tanulmányok dilemmájának jelentőségét hajlamosak volnánk alábecsülni. Holott az közvetve bár, de Bartók rendszerező elveinek egyik alapproblémájára vet fényt. Megfigyelhető ugyanis, hogy Bartók mindenekelőtt a rendszer mechanikus-szótárszerű jellegétől igyekezett eltávolodni; s az osztályozás logikáját egyre inkább a dallamok keletkezéstörténetének logikájához közelítette. A Kisfaludy Társaságnak benyújtott tervezet még I. Krohn nyomán kialakított rendről beszélt, melyben a dallamok a kadenciák alapján (s ezen belül növekvő szótagszám szerint) lettek volna egymás mellé sorolva.[35] Noha a tervezetet Kodály fogalmazta, nincs okunk kételkedni abban, hogy a megfogalmazás Bartók akkori álláspontját is tükrözte. A két alaposztály felállítása ezt a mechanikusabb rendet már megtörte — méghozzá úgy, hogy az anyagot „történetileg" osztotta szét. A régi és új stílushoz csatlakozó harmadik, „heterogén" anyagú csoport azonban állandó problémát okozott. Egyrészt a vegyes osztályba sorolt dallamok nagy része történetileg mindenképp az új stílus elé illett volna. Másrészt helyesnek látszott az az elv, hogy a bizonyíthatóan magyar „régi" és „új" dallamok egymás

[29] Bartók, B.: Die Melodien der madjarischen Soldatenlieder. K.u.K. Kriegsministerium Musikhistorische Zentrale. Historisches Konzert am 12. Jänner 1918. Universal Ed., Wien. Magyarul: BÖI (6) 77—82.

[30] Bartók, B.: Ungarische Bauernmusik. Musikblätter des Anbruch. 1920. II. 11—12. 422—24. Magyarul: BÖI (7). 83—90.

[31] L.: Documenta Bartókiana 4. Budapest, 1970. 101—104.

[32] Bartók, B.: La musique populaire hongroise. La Revue Musicale, 1921. 1. 8—22. Magyarul: BÖI (8). 91—100.

[33] Bartók, B.: Hungarian peasant music. Musical Quarterly 1933 (XIX) 3. 267—287. Magyarul: BÖI (15). 378—396.

Az utóbbi (angolból visszafordított) szövegétől sokhelyütt eltérő fogalmazás található a Bartók Archívumban (BA-B: 4078).

[34] Bartók, B.: A magyar népdal. Rózsavölgyi és Tsa, Budapest, 1924.

[35] L. Kodály, Z.: Visszatekintés. II. 50—51.

után következzenek, s így jól elváljanak a kétes eredetű, s történetileg sem mindig megnyugtatóan behatárolható egyéb dallamoktól. Bonyolította a helyzetet az a nagyszámú, vegyes osztályba került dallam, melyen — Bartók szavaival — „Kelet-Európa bélyege világosan felismerhető".[36] A kérdések még az „egyetemes gyűjtemény" munkálatai közben is foglalkoztatták Bartókot. A Magyar Népdalban mindenesetre a logikailag talán egyszerűbb változatot fogadta el azzal, hogy a problematikus vegyes osztályt végül a harmadik helyre sorolta. A bizonyíthatóan magyar anyag további rendszerbe foglalásánál így már tisztábban érvényre juthattak a „történeti" szempontok. A régi és új stílus egymásutánja a zavaró vegyes csoport közbeiktatása nélkül a magyar anyag kialakulásának legfontosabb fázisairól tájékoztatta az olvasót; s a részletező beosztás is mindenekelőtt a „történeti"[37] sorrendet igyekezett követni. Természetesen nem mindenütt. S itt okvetlenül fel kell hívnunk a figyelmet Bartók tudományos-rendszerező gondolkodásának egyik — közvetve már eddig is érintett — alapvonására: a rugalmasságra. Ez a rugalmas, az addigi téziseket mindig felülvizsgálni kész gondolkodásmód vezetett el végső soron a sorrend imént említett megoldásához is: miután Bartók észrevette, hogy a „történeti" kiindulás az anyag generális osztályozásánál egy adott határon túl nem erőltethető tovább, lényegében visszalépett elképzelésétől, s a vegyes osztályt a megelőző kettőtől nem „történeti", hanem kizárólag stiláris-földrajzi-eredetbeli alapon különítette el. Hasonló rugalmasság tapasztalható az alsóbbrendű egységeknél is. A „B" osztályban például semmiféle belső „történeti" sorrendet nem lehetett kimutatni — itt tehát megmaradt a mechanikus-szótárszerű rendszer. A „régi stílus"-nál viszont számos érv szólt amellett,[38] hogy a 8 és 12 szótagszámú dallamok kerüljenek első helyre. Feltehetően éppen a 8-as és 12-es dallamok — az akkori ismeretek alapján különösen sokféleképp indokolható — elsődlegességének felismerése nyomán jutott Bartók arra a következtetésre, hogy az anyag részletezőbb felosztásában a ritmika (szótagszám, metrika, ritmus) legyen vezérfonala. Más tényezők már amúgy is szerepet játszottak a dallamok A, B vagy C osztályba sorolásánál. (Például az A vagy C osztályba tartozást eldönthette a dallam hangsora, hangkészlete; A és B közt az architektúra alapján lehetett különbséget tenni és így tovább.) Ráadásul egyes jellegzetes ritmusképletű-szótagszámú[39] dallamokat Bartók levezethetőnek vélt az ősibb típusokból, vagyis „történetileg" későbbinek tartott. Mai ismereteink szerint ugyan „levezetései" olykor kissé túlzottan egyszerűek, néhol „mechanikusak" — de tagadhatatlanul nem vol-

[36] Bartók, B.: Ungarische Bauernmusik . . . etc. (l. 30. jegyzet) BÖI (7). 84.

[37] A megfelelő terminust igen nehéz megtalálni, s csak az egyszerűség kedvéért maradunk meg az idézőjelbe tett „történeti" kifejezésnél. Bartók érvelése ugyanis igen gyakran evolucionista szellemű, rendszere evolucionista kiindulású. Viszont az is igaz, hogy Bartók — kora tudományos gondolkodásmódját követve — evolucionista módon a magyar népzene *történetét* igyekezett felvázolni. A ma szokásos éles különbségtevés történeti ill. evolucionista szemlélet közt tehát Bartók esetében nem lenne teljesen indokolt. Bartók tudományos gondolkodásának ebből a szempontból való mélyebb elemzése külön vizsgálat tárgyát képezhetné; ezt azonban jelen tanulmány nem tekintheti feladatának.

[38] A 8 és 12 szótagú dallamok ősiségét alátámasztó érveket Bartók az „A magyar népdal" bevezető tanulmányának XXII—XXIII oldalán sorolja fel.

[39] Noha Bartók osztályozásában a ritmusképlet és szótagszám alapvetően nem egyenrangú (az előbbi alárendeltje az utóbbinak), nem indokolatlan néha a két fogalom egymásmellé rendelése sem. Vannak ugyanis esetek, mikor a szótagszám (pl. a régi stílus 11 szótagú dallamainál) jellegzetes ritmusképlettel jár együtt.

tak egészen alaptalanok, s az akkori ismeretanyag birtokában pedig eléggé valós hipotéziseknek tűnhettek.[40]

Tekintélyes mennyiségű kéziratanyag bizonyítja,[41] hogy igen sokat foglalkozott Bartók az egyes kisebb egységeken (tehát AI-en, AII-őn stb.) belüli rendszer kialakításával is. A Magyar Népdal bevezető tanulmánya e tekintetben is igen fontos eredményeket összegez. Az egyszerűbbektől a bonyolultabbakig a legjellegzetesebb ritmus-képleteket többnyire felsorolja Bartók, utal a főbb variálódási tendenciákra, közli az érdekesebb megfigyeléseket. Részletesen kidolgozott, következetesen végig vitt ritmusképlet-rendszerről azonban túlzás volna beszélni; ezt már a kiadvány jellege sem tette igazán lehetővé.[42]

A *Magyar Népdal* tudománytörténeti jelentőségét ma már aligha szükséges méltatni. Tagadhatatlan tény, hogy Bartók eredményeit a magyar népzenekutatás jóideig nem tudta felülmúlni. Az első nagyszabású összefoglalás után sokáig maga Bartók sem dolgozott hasonló intenzitással magyar népzenei anyag rendezésén; következő jelentős munkája már az egyetemes gyűjteményhez kapcsolódik.

Teljesen természetes, hogy a harmincas években, a magyar anyaggal újból foglalkozva, a már lefektetett rendszert vette alapul. Az új gyűjtések (Seemayer Vilmos, Lükő Gábor, Balla Péter, Veress Sándor, Lajtha László, Domokos Pál Péter és mások gyűjtései) nyomán azonban egyre világosabban látszott, hogy a régebbi osztályozást változatlanul nem veheti át. Az annakidején bizonyos stiláris okok miatt a C osztályba sorolt, ám nagy valószínűséggel magyar eredetű dallamok problémájával amúgy is újból szembe kellett néznie. Szembe kellett néznie továbbá azzal a problémával, hogy a Magyar Népdal rendszere negyedfélszáz helyett sok ezer dallam esetében majdhogynem kezelhetetlenné válik. Feltehetően egyes korábban kialakított teóriáit sem látta az új gyűjtések eredményeinek fényében igazolhatónak. Mindezek végül a rendszer elég nagyarányú átalakításához vezettek. Hogy az átalakítás hány kisebb-nagyobb fázisban ment végbe, azt egyelőre a további kutatásoknak kell kideríteníe.[43] Kétségtelen azonban, hogy a döntő lépést Bartók 1938-ban tette meg.[44] A „C" osztály dallamainak jó részét ekkor tette

[40] Mindamellett az „A" osztályon belüli sorrend kialakítása távolról sem volt problémamentes. Erről tanúskodik A magyar népdal bevezető tanulmányának egy egész korai (talán első?) megfogalmazása is, mely a budapesti Bartók Archívum kéziratanyagában található (BA-B: 5128). E rövid, sok toldást, javítást tartalmazó fogalmazvány másodikként a 11-es szótagszámú dallamokat említi, melyeket Bartók az ősi 8-as leszármazottainak tart. Ezután további származékként a 10-esek, 7-esek következnek. A végső verzió viszont AII-ként a 6 szótagúakat sorolja fel. A Musical Quarterly-nak szánt írás kéziratos fogalmazása (BA-B: 4078) ezeket igen óvatosan „talán kevésbé régiek"-nek tartja ugyan, de a 6 szótagú dallamok származék-jellegét Bartók (szemben a 11, 10, 7 szótagúakkal) nem igyekezett bizonyítani. Feltehetően ilyen meggondolásból változtathatott a sorrenden; indokolatlannak tűnt volna ugyanis, ha a 6 szótagúak a „leszármaztatott" szótagszámok után kerültek volna felsorolásra.

[41] A Bartók Archívum gyűjteményében BH/II: 17. jelzettel.

[42] Bármennyire nagyszabású összefoglaló munkáról van szó, az „A magyar népdal" alapvetően mégis inkább bőségesen illusztrált, viszonylag terjedelmesebb *tanulmánynak* tekinthető. A műfaj korlátai miatt Bartók tehát nem is vállalkozhatott részletezőbb leírásra. Más kérdés, hogy erre a feltételek sem voltak még adottak.

[43] A részletesebb vizsgálódás számára nagy segítséget nyújt a támlapokon található többféle számozás, melynek segítségével igen sok dallam korábbi helyéről, a rendezés egyes fázisairól kaphatunk felvilágosítást.

[44] Az 1938-as dátumot tanúsítja többek közt Bartók akkori munkatársa, Rácz Ilona. L. Rácz, I.: Bartók Béla csíkmegyei pentaton gyűjtése 1907-ben. Népzene és zenetörténet I. Budapest, 1972. 9.

át az „A"-ba. Ezzel a korábban meglehetős heterogén „vegyes" osztálynak határozottabb, körülírhatóbb profilja lett: a heterometrikus, illetve a nem négysoros dallamok maradtak itt. Ugyanakkor az „A" jellege, az anyag hirtelen felduzzadása ellenére alapvetően nem változott. Az izo- és heterometrika ugyanis elég megbízható (jóllehet nem perdöntő) szempontot adott a dallamok magyar vagy idegen eredetének eldöntéséhez. Úgy is mondhatnánk: Bartóknak — természetesen kompromisszumok árán — sikerült megragadnia a dallamok magyar vagy idegen voltára utaló ritmikai-metrikai jellemzőt. Így a rendszer ritmus-rend jellege, homogeneitása is erősödött, s ugyanakkor az A és C továbbra is megmaradhatott a régi stílusú magyar, illetve az idegen eredetű dallamok osztályának. További átcsoportosítást jelentett az „A" osztály ún. „alkalmazkodó" ritmusú[45] dallamainak elkülönítése. Ezzel a korábbi rendszer egyik elég feltűnő (bár persze magyarázható) logikai hiányosságát sikerült kiküszöbölni. A Magyar Népdal „C" osztályában ugyanis Bartók már annakidején elválasztotta az alkalmazkodó ritmusú dalokat (CII, CIV) a nem-alkalmazkodóktól (CI, CIII); az „A" osztályban viszont nem; csak az egyes szótagszám-fajtákat leírva utalt az alkalmazkodó ritmus lehetőségére.[46]

Az említett főbb változásokról egyébként jól tájékoztat a rendszer kéziratos leírásának elején található táblázat.[47] Ennek baloldali oszlopában az 1938-ban kialakított végleges beosztást láthatjuk:

1. Az AI alosztály tartalmazza a régi stílusú, izometrikus, parlando vagy nem-alkalmazkodó giusto ritmusú dallamokat.
2. AII jelzéssel külön alosztályt alkotnak a régi stílusú alkalmazkodó ritmusú (izometrikus) dallamok.
3. A B osztály jellege, funkciója nem változott: az új stílusú dallamok osztálya maradt.
4. CI jelzéssel Bartók az alkalmazkodó ritmusú heterometrikus dallamokat sorolta a negyedik helyre — mint Rácz Ilona feljegyzése is tanúsítja[48] azért, mert „magyarabb anyagnak" tartotta, mint a nem-alkalmazkodó ritmusú heterometrikus dallamokat. (A mechanikus rend megbontása tehát ebben az esetben is az anyag természetéből következett.)
5. CII jelzésűek a heterometrikus, nem-alkalmazkodó ritmusú dallamok.
6. CIII — háromsoros.
7. CIV — kétsoros dallamok.

Valószínű, hogy az alkalmazkodó ritmusú dallamok elkülönítésében még valamiféle „történeti" szempont is vezette Bartókot. A Magyar Népdalban mindenesetre még így írt az alkalmazkodó tempo giusto-ról: „Bonyolultabb volta azt sejteti, hogy későbbi alakulat".[49] Az egyes alosztályokon belül viszont már nem lehetett fenntartani a „történeti" sorrend korábbi elvét. Ez —

[45] E ritmusjelenséget Bartók korábban „szegletes ritmus"-nak nevezte. L. pl. BA-B: 5128. (Vö. a 40. jegyzettel.) Angolul a „dotted rhythm" kifejezést használta. L. Some problems of folk music research in East Europe. Béla Bartók: Essays. Selected and ed. by Benjamin Suchoff. Faber & Faber, London, 1976.

[46] Az alkalmazkodó ritmus részletesebb leírására Bartók az AIII. jelzésű, 7-szótagú dallamok ritmusfajtáinak tárgyalásánál kerít sort. (L. op. cit. XXVI—XXVII oldal.)

[47] Ez az összesítő, a változatokat szemléltető táblázat két gépelt példányban maradt fenn. (BR:I/15 ill. 16.) Mindkettőre különböző kézzel írt megjegyések kerültek.

[48] Ld. a BR/15 jelzetű lapon.

[49] Op. cit. XXVIII. A német verzióból ez a mondat hiányzik.

amellett, hogy a történeti hipotézisek sem voltak megnyugtatóan bizonyítva — menthetetlenül áttekinthetetlenné tette volna az anyagot. Bartók tehát „visszalépett"; s a dallamokat a növekvő szótagszám sorrendjében rendezte el. Csak a „C" heterometrikus dallamainál játszott közbe mégegy, a növekvő szótagszám elve fölé rendelt szempont; a rövidebb és hosszabb sorok arányának, elhelyezkedésének szempontja.

A szótagszám-alcsoportok további felosztását ritmusképlet-táblázatokkal szemléltette Bartók. A teljes rendszert bemutató ritmusképlet-táblázatoknak kétféle verziója is fennmaradt. A korábbi változatot Bartók számtalan helyen javításokkal, toldásokkal módosította. Az így eléggé nehezen olvasható táblázatokat azután újra le kellett másolni.[50] A tisztázást Rácz Ilona végezte. Egy feljegyzés szerint Bartók elutazásáig a „B" osztály 14 szótagszámú dallamainak ritmusképleteiig jutott; s később Kodály felszólítására folytatta a munkát.[51]

A ritmustáblázatok természetesen összehasonlíthatatlanul kidolgozottabbak, részletesebbek mint azok, melyeket Bartók a „Magyar népdal" bevezető tanulmányában közölt. Csak a legjellegzetesebb alapvonások maradtak változatlanok. A sorrend alapvetően itt is az egyszerűbb képletektől a bonyolultabbak (többféle ritmusértékből állók) felé halad; de ugyanakkor — akárcsak a Magyar népdal ritmusfelsorolásaiban — az anyag sajátságaihoz is messzemenően alkalmazkodik. (Megjegyzendő pl. hogy elméletileg kigondolható, de a gyakorlatban elő nem forduló ritmusképletet Bartók rendszere nem tartalmaz.) Amennyiben az adott csoporton belül parlando dallamok is vannak, úgy ezek kerülnek első helyre. Ezután az izoritmikus giusto-dallamok ritmusképleteit sorolja fel a rend, majd a heteroritmikusak következnek.[52]

A táblázatokban tehát a két évtized munkájával kialakított, többszörösen átgondolt rendszer logikai építményének teljes váza előttünk áll. Ez az akkori ismeretek szerint véglegesre csiszolt váz azonban — jóllehet önmagában is bőséges információkat nyújt Bartók elképzeléseiről — az egész rendnek mindössze egyik fele. Igazi tartalommal a dallamanyag tölti meg; az a több mint 13 000 dallam, melyet Bartók sorba téve, beszámozva, vagyis a legapróbb részletekig elrendezve hagyott az utókorra.

De itt ismertetésünket meg kell szakítanunk. A dallamokról, támlapokról szólva ugyanis már közvetlenül a közreadás problémáihoz érkeztünk.

*

Az a tény, hogy a dallamanyag következetesen elrendezve, egy-két apróbb figyelmetlenségtől, elírástól eltekintve hiánytalanul beszámozva[53] rendelkezésünkre áll, mindennél ékesebben bizonyítja, hogy Bartók elutazása

[50] A lapok utólag adott leltári jelzete nem következetes. Egyrészt a korábbi verzióhoz tartozó lapok kapták a magasabb számokat, másrészt bizonyos keveredések is előfordulnak. Általában véve azonban a korábbi verzió a BR:I/98—190; a későbbi a BR: I/1—97 jelzésű lapokat foglalja magába.

[51] BR: I/13.

[52] Az utóbbiakat Bartók először az azonos, illetve különböző ritmusú sorok elhelyezkedése, aránya szerint csoportosítja.

[53] A számozás *osztályonként* 1-től indul. (A 1—1604; B 1—1546, C 1—1245). Tájékoztatásul az alosztályok adatait is közöljük. (AI 1—1181; AII 1182—1604; CI 1—254; CII 255—1022; CIII 1023—1162; CIV 1163—1245.) Az egyes dallamok közeli variánsait Bartók ugyanazzal a számmal jelölte, s a szám mellett kisbetű-jelzéssel különböztette meg. (Pl.: AI 30a ... 30x.) Az utolsó variánst „ut" jelzéssel is ellátta. (Pl.: 30x ut).

előtt rendezői munkáját befejezte; a teljes gyűjteményt zárt egészként adta át Kodálynak. Kiadásának tehát nem volt és ma sincs *elvi* akadálya. Mindez azonban távolról sem jelenti azt, hogy a hányatott sorsú gyűjtemény végre a közelmúltban elhatározott publikálása egyszerű feladat. A problémák két alapvető, s egymással szorosan összefüggő okra vezethetők vissza.

1. Mint korábban említettük, az anyag nincs nyomdakész állapotban.

2. Immár négy évtizeddel a gyűjtemény lezárása után az anyagot csakis dokumentumként kezelhetjük; közreadása tehát jóval inkább filológiai, mint zenefolklorisztikai munkát követel.

Hogy e két alapvető ok következményei milyen messzemenőek, azt néhány példával kívánjuk az alábbiakban érzékeltetni.

Miután dokumentumközlésről van szó, a hiányos adatokat a közreadó általában nem egészítheti ki; a lejegyzések kétértelmű pontjait nem értelmezheti — többnyire akkor sem, ha a kiegészítés, értelmezés elég kézenfekvőnek (népzenekutatói szemszögből pedig egyenesen kívánatosnak) látszik. A leghelyesebb elv csakis az lehet, ha a támlapok *minden* információját — a kétértelműeket, sőt a hiányokat is (hiszen a hiány is lehet információ!) — a közreadás a lehető leghűségesebben visszaadja. De ez ugyanakkor nem jelentheti a támlapok állapotának passzív tudomásulvételét. Bizonyos javításokat, kiegészítéseket stb. ugyanis Bartók nyilvánvalóan végrehajtott volna, ha a közvetlen sajtó alá rendezés munkájára marad ideje, lehetősége. Közreadói elveit, szokásait, tipikus javításait már a támlapok egy része is elárulja. S természetesen alapvető dokumentumok e tekintetben az ismert, publikált Bartók-gyűjtemények.

Biztosra vehető például, hogy Bartók igen nagyszámú kottahelyesírási kérdésben felülbírálta volna a támlapok kottaképét; magyarán: elég sok szempontból egységesítette volna a kiadványt. Viszont feltűnő, hogy miközben számos lejegyzést a fonográfhengereket lehallgatva revideált, ellenőrzött, helyenként átalakított — Kodály kéziratait sohasem javította. Valószínű, hogy ezek jó néhány az övétől eltérő kottahelyesírási sajátságát is megtartotta volna. A kiadvány mai közreadójának tehát elvileg hasonló szellemben kellene eljárnia.

Biztosra vehető továbbá, hogy a variánsokban különösen gazdag sokstrófás dallamok jelentős hányadánál Bartók — hogy az első versszak dallamához rendelt, nehezen áttekinthető variánshalmazt megszüntesse, feloldja — kiiratta volna a főszövegtől nagymértékben eltérő strófadallamokat. Ha tehát túlzott filológiai gondossággal kivétel nélkül minden egyes variánsgazdag dallam esetében a támlap kottaképéhez ragaszkodnánk, Bartók szándékait értenénk félre. Viszont ugyancsak félreértenénk Bartók szándékait, ha nem vennénk figyelembe az előbbivel ellentétes törekvéseit. Mert az is tény, hogy olykor éppen egyetlen támlapra igyekezett összevonni minél több adatot. Részben talán a papírral való takarékoskodás miatt. De a takarékoskodás nem lehet egyedüli magyarázat, hiszen igen sokszor az összevonások során már kész támlapokat „semmisített meg", illetve vett ki a gyűjtemény anyagából. (Ezek egy része fennmaradt!) Vagyis az összevonással tulajdonképpen rendezői értelmezést közölt; a dallamok igen közeli rokonságára, csekély eltéréseire mutatott rá. Természetes, hogy ezt az értelmezést a közreadásnak is meg kell tartania.

Mind az említett esetekben, mind a számtalan, itt nem érintett további kérdésnél valamelyest megkönnyíti a közreadói döntéseket az, hogy az egyetemes gyűjtemény anyagának döntő hányadát mintegy két tucatnyi jellegzetes támlaptípus teszi ki. Egy-egy támlaptípus pedig általában azonos vagy hasonló problémákat vet fel. Az anyag előzetes tanulmányozása során így elég sok olyan döntés születhet, melynek alapján azután az egyes támlapokon felmerülő kérdések szinte automatikusan megoldhatók.

Előzetes tájékoztatásként ezúttal — a teljesség igénye nélkül — néhány fontosabb támlap-fajtát sorolunk fel.

Az anyag gerincét Bartók és Kodály gyűjtései, illetve lejegyzései alkotják. Ezek közt több jellegzetes típust is meg lehet különböztetni. Külön típust képviselnek pl. azok a Bartók gyűjtéséből származó dallamok, melyekről nem készült fonográf-felvétel. Egyszerű kottaképükkel szemben a fonográfról lejegyzett, revidiált dallamok kottaképe jónéhány esetben a kézirat alapos tanulmányozását teszi szükségessé. Szerencsére legtöbbször az utólagos javításokat Bartók jellegzetes zöld tintával vezette rá a támlapokra, s így a dallam végleges alakjának megállapítása általában nem okoz gondot. Nagyjából hasonló a helyzet a Vikár Béla gyűjtéséből származó dallamokkal is. Vikár fonogrammjait köztudottan Bartók jegyezte le, lejegyzéseit később újból átnézte, revideálta.[54] A Vikár-fonogrammokon kívül Bartók gyakran más gyűjtők — Molnár Antal, Seemayer Vilmos — egyszerűbb, helyszíni lejegyzéseit is a fonográfról való pontosabb lejegyzéssel helyettesítette.[55]

A Kodály kéziratok közt akad egészen egyszerű, helyszíni lejegyzés és sok igen részletes kottaképű (esetleg revideált) támlap is. Az utóbbiak néha komoly fejtörést okozhatnak a közreadónak. További alapos mérlegelésre int az a már említett körülmény, hogy Kodály lejegyző stílusa néhány jellegzetesen egyéni vonást mutat, s ezeket a sajátságokat lehetőség szerint az egyetemes gyűjtemény mai kiadásának is meg kell őriznie. Némely támlapon viszont érezhető, hogy Kodály inkább gyorsírásszerűen, a lényeget felvázolva rögzítette a dallamot — tekintet nélkül a helyesírásbeli következetességre. Ezekben az esetekben különösen fontos, hogy a Kodály-lejegyzések szellemét, s ne betűjét adjuk vissza.

Bartók és Kodály lejegyzései mellett az egyetemes gyűjtemény anyagának jelentős hányadát alkotja Lajtha László gyűjtése. Lajtha aprólékos fonográf-lejegyzéseiről általában másolatok (tisztázatok) állnak rendelkezésünkre. Ezek néhány ortográfiai kérdésben eltérnek Bartók elveitől. Miután azonban az eltérések nem örökítenek meg jellegzetes lejegyzői *állásfoglalást* (magyarán: nem *lejegyzői* stílust közvetítenek, hanem inkább a másoló kottaírási stílusát dokumentálják), többnyire különösebb gond nélkül átalakíthatók a Bartók-kották helyesírási szabályainak szellemében.[56]

[54] A Vikár-fonogrammok lejegyzései általában Bartók első felesége, Ziegler Márta másotában maradtak ránk. Ezeket javította később — zöld tintával — Bartók. Néhány Bartók-gyűjtötte dallam esetében is ugyanezt tapasztalhatjuk: a korábbi lejegyzést Ziegler Márta tisztázta-másolta le; csak a későbbi javítások viselik Bartók kezenyomát.

[55] E lejegyzések jó részét Kerényi György másolatában ismerjük.

[56] Egyik szembetűnő sajátsága e támlapoknak az, hogy minden külső szótagra eső nyolcad (tizenhatod stb.) hang külön ún. zászlót kap. Bartók ezt az énekes kottákban szokásos írásmódot nem alkalmazta; a dallamtípustól függően kettesével-hármasával stb. összekötötte a negyednél kisebb hangértékeket.

[57] Példaként ismét az előbb leírt esetre, a negyednél kisebb hangértékek írásmódjára hivatkozhatunk.

Egyéni lejegyzői stílust képviselnek Veress Sándor támlapjai. Kérdés, hogy Bartók mennyire formálta volna át ezeknek az övétől eltérő kottaírási sajátságait. Valószínű, hogy a kiadvány egysége érdekében bizonyos változtatásokat végrehajtott-végrehajtatott volna.[57] Kevesebb problémát vetnek fel a Péczely Attila és Seemayer Vilmos gyűjtötte dallamok egyszerű, helyszíni lejegyzései. Legfeljebb a Seemayer-gyűjtés támlapjain található variánsutalások tűnnek nélkülözhetőnek. E támlapokon ugyanis az illető dallam közeli rokonait minél teljesebben igyekezett felsorolni a gyűjtő. Miután Bartók amúgyis többnyire azonos sorszám alá csoportosította e variánsokat, a „Vesd össze"-k csak a jegyzetanyagot terhelnék meg, anélkül, hogy fontos információt adnának.

A példákat tovább lehetne szaporítani, — ám a támlap-típusok részletező leírása maradjon a kiadvány közreadói előszavának feladata. Okvetlenül szólnunk kell viszont a munka méreteiről. Talán már az eddig elmondottak alapján is érezhető, hogy a tervezett kiadványsorozat jellegét, felvetődő problémáit tekintve eléggé egyedülállónak ígérkezik. Legfőképp azonban méretei miatt. Mint említettük, több mint 13 000 dallamról van szó. Helyesebben: az 1975-ben végzett leltározás adatai szerint 13 221 lapnyi anyagról. Hogy ez pontosan hány dallamot jelent, azt csak minden részletre kiterjedő igen alapos vizsgálattal lehetne eldönteni. Egy-egy dallamhoz ugyanis olykor több támlap tartozik; más esetekben (pl. Bartók „összevont" támlapjai) egy lapon négy-öt dallam is szerepel. A leltárban megadott szám azonban éppen a fentiek alapján nagyjából a dallamok számára nézve is irányadó. Az anyag egészének általánosabb, s egyes részeinek részletesebb felmérése alapján úgy tűnik, ez a tekintélyes mennyiség 8, egyenként mintegy 1000 oldalas kötetben adható közre. A 8 kötet sajtó alá rendezéséhez pedig közel évtizedes munkára lesz szükség.

A munka a kiadvány elhatározása, legfontosabb alapelveinek tisztázása után 1979 végén indult meg, az első kötet nyomdai előkészítésével. Ez a kötet az AI alosztály 5-7 szótagszámú dallamait, a ritmus-rendszer táblázatait és a közreadói elveket részletesen tárgyaló, az anyag egészét leíró, ismertető terjedelmesebb bevezetést foglalja magába.

Bartók életművének különlegessége, tudományos tevékenységének és művészetének igen mély összefonódása. Népdalgyűjteményei nemcsak a *tudós* eredményeit rögzítik, hanem a *zeneszerző* világához is alapvető, nélkülözhetetlen dokumentumokat adnak. Hiszen éppen azok a források állnak e gyűjteményekben előttünk, melyekből Bartók, az alkotóművész, merített; s a források ismerete minden kutatás egyik alapkérdése. A Bartók-kutatás pedig kivételesen szerencsés helyzetben lehet — ilyen mennyiségű, a komponista művészetébe bevilágító forrásanyag egyetlen zeneszerző esetében sem segíti a kutatókat. Hogy e dokumentumok közreadása milyen haszonnal járhat, azt már a nagy román gyűjtemény publikációja is megmutatta. Bartók egyik hatalmas tudományos munkájának megjelentetése valósággal új távlatokat nyitott meg Bartók művészetének tudományos vizsgálata előtt.[58] A még hatalmasabb, a legnagyobb, legjelentősebb munka, az egyetemes gyűj-

[58] Elég egyetlen, de jellemző példát említenünk: olyan közismert művek, mint a hegedűrapszódiák népzenei forrásait csak a kiadvány megjelenése után ismerhette meg a tudományos közvélemény.

temény közreadásától pedig talán nem túlzás még többet, a Bartók kutatás eljövendő „új korszakát" várnunk.

Éppen ezért Bartók születésének századik évfordulóját aligha ünnepelhetjük meg méltóbban, mint a régi adósság törlesztésének kezdetével, az egyetemes gyűjtemény kiadványsorozatának elindításával.

SÁRHELYI JENŐ:

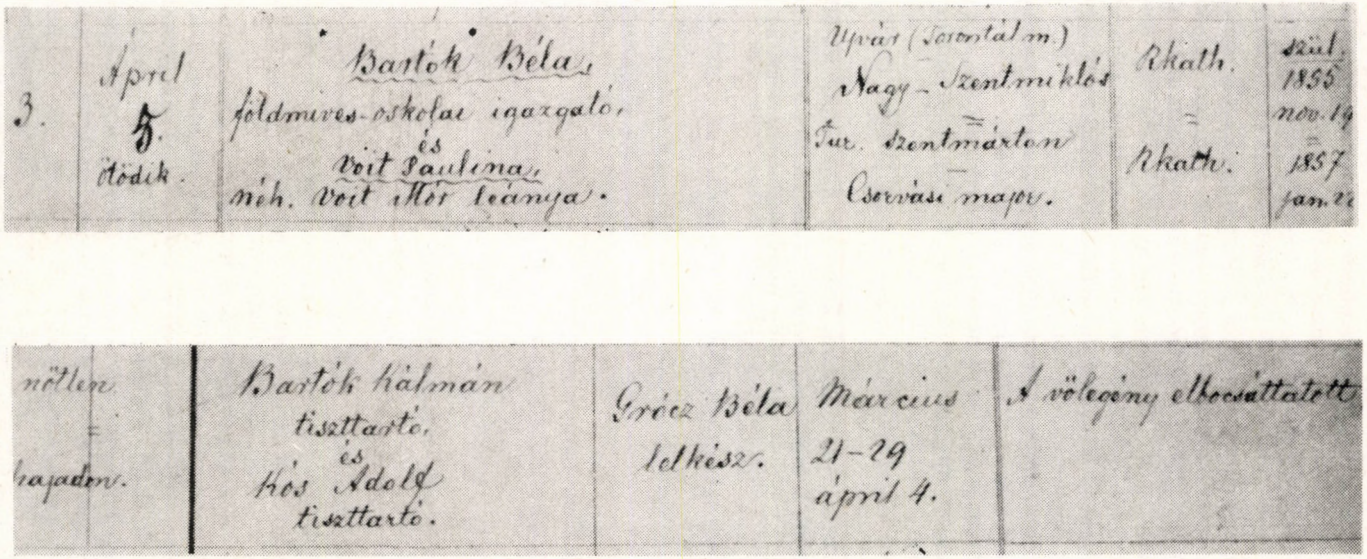
BARTÓK BÉLA BÉKÉS MEGYÉBEN

Születésének 100. éve alkalmából 1981-ben, világszerte megemlékeznek róla mint zeneszerzőről, zongoraművészről, a népzene tudósáról és a meg nem alkuvó emberről. Mi Békés megyeiek is összegyűjtöttük a megyében és a megyeszékhelyen végzett előadóművészi, népzenegyűjtő és családi kapcsolataira vonatkozó adatokat. Igaz, már korábban is jelentek meg beszámolók e téren, de az azóta eltelt idő alatt néhány újabb adat került elő.

Kezdjük mindjárt a családi kapcsolatokkal. Ifjabb Bartók Béla közléséből tudjuk, hogy nagyapja Bartók Béla és nagyanyja Voit Paula a Békés megyei Csorváson kötöttek házasságot 1880. április 5-én, az egyházi anyakönyv I. kötet, 9. lapja 3. tételének tanúsága szerint, s azt is tudjuk, hogy Bartók Béla szüleinek állomáshelyén Nagyszentmiklóson — Torontál megyében — született 1881-ben, de Békés megyében élő rokonaival állandó kapcsolatban maradt. Ez a kapcsolat akkor mélyült el, mikor húga, Elza 1904-ben férjhez ment Oláh Tóth Emilhez, Wenckheim Dénes földbirtokos Vésztő-sziladpusztai uradalmának gazdatisztjéhez. 38 évig, férje nyugdíjazásáig élt Bartók Elza a megyében: Vésztőn, Dobozon a Rudolf-majorban, újra Vésztőn — Kertmegpusztán — végül 1921—24-ig a Pusztaföldvár melletti Szöllőspusztán. Bartók sűrűn látogatta húgát és az uradalmak gazdasági cselédeitől volt alkalma népdalt gyűjteni.

Bartók Béla először 1906-ban gyűjtött népdalt Békés megyében. Ennek az évnek tervéről május 29-i levelében így számol be édesanyjának: „Júl. 20.-án megjelenek Békés megyében olyan szerszámmal, melynek láttára ámulatukban hanyattesnek a jó békésiek. És pedig először is Gyulára megyek, ahol 20.-án vásár van. Majd onnan megtelefonáljuk Vésztőre, hogy mikor jövök. Vésztőről Szegedre mennék." (Demény János: Bartók Béla levelei. 116. sorszám.)

> „Kezdem a gyulai vásárnapokon. Az első napon — azon az emlékezetes pénteken egyáltalán nem sikerült semmi sem — csak éppen pornyelés. Mert volt por bőven, legbővebben meleg is, de Galgóczy nem volt sehol sem. A telefon összeköttetés Benedek között megszűnt — épen mikor én oda akartam beszélni. Vágássy-dudás pedig nem jött el a vásárra. A város első szállodája tömve volt, némi keresés után megtaláltam a másodikat és utolsót. Még *egy* szoba volt üresen, vásár miatt dupla áron. A folyosón gyanús fehérnépek szaladgáltak: rosszhírű szállodába értem, a hol két jövedelmező keresetforrást egyesítenek szemita élelmességgel. Szombaton szerencsésen kijutottam Benedekre. Az a gaz-



3.	April 5. ötödik.	Bartók Béla, földmives-oskolai igazgató, és Voit Paulina, néh. Voit Mór leánya.	Ujvár (Torontál m.) Nagy-Szentmiklós = Tur. Szentmárton Csorvási major.	Rkath. = Rkath.	szül. 1855 nov. 19 = 1857 jan. 2[illegible]

nőtlen = hajadon.	Bartók Kálmán tiszttartó, és Kós Adolf tiszttartó.	Grócz Béla lelkész.	Március 21–29 ápril 4.	A völegény elbocsáttatott

Bartók Béla szüleinek házasságkötése a Békés megyei Csorvás anyakönyvében (1880. április 5.). Az anyakönyv rovatai: sorszám, Eskövési idő, Vezeték és keresztnév s polgári állása, Születés és lakhelye, vallása, kora, Állapota, A tanuknak neve, Eskető lelkész, Voltak e hirdetve?, Észrevételek

ember Vágássy, aki miatt végignyeltem a gyulai vásár porfelhőit, másnap sem jött el. E. m. a. f. Vasárnap átvitt Géza Bihar megyébe, a Sarkad melletti Fekete-Ér pusztára, a hol végre akadt anyag is. Ott megismertem Franckot, a ki mindjárt Dobozra hívott egy napra. Hétfőn elmentem gépemmel kanászoknak és juhászoknak közibe, délután meg este a benedeki cselédlányt fonografáltam le. Kedden reggel bucsuzóul még egy aratót hivatott be Galgóczy, azután indultam Dobozra.

A fekete-éri gazdatiszt aznap estére átküldötte egy öreg énekesét, Franck is hozott egy nehányat vacsorára, s így este történtek felvételek is leírás is. Összvesen feljegyeztem arrafelé 83 dalt, és 47 felvételt készíttettem. Franck nagyon szíves volt, meghivott egy pár hétre pl. október, vagy novemberben, amikor elrándulgatunk különböző szomszéd uradalmi gazdatisztekhez és átkutathatjuk az egész vidéket.

Másnap elutazás közben be néztem Vidovszkyékhoz, kik szintén hivtak és segítségüket megígérték. Így tehát elég jó eredménnyel tértem vissza". (Demény: Bartók levelei 117. sorszám)

Az idézett napok július 20. és 24. közé esnek. (Ifjabb Bartók Béla közlése.)

1906 novemberében (24-én) Bartók Dobozról képeslapot írt édesanyjának Pozsonyba: „Itt »rajzolok népet« Dobozon, szives vendéglátás mellett. Végignéztem egy lakodalmat stb. — de eddig nagyrészt értéktelen az anyag. Más hir nincs". (Demény i. m. 125. sorszám)

Bartók Béla Békés megyében 1906 és 1918 között az alábbi helységekben végzett gyűjtőmunkát:

Helység	*A gyűjtött dalok száma*
Békés-Gyula	111
Csanádapáca (akkor Csanád megye)	2
Doboz	164
Gyulavári	18
Körösladány	67
Nagyszénás	5
Sarkad Fekete-ér (akkor Bihar megye)	?
Vésztő	139

Az összegyűjtött anyagnak csak egy része látott napvilágot különböző népdalgyűjteményekben vagy tudományos munkákban, így Bartók: A magyar népdal-ában, vagy a Magyar Népzene Tára köteteiben. A kiadatlan dalok a Magyar Néprajzi Múzeumában találhatók.

Számszerint, de talán minőségben is talált Bartók a Békés megyeinél értékesebb népzenei anyagot. A felgyűjtött dalanyag jelentőségét mégsem lehet lebecsülni. Számunkra különösen értékes azért, mert megyénkben Bartók (kisebb mértékben Kodály) foglalkozott mindezideig a népzenetudomány szempontjából is legjelentősebb módon népdalgyűjtéssel. De értékes azért is, amit Vargyas Lajos „Az Alföld és Bartók békési gyűjtése a folklórkutatásban" c. munkájában így fogalmaz meg: „Bartóknak még tudományos munkájában is csak egyik állomás ez a sok között; a Csík megyei pentatónia felfedezése, a mezőségi régi magyar tánczene, az ország egész területének fel-

tárása, de még tovább a román, szlovák, arab gyűjtés, kelet-európai összehasonlító zenefolklór, zeneszerzői és előadói tevékenysége mellett volt érdeklődése és elegendő munkabírása erre a feladatra is; az Alföld zenei felfedezésére".

A Békés megyei gyűjtés nagy szerepet játszott kompozícióiban is. Népdalfeldolgozásokban láthatjuk-hallhatjuk viszont Békés megyei népdalainkat. A „Magyar népdalok énekhangra és zongorára" c. kötetben az *Elindultam szép hazámbul, Fehér László lovat lopott, A gyulai kert alatt, Szánt a babám* és a *A kertmegi kert alatt* kezdetű Békés megyei népdalok szerepelnek.

A „Gyermekeknek — zongorára" I. kötetében *Az oláhok, az oláhok facipőben járnak,* és *Ha bemegyek, ha bemegyek a dobozi csárdába* kezdetű népdalainkat találjuk. A „Tizenöt magyar parasztdal zongorára" című művében a 6. számú *Ballade Tema con variazoni,* Angoli Borbála balladája szintén békési gyűjtés. A Pusztaszöllősön töltött csendes nyári esték hangulata sem szállt el nyomtalanul, meglehet a Szabadban c. zongoraciklusában vált hangzó valósággá. (II. füzet: Az éjszaka zenéje.)

Az 1917. évben az alábbi könyvcím vonja magára a figyelmet:

Balázs Béla
Játékok
gróf Bánffy Miklós és
Berény Róbert rajzaival
Gyoma 1917
Kner Izidor kiadása

A kötet Bartók Béla „A fából faragott királyfi" című táncjátékának szövegét tartalmazza, melyet Bartók 1914—16-ban komponált meg. Ugyancsak Balázs Béla műve a „Misztériumok" c. kötet, melyben „A kékszakállú herceg vára" c. Bartók által megkomponált egyfelvonásos opera szövege jelent meg.

Bartók Béla és a Kner család közötti levélváltás emléke a következő:

Kner Imrének — Gyomára

Budapest, I. Gyopár u. 2.
1921. jan. 17.

Igen tisztelt Kner Úr!
Fogadja hálás köszönetemet küldeményéért. Mondhatom nagyon csodálkoztam, hogy ilyen súlyos időkben képesek ilyen tökéletes dolgokat kihozni. Kissé elszomorodva gondoltam a legutóbb Bécsben megjelent kottáimra, amelyek valósággal csomagoló-papirosra vannak nyomva. Szept. elején töltöttem néhány órát Gyomán; besétáltam a „városba" egészen a templomig. Gondoltam is arra, hogy jó volna Önöket meglátogatni; de társaságban voltam és nem akartam idegenekkel beállitani.
Sokszor üdvözli

Mindkettőjüket
Bartók Béla

(Demény i. m. 379. sorszám)
A szép küldemény a Három Csappke Könyv volt.
1922-ben tovább mélyül a kapcsolat Bartók és Békés megye között. Az

történt ugyanis, hogy az egykori Bartók-tanítvány, Kner Imréné — Kulka Etelka — ez év őszén bemutatta Bartók Bélának dr. Südy Ernőt,* az Auróra — zenei, irodalmi és képzőművészeti — Kör zenei szakosztályának vezetőjét. Dr. Südy Ernő ezt az alkalmat felhasználva felkérte Bartókot, hogy tartson Békéscsabán egy szerzői és zongoraestet. Bartók vállalkozott a közreműködésre, partnerül Nagy Izabellát ajánlotta. Mivel az énekesnő nem jöhetett, Bartók partnere dr. Székelyhidy Ferencné Marschalkó Rózsi lett.

A „Körösvidék" 1922. október 1. vasárnapi száma a 3. oldalon így készíti elő a hangversenyt:

„BARTÓK BÉLA ÉS MARSCHALKÓ RÓZSI HANGVERSENYE

Október 10-én, kedden este 8 órakor rendezi meg az »Aurora« kör Bartók Béla, a világhírű modern zeneköltő zeneszerzői estjét a Városi Színházban. Közreműködik Marschalkó Rózsi, a m. kir. Opera kiváló drámai énekesnője, aki Bartók szerzeményeken kívül opera áriát és modern dalokat is énekel, Banke Antalné zongorakísérete mellett. Bartók Béla külföldi nagy sikereiről az elmúlt héten hasábos cikkekben számoltak be a külföldi lapok. Csaba közönsége valószínűleg telt házban fogja ünnepelni a most élő legkiválóbb magyar zeneszerzőt, aki első vidéki hangversenyét Békéscsabán tartja. Jegyek elővételben kedd reggeltől kaphatók."

Október 6-án a Körösvidék 3. oldalán a következőket olvassuk:

„AZ AURORA HANGVERSENYE

Az Aurora-Kör és a Magyar Művészek Szövetsége f. hó 10-én kedd este a Városi Színházban Bartók Béla zeneszerző és Marschalkó Rózsinak a m. kir. Opera tagjának közreműködésével hangversenyt rendez a következő műsorral:

1. Scarlatti: 3 zongoradarab, Bartók: 15 magyar parasztdalból a 6. számú (tema con variazioni) és 7—15-ig (régi táncdalok)
2. Bartók: Székely népdalok zongorakísérettel:
   a) Istenem, Istenem b) Töltik a nagy erdő útját
   c) Asszonyok, asszonyok d) Ha kimegyek
3. Bartók: a) II. Burleszk (kicsit ázottan) b) Este a székelyeknél c) Medvetánc d) I. Sirató ének e) Allegro barbaro
4. Debussy: Preludes; Danseuses de Delphes, La Puerta del vino, Les fées sont d'exquises danseuses, General Lavine-eccentric, Les collines d'Anacapri.
5. Dohnányi: a „Vajda tornya" c. operából Iva áriája Tarnay A: Régi ház, Bródy: Pitypalatty ének (Marschalkó Rózsit Banke Antalné kíséri)
6. Bartók: a) Suite op. 14. (Allegretto-Scherzo-Allegro-Molto sostenuto) b) Sonatina (Dudások, Medvetánc, Finale) c) I. Román tánc.

* Bartók Südy Ernőhöz írott, Békéscsabához fűződött kapcsolatait dokumentáló 19 levelét Demény János tette közzé. Bartók Béla levelei. Zeneműkiadó Budapest, 1976. A levelek dátuma: 1922. okt. 4.; 1925. márc. 22.; 1930. máj. 17.; 1930. máj. 20.; 1933. aug. 29.; 1933. szept. 5.; 1933. szept. 25.; 1934. jan. 20.; 1934. jan. 30.; 1934. febr. elején; 1934. ápr. 19.; 1935. márc. 3.; 1936. júl. 24.; 1936. szept. 26.; 1936. okt. 31., 1936. dec. 3.; 1939. okt. 9.; 1939. okt. 22.; 1939. okt. 31.

A hangverseny, mely iránt a Marschalkó Rózsi és a Bartók Béla nevéhez méltó óriási érdeklődés nyilvánul meg, pontosan este nyolc órakor kezdődik."

Október 8-án a Körösvidék vasárnapi számában a 3. oldalon:

„Bartók Béla és Marschalkó Rózsi hangversenye a színházban. Kedden este nagy eseménye lesz a csabai kultúréletnek. Ekkor tartja ugyanis szerzői estjét Bartók Béla zeneakadémiai tanár, a legkiválóbb élő magyar zeneszerző, aki legutóbb Londonban és Párisban szerzett nagy elismerést a magyar névnek. Bartók műveiből lesz alkalmunk megismerni az igazi, hamisítatlan magyar zenét. Vele együtt lép fel Marschalkó Rózsi, az Opera kitűnő művésznője, elsőrangú műsorral. A rendkívüli zenei esemény nagy érdeklődést váltott ki nemcsak városunkban, de az egész megyében, úgy, hogy máris sietni kell annak, aki jegyhez akar jutni. Jegyek elővételben kaphatók a szokott elárusító helyen.'

Két nap múlva, a koncert napján a Körösvidék október 10-iki számában a 3. oldalon ez áll:

„BARTÓK HANGVERSENYE A VÁROSI SZÍNHÁZBAN

Az Aurora-Kör Bartók—Marschalkó hangversenye iránt igen nagy az érdeklődés. A legnagyobb magyar zeneköltő művei és zongorajátéka kell is, hogy érdekeljenek mindenkit itthon is, mint felkeltették az egész művelt világ érdeklődését külföldön. Reméljük hogy a színházat színültig megtölti a kultúremberek sokasága, kik pár órára menekülni óhajtanak a mai élet sivárságából egy ideálisabb, szebb világba. Jegyek még kedden délutánig korlátolt számban kaphatók Corvina, Gesmey, Gyöngyösi és Gruber papírkereskedésében."

ugyanitt:

MI VAN MA?

1922. október 10., kedd
R. K.: Bor. Ferenc. Prot.: Gedeon
Napkelte 6 óra 11 perckor
Napnyugta 17 óra 22 perckor (5. 22)
Holdkelte 19 óra 57 perckor (du.)
Holdnyugta 10 óra 24 perckor (de.)
Este 8 órakor Bartók—Marschalkó
hangverseny a Városi Színházban

Gyulán, a Megyei Levéltárban található Kner Imre Bartóknak írt következő két levelének gépiratos másolata:

Gyoma, 1922. december 27.

Mélyen tisztelt Tanár Úr!

Csabai barátainktól hallottuk, hogy Tanár Úr az ünnepeket Vésztőn tölti. Engedje meg, hogy ismételt meghívásainkat most megújítsuk s egyben emlékeztessük arra za [!] igéretre, hogy egy ilyen alkalommal meg fog bennünket látogatni.

Nagy örömmel várjuk mélyen tisztelt Tanár Urat s látogatására feltétlenül számítunk, csak arra kérjük, hogy érkezésének idejéről előre értesíteni szíveskedjen. Lehet velünk telefonon is beszélni, Gyoma 4. szám alatt.

Szíves értesítését kérem és várom s egyben elnézését kérem, hogy bár sajátkezüleg, de géppel írok. Ez nálam nem udvariatlanság, hanem éppen az ellenkezője, mert meg akarom kímélni attól, hogy komisz írásom betüzgetésével kelljen fáradnia. —

Maradtam Feleségem nevében is régi, őszinte híve

[a levél alján ceruzával írva]
Bartók Béla
Tóth Elemérné címén
Vésztő

24, február 11.

Mélyen tisztelt Tanár Úr!

Csak most jut rá időm, hogy a múltkori találkozásunkkor megígért svéd népdalgyűjteményt elküldjem becses címére. Most veszem észre, hogy a kötet nem teljes gyűjtemény, mert csak egy svéd tartomány, Dalarna dalait tartalmazza, és azokat is csak részben valószínűleg. De ha az egész gyűjtemény érdekelné Tanár urat, talán a pesti svéd konzulátus urai (a konzul Krucsay Bayer Dezső, a Purgó-gyár tulajdonosa, rendkívül előzékeny úr, vagy Herman Lindberg titkár, egyetemi svéd lektor, a konzulátus az Üllői-út és a Rákos-ucca sarkán van) segítségére lehetnek Tanár úrnak a többi kötet megszerzésénél. —

Ugyanakkor kaptam egy másik kötetet is, amelynek zenetörténeti vonatkozása van, a vséd [!] zeneakadémia történetét. Mivel a könyv engem nem érdekel, nincs értelme, hogy az nálam heverjen. Ha Tanár urat nem érdekelné, méltóztassék azt a Zeneakadémia könyvtárának átadni. —

Úgy Feleségem, mint magam nevében maradok őszinte tisztelettel
Tanár úrnak régi híve

[A hátoldalon]

BARTÓK BÉLA zeneakadémiai tanár úrnak
Budapest
VI. Liszt Ferenc-tér
Zeneakadémia

A következő években nem volt hangversenye Bartók Bélának Békéscsabán. A legközelebbit 1925-ben tervezte dr. Südy, de Bartók a jövő szezonban tudná csak vállalni (végül 1929-ben szerepelt legközelebb Békéscsabán.)

1927-ben Barcelonából küld üdvözlő lapon aláírást Bartók dr. Südynek:

A Monsieur
Dr Ernest Südy
Békéscsaba
Hongrie

Sok szives üdvözlet mindnyájatoknak! Az első concert vasárnap volt óriási sikerrel. (VI. Mahler); Holnapután lesz a magyar concert. Isten veletek!

Margit. Sokszor üdvözli Bartók Béla. Üdv Anti.

(Südy Ernő tulajdonában)

Anti, azonos Fleischer Antallal, ki 1918-tól 1939-ig a békéscsabai Aurora Kör rendszeres szereplője volt. Margit, azonos Fleischernével. A dátumot Német Amadénak Fleischer Antalról írott könyve alapján állapítottam meg.

1929. április 3-án a Békésmegyei Közlöny 2. oldalán a következő értesülést szerezzük Bartók Bélával kapcsolatban:

„Hírek — az Aurora Bartók hangversenye.

Hetedikén, vasárnap este fél 9 órakor tartja Bartók Béla zongoraestjét a Közművelődésháza nagytermében. Hét év telt el Bartók legutóbbi békéscsabai szereplésétől, ebben a hét évben óriási ívben lendült felfelé Bartók életpályája. A magyar géniusz legmagasabbra emelkedett érvényesülését jelenti művészete. A vasárnap esti hangverseny, kivételes pirosbetűs ünnepnapja az Aurora-kör működésének. Bartók ma a magyar szellem egyik leghatalmasabb kultúrértéke, városunk művelt közönsége csak önmagát tiszteli meg, ha méltóképen fogadja a magyar zene világhírű mesterét."

Békésmegyei Közlöny 1929. április 5. 5. oldal.

„Hírek — Vasárnap lesz Bartók Béla hangversenye.

Bartók Béla hangversenye április 7-én, vasárnap este fél 9 órakor lesz a Kultúrpalotában. A kiváló zongoraművész, aki nemrég tért haza amerikai és oroszországi hangversenyútjáról, régi olasz műveket, Beethoven szonátákat, Liszt műveit, valamint Kodály és saját kompozíciókat játszik. Az »Aurora Kör« vezetősége kéri a bérlőket, hogy a hátralevő bérleti összegeket befizetni szíveskedjék."

Április 7. a 4. oldalon „új" szerző nevét olvassuk:

„BARTÓK MŰVÉSZETE

Bartók a legelső oly mestere a most szükségszerűvé lett új művészetnek, aki nemcsak megérezte a világ fordulatát, de tökéletes alakban közölni is tudta mindazt, ami most kialakuló korunk szellemének lényege. Végzetes komolyság, felelősségérzet, minden külsőségtől való irtózás, lényegbe mélyedés és a természet misztikumával való egységbe olvadás jellemzik lelki beállítottságát. Az a szociális szolidaritás, amelynek alapján építeni ma minden valamire való ember célja, férfias egyenességet, vallásos eltökéltséget és a realitással való hősi szembenézést kívánja.

Bartók és előzői közt tehát nem fokozati, hanem lényegbeli különbség van s ezért nem érthetik őt azok, akik csak a lezüllött »modern zene« túlzott felfokozásának tekintik művészetét. Bartók új igék, új élet hirdetője, kit csak

az kapcsol az elmúlt kor zenészeihez, hogy technikát kapott azokból, de szelleme, mely zenéjének hangjait mozgatja, az új világé, melyet a chaosból kihámozni, átérezni és közölni: a genie dolga.

Bartóknál megtalálható a népi zene elementáris kirobbanása, a kultúrember új lelki mélységeinek misztikus szférája, a modern zene tökéletes és teljes technikai készlete és mindezt egybefoglaló klasszikus orientációjú formavetés. Bartók az új kontrpunktikus stílus föltétlen nagymestere. Bartók Béla legfőbb erővel és eredetiséggel rakta le az új zenekultúra alappilléreit.

Molnár Antal"

Békésmegyei Közlöny 1929. április 9. 1. oldal.

„NÉGYSZEMKÖZT BARTÓK BÉLÁVAL

(A Közlöny eredeti tudósítása)

Szegedről jött. Megértő, felemelő sikerű hangverseny után. A szegedi személyvonattal.

Energikus profilja csakhamar kivált, körülnézett. A szeme fiatalosan megcsillant. Hófehér a haja, de sűrű, az arcáról eltűntek a merev vonalak. Semmi póz, teljesen természetes volt, ahogyan beszélt, kérdezett, intézkedett. A nevetése szelid, mint a gyermeké, őszinte és kedves és közvetlen. Olyan, mint amikor pár éve összetalálkoztunk az olasz követség Reviczky-utcai palotájában és a pompás titkár udvariasan közölte vele, hogy — ingyen kap vízumot Itáliába, akármennyire időre . . .

Barátságosan beszélget arról, milyen kellemes meglepetést hozott számára Kecskemét és gyönyörű élményt Szeged. Nagyon muzikális, igen haladó és modern ízlésű a vidéki városok koncerttermeinek publikuma, amely lázasan érdeklődik az új iránt.

Ezt mondja:

— Nekem a vidék fontosabb és kedvesebb a fővárosnál. Itt lehet kultúrát fejleszteni. A vidék tiszta és józan, a talaja és az ítélete pedig erős és romlatlan.

Amikor ráterelődik a szó: hol szeretik kompozícióit, elkomorodik és merev hallgatásba süpped. Magáról pedig nem szólna egy szót sem.

— Sokat játszanak tőle — jelenti ki hosszú hallgatás után — de többnyire nem jól. Rosszul értenek meg még a legnagyobb zenekarok is. Nagyszerű élményem volt azonban Erfurtban, ahol a filharmonikusok felejthetetlen interpretálást nyújtottak, egy egészen fiatal karmester vezényletével.

— És Oroszország? — kérdezzük.

— Felfordulás, szervezetlenség, fejetlenség és kapkodás uralkodik ott a hangversenyrendezés körül is. Lekötik a művészeket és nem várják őket, nem hisznek benne, hogy el is jönnek. Így persze a legtöbb koncert nem sikerül.

Arról sem akar nyilatkozni: mit írnak róla és hogyan fogadják. Ha a sikerei iránt érdeklődünk idegesen oltogatja a cigarettáját. Ez már nem póz. Ez a természete.

— Nehezek az én dolgaim és nem mindenkinek valók — mondja lesütött szemmel, halkan. — De talán majd egyszer . . . majd egyszer! . . . Energikusan viszonozza a kézszorításomat."

Ugyanitt a 2. oldalon:

„BARTÓK BÉLA HANGVERSENYE BÉKÉSCSABÁN

(A Közlöny eredeti tudósítása)

A magyar zeneköltők fejedelme, a ma élő muzsikusgeneráció egyik legnagyobb alakja, Bartók Béla vasárnap este tartotta Békéscsabán zongorahangversenyét a Kultúrpalotában.

Műsora hatalmas anyagot ölelt fel, mely egyaránt nyújtott alkalmat a klasszikus zeneirodalom termékeinek interpretálására és a zeneszerzőnek művei legjavának bemutatására.

Három, olasz zeneszerzőktől származó kisebb művel kezdte meg hangversenyét. Marcello: B-dúr Szonátáját és Scarlatti: A-dúr Szonátáját, della Ciaia: C-dúr Canzonéja követte, melynek előadásával rögtön teljesen meghódította a közönséget.

Beethoven: Les Adieux-szonátájának előadásával bizonyságot tett Bartók arról, hogy a modern zene harcos reprezentánsa létére is hivatott előadója az immár 100 esztendeje elköltözött zseni örökbecsű műveinek.

Kodály Zoltánnak két általánosan ismert és kedvelt művének, a »Székely keservesnek« és a »Sírfeliratnak« előadása következett ezután. A pattogó szilaj, majd mélabús, borongó hangulatot festő melódiák mély átérzésre találtak a hallgatóságban. Szűnni nem akaró lelkesedéssel fogadták Bartók Allegro barbaró-ját úgy, hogy a lelkes biztatásra ráadásul az »Este a székelyeknél« című művét adta.

Szünet után saját szerzeményeinek előadását folytatta. Elégiájának nagy hatása volt, a »Szabadban« három hangulatfestő része és a Preludo all Ungharese viharos, meleg ünneplésre találtak. Befejezésül Lisztnek a »Vándorlások éveiből« a »Villa d'Este« emlékeit és hangulatait megörökítő műve következett. A szűnni nem akaró tapsra a művész ráadásul »6 román tánc« c. szerzeményét adta.

Örömmel kell regisztrálnunk, hogy a hangverseny iránt meglehetősen széles körű érdeklődés nyilvánult meg és a közönség a Kultúrpalota nagytermét majdnem teljesen megtöltötte."

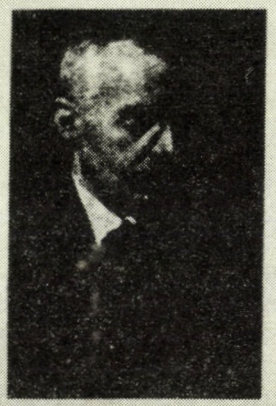
A zenei élet nemzetközi kapcsolataiba pillanthatunk a következő levél segítségével:

„Budapest, III. Kavics u. 10.
1930, máj. 17.

Igen tisztelt Südy Úr!

Nincs sok reményem, hogy levelemnek eredménye legyen, mégis megpróbálkozom.

Arról van szó, hogy Monsieur Robert Schmitz jövő szezónban Európában koncertezik és nagyon szeretne Magyarországban is játszani. Ő a newyorki »Pro musica« elnöke; ez az egyesület tette lehetővé Ravel, Milhaud stb. turnéját és az én amerikai turnémat. Ez az egyesület adat-



AURORA

ZENEI IRODALMI és KÉPZŐMŰVÉSZETI KÖR

BÉKÉSCSABA

1929 április hó 7-én, vasárnap este

8 órakor

Bartók Béla zongoraestje

MŰSOR:

1. a. Benedetto Marcello Szonáta B dur
   b. Domenico Scarlatti Szonáta A dur
   c. Azzolino Bernardino della Ciaia Canzone C dur
2. Beethoven . . Szonata (Les Adieux) Op. 81 a.
   Adagio, Allegro
   Andante espressivo
   Vivacissimamente
3. a. Kodály . . . Székely keserves
   b. „ . . . Sirfelirat
   c. Bartók . . . Allegro barbaro

SZÜNET

4. a. II. Elegia
   b. „Szabadban"
   Sippal dobbal — Az éjszaka zenéje — Musettes
   c. Preludio–All Ungherese
5. Liszt . . . . . Années de pélérinage 3. ik kötetéből
   Aux Cyprés de la Villa d'Este. Threnodie
   Les jeux d'eau á la Villa d'Este
   Sursum corda

ta elő először New Yorkban a Psalmus Hungaricust. Mint a mellékelt levél nyomtatott oldalszövegéből látható, az »Advisory Board«-ban vannak Kodály is, én is. Ez a kapcsolata M. Schmitznek a magyar zenekultúrával. Ettől eltekintve kiváló pianista; Nyugateurópában és az U. S. A.-ban jól ismerik. E télen világkörüli turnén volt. Azt kérdezem már mostan, szerződtethetné-e őt jövő télen Békéscsaba egy koncertre, pár száz pengő honorárium mellett? Nem tudom, attrakciónak vagy ellenkezőjének számít-e annak megemlítése, hogy olyan csemegével is szolgálhat, mint Milhaud, Poulene zenéje? Vagyis olyasvalamivel, ami sem tőlem, sem más Bcsabára ránduló művésztől nem kapható.
Szíves válaszát várva (a mellékelt levelet visszakérve) sokszor üdvözli

kész híve
Bartók Béla"

(Demény i. m. 555. sorszám)

Südy Ernő, Bartók következő levelének tanúsága szerint haladéktalanul válaszolt. Bartók az alábbi sorokat küldte, 1930. május 20. a postabélyegzőn.

„Nagys.
Dr Südy Ernő Urnak
az »Aurora« kör elnöke

Békéscsaba
Budapest, III. Kavics u. 10.

Igen tisztelt Südy Ur!
Szíves levelét köszönöm. A M. V. V. K. Sz-re vonatkozó ideáját helyeslem és ha ebben az irányban fáradozna, hálás volnék. Egyébként az egész ügyet valószínűleg a »Stúdió« iroda fogja képviselni, amelynek címét M. Schmitz párisi managerjének meg is írtam.
Sokszor üdvözli

kész híve
Bartók Béla"

(Demény i. m. 556. sorszám)

Sajnos, Robert Schmitz nem lépett fel Békéscsabán, s nem találtam a Magyar Vidéki Városok Kulturális Szövetségére való újabb utalást.

Bartók időrendben következő békéscsabai hangversenyének dátuma 1934. február 15. Magyar és szlovák (tót) népdalfeldolgozásai szerepeltek a műsoron. Bartók leveleiből kitűnik, milyen gondosan készítette elő e hangverseny műsorát.

Rövid tájékoztató közlemény a Békésmegyei Közlöny 1934. január 30. 3. oldalán: „Bartók Béla hangversenye Elek Szidi közreműködésével, február 15-én lesz."

„Az Aurora kör hírei. Szombaton február 3-án választmányi ülés a Bartók hangverseny és zongoravétel tárgyában. Kedden, február 6-án dr Lusztig előadása a modern amerikai irodalomról. Február 15-én Bartók Béla és Elek Szidi hangversenye. IV. sz. bérlet." (Békés megyei Közlöny, 1934. február 4. 2. old.)

„BARTÓK BÉLA HANGVERSENYE

Az Aurora kör IV. bérleti hangversenye megint olyan programot ad amire méltán büszkék lehetünk mindannyian. Bartók Béla jön le közénk, hogy bemutassa azokat a szerzeményeit, amelyek annyi dicsőséget szereztek a magyar névnek. Az illusztris szerzőn kívül még Elek Szidi, a kiváló hangversenyénekesnő is, ki Bartók legújabb népdalszerzeményeit énekli. Az est érdekességét emeli, hogy az Iparos Dalárda Lukoviczky Endre vezényletével Bartók két férfikarra írott művét is előadja. Az ünnepet dr. Südy Ernő Bartókról szóló tanulmánya vezeti be. Ezen az estén először fog szerepelni az Aurora-kör új, nagyszerű hangversenyzongorája.

A hangversenyt nagy érdeklődés előzi meg és így jó lesz jegyekről gondoskodni, mert a bérlőkön kívül is sokan kíváncsiak a világhírű magyar zeneszerzőre."

(Békésmegyei Közlöny 1934. február 8. 2. oldal)

„BARTÓK BÉLA BÉKÉSCSABÁN

Az Aurora-Kör február 15-iki hangversenyének kimagasló eseménye Bartók Béla szereplése, akinek hírneve régen túlnőtte már kis országunk határait s muzsikája meghódította egész Európát. Munkatársunknak alkalma volt beszélgetni Korniss Géza dr városi kultúrtanácsnokkal, az Aurora-Kör lelkes hozzáértő vezetőjével, aki Bartók Béla csabai szereplésével kapcsolatban a következőket mondotta:

Február 15-én este ismét kimagasló zenei élvezetet — mondhatom élményt — nyújt az Aurora-Kör Békéscsaba város és környéke közönségének.

A múlt esztendőben Kodály Zoltán keresett fel bennünket, most pedig Bartók Bélát sikerült megnyerni egy személyes szereplésre.

Mindenképpen nagy kitüntetés ez, úgy egyesületünkre, mint városunkra, mert köztudomású, hogy úgy Kodály, mint Bartók, csak a legritkább esetekben és kivételesen fogadnak el vidéki meghívást, ami érthető is, mert ha azt a kevés szabadidőt, amivel rendelkeznek nemzeti érdekből is, elsősorban arra használják fel, hogy a külföldi kultúrmetropolisok meghívásának tegyenek eleget, egyébként pedig nagy elfoglaltságuk a fővároshoz köti őket.

Békéscsaba városa az elsők között foglal helyet azon magyar városok között, amelyeknek közönsége Bartók zenéjét kezdettől fogva megértették és értékelték. Részben ennek, részben pedig az Aurora Kör zenei szakosztályával fennálló személyes nexussának köszönhető Bartók Béla mostani látogatása. Bartók Béla nemcsak a zeneművészeti főiskola zongora főtanszakának világhírű professzora, de a magyar népzene mellett tót népdalok költészetének is legkiválóbb kutatója, gyűjtője, ismerője és feldolgozója. Érdekessége lesz a 15-iki hangversenynek, hogy tót népdalai és tót kórusai is szerepelnek a műsoron, úgy szólószámokban, mint az Iparos Dalárda férfikarának előadásában. Természetesen az eredeti tót szöveggel, — figyelemre méltó, hogy a tót népdalköltéménynek ezeket a gyöngyeit Bartók Béla személyében egy ízig-vérig magyar zeneszerző gyűjtötte össze és dolgozta fel az egész kultúremberiség által hozzáférhető művészi formában és a tót népzenének ezeket az alkotásait most egy magyar zenei egyesület mutatja be közönségünknek.

Bartók Béla.



MŰSOR

AZ AURORA KÖR
BARTÓK ÜNNEPÉN
1934. FEBRUÁR HÓ 15-ÉN
A VÁROSI SZINHÁZBAN
IV. SZÁMÚ BÉRLET

Gesmey Békéscsaba

SZÜNET ELŐTT

1. **Bevezető**, tartja **dr.** Südy Ernő.
2. a) **Falun (Dedinské scény)**
   1. Szénagyűjtéskor (Pri hrabaní)
   2. A menyasszonynál (Pri neveste)
   3. Lakodalom (Svatba)
   4. Bölcsődal (Ukolíebavka)
   5. Legénytánc (Tanec mládencov)

   b) **„6 magyar népdal"**
   énekli Elek Szidi, kíséri **Bartók Béla**
3. **„Gyermekeknek"**
   egy magyar, egy tót sorozat, zongorán előadja **Bartók Béla**
4. **Magyar népdalok férfikarra:**
   Előadja a békéscsabai Iparos Dalárda, vezényel **Lukoviczky Endre** karnagy

SZÜNET UTÁN

5. **„20 magyar népdal"-ból** (1929)
   A tömlöcben
   Bujdosó ének
   Székely lassú
   Kanásztánc
   énekli Elek Szidi, kíséri Bartók Béla
6. **a) 3 rondo (tót népdalokra)**
   b) **Magyar parasztdalokból ballada és régi táncdalok**
   zongorán előadja Bartók Béla
7. **„20 magyar népdal"-ból** (1929)
   Tréfás nóta
   Két párosító
   Új dalok
   énekli Elek Szidi, kíséri **Bartók Béla**

Érdekessége lesz még az estnek, hogy ott szerepel elsőízben az Aurora-kör pompás új hangversenyzongorája, amelynek megvételét az egyesület választmánya, áldozatot nem kímélve, a legutolsó gyűlésen határozta el.

Minden elismerés és dicséret megilleti az Aurora-Kört, hogy városunk zenekedvelő közönségét ily magas zenei élvezethez segíti."
(Békésmegyei Közlöny 1934. február 11. 3. oldal.)

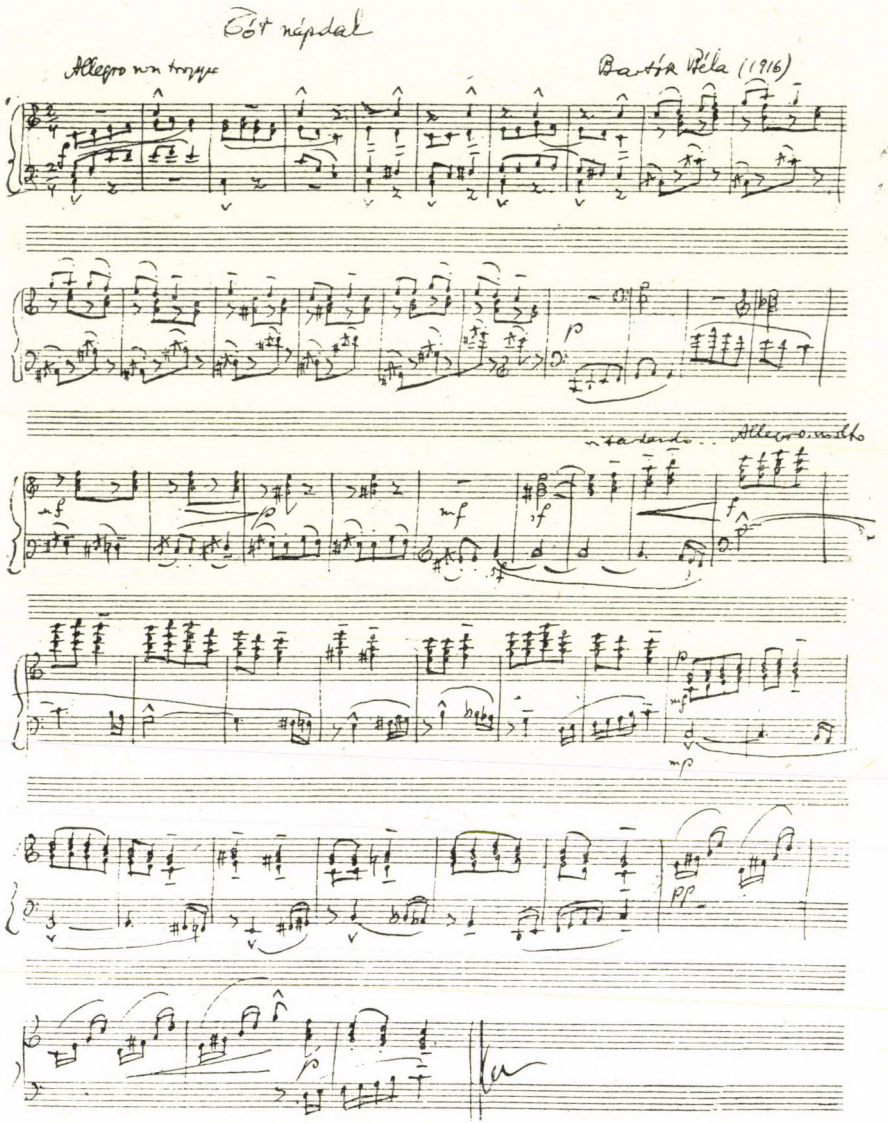
„BARTÓK CSABÁN

Az Aurora-körnek zenei szakosztálya maradéktalanul teljesíti a bérleti hangversenyek minden estjén keresztül műsorról-műsorra azt a hivatását, amelyet önmagának adott fel és azt a feladatot, melynek betöltésére ma már országos viszonylatban is hivatva van. Nemrég szólalt meg a csabai színpadon az új magyar muzsika óriása *Kodály* Zoltán és az Aurora-kör máris vendégül látja *Bartók* Bélát, hogy teljessé tegye ennek a fiatal városnak mind művészi mind társadalmi hitvallását a mai magyar zene mellett.

A műsoron kívül külön előadók jelölték ki mindkét estén *Kodály* és *Bartók* helyét a magyar zenének mindég szélesebb tájakat áttüzesítő napja alatt. Amit a Kodály-estén *Korniss* Géza dr. teljesített, azt tegnap *Südy* Ernő dr.-tól hallottuk, ki az előadói asztal mellől pontos képet festett nemcsak *Bartók* Béla zseniális nagyságáról, hanem arról a keretről is melyből és melyben a Bartók-muzsika megszületett. *Südy* Ernő dr. szakavatott előadása után csak ismétlésekbe bocsátkozhatnánk, ha *Bartók* Béla jelentőségéről bármit is szólalnánk, azt pedig a nagy művész iránti tiszteletünkből eredőleg sem tartanánk ildomosnak, ha szerény hasábjainkon erőtlen jelzőkkel illetnénk a zeneköltő *Bartók mellett* a zongora mesterét.

Békéscsaba fejlett zenei életét mi sem bizonyítja inkább, mint hogy a Bartók-dalok majd mindegyikét régi ismerősként fogadta az Aurora hangversenyek állandó és fáradhatatlan publikuma. Tegnap este azonban ez a csabai közönség tót népdalokkal egészen újat is kapott s alig tudjuk elhallgatni azt, hogy mennyire távol tud állani a művészet a napi lokális politikától még akkor is, ha ennek a művészetnek van politikai hitvallása. A tegnapi est szünetében a délutáni lapokból azt olvastuk, hogy Bécsben még mindég dörögnek az ágyúk. A pillanat nem kedves annak, hogy a zenei kérdéssel bővebben foglalkozzunk. Minden esetre biztató jelenség az, hogy a magyar rádió és ezzel a hivatalos művészetkritika elismerte éppen a magyar népzene tisztaságának szempontjából oly fontos nemzetiségi dalgyűjtés jelentőségét. Az énekszámokat Elek Szidi művésznő szólaltatta meg. Kitűnő hanganyagán kívül ügyes előadásmódja is segített ahhoz a nagy sikerhez, mely csabai szereplését kísérte.

Bartók férfikarait *Lukoviczky* Endre karnagy hozzáértő vezetése mellett az Iparos Dalárda énekelte meglepően fejlett rutinnal és színes előadásban." (—f—)
(Békésmegyei Közlöny 1934. február 17. 2. oldal)



A későbbi Három rondó egyik epizódjának első megfogalmazása. Facsimile a Zenei Szemle 1928. január—februári számában

Beszélgetés Bartók Bélával a modern zenéről

Fényes ünnepség keretében rendezte meg a békéscsabai Aurora kör a február 15-iki Bartók-estet, melyen maga Bartók Béla is közreműködött.

Dr. Südy Ernő Bartókról szóló nagyhatású és mély meglátású előadása után Elek Szidi adott elő magyar és tót népdalokat, Bartók Béla zongorakíséretével.

Bugyogtak a hangok, mintha évszázadok sírtak volna haza. Egy új világ ölelkezett össze egy nép őszinteségével. Egy baráti kézszorítás volt, egy szívdobbanás, melyben egy nép jelene összeölelkezett a múlttal — a szebb jövőért.

Az előadás előtt rövid interjúra kértünk engedélyt Bartók mestertől, aki a legnagyobb készséggel állt rendelkezésünkre.

A színpad melletti kis öltözőben folyt a diskurzus, amelynek során még mielőtt kérdezhettünk volna, máris ő kérdezett bennünket. — Melyik lap részére készül a cikk? Amikor elmondtuk, hogy a »Lendület«-nek, egy ifjúsági lapnak kérjük néhány szavát, be sem várta »előre megfontolt« kérdéseink özönét, helyette tovább beszélgettünk. Már ez is eredmény, mert (amint egyik jóakarónk mondta) nehéz szóra bírni Bartókot — az újság számára.

— Mi a véleménye a művész úrnak a dzsesszről — kérdeztem Bartók Bélát.

— A dzsesszt sokkal többre becsülöm — mondta — mint a tinglitangli muzsikát, amely a múltból ragadt ránk. Természetesen ez a becsülés nem jelenti a nagyraértékelést. A slágergyártás pedig egyenesen lealacsonyítása a zenének. Ott az alacsony ösztönök felhangolása a cél, értelmetlen, megrendelésre készült, léleknélküli dalok vezetnek.

— Milyen eredményű volt a békésmegyei népdal-gyűjtés? — kérdeztem.

Huzamosabb ideig gyűjtöttem Békés vármegyében Dobozon, Endrődön, Vésztőn és Gyulán és találtam is eredeti szépségű népdalokat. A tót népdalokat a Felvidéken gyűjtöttem.

Több mindent kérdeztünk volna, de lejárt az idő. Az estély bevezető beszéde véget ért, Bartók felkészült, kisimította fehér nyakkendőjét, megigazította frakkjának szárnyait és nagy tapsvihar közepette bevonult a színpadra, leült az új zongorához, amelyen »új« hangokat ütött meg, — amelynek rendkívüliségét, őszinteségét és mélyízű hangját mikor szokja meg az elkényeztetett hangverseny érzékünk? *H*"

(Lendület, a békéscsabai „Gyóni Géza" bajtársi egyesület szépirodalmi, művészeti és tudományos röpirata. Szerkesztő: dr. Vass István. 1934. február 21.)

„Temesvár nem engedélyezte Bartók hangversenyét.

Temesvár: A szimfonikus zenekar február 26-án nagyszabású zenei ünnepséget tervezett Bartók Béla közreműködésével. Ez alkalommal akarták leleplezni Bartók Béla nagyszentmiklósi szülőházának emléktábláját is. A temesvári hangversenyt hír szerint a román kultuszminiszter betiltotta. A betiltás nagy megdöbbenést keltett."

(Békésmegyei Közlöny 1934. február 22. 1. oldal)

Kevesen tudják, hogy a *Csabai Akkordok — Kis muzsikusok lapja* volt az első olyan magyar zenei újság, melynek célja: „megszerettetni a zenével foglalkozó tudományokat (zenetörténet, esztétika, akusztika stb.) az ifjúsággal, tartalmas és szórakoztató lapot adni a kezükbe és pótolni az egyoldalú hangszertanulás hézagait" mint az a III. évf. 3. számában (1935.) olvasható. Az újság szerkesztője Bacher Jolán zongoratanár, nyomtatták Kner Izidor nyomdájában Gyomán. Az említett szám azt a riportot közli, melyet Kner Zsuzsa (Haás Pálné) készített Bartók Bélánál:

„BARTÓK BÉLÁNÁL

Egy pasaréti szelíd dombocska tetején magányos ház áll, amely messzire kimagaslik a többi ház körül. Mintha az a domb jelezné lakója helyét kortársai között. Ennek a háznak kapuján csengettünk be egy ködös decemberi délelőttön. A kapun belül hosszú, kanyargós út vezet föl a házhoz. Megvallom, nagyon izgatottan mentem fel ezen az úton.

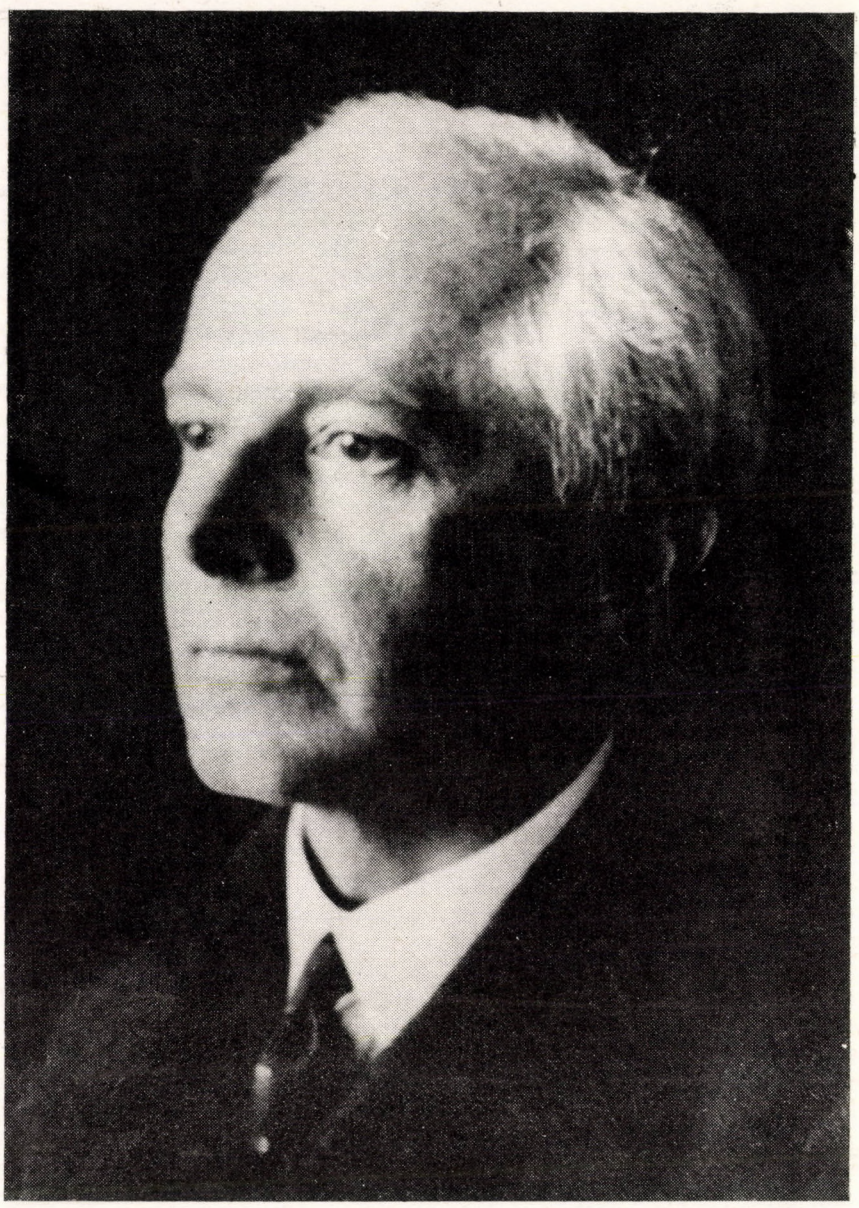
Mikor beléptem Bartók Béla dolgozószobájába, az első, amit megláttam, a szobát dominálo hatalmas zongora volt. Körülnéztem. Itt is, mint Kodály Zoltánnál, mindenütt népi munkák. (Hímzések, fafaragások, korsók.) Meglátszik, hogy gazdájuk mennyi szeretettel gyűjti a magyar nép kincseit. Egyszerre léptek hallatszottak, belépett Bartók Béla. Hellyel kínált és hamarosan megkérdezte tőlem, hogy miket akarok kérdezni. Nagyon barátságos volt, de látszott rajta, hogy nem nagyon tetszik neki az egész dolog. Mikor megmondtam, hogy csak egy kérdésem van, egyszerre felderült az arca, sokkal kedvesebb lett és nevetve kijelentette, hogy ez mindenesetre nagyon biztató. Előadtam hát kérésemet. — mi indította tanár urat arra, hogy gyermekeknek írjon?

Ez a kérdés engem már egész kis gyermekkorom óta sokat foglalkoztatott és most nagyon boldog voltam, hogy megkérdezhettem ezt Bartók Bélától. Biztosan nektek, zenét tanuló gyermekeknek is feltűnt már az, hogy elindulva Bartók iskoláján előbb a könnyebb, később a mind nehezebb műveivel végig kísér benneteket összes tanulmányaitokon. Biztosan titeket is nagyon fog érdekelni, hogy mit válaszolt Bartók Béla a kérdésemre. Ugyanúgy fogom leírni, ahogyan ő elmondta.

— Ez olyan dolog, amire szívesen válaszolok — kezdte. Egyszerűen az adta a gondolatot, hogy nem volt gyermekek számára elég jó iskola. A zongoraiskolák rossz dolgokat hoztak. Eredeti kompozíciót írni gyermekeknek nehéz, egész könnyű, jó dolgok alig voltak. Kapóra jöttek hát a népdalok. Nagyrészük úgy is gyermekdal volt. Ezekből állítottam össze, amit lehetett.

Utána olyan dolgokra is kitért, amit nem is reméltem. Megmutatta azokat a kéziratokat, amikből majd egyszer az új iskolát fogja összeállítani, azon a régit kibővíteni, mert az teljesen elfogyott. Most a kisfiát tanítja belőlük. Azt hiszem kedves olvasók, hogy velem együtt ti is mindnyájan irigylitek a kis Bartók Pétert, akinek ilyen iskolája és ilyen tanára van.

De leírásom nem volna teljes, ha kihagynám belőle a kis Pétert, aki bár nagyon szeret zongorázni, a legszívesebben mégis Maerklinből gépeket szerkeszt, amiket villamosáram segítségével hajt. Miután megmutatta őket, el is



búcsúztunk és hazafelé indultunk. Ahogy a hosszú úton lefelé haladtunk, vissza-visszanéztünk, és még sokáig láttuk a kis dombot, ahonnan Bartók Béla háza olyan kedvesen néz le a vidékre. Életem egyik legszebb órája volt, amit Bartók Bélánál töltöttem.

Kner Zsuzsa lg. IV. o. t."

A közölt fénykép a békéscsabai Bartók Béla zeneiskola tulajdonában van. Dr. Südy Ernő ajándékozta az iskolának, a felvételt is ő maga készítette Bartókról 1936-ban tett látogatása alkalmával. Erre vonatkozóan dr. Südy Ernő e sorok írójához 1965. szeptember 28-án írott levelének alábbi részlete ad magyarázatot: „... A zeneiskolának adott képen, úgy emlékszem, hogy rajta van a nevem és az évszám. Története a következő: egy délelőtt megjelent nálunk Bartók. Törökországból jött, ahol népdalkutató munkát végzett, és Ankarától pár száz kilométerre olyan dalokra akadt, melyek feltűnően hasonlítottak a régi székely magyar dalokhoz. Úgy tudom, Bartók egész nap nálam volt, és másnap utazott Pestre. Felhasználtam régi elgondolásomat, hogy lefotografáljam. Tudtam, hogy nem szereti ezt a műveletet. Azt szokta mondani: »az újságok mindig mást írnak, mint amit az ember mond, a fényképészek ugyanazt csinálják«. Én sohasem estem ebbe a hibába, nem csináltam a képen semmit."

1935. március 10., újabb Bartók koncert ideje. Ez alkalommal Zathureczky Edével szonáta estet tartottak. Brahms, Debussy, Beethoven szonáták, Bartók I. rapszódia, Bartók—Gertler szonatina szerepeltek a műsoron.

„Azok számára, akik a ma hétköznapjának nehezen elviselhető ökölharcából a művészetek birodalmába menekülve keresik az éltető harmóniát, sokáig vigasztalójuk lesz az Aurora tegnap esti hangversenye, Bartók Bélának, a magyar géniusz egyik legragyogóbb fáklyájának és Zathureczky Edének, a Hubai [!]tanár örökébe lépett fiatal mesternek hangversenye.

Bartók Bélát talán tizenöt évvel ezelőtt hallottam először zongorázni. Ott szorongtam — a nagyváradi színház második emeleti karzatán, laposra préselve, csurom vizesre izzadva és csillogó szemmel, tágra nyílt lélekkel figyelve egy törékeny testű, fehér hajú kis emberre, aki akkor este rádöbbentett, hogy mi a muzsika.

Beethovent játszott és Bartókot. És muzsikájára megnyíltak a falak, az aszfaltba ágyazott kőszínház megtelt a szabad természet ezer varázsával. Ott visított az oláh hegyi pásztorok friss hangú tilinkója, összefonódva a siratóénekek szomorú kántálásával. A nézőtér kopott plüss székei helyén erősillatú mező sarjadt, amelyből, frissen szálltak égfelé a magyar paraszt eddig ismeretlen, ősi dalai. Azután eltűnt a vízió. Új varázslat kezdődött. A varázsló ott ült a zongora előtt. Ujjai alól pompás palota nőtt ki, megbonthatatlanul zárt egységbe formálva; tömören, fenségesen zárt vonalai olyanok voltak, mint varázsló szigorúra szorított szája. De szeméből lobogó tűz sugárzott és a hatalmas épületet emésztően ostromolta belülről az utatkereső szenvedély.

Beethovent játszott.

Bartók Béla a tegnap esti hangversenyen Brahms: A dúr hegedű-zongora szonátáját, Debussy hegedűre és zongorára írt szonátáját és Beethoven Kreutzer-szonátáját adta elő Zathureczky Ede hegedűművésszel. És egyfor-

ma tökéletességgel érzékeltette Brahms arisztokratikus individualizmusát, építette fel Debussy valósággal görögösen zárt, mégis újszerű formavilágát és keltette életre Beethoven mindent magával ragadó szenvedélyének vad viharzását.

Zathureczky Ede jó partner volt. Előkelő, kiegyensúlyozott játéka, dallamos vonótechnikája, biztos, minden modorosságtól mentes előadása elsőrendű hegedűssé teszik. Átfogó kultúrája és pompás muzikalitása könnyen juttatták el a megoldásokhoz is, ott ahol — mint pl. Brahmsnál — a megoldásért nem kell elhatolni az emberi szenvedélyek és szenvedések rejtelmes mélységeibe. Vagy Debussynél, ahol a forma szigorú mértéktartásával meg lehet közelíteni a mondanivalót is. De már a Kreutzer-szonáta fájdalmáig, tüzének vad lobogásáig, lelket háborító kábulatáig nem jutott el és itt a legatók mögött csak nyugalom volt — nem harmónia, a zárótételekben csak stylus és lendület, de nem szenvedély.

Két Bartók szerzeményt is játszott Zathureczky a szerző kíséretével. Az I. rapszódiát és egy eredetileg zongorára írt szonatinát, Gertler Endre hegedűművész átiratában. Mindkét mű Bartók művészi fejlődésének úgynevezett »harmadik periódusából« való, mikor művészetében már kikristályosodott tisztaságban érvényesül a kelet-európai népi zenék alapján kialakult új bartóki formanyelv. Ezzel az új zenei nyelvvel Bartók nemcsak továbbfejlesztette a Debussy kezdeményezte zenei formákat, hanem megújhodáshoz segítette a 19. század romantikus műzenéjében fulladozó magyar zeneköltészetet is. Zathureczky és a szerző interpretálásában ragyogó pompával kelt életre mindkét Bartók szerzemény.

A színházat megtöltő előkelő közönség szűnni nem akaró tapssal ünnepelte a művészeket és köszönte meg a nem mindennapi élményt." (Békésmegyei Közlöny 1935. március 12. 2. oldal.)

1936. december 5-én Bartók Basilides Máriával lép fel. Sajtóvisszhang:

„BARTÓK BÉLA ÉS BASILIDES MÁRIA HANGVERSENYE

Költő kellene, nem pedig kritikus, hogy méltó szavakba foglalja azt a tiszta gyönyörűséget, amit a vasárnap esti hangverseny jelentett. Ahogy Basilides Mária odaáll a zongora mellé és elkezd énekelni, egyedül egy zongora mellett, az maga a tiszta művészet. Külön ódával kellene dicsérni csodálatosan zengő hangját, egy madrigált kellene írni külön a lehellet finom pianókról, egész szonettet szentelni a drámai erőnek, amivel életre keltette a dolgokat, végül külön tanulmány arról a tökéletes énektudásról, amivel Basilides Mária ismét ámulatba ejtett bennünket. Egész világ tárult fel a vasárnapi hangversenyen Basilides Mária énekében, egy zongorával, aminél igaz Bartók ült. Előbb Liszt három gyönyörű dalát hallottuk, majd négy Mussorgsky dalt a halál ciklusából. Nem ismertük ezeket a dalokat, de ahogy tegnap hallottuk őket, tragikus szépségükben, csodálatosak voltak. Itt nem volt kínzó ballaszt a szöveg, hanem élő és szerves része a muzsikának, kiegészítve és támogatva a szavak zenéjével a zene szavait.

Felejthetetlenül szép volt.

Ezután Bartók Béla zongorázott. Az Éjszaka zenéje című szerzeményét játszotta. A bartóki lyra formanyelve újszerű, szokatlan, forradalmi és nehezen érthető, de aki vállalkozik fáradságos munkára, hogy szeresse ennek a léleknek titkait, annak igazi szépségeket nyújt. A »kis suite« Csabán hangzott el először, ötletes tisztasága első hallásra megtalálta az utat a közönséghez.

A műsor második felében Bartók és Kodály dalokat hallottunk. Ezen a helyen többször fejtettük ki nézetünket a hangversenyek feladatáról, a modern zenéről, a »Bartók kultuszról« (hát kit kultiváljunk?) mégis nem hallgathatjuk el, hogy véleményünk szerint a műsor második fele nem volt valami szerencsés. A kis dalok, illetve népdalfeldolgozások, ha jellemző kiegészítői is Bartók és Kodály oeuvr-jének, semmiképen sem reprezentánsai ennek a zenének. Apró csemegék egy dús lakoma után, de így magunkban nem csillapíthatják a zenei »éhséget«. A közönség is meglehetősen hűvösen fogadta ezt a második részt."

(E. I. dr.)

(Békésmegyei Közlöny 1936. december 8., 2. oldal.)

A Békés megyei Közlöny 1937. november 26-án a 2. oldalon az alábbiakban tájékoztat Bartókkal kapcsolatban:

„(A Békésmegyei Közlöny tudósítója jelenti) Bartók Béla 15 évvel ezelőtt szerződést kötött a Matica Slovenska tót kultúregyesülettel az általa gyűjtött mintegy 2500 tót népdalból álló gyűjtemény kiadására. A szerződés szerint öt év alatt kellett volna megtörténnie a kiadásnak.

Bartók most perelni szándékozik a Maticát, nem anyagi kártérítésért, hanem a jobbára kéziratos anyag visszaszerzése érdekében."

Utoljára 1939-ben lépett fel Bartók Békéscsabán. Négy Beethoven-szonátát játszott Zathureczky Edével. Az előkészítő levelezés során három dátumot javasolt, november 12., 13. vagy 14-ét. Ifj. Bartók Béla a koncert dátumát november 12-re, vagy 13-ra teszi.

*

A felszabadulás után dr. Südy Ernő — korábban az Aurora Kör zenei szakosztályának vezetője, majd elnöke — régi vágya teljesült, amikor Békéscsabán a megalakulást követő évben a városi zeneiskola Bartók Béla nevét veszi fel. A város egyik nagyforgalmú utcája is róla kapta nevét.

Amerre népdalt gyűjtött ott emléktábla azt hirdeti, mint pl. Dobozon:

Ezen ősi községben
gyűjtött népdalt
BARTÓK BÉLA
1906-ban

Erkel Ferenc Múzeum 1960. nov. 25.

A körösladányi Tüköry Lajos ált. iskola homlokzatán ez áll:

BARTÓK BÉLA
a nagy népdalgyűjtő
itt járt 1918-ban

A vésztői 2. sz. ált. iskola falán ez áll:

BARTÓK BÉLA
1906—1909—1917
Vésztő 1961

Az iskola 1961-ben új épülettel bővült. Ez alkalommal az iskola kérte a Művelődésügyi Minisztériumtól a Bartók Béla név felvételének engedélyezését. Az ünnepélyes névadás 1962. nov. 7-én volt. A Művelődési Ház falára korábban, az Erkel Ferenc Múzeum kezdeményezésére, a következő szöveg került:

Ebben az ősi községben gyűjtött
BARTÓK BÉLA
(1881—1945)

népdalt 1906-ban és a következő
években, megindítva ezzel kultú-
ránkban oly jelentős munkásságát

„Életem legboldogabb napjai azok voltak
melyeket falvakban parasztok közt töltöttem"
Bartók Béla: Magyar népzene, Új magyar zene.
Erkel Ferenc Múzeum 1962. okt. 24.

Békéscsabán 1970. november 20-án megalakult az ifjú Zenebarátok klubja, amely felvette a Bartók Béla nevet. Az ünnepélyes alakuló ülésen megjelent ifjabb Bartók Béla is.

A vésztőiek továbbmentek egy lépéssel és az úttörő csapat is felvette a Bartók Béla nevet. Az ünnepi avató beszédre e sorok íróját kérték fel 1978. március 18-án.

Békéscsabán 1976-ban megalakult a Bartók Béla vegyeskar.

Békéscsaba és Gyula városában szobor őrzi emlékét.

A vésztői iskola emléktábláján pontatlan a Bartók-idézet forrásának megjelölése. Helyesen: Magyar népzene és új magyar zene. (A szerk.)

A békéscsabai Aurora Kör történetének feldolgozása arra is fényt derített, hogyan hódította meg a bartóki muzsika 1922 és 1939 között fokról fokra a város közönségét, hogyan nőtt Bartók népszerűsége Békéscsabán.

SZEMLE

A MŰVÉSZETI ALAP ZENEI SZAKOSZTÁLYÁNAK 1980. ÉVI DÍJAI

A Művészeti Alap-díjat a Zenei Szakosztály 1980-ban Vargyas Lajos zenetudósnak ítélte. A Szabolcsi Bence emlékére alapított jutalmat a Szakosztály Pándi Marianne zenetörténésznek, továbbá Conrad Márta és Zeke Lajos zeneművészeti főiskolai hallgatónak adományozta.

VARGYAS LAJOS a magyar népzenekutatás élenjáró mesterei közé tartozik. Sokoldalú munkásságából kiemelkednek a Néprajzi Múzeum népzenei osztályán, az Eötvös Loránd Tudományegyetem néprajzi tanszékén, a Magyar Tudományos Akadémia népzenekutató csoportjának főmunkatársaként, majd igazgatójaként eltöltött esztendők. Az egyik legkorábbi falu-monográfia („Áj falu zenei élete", Budapest, 1941) az ő nevéhez fűződik. Fontos tudományos tevékenysége volt Kodály Zoltán: „A magyar népzene" című alapvető munkája példatárának összeállítása. Példátlan kitekintésű, 1976-ban megjelent műve, „A magyar népballada és Európa", az összehasonlító népzenetudomány eszközeivel vizsgálja meg — az európai népballadákkal összefüggésben — a teljes magyar balladakincset, annak típusait, elterjedését, a szövegekben őrzött történelmi-társadalmi utalásokat, a balladák keletkezési idejét s az ezzel kapcsolatos teljes problematikát. A kétkötetes mű anyagából a nagyközönség számára szerkesztett kitűnő antológia a dallamokat és a szövegeket közlő, 1979-ben megjelent nagy sikerű „Balladáskönyv".

PÁNDI MARIANNE zenetörténészeink Szabolcsi-nevelte gárdájához tartozik. Tudományos lelkiismerettel és jeles felkészültséggel megírt munkáit 1960 óta publikálja. Akkor jelent meg „Az olasz zene története" című kétkötetes összefoglalása, majd 1961-ben kitűnő Monteverdi-monográfiája. Forrásértékű kötetben gyűjtötte össze „Száz esztendő magyar zenekritikái"-t. „Maurice Ravel" c. munkája önálló kutatásokra épült, ízig-vérig modern szellemű monográfia. Közel 1800 oldalas „Hangversenykalauz"-a a zene népszerűsítéséért végzett eredményes munka summája. Lényegre törő elemzés, pontosság jellemzi mű-magyarázatait, amelyek közt első ízben jelentkezik korunk zenéje; különösen értékes a magyar termés gazdag bemutatása.

CONRAD MÁRTA a Zenetudományi tanszak ötödéves hallgatója. Főiskolai tanulmányainak kezdetétől tanúbizonyságot tett kiváló zenei képességeiről, a zene technikai és tartalmi vonatkozásai iránti nagyfokú érzékenységéről. A szorgalom és a képességek egymást erősítő tényezőkké váltak s ez azt eredményezte, hogy

több, a zenetörténet egymástól távol eső stíluskorszakával foglalkozó tárgyban (Schubert, Új bécsi iskola, Debussy) írásban és szóban olyan produkciókkal keltett feltűnést, amelyek meghaladják a tanszak növendékeinek átlagos teljesítményét és ígéretes pályakezdést sejtetnek.

ZEKE LAJOS a Zenetudományi tanszak egyik legígéretesebb növendéke. Két, teljes embert kívánó tanszakot végez egyidejűleg: a zenetudomány mellett az orgonát is, ahol szintén kiváló eredményt ért el. Kimagasló zenei képességeihez nagy elméleti érdeklődés társul, s ez azt eredményezte, hogy írásaiban a növendék-szintet messze meghaladó eredmények mutatkoznak. Nagylélegzetű Schubert-dolgozata egyik a legszebben megírt, legalaposabb és logikailag is legkövetkezetesebb dolgozatoknak az utóbbi idők növendék-munkái között.

Ára: 25,— Ft

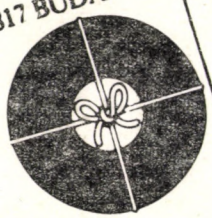
Index 25.563

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 –kívánságra– a Magyar Hanglemezgyártó Vállalat teljes HUNGAROTON lemezválasztékáról katalógust küld Önnek.
A LEMEZPOSTA katalógusát a Művelt Nép Könyvterjesztő Vállalat évenként kiegészíti.
A LEMEZPOSTA küldeményeit Ön a megrendelésének beérkeztétől számított 12 napon belül megkapja.
A LEMEZPOSTA címzettjét 250 Ft-nál nagyobb értékű megrendelés esetén nem terheli postaköltség.
A LEMEZPOSTA még megjelenésük előtt a lemezújdonságokról is tájékoztatja Önt.

Hogy jobban megismerkedjünk, kérje katalógusunkat!
Kérjük, hogy küldje el címünkre a kitöltött szelvényt:

lemezposta
1817 BUDAPEST



Ha katalógust kér,
aláhúzással jelezze érdeklődési körét
Zenekari művek, versenyművek, kantáta, oratórium, egyházi zene, opera, kórusművek, hangszerszólók, kamarazene, mai magyar zeneszerzők, irodalom, vers, egyéb.

Név: _____
Cím: _____ aláírás



Művelt Nép Könyvterjesztő Vállalat

Kötelespéldány

MAGYAR ZENE

1981 2

MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XXII. évf. 2. szám 1981. június

TARTALOM

A MAGYAR ZENEMŰVÉSZEK SZÖVETSÉGE XI. KÖZGYŰLÉSE
Adatok a Magyar Zeneművészek Szövetsége tevékenységéről a X. és XI. Közgyűlés közötti időszakban 115
Zenei életünkről 125
Láng István, a Magyar Zeneművészek Szövetsége főtitkára szóbeli kiegészítései a Közgyűlés írásos anyagához 128

KROÓ GYÖRGY:
Bartók dramaturgiai koncepciójának fejlődése a színpadi művek genezisének tükrében 135

VIRÁGH LÁSZLÓ:
Két Balassi-nótajelzésről 163

CSOMASZ TÓTH KÁLMÁN:
Huszár Gál énekeskönyve (1560) és zenei jelentősége 176

DR. BRUCKNER ÉVA:
Munkáshangversenyek a Vigadóban a századelőn 209

TOKAJI ANDRÁS:
Sáry László két kompozíciója 214

KÖNYVEKRŐL—KOTTÁKRÓL
Schneider, Reinhard: Semiotik der Musik (Maróthy János) . . . 221
Howard M. Brown: A reneszánsz zenéje — C. Ph. E. Bach: Oboaversenyek (Fittler Katalin) 222

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. Előfzetési díj fél évre 50,— forint, egész évre 100,— forint.
Index: 25 563

HU ISSN 0025—0384

81.3686.66-21 Alföldi Nyomda, Debrecen

A MAGYAR ZENEMŰVÉSZEK SZÖVETSÉGE XI. KÖZGYŰLÉSE

1980. november 29-én, a Zeneművészeti Főiskola Kistermében tartotta XI. Közgyűlését a Magyar Zeneművészek Szövetsége. *Kósa György*nek, a közgyűlés korelnökének javaslatára a tanácskozás elnökségébe választották *Kornidesz Mihály*t, az MSZMP KB Tudományos, Közoktatási és Kulturális Osztályának vezetőjét, *Tóth Dezső* művelődési miniszterhelyettest, *Balázs Ferencné*t, a Magyar Zeneművészek Szakszervezetének titkárát, *Szabó László*t, a Csongrád megyei Tanács elnökhelyettesét, *Ujfalussy József*et, *Lendvay Kamillót*, a Szövetség elnökségének tagjait, *Láng István*t, a Magyar Zeneművészek Szövetsége főtitkárát. A délelőtti ülés elnökéül a Közgyűlés Lendvay Kamillót, a délutáni ülés elnökéül Ujfalussy Józsefet választotta meg.

Lendvay Kamilló javaslatára a közgyűlés egyperces néma felállással emlékezett meg a Magyar Zeneművészek Szövetsége X. Közgyűlése óta elhunyt tagjairól. A Szövetség halottai: Vásárhelyi Zoltán, Dávid Gyula, Wehner Tibor, Szervánszky Endre, Andor Ilona, Lesznai Lajos, Molnár Imre, Kesztler Lőrinc, Antal István, Szatmári Géza, Fejér György, Ticharich Zdenka, Vaszy Viktor, Gál Zsuzsa, Sándor Frigyes, Pernye András, Varga Gáborné, Gaál Jenő és Karczag György.

A Közgyűlés napirendjén az alapszabálymódosítás elfogadása, a Szövetség munkájának és a magyar zenekultúra helyzetének vitája, valamint az új elnökség megválasztása szerepelt. Titkos szavazás alapján a Közgyűlés ötéves időszakra a következő elnökséget választotta meg (alfabetikus rendben): Balassa Sándor, Bozay Attila, Durkó Zsolt, Feuer Mária, Forrai Katalin, Gonda János, Görgei György, Jeney Zoltán (zeneszerző), Kadosa Pál, Kincses Veronika, Kroó György, Láng István, Lehel György, Lendvay Kamilló, Lukács Pál, Maklári József, Maros Rudolf, Maróthy János, Mihály András, Petró János, Petrovics Emil, Ránki Dezső, Sándor János (karmester), Sárai Tibor, Somfai László, Szabó Miklós, Szokolay Sándor, Szőllősy András, Szőnyi Erzsébet, Tarjáni Ferenc, Ujfalussy József.

Az Elnökség első, november 29-i ülésén ismét megválasztotta a Magyar Zeneművészek Szövetsége főtitkárává *Láng István*t. Megválasztotta a szakosztályok vezetőségeit, illetve vezetőit is: *Zeneszerző Szakosztály:* vezető: *Kocsár Miklós,* vezetőségi tagok *Balassa Sándor, Vántus István. Előadóművész Szakosztály:* vezető *Kincses Veronika,* vezetőségi tagok *Bartha Zsolt, Tarjáni Ferenc. Zenetudományi és Kritikai Szakosztály:* vezető *Breuer János* (a vezetőség megválasztására később kerül sor). *Tömegzenei Szakosztály:* vezető *Görgei György,* vezetőségi tagok *Bródy János, Szokolay Sándor, Victor Máté. Jazz Szakosztály:* vezető *Gonda János.* A Magyar Zeneművészek Szövetsége alapszabályának értelmében az Elnökségnek tagjai a szakosztályvezetők és vezetőségi tagok is.

Alábbiakban közreadjuk a Magyar Zeneművészek Szövetsége két Közgyűlés közötti tevékenységének összefoglalását, a magyar zenekultúra helyzetét összegező írásos beszámolót (a Közgyűlés résztvevői mindkettőt kézhez kapták), ismertetjük Láng István főtitkárnak az írásos beszámolókhoz fűzött szóbeli kiegészítéseit. Folyóiratunk következő számában ismertetjük a közgyűlés vitáját.

ADATOK A MAGYAR ZENEMŰVÉSZEK SZÖVETSÉGE TEVÉKENYSÉGÉRŐL A X. ÉS XI. KÖZGYŰLÉS KÖZÖTTI IDŐSZAKBAN

I. AZ ELNÖKSÉG MUNKÁJÁRÓL

A Magyar Zeneművészek Szövetsége 1976. decemberében rendezett közgyűlése a következő Elnökséget választotta meg: Balassa Sándor, Durkó Zsolt, Gonda János, Görgei György, Kadosa Pál, Kedves Tamás, Kórodi András, Kroó György, Láng István, Lendvay Kamilló, Lehel György, Lukács Pál, Maros Rudolf, Mihály András, Mura Péter, Petrovics Emil, Ránki Dezső, Sándor Frigyes, Sárai Tibor, Somfai László, Szokolay Sándor, Szőnyi Erzsébet, Ujfalussy József, Vaszy Viktor, Zámbó István. Szakosztályvezetőként lett tagja az Elnökségnek: Breuer János, Kincses Veronika, Kocsár Miklós, Victor Máté.

Az Elnökség a beszámoló időszakában 31 ülést tartott.

— 1977. szeptember 8-án Pozsgay Imre miniszter elvtárs vett részt az Elnökség ülésén.

— 1978. június 22-én tájékoztatta levélben Sárai Tibor elvtárs az Elnökséget arról, hogy főtitkári funkciójáról lemond. Döntését az Elnökség őszinte sajnálattal vette tudomásul.

— 1978. október 24-én, Pozsgay Imre miniszter, Tóth Dezső miniszterhelyettes elvtárs, és Rátkai Ferenc elvtárs, az MSZMP KB osztályvezetőhelyettese jelenlétében az Elnökség Pozsgay elvtárs javaslatát elfogadva Láng István elvtársat választotta meg a Magyar Zeneművészek Szövetsége főtitkárává. Az ülésen Pozsgay elvtárs méltatta a leköszönt és az újonnan megválasztott főtitkár érdemeit.

— 1979. januárjában a Szövetségbe látogatott Armando Hart Davalos elvtárs, a Kubai Kommunista Párt PB tagja, kulturális miniszter, aki az Elnökség tagjaival és meghívott vendégekkel sokoldalú eszmecserét folytatott a zenei együttműködés fejlesztésének lehetőségeiről.

Az Elnökség rendszeresen foglalkozott tagfelvételi ügyekkel. A Szövetség tagjai sorába felvett 104 új tagot. A teljes taglétszám a közgyűlés napján 393 fő. Az Elnökség, elhalálozás és tagdíjfizetési kötelezettségének elmulasztása miatt törölt a Szövetség tagjainak sorából 23 főt.

Az Elnökség a beszámoló időszakában megvitatta a Televízió, az Országos Rendező Iroda, a Muzsika folyóirat, a Budapesten kívül működő operatársulatok, a Népszínház zenés társulata, a Kórusok Országos Tanácsa és a KÓTA folyóirat, valamint a Nemzetközi Koncertiroda munkáját. Közös problémák megvitatására együttes ülést rendezett a Magyar Táncművészek Szövetségével. Megvitatta a Magyar Rádió 1980 őszén rendezett „Öt év új magyar zenéje" sorozatának tervezetét. Megtárgyalta az előadóművészek és

a szórakoztató zene művelőinek helyzetét. A helyi csoportok meghívására Debrecenben, Miskolcon és Győrött tartott egy-egy ülést az Elnökség.

A Budapesten kívüli zenekultúra helyzetének megvitatásában megyei párt- és állami kulturális vezetők is részt vettek.

Az Elnökség több ízben kapott tájékoztatást a Szövetség tevékenységéről és a Szövetség előtt álló nagyobb feladatokról.

Zenei Tanácsadó Bizottságok

A zenei intézmények vezetői mellett működő tanácsadó bizottságok tagjainak többségét az Elnökség delegálta, illetve erősítette meg funkciójában. A beszámoló időszakában a tanácsadó bizottságok összetételében több változás történt. Az intézmények által rendszeresen működtetett tanácsadó testületekben Szövetségünk következő tagjai vesznek részt:

Magyar Rádió: Kórodi András, Maros Rudolf, Sárai Tibor.
M. Áll. Operaház: Petrovics Emil, Sárai Tibor.
Zeneműkiadó V.: Breuer János, Kadosa Pál, Kocsár Miklós, Kroó György, Maróthy János, Petrovics Emil, Till Ottó.
Országos Filharmónia: Breuer János, Kadosa Pál, Kárpáti János, Kórodi András.
Magyar Hanglemezgyártó V.: Durkó Zsolt, Kárpáti János, Kroó György, Somfai László.
Nemzetközi Koncertigazgatóság: Ránki Dezső.
Országos Rendező Iroda: Gonda János, Tamássy Zdenko, Victor Máté.

A Szövetség számos tagja vett részt a kulturális miniszter mellett működött zenei tanácsadó bizottságban, a Művészeti Alap Zenei Szakosztálya vezetőségében, a Szerzői Jogvédő Hivatal vezetőségében.

II. A SZAKOSZTÁLYOK MUNKÁJÁBÓL

1. Zeneszerző Szakosztály

Vezetője: 1977-ben Balassa Sándor, 1978-tól Kocsár Miklós.

A Szakosztály 2 hangversenyt, 16 munkaülést rendezett. Találkozókat szervezett a Budapestre látogatott neves külföldi zeneszerzőkkel (Luigi Nono, Witold Lutoslawski, Ligeti György, Iannis Xenakis stb.).

A nemzetközi zeneszerzői versenyekre beküldött magyar pályaművek zsürizését folyamatosan végezte, kiválogatta a beszámoló időszakában sorra került ISCM-fesztiválok magyar anyagát.

A Szakosztály foglalkozott a Veszprémi Kamarazenetalálkozó, a Debreceni Bartók Béla Kórusverseny értékelésével (utóbbi a Tömegzenei Szakosztállyal közös rendezvény).

2. Zenetudományi és Kritikai Szakosztály

Vezetősége: Ujfalussy József, Somfai László, Breuer János.

A Szakosztály 14 ülést tartott, részben a Zeneszerzői Szakosztállyal közös rendezésben. 1979. november 3-án, Bárdos Lajos 80. születésnapjának tiszteletére egész napos tudományos ülésszakot rendezett, amelyen 11 előadás hangzott el.

A Szakosztály készítette elő a 130 000 példányban megjelenő Muzikalnaja Zsizny szovjet zenei folyóirat magyar számát (1979/7. szám). Anyagot állított össze az Olasz Kommunista Párt által megjelentetendő, az utolsó 30 év európai zenei fejlődését áttekintő gyűjteményhez. Magyar tanulmányanyagot állított össze az NDK Zeneszerző és Zenetudósok Szövetsége által kiadandó zenetudományi gyűjtemény számára, amelynek tematikája: a zenés színház a szocialista országokban.

A Szakosztály 1978 márciusától folyamatosan előkészíti a Nemzetközi Zenei Tanács 1981 őszi budapesti rendezvénysorozatát.

3. Előadóművész Szakosztály

Vezető: 1977-ben Lukács Pál, majd Mező László, 1978-tól Kincses Veronika.

A Szakosztály 1977—1979 között, Budapesten kívüli előadóművészek megismertetésére Muzsikus Fórum elnevezéssel hét hangversenyt rendezett a Fészek-klubban.

1980. január 31-én és február 1-én a Muzsikus Fórumra megújult keretek között, a Magyar Zeneművészek Szakszervezete Zenepedagógiai Szakosztályával együttműködve került sor. Három hangversenyen hat együttes, illetve szólista lépett fel. A Muzsikus Fórum egyben az ország zenepedagógusainak továbbképzésére is szolgált. Az eseményeket Tóth Dezső kulturális miniszterhelyettes nyitotta meg. A résztvevők Ujfalussy József akadémikus és Balázs István, a Kult. Minisztérium főosztályvezetőjének előadását hallgatták meg.

1978-tól rendezi a Szakosztály fiatal énekesek népszerűsítésére a Fészek-művészklubbeli, beszélgetéssel egybekötött hangversenyeit. Az 1979/80-as évad végéig összesen 7 hangversenyt.

1980 első felében a Szakosztály — más szakosztályokkal együttműködve — négy összejövetelt rendezett „Beszélgetések az operáról" címmel. A találkozókat Huszár Klára vezette, beszélgető partnerei: Kórodi András, Szokolay Sándor, Vámos László és Sándor Judit voltak.

4. Tömegzenei Szakosztály

Elnök: Görgei György, *titkárok:* Szokolay Sándor, Victor Máté.

A Szakosztály a tömegzene különböző műfajaival foglalkozva, 15 munkaülést, vitát rendezett. A Szakosztály vendégeként több ízben tartott prozódiai kérdésekről előadást Bárdos Lajos.

A Szakosztály a KÓTA-val együttműködve folyamatosan foglalkozott a Debreceni Bartók Béla Kórusfesztiválok előkészítésével és értékelésével.

5. Jazz Szakosztály

Vezetője: Gonda János.

A Szakosztály 25 munkaülést tartott és tizenhárom hangversenyt rendezett. Az ülések napirendjén új jazz-lemezek bemutatása, jazz-történeti előadás-sorozat és a Szakosztály rendezvényeinek előkészítése szerepelt. 1979-ben hangversenysorozatot indított új együttesek és művészileg jelentős produkciók bemutatására. Közreműködött jazzklubok országos hálózatának kialakításában a regionális központok megszervezésében.

1979. novemberében a Szakosztály nemzetközi jazz-oktatási konferenciát rendezett 9 ország 14 szakemberének részvételével.

1980. augusztus 4—18. között Tatabányán, több társrendező közreműködésével rendezte meg a Szakosztály az első nemzetközi jazz tábort, amelyen 6 ország 73 muzsikusa vett részt.

A Szakosztály a beszámoló időszakában 11 alkalommal jelentette meg „Jazz-tájékoztató" c. belső kiadványát.

A Nemzetközi Jazz Federáció kérésének eleget téve 1980. októberében kiadta a „Jazz School Directory" c. kézikönyvét, mely az európai jazzoktatási intézmények tantervét és adatait tartalmazza.

6. Fiatal Zeneszerzők Csoportja

Vezetőség: 1979. szeptemberig Vajda János (titkár), Székely Iván és Huszár Lajos. 1979. szeptembertől: Orbán György (titkár), Kovács Sándor, Selmeczi György, Tihanyi László.

A Csoport 30 munkaülést és előadást, 38 hangversenyt rendezett önállóan, illetve társrendezői minőségben (Országos Filharmónia, Magyar Rádió hangversenyei, Mozgó Világ estek stb.).

Az Ady-centenárium alkalmával a Magyar Zeneművészek Szövetsége és a Szerzői Jogvédő Hivatal írt ki zeneszerzői pályázatot a Csoport tagjai számára. A zsüri az I. díjat nem adta ki, II. díjat nyert Borsody László, Fehér András és Huszár Lajos.

1979-ben a KISZ KB Kulturális Osztálya és a Magyar Zeneművészek Szövetsége írt ki zeneszerzői pályázatot a Csoport tagjai számára. I. díjat nyert Orbán György, III. díjat Hollós Máté és Vajda János. A díjnyertes műveket 1980. október 4-én a Zeneakadémia Kistermében mutatták be.

A Csoport tagjainak részvételével 1979-ben Moszkvában és Leningrádban, 1980-ban Budapesten került sor fiatal szovjet és magyar zeneszerzők és zenetudósok munkaértekezletére.

A Csoport tagjai közül számosan vettek részt különféle tanulmányutakon, a Magyar Zeneművészek Szövetsége kiküldetésében.

7. ISME-bizottság

A Magyar ISME-bizottság folyamatosan foglalkozott a Zenei Nevelés Nemzetközi Társasága konferenciáin és más rendezvényein való magyar részvétellel, rendszeresen rendezett beszámolókat a magyar zenepedagógusok számára.

A Bizottság legnagyobb feladata az ISME Varsóban rendezett XIV. Világkongresszusa magyar részvételének előkészítése és lebonyolítása volt. Varsóban, 1980. július 6—12. között — egy évtized óta első ízben — nyílott lehetőség arra, hogy zenei nevelésünk nemzetközi súlyának és tekintélyének megfelelő mértékben lehessen jelen ISME-konferencián. A tanácskozáson mintegy 300 főnyi magyar delegáció vett részt, öt ifjúsági zenei együttes, 4 demonstrációs csoport. A programban 3 magyar előadás hangzott el és bemutattunk 5 magyar filmet. A varsói konferenciára a teljes magyar program s a résztvevők bemutatására angol nyelvű műsorfüzetet adott ki az ISME-bizottság.

III. A HELYI CSOPORTOK MUNKÁJÁRÓL

A két közgyűlés közötti időszakban a helyi csoportok létszámban megerősödtek és mind szélesebb körű tevékenységet fejtettek ki, részben városuk, megyéjük és területük zenei művelődésének fejlesztése, részben a Szövetség központi akcióihoz való csatlakozásuk révén.

Kiváltképp jelentős az a munka, amelyet a helyi csoportok többsége a szocialista országok zeneszerzésének propagálása terén fejtett ki s az a személyes kapcsolat, amelyet a Szövetség szocialista országokból érkezett muzsikusvendégeinek fogadása révén teremtett meg.

1. Észak-dunántúli Csoport (Győr)

Elnök: 1977-ben Pothof Csaba, *titkár:* Hegedűs András.
Elnök: 1978-tól Szabó Miklós, *titkár:* Jancsovics Antal.

A csoport a két Közgyűlés között — a Zenei Világnap eseményein kívül — 12 hangversenyt rendezett, számos hangverseny és más fontos zenei esemény rendezésében vett részt. A csoport különösen nagy jelentőséget tulajdonított a zenei nevelés kérdéseivel való intenzív foglalkozásnak és a zenetörténeti emlékekben gazdag országrész emlékhelyei méltó gondozásának.

2. Dunántúli Csoport (Pécs)

Elnök: Antal György, *titkár:* Kircsi László.

A Csoport folyamatosan foglalkozott az Ifjú Zenebarátok Magyarországi Szervezete Pécsi Nemzetközi Táborának előkészítésével és lebonyolításával. Részt vett jelentős társadalmi-politikai évfordulók megünneplésében. Közreműködött a városi és megyei párt- és állami szervek számára készített zenei

dokumentumok kidolgozásában és e dokumentumok vitájában. Pécs város művészeti díjainak odaítélésére folyamatosan dolgozott ki javaslatokat. Rendszeresen foglalkozott az Országos Filharmónia megyei rendezvényeinek kérdéseivel.

A zenei világnapot a csoport minden évben nagyszámú és jelentős eseményekkel köszöntötte.

1979-ben jugoszláv, 1980-ban leningrádi zeneszerzők kamaraműveiből rendezett hangversenyt.

3. Észak-magyarországi Csoport (Miskolc)

Elnök: Szak Péter, *titkár:* Barta Péter.

A csoport a beszámoló időszakában nyolc munkaülést és — jelentős zenei világnapi rendezvényeken kívül — hét hangversenyt rendezett.

Rendszeresen foglalkozott az Országos Filharmónia rendezvényeivel, kapcsolatot tartott a terület kulturális életének párt- és állami vezetőivel.

1977-ben román zeneszerzők műveiből kamaraestet, 1978-ban grúz zeneszerzők műveiből zenekari estet, 1979-ben a Dél-magyarországi Csoport művészeinek közreműködésével két modern lengyel kamaraestet, valamint az NDK Zenei Napok keretében Kazincbarcikán mai NDK szerzők műveiből zenekari koncertet rendezett. 1980-ban Ózdon szlovák zeneszerzők műveiből rendezett hangversenyt a csoport.

A beszámoló időszakában vette fel a csoport a kapcsolatot Nógrád megye muzsikusaival.

4. Dél-magyarországi Csoport (Szeged)

Elnök: 1978-ig Vaszy Viktor, 1979 óta Vántus István.

Titkár: Weninger Richárd.

A csoport 20 munkaülést és 28 hangversenyt rendezett. E számban nem foglaltatnak benne a Zenei Világnap rendezvényei.

A csoport részt vett a Szegeden évente megrendezett Mai magyar zene hete hangversenyeinek és találkozóinak előkészítésében és lebonyolításában.

Tevékenységével Csongrád megyén kívül átfogja Bács-Kiskun és Békés megyét is.

A csoport rendszeres munkakapcsolatot tart területe illetékes párt- és állami kulturális vezetőivel.

5. Tiszántúli Csoport (Debrecen)

Elnök: Gulyás György, *titkár:* Kedves Tamás.

A csoport a beszámoló időszakában 19 munkaülést és 9 hangversenyt rendezett (nem számítva a nagyszámú Zenei Világnap-koncerteket).

Rendszeres kapcsolatot tartott területe kulturális életének párt- és állami vezetőivel, beleértve a Hajdú-Biharral szomszédos megyéket is.

Eredményesen kezdeményezte, hogy Debrecen város alapítson művészeti ösztöndíjakat és javaslatokat dolgozott ki azok odaítélésére. A csoport különösen intenzíven foglalkozott a zenei nevelés kérdéseivel (15 éves távlati terv kidolgozása).

Részt vett a Magyar Zeneművészek Szakszervezete Zenepedagógiai Szakosztálya Debrecenben rendezett nyári továbbképző tanfolyamainak előkészítésében és lebonyolításában.

IV. A SZÖVETSÉG NEMZETKÖZI MUNKÁJÁRÓL

1. Nemzetközi zenei társaságok

Nemzetközi Zenei Tanács (CIM). A Társaságnak 1978-ig alelnöke, 1978—79-ben egyéni tagja, 1980—81-ben főtitkára Sárai Tibor. A Szövetség, mint a CIM Magyar Nemzeti Bizottsága, részt vett a CIM 1977-ben és 1979-ben rendezett közgyűlésén és kongresszusán. A közgyűlés 1977-ben Magyarország meghívását elfogadva úgy határozott, hogy 1981. őszén, a Bartók-centenárium jegyében a Magyar Nemzeti Bizottság rendezi a CIM közgyűlését, kongresszusát és a Zenei Világhetet.

A CIM VB határozatának jegyében a beszámoló időszakában minden évben nagyszámú rendezvénnyel köszöntöttük október 1-én a Zenei Világnapot. A KÓTA-val közös hangversenyek sorozatára került sor, a helyi csoportok valamennyien megemlékeztek a Zenei Világnapról, az események rendezői között szerepelt a Rádió és a Televízió, jelentős feladatokat vállalt magára a sajtó. A Nemzetközi Zenei Tanács ismételten elismerését fejezte ki a Zenei Világnap magyarországi megünnepléséért.

Rendszeresen részt vett a CIM Magyar Nemzeti Bizottsága a CIM Európai Regionális Csoportjának (ERG) közgyűlésein, kongresszusain, az ERG más akcióiban.

Új Zene Nemzetközi Társasága (ISCM). A beszámoló időszakában valamennyi nemzetközi fesztiváljának műsorán szerepelt egy, illetve több új magyar kompozíció. A Társaság számos magyar javaslatot fogadott el tevékenysége továbbfejlesztésére. 1980. tavaszán az ISCM magyar szekciója — Szövetségünk — az Ifjú Zenebarátok Magyarországi Szervezetével közös nemzetközi ISCM-Jeunesses Musicales konferenciát rendezett az új zene és az ifjúság témájáról.

Zenei Nevelés Nemzetközi Társasága (ISME). 1980-ig igazgatósági tagja volt Forrai Katalin, aki az 1980-as varsói közgyűlésen életre hívott óvodás korú gyermekek zenei nevelésével foglalkozó ISME-szakbizottság vezetőjeként továbbra is a tágabb nemzetközi vezetőség tagja. Legjelentősebb esemény a Varsói ISME-konferencián való részvételünk volt (részletesebben a Magyar ISME-bizottságról szóló beszámolóban).

Részt vettünk az ISME számos kisebb méretű nemzetközi konferenciáján is.

Nemzetközi Jazz Federáció (IJF). Alelnöke Gonda János. Részt vettünk az IJF valamennyi jelentős nemzetközi rendezvényén.

Az IJF magyar tagozata — Szövetségünk Jazz-szakosztálya — rendezte meg 1979-ben az IJF jazzoktatási konferenciát.

Zenei Információs Központ (MIC). A MIC magyar képviselője Kókai Rezsőné, aki részt vett a szervezet valamennyi nemzetközi konferenciáján. A Magyar Zeneművészek Szövetsége, mint Zenei Információs Központ a beszámoló időszakában több ezer — zömmel kortárs magyar műveket tartalmazó — kottát, hanglemezt, hangszalagot, valamint idegen nyelvű tájékoztató anyagot küldött külföldre. Részint más országok MIC-szervezeteinek, részint a szocialista országok zeneszerző szövetségeinek, részint egyéni érdeklődőknek. A MIC és a Szövetség közti rendszeres zenei kiadványcsere eredményeképpen Szövetségünk igen jelentős új zenei könyv-, kotta- és hanglemeztárral rendelkezik és a világ számos archívumába jutnak el az új magyar zenei kiadványok.

2. Kapcsolatok a szocialista országok zeneszerző és előadóművész szövetségeivel

A Magyar Zeneművészek Szövetsége szerződéses kapcsolatban áll Bulgária, Csehszlovákia, Jugoszlávia, Kuba, Lengyelország, az NDK, Románia és a Szovjetunió zeneszerző szövetségeivel. Jugoszláviában a központi szövetség mellett két szövetségi köztársaság zeneszerző szövetségével is, továbbá a Lengyel Muzsikusok (előadóművészek) Szövetségével.

A szövetségközi kapcsolatokra jellemző, hogy azok mind konkrétabbakká, mindinkább munkajellegűekké váltak az elmúlt évek folyamán.

Kiemelkedő jelentősége van a Szovjet Zeneszerzők Szövetsége, valamint több szovjet szocialista köztársaság Szövetsége és a Magyar Zeneművészek Szövetsége sokoldalú, tartalmas kapcsolatainak.

A Magyar Zeneművészek Szövetsége a beszámoló időszakában részt vett a Magyarországon rendezett Bolgár, Kubai, Lengyel, NDK és Szovjet zenei, illetve kulturális napok programjának előkészítésében, megszervezésében, lebonyolításában. Részt vett a magyar zene illetve kultúra bulgáriai, lengyelországbeli, az NDK-ban rendezett és a Szovjetunióban sorra került fesztiváljainak előkészítésében és megszervezésében is. Kubában össz-szocialista zenei fesztiválokon mutattak be magyar műveket.

Gyakorlattá vált, hogy az ilyen zeneünnepeken a vendéglátó ország muzsikusai alkotói eszmecseréket folytatnak a vendégmuzsikusokkal, a szövetségek rendezésében.

A beszámoló időszakában kiemelkedő jelentőségű a Moszkvában és Grúziában 1977-ben megrendezett szovjet—magyar szövetségközi titkársági ülés, amelynek viszonzásául 1980. novemberében Budapesten kerül sor hasonló rendezvényre.

1979. márciusában, a Magyar Tanácsköztársaság 60. évfordulója tiszteletére, a Magyar Zeneművészek Szövetsége több napos ünnepi megemlékezést rendezett, amelyen valamennyi baráti szocialista ország magas szintű muzsikusdelegációval képviseltette magát.

3. Kapcsolatok tőkés országokkal

A beszámoló időszakában együttműködési szerződést kötött a Magyar Zenei Tanács (Magyar Zeneművészek Szövetsége) és az NSZK Zenei Tanács, hasonló szerződést kötött Szövetségünk és a Svéd Zeneszerzők Szövetsége. Ezeket az egyezményeket, amelyek alapján rendszeres muzsikus- és zenei kiadványcserére nyílik lehetőség, nemcsak szakmai, hanem politikai szempontból, Helsinki szellemében is nagyra értékelik Európa mindkét felén.

Különösen a svéd—magyar együttműködés volt eredményes, ami egyrészt Svédországnak a magyar zenekultúra iránti érdeklődésében mérhető le, másrészt a Svéd Zene Magyarországi Hete (1980. május) sikerén is. Hasonló kapcsolatokra kezdeményező lépéseket más nyugat-európai országok szervezeteinél is tettünk. Ha nem is egyezményes keretek között, de az Osztrák Zenei Tanáccsal, valamint a NOMUS-szal (Skandináv Országok Zenei Együttműködési Bizottsága) körvonalazódnak a kapcsolatok szorosabbá tételének a lehetőségei.

A tőkés országokból sok száz muzsikus fordul rendszeresen különféle zenei anyagokért vagy információkért Szövetségünkhöz. Mind gyakoribb, hogy a szakembereket magyar külképviseletek irányítják hozzánk.

4. A Szövetség muzsikuscseréi

A Szövetség „idegenforgalmának" túlnyomó része a szocialista országok testvérszövetségeivel, az államközi kulturális egyezmények alapján bonyolódott le.

1977-ben 53 magyar muzsikus utazott kiküldetésünkben külföldre, 72 külföldi muzsikus volt Szövetségünk vendége. 1978-ban a kiutazások száma 60, a fogadásoké 53 volt. 1979-ben 61 magyar muzsikust delegáltunk külföldre és 64 külföldi muzsikust fogadtunk. 1980-ban a kiutazók száma előrelátható lag 44, a vendégeké 45 lesz.

Ezekben a számokban nem szerepelnek azok a külföldi muzsikusok, akik magánemberként, vagy más intézmény vendégeként érkeztek Magyarországra és látogattak el Szövetségünkbe.

A kiutazások megszervezésénél egyrészt különösen nagy figyelmet szenteltünk annak, hogy mennél nagyobb számban jussanak el külföldre Budapesten kívül tevékenykedő tagjaink és fiatal muzsikusok, másrészt annak, hogy küldötteink konkrét eseményeken — fesztiválokon, konferenciákon — való részvétel végett utazzanak, tehát zenei-szakmai haszna legyen ezeknek a kapcsolatoknak.

ZENEI ÉLETÜNKRŐL

A zene korok, társadalmak s a bennük élő ember világának sajátos kifejezője és alakítója. *A zenekultúra,* az alkotó- és előadóművészet, a zenetudomány, -kritika, -oktatás ismeretterjesztés, az amatőr muzsikálás és éneklés, az előadási-hallgatási formák tartalmainak, intézményeinek egymásra ható komplex (a nemzetközi zenei élettel is összefüggő) rendszere; minőségi és mennyiségi tényezőivel *az adott nemzeti társadalom általános kultúrájának szerves része.*

Mai zeneszerzésünk eredményei, az új kompozíciók nemzetközi terjedése; előadóművészeink hazai és külföldi elismertsége, zenetudományunk képviselőinek munkássága, Kodály nevéhez fűződő zenei nevelésünk jó híre, zeneműkiadásunk, hanglemezgyártásunk mennyiségi és minőségi fejlődése, operáink, hangversenyéletünk, az Országos Filharmónia, a Magyar Rádió és Televízió közönséggyarapító, nevelő munkája, a zenei életünk decentralizálásában elért eredmények mind arra vallanak, hogy szocialista társadalmunk a magyar zeneművészet progresszív tradícióinak, mindenekelőtt Bartók és Kodály örökségének aktív vállalásával *a magyar zenekultúra nagyarányú,* szocialista és nem szocialista társadalmakban egyaránt elismerést keltő *kibontakozását tette lehetővé.*

Ezekben az eredményekben oroszlánrésze volt a nagy áldozatokat vállaló zeneművész társadalomnak, amely ma minden eddiginél teljesebb képviselettel van jelen a Szövetségben. Kötelességünknek érezzük, hogy egyetértve művelődéspolitikánk célkitűzéseivel, a magunk részéről változatlan erőfeszítéssel járuljunk hozzá zenekultúránk továbbfejlesztéséhez. Ennek a felelősség- és feladattudatnak a jegyében véljük kötelességünknek azokra a *problémákra, akadályokra, feszültségekre* felhívni a figyelmet, amelyek leküzdése, csökkentése ma zenekultúránk továbbfejlesztését — esetenként fejlesztésének feltételeit — jelentik; amelyek megvitatását a közgyűlésen, majd más fórumokon elsősorban javasoljuk s amelyek megoldása a Szövetség és a zenei élet állami irányításának szoros együttműködését igényli.

A zene és közönség viszonyát, *a zene közművelődési szerepét illetően* a statisztikai, mennyiségi szemléletet egyre inkább ki kell egészítenünk e viszony *tartalmi* tényezőinek komplex vizsgálatával és gyakorlati figyelembevételével. A zenei befogadás készsége és az általános művészeti kultúra, illetve az általános műveltségi szint összefüggése; az általános oktatásban az esztétikai, ezen belül a zenei nevelés helyzete; a zenei szakoktatás és társadalmunk zenei kultúrája; a gépzene nagyméretű előretörése és az élőzene

viszonya; a szórakoztató zene értékdifferenciálásának elégtelensége, zenei „környezetszennyező" mellékhatása; a mai magyar zeneművek és a közönség kapcsolata; egy központi állami vegyeskar létrehozása; a szűkebb zenei élet, másfelől a zenei-, kórus-, hangszeres népzenei amatőrmozgalmak mindenképpen javítandó viszonya, beleértve az amatőrmuzsikálás, éneklés alkalmas kompozíciókkal való ellátását; az amatörizmus és a dilettantizmus elhatárolása és így tovább: — mind napirenden levő, vitatott, a sajtóban és a Szövetség szóbeli fórumain vitatandó kérdések, amelyekben viszonylagos egyetértés alapján javaslatok kimunkálása és gyakorlati lépések megtétele szükséges.

Mindenekelőtt a zene és közönség kapcsolata, a zenei közművelődés, a felkeltett igények kielégítése érdekében — az állami irányítás ismeretes erőfeszítései mellett is — nyomatékosan szorgalmaznunk kell a zenei élet *infrastrukturális elmaradottságának* mielőbbi csökkentését (a Magyar Állami Operaház és az operatagozatos színházak épületeinek rekonstrukciója, az Erkel Színház modernizálása, korszerű fővárosi hangversenyterem, nagyzenekari, oratórium, rádió- és hanglemezfelvételre alkalmas stúdió építése, az újonnan épülő művelődési létesítmények építésénél a zenei követelmények szem előtt tartása, biztosítása; zenekarok, zeneiskolák hangszerállományának bővítése, javítása, karbantartása stb.).

A magyar *zeneoktatás* 15 éves fejlesztési tervének nemcsak előkészítésében, de konkrét értelmezésében, végrehajtásában is az egész zenei élet, az egész hazai zenekultúra közvetlenül érdekelt. A közoktatás keretében folyó általános iskolai ének-, zenetanításhoz hasonlóan az alsó- és középfokú szakoktatás mennyiségi bővülését sem kísérte a minőséget biztosító személyi, módszertani és tárgyi feltételek szükséges gyarapodása; zeneoktatásunk nehezen találja meg az egyensúlyt a szakemberképzés és a közönségnevelés igényeinek egyformán fontos kielégítése közt; a szakemberképzés a zenei élet szükségleteit — részben az adottság, tehetség jelentkezésének esetlegessége miatt — egyenetlenül elégíti ki (egyes ágazatokban túlképzés, másokban hiány); a zeneiskolai pedagógusok, zenekarok utánpótlásának bizonytalansága a színvonalemelkedés egyik legnagyobb akadálya.

Zenekultúránk jövőjének stratégiai kérdése, hogy a zenei élet decentralizációjának eredményeit megszilárdítsuk és tervszerűen biztosítsuk a továbbfejlesztés lehetőségeit. Vidéken a legdinamikusabb a fejlődés, itt a legnagyobb a lelkesedés, ezzel együtt itt jelentkeznek viszonylag legélesebben az infrastruktúra lemaradásai, a szakemberhiány, az utánpótlás égető gondjai. A megyék, városok (Debrecen, Győr, Pécs, Szeged, Miskolc, Szombathely és más városok) áldozatvállalásának keretein belül, a központi eszközök lehetséges támogatásával megfelelő káderpolitikával és szervezeti intézkedésekkel folyamatosan kell törekedni arra, hogy a zenei bázisokkal (operatagozat, zenekar, kórus, főiskolai tagozat, zeneiskola, a Szövetség helyi csoportja stb.) szimultán rendelkező városok összehangolt irányítású, önálló felelősségű, regionális és országos kisugárzású zenei centrumokká fejlődjenek.

Egész zenekultúránk szempontjából nagy jelentősége van zeneművészeti életünk *nemzetközi kapcsolatainak;* a magyar alkotó- és előadóművészek, a magyar zenetudomány, zenepedagógia méltó külföldi képviseletének éppúgy, mint annak, hogy a világ progresszív zeneművészeti alkotásaival, legkiválóbb előadóművészeivel, produkcióival a hazai közönség, a hazai szakmai élet

rendszeresen megismerkedjék. Ebből a szempontból rendkívül sok múlik a Nemzetközi Koncertigazgatóság tevékenységén is. Javasoljuk, hogy az új vezetés munkáját rugalmasabb módszerekkel — egyben gazdaságilag is eredményesen — végezze, a Művelődési Minisztérium pedig biztosítsa az ehhez szükséges kevésbé korlátozott jogi kereteket.

Tekintettel a zenei élet komplexitására, ezen belül is a zeneoktatásnak az egész zenei életre kiható szerepére, aggodalommal vettük tudomásul, hogy az új Művelődési Minisztériumban a szűkebb értelemben vett zenei élet, másfelől az általános zenei és a zenei szakoktatás, illetve az alsó-, közép- és felsőfokú zeneoktatás, továbbá a Hanglemezgyártó Vállalat, a Nemzetközi Koncertigazgatóság irányítása és a zenei, valamint kórus amatőrmozgalom irányítása szervezetileg különböző osztályok felügyeleti területéhez tartozik. Kérjük a Művelődési Minisztériumot, hogy *a zenei élet* szoros összetettségét messzemenően figyelembe véve biztosítsa annak *tartalmilag összehangolt,* szervezetileg áttekinthető irányítását (beleértve a megyék zenepolitikájának koordinálását is).

Szövetségünk — ahogy ezt a tevékenységéről szóló beszámoló dokumentálta — tudatában van annak, hogy maga is *felelősséggel* tartozik a jelzett — s még tovább sorolható — problémák megoldásáért. Ezeknek a tartalmi kérdéseknek közgyűlési napirendre tűzésével azt is kifejezésre kívánjuk juttatni, hogy a továbbiakban a Szövetség szakosztályainak, regionális tagozatainak a zenei élet egyetértésekre is jutó, intenzívebb vitafórumaivá kell válniuk; hogy az Elnökség egyik fontos feladata a vélemények, álláspontok megvizsgálása; állásfoglalásának kialakítása. Ezzel járulhatunk hozzá, hogy a zenei élet Szövetségben tömörült szakemberei egyben az egész magyar zenekultúráért felelősséget érző, áldozatot vállaló, közéleti elkötelezettségtől áthatott „zenei értelmiség" is legyen — s partnerszerepünknek eleget téve, így támogathatjuk a zenei élet állami minisztériumi, tanácsi irányítását is.

Meggyőződésünk, hogy Szövetségünk közgyűlése, annak tanulságai egyben a *Bartók Béla és Kodály Zoltán születésének 100. évfordulójára* való felkészülést is szolgálják.

LÁNG ISTVÁN, A MAGYAR ZENEMŰVÉSZEK SZÖVETSÉGE FŐTITKÁRA SZÓBELI KIEGÉSZÍTÉSEI A KÖZGYŰLÉS ÍRÁSOS ANYAGÁHOZ

A főtitkár elöljáróban hangsúlyozta: „Eddigi szokásunktól eltérően nem a hosszabb főtitkári beszámoló teszi ki délelőtti ülésünk nagyobb részét. Úgy gondoltuk, hogy írásos anyagban számolunk be tagságunknak az elmúlt négy év működéséről, ehhez csatlakoztatjuk az Elnökség állásfoglalását zenei életünk legfontosabb problémáiról és ezt vitaanyagként bocsátjuk a Közgyűlés elé."

A Szövetség munkájával kapcsolatban Láng István az írásos beszámoló elkészülte és a Közgyűlés időpontja között lezajlott nagyobb szabású vállalkozások közül részletesen ismertette, hogyan vette ki a részét a Magyar Zeneművészek Szövetsége a Szovjet Kultúra Napjai Magyarországon eseménysorozatából. „Két fontos pontunk volt, amiben csatlakozhattunk a nagy országos eseményekhez. Az egyik: november 3-án a Szovjet Zeneszerzők Szövetségével közösen titkársági ülést tartottunk. Ennek régi hagyománya van; általában két-három évenként szoktunk közös titkársági üléseket tartani, előre meghatározott napirendi ponttal és ezeken az üléseken általában a két Szövetséget legjobban érdeklő kérdésekről beszélünk, a napi tevékenység témái mellett. A mostani titkársági ülésen két főreferátum hangzott el. Az egyik „Az új zene eljuttatása az új közönséghez" címmel. Magyar részről *Szokolay Sándor*, szovjet részről *Jurij Korev*, a Szovjetszkaja Muzika főszerkesztője volt az előadója. Második pontként Breuer János írásbeli beszámolója szerepelt, „A barátság 35 éve" címmel, kivonata — „Összhangzat" — az Élet és Irodalom november 8-i számában vezércikként látott napvilágot."

Láng István beszámolt arról, hogy ennek a tanácskozásnak mintegy közvetlen előzménye volt az az ad hoc-jellegű megbeszélés, amely 1980. áprilisában, a Magyar Kultúra Napjai alkalmával, Moszkvában folyt a két Szövetség vezetői között. „Teljesen váratlan beszélgetést — titkársági tanácskozást — rendeztünk Moszkvában, minden előkészítés nélkül. Leültünk beszélni közös dolgainkról és perceken belül kiderült, hogy mind a szovjet, mind a magyar kollégáknak e pillanatban — és ez nagyon lényeges! — a legfontosabb problémája az volt, hogyan tud a két Szövetség a legjobban közelférkőzni a tömegekhez, hogyan tudja a leghatékonyabban eljuttatni mindenkihez a zenét.

Rendkívül fontosnak tartjuk azt is, hogy a Szovjet Kultúra Napjai Magyarországon eseménysorozatának szerves részeként Szövetségünk 17 koncertet rendezett szovjet zeneszerzők műveiből. Elmondhatom, a kisiskolásoktól kezdve a vezető művészekig mindenki képviseltette magát. Létszámuk mintegy 300—400 volt, hallgatóságuk sok ezer ember.

Mindkét vállalkozásunk, mind a titkársági ülés, mind a koncertek szovjet vendégeink legnagyobb megelégedésére zajlottak le. Eddig sem volt hideg a viszony közöttünk, de a koncertek elhangzásával érzékelhetően tovább melegedett a kapcsolatunk."

Láng István ismertette a Szövetség másik fontos vállalkozását. 1980. október 17-én a Szövetség részt vett a Debreceni Nemzetközi Kórusfesztivál értékelésében. „A különböző kóruszsürikben Szövetségünk tagjai részt vesznek. Mindig konzultálunk a Debreceni Kórusfesztivál vezetőségével, rendezőivel. Előkészítjük, értékeljük is a fesztivál programját. Nagyon fontosnak tartom a zeneszerzők és az amatőr mozgalom közötti kapcsolatot, amely széles spektrumban valósul meg, és ma már elmondható, minden fenntartás nélkül halad a maga útján."

A főtitkár tájékoztatta a közgyűlést arról, hogy Pozsgay Imre művelődési miniszter a zenei élet húsz jelentős képviselőjét hívta meg beszélgetésre, hogy tájékozódjék a magyar zenekultúra gondjairól. „Ez a beszélgetés rendkívül őszinte és nyílt volt. Pozsgay elvtárs megértette a problémáinkat és a megbeszélés zárószakaszában nyíltan, őszintén válaszolt a kérdésekre."

Az Elnökség október 28-i ülésén részt vett Tóth Dezső művelődési miniszterhelyettes. Az Elnökség megvitatta és elfogadta a zenei életünkről szóló előterjesztést, amelyet a Közgyűlés résztvevői írásban kézhez kaptak. (L. a 125—127. oldalt.)

„Úgy látjuk, hogy a Közgyűlés jó politikai légkörben ült össze — mondotta a főtitkár. — Ez is szavatolja, hogy munkaértekezlet jelleget tudunk adni a tanácskozásnak. Vagyis azt várjuk a Közgyűléstől, hogy bizonyos kérdésekben legyenek jelentős, akár késhegyre menő, viták, mert csak ez segítheti előrehaladásunkat. A jó politikai légkörre jellemző, hogy a Szövetségnek kiváló munkakapcsolata van a Művelődési Minisztériummal, mint testületi egységgel, s valamennyi munkatársával. Ha tehát komolyan átgondoljuk a problémáinkat, és azokat nyíltan, őszintén, kendőzés nélkül mondjuk el, van remény arra, hogy azokat meghallgassák, megfontolják s a kérdésekben mellénk álljanak, ha kéréseink minden esetben azonnal nem is teljesíthetők, mivel jellemzően nem elvi, hanem gyakorlati, pénzügyi kérdésekről van szó."

A Szövetség belső helyzetét Láng István tízéves távlatban elemezte. 1970-ben a Szövetségnek körülbelül 200 tagja volt, mintegy fele zeneszerző, zenetörténész s 50 százaléka előadóművész és pedagógus. Hozzávetőleges arányról van szó, mivel a tevékenységi körök mereven el nem határolhatók. A Szövetségnek ma 393 tagja van, ebből 25 százalék zeneszerző és zenetörténész, a háromnegyedrész előadóművész és pedagógus. Fontos változás, hogy tíz éve a tagságnak mintegy 5 százalékát tették ki vidéken élő muzsikusok, ma arányuk legalább 25 százalék. Ez, szerencsére, visszafordíthatatlan folyamat.

A szakosztályok munkájáról szólva a főtitkár elmondotta: „A Zeneszerző Szakosztálynak 1956 előtt kulcskérdése volt az állami megrendelések kiadása, elbírálása és az ezzel járó nem kevés munka. Szerencsére ezt a feladatot Szövetségünktől átvállalták erre legilletékesebb állami szerveink, első helyen a Rádió és a Televízió. Ma már — rajtuk kívül — egyre több városunk is ad zeneszerzői megbízást. Itt elsősorban nem is Budapestre gondolok. Ma már születnek művek különböző vidéki városok megbízásából. Például a Veszprémi Kamarazene Fesztivál 24 új művet rendelt, a Debreceni Kórusfesztivál

tíz éve — és később is — kantáták írására adott megbízást. Most, profilját továbbfejlesztve, egyre inkább csak a cappella-műveket rendel, mert — megtartva eredeti elképzeléseit és célkitűzéseit — ezt tartja a legfontosabbnak. Mi is nagyon egyetértünk ezzel. De a műveket rendelő városok sorához csatlakozott olyan kis városunk is, mint Barcs. A rézfúvós kamarazene pártolását vállalta magára, s nemcsak azáltal, hogy rézfúvós táborokat szervez, hanem jelentős számú műre is adott megbízást.

Egykor a zenepedagógiai bizottságnak volt a feladata, hogy pedagógiai műveket rendeljen. Egy sor olyan mű keletkezett egészen kezdő foktól a főiskolai fokig, amely a magyar zenepedagógiának nagy nemzetközi elismerést vívott ki. Nagy örömünkre, ezt is sikerült »államosítani«, ez a munka Zeneműkiadói gondozásba került.

Ezzel kapcsolatban fontos feladat nemcsak a pedagógiai művek létrehozása, hanem betanítása, konzultálása, és nem utolsósorban a pedagógusok közötti elterjesztése. Mert az kevés, hogy a műveket megírják, kinyomtatják, el kell hogy jussanak a pedagógusokhoz és a műveket használni kell. Nagyon örvendetes, hogy ezt magára vállalta a Zeneműkiadó. A pedagógusokkal való foglalkozás, a művek megértetése és tanítása elsősorban a Szövetség ISME-bizottsága és a Szakszervezet együttműködésének eredménye. A terjesztést nem lehet nagyon erőltetni, mert mindenfajta pedagógiai újításhoz legalább egy évtized kell, amíg elterjed. Itt nem lehetünk türelmetlenek. Úgy vélem elég jó az a tempó, ami Magyarországon az új művek, újfajta pedagógiai elvek elterjedését jellemzi. A kortárs zene tanításában vannak problémák, de ez a Főiskolán is létezik, s ne hárítsunk olyan ügyet a pedagógia alsó fokára, amelyet felső fokon sem tudunk igazán megoldani.

A zeneszerző szakosztály rendszeresen válogatta az Új Zene Nemzetközi Fesztiváljaira kiküldendő magyar anyagot, válogatta a különböző nemzetközi zeneszerzői versenyekre kiküldendő magyar műveket. A Magyarországra látogató külföldi zeneszerzőkkel közös problémáinkról rendezett beszélgetéseket. A szakosztályi munka középpontjába tehát a műhelybeszélgetések kerültek s ez nem csupán létszám-, vagy arányváltozás jele, hanem bizonyos fejlődésé a Szövetség belső életében.

Világos, hogy mindez — például az előbb említett pedagógiai művek ügye — nemcsak zeneszerzői-pedagógiai probléma, hanem közművelődésünknek szerves része. Jelzi, hogy Szövetségünk a zenét nem saját belügyének tekinti, hanem a közművelődés részének. Nagy hagyományunk e téren: Bartóké és Kodályé.

A Zeneszerző Szakosztály munkájával kapcsolatban kell beszélnünk a Tömegzenei Szakosztályéról, mert a kettő egymást átfedi. A Tömegzenei Szakosztály legfontosabb munkája az amatőrmozgalom segítése, művekkel való ellátása, a szervezési kérdésekben való részvétel. Ez természetesen elsősorban a KÓTA s nem a Szövetség feladata. A Szövetség, mint társadalmi szerv, természetesen nem mindig egymagában rendezi meg akcióit. Nem ez a feladata, hanem, hogy megtalálja a közös feladatokhoz a partnereket. Közülük első helyen említeném a KÓTÁ-t. Nem arról van szó, hogy mi megmondjuk, ők pedig megcsinálják, hanem valóban közös munkáról.

A tömegzenei szakosztály másik fontos ága — amiről kevesebb szó esik — az úgynevezett könnyűzene. Nagyot sóhajtunk, ha ez szóba kerül. Igaz,

legkiválóbb művelői tagjai a Szövetségünknek, de létszámra kissé kevesen vannak, a Szövetség pedig, más teendői közepette sokszor nem szakít elég időt a kérdéseikkel való foglalkozásra, tehát a háttérbe szorulnak. Ezért tartom nagy jelentőségűnek, hogy az Elnökség nemrég éppen a könnyű műfaj kérdéseivel foglalkozott. A vita egyéves előkészítő munka eredménye volt s valóban komoly vita bontakozott ki. Mégis, sikerült közös megegyezésre jutni s ezt annyira fontosnak tartottuk, hogy Szövetségünk Elnökségének állásfoglalását ezúttal megküldtük Aczél György miniszterelnök-helyettes elvtársnak, az Országos Közművelődési Tanács elnökének is. Javaslataink megbecsülésének jelét látjuk abban, hogy Aczél elvtárs a benne foglaltakra visszatért. Úgy érezzük, valamit tettünk annak érdekében is, hogy a könnyűzene a Szakszervezetben is komolyabb képviseletet kapjon. Nagyon sokat természetesen nem tettünk, de valami keveset igen.

Szólni kell a Fiatal Zeneszerzők Csoportjának műhelyéről. Úgy gondoljuk, a Csoport beváltotta a hozzá fűzött reményeket. Nyitott csoportosulás, nem egy irányzat mellett elkötelezett, hanem korosztályi társulás. Olykor ugyan érdekvédelmi szövetségnek is nevezik, de ez sem olyan nagy hiba.

Igen fontos a Csoport ama tevékenysége, amely a beilleszkedést segíti elő. Ez pályakezdőként mindnyájunknak igen nehéz volt, ma pedig még sokkal nehezebb. A beilleszkedés nemcsak nemzedéki vita keretei között megy végbe. Ezt pozitívnak tartom és remélem, a csoportban meglevő vitaszellem továbbfejlődik. A beilleszkedés természetesen koncertekben revelálódik. Számuk nem jelentéktelen. Nem csak a Vörösmarty téri koncertekre gondolok, hanem azokra is, amelyeket a Filharmónia rendez, vagy a Rádió és azokra is, amelyek vidékre kisugározzák a Csoport munkáját. Megjegyzem, csak az 1979/80-as évadban körülbelül 900 percnyi muzsika hangzott el a Csoport tagjaitól.

A Zenetudományi Szakosztályról szólva, a Zeneszerző Szakosztályhoz hasonlóan, nem mennyiségben növekedett a tevékenysége, annál inkább minőségben, intenzitásban. A Szakosztály munkájából három vonást emelek ki:

Hagyományossá váltak a Bárdos-szimpoziumok, amelyek előadásai ugyan egy nap délelőttjén-délutánján lezajlanak, de kisugárzó előkészítő munkálatai jelentősek. Nagyon korlátozott a zenetudósok ilyenfajta publikus megjelenésének lehetősége, ezért az ilyen ülésszakok különösen jelentősek.

Hasonló értelemben szólok a Szakosztály ama munkájáról, amellyel az 1981 őszén Budapesten megrendezendő CIM (Nemzetközi Zenei Tanács) tudományos kongresszust készít elő. A CIM budapesti eseménysorozata várhatóan az elmúlt tíz év legnagyobb nemzetközi eseményei egyikének ígérkezik.

Megemlítem a Szakosztály munkásságát a marxista zeneesztétika megteremtése, kiművelése terén. Ennek nálunk sajnálatosan kisebb a visszhangja, mint a nemzetközi életben. Elsősorban a szocialista táborban látjuk, hogy zenetudósainknak ez a tevékenysége mindenfajta vulgarizálás nélkül zenecentrikus és egyben marxizmus-központú is. Ennek permanens elismerése mindenfajta nemzetközi fórumról redszeresen visszajut a Szövetségbe. Azért is fontos ez, mert reméljük, ez az esztétikai orientáló munkásság kritikai életünket is teljes egészében át fogja hatni, ami a zenekritikának igen nagy segítség.

A Jazz Szakosztályról lényegében röviden szólhatok. Ott perszonáluniót

alkotnak zeneszerzők és előadók, sőt, pedagógusok-zenetudósok is. Legfontosabb megjegyzésem, hogy a Szakosztály létszáma nem nagy ugyan, tettvágya azonban annál nagyobb. Rendkívül fontosak azok az eseménysorozatok, amelyek 1980-ban zajlottak le. Az egyik, nemzetközi jazz-pedagógiai konferencia volt, amely jazz-oktatásunk európai közfigyelembe állítását is szolgálta, a másik a tatabányai Nemzetközi Jazztábor. Mindkét rendezvényünknek nagy sikere, komoly nemzetközi visszhangja volt.

A jazz-ről igen eltérőek a vélemények, mi sokkal pozitívabbnak tartjuk, mint ahogyan némelyek gondolják. A jazz nagyon fontos része a magyar zenei életnek. Szakosztálya egyike a Szövetségünkben legjobban dolgozóknak. Vezetője, Gonda János a nemzetközi életben is jelentős szerepet tölt be. A Nemzetközi Jazz Federáció immár harmadszor választotta alelnökéül s hogy ezt értékeljük, megjegyzem, az alelnöki posztok számát épp most csökkentették háromról kettőre.

Az Előadóművészeti Szakosztálynak korábban a nemzetközi zenei versenyekre való előkészítés, a résztvevők kiválasztása volt a legfontosabb feladata. Ezt is »államosították«, ma már a Versenyiroda feladata ez.

A Szakosztály elsősorban a fiatalok és a vidéken élők beilleszkedésének gondját viselte. A Fészek Klubban rendezett hangversenyein olyan fiatal operaénekeseket mutat be, akik külföldön már megállták a helyüket. Ezek a rendezvények igen látogatottak és hasznosak, a jelentékeny fiatal énekeseket népszerűsítik a közönség körében. A vidéki előadóművészek beilleszkedésének elősegítését szolgálja a Muzsikus Fórum, amelyet 1980-tól nem magunkban, hanem a Szakszervezettel közösen rendezünk. 1980-ban a Muzsikus Fórumot a pedagógusok szakmai továbbképzésével kapcsoltuk össze, itt Ujfalussy József tartott rendkívül fontos előadást.

Az Előadóművész Szakosztály problémái között nem egy az egész magyar zenei életet foglalkoztatja, örökzöld témaként. 21 éve vagyok a Szövetség tagja, számos közgyűlést megéltem, de nem volt közöttük egyetlen egy sem, amelyen ne esett volna drámai formában szó a hangszerekről, javításukról, hozzátéve, hogy már az utolsó utáni percben vagyunk. Így hangzott el ez már 20 évvel ezelőtt is. Meg kell mondanom, nem kevés erőfeszítés szükséges ahhoz, hogy legalább a zenekarok hangszerellátottsága színten maradjon. És nem is a zenekarok hangszerellátottsága a legnagyobb gond — bár ezt sem szeretném kisebbíteni. A zongoraállomány az egész országban elöregedett, elhasználódott s reményünk az utánpótlásra igen kevés. Nemrég hallottam egy megbeszélésen, hogy egy ifjúsági koncerten, telt ház előtt, az a dilemma merült fel, hogy eljátsszák-e Beethoven Esz-dúr zongoraversenyét pianínón, amelyen ráadásul nem is minden hang szólalt meg a kellő időben. Végül eljátszották.

Az Előadói Szakosztály életében mutatkoznak tehát azok a problémák, amelyek pillanatnyilag egész zenei életünk legnagyobb gondjai is egyben. Itt mutatkoznak az infrastruktúra gondjai s mindaz a gond, amely az intézményrendszer külső hiányosságait jelzi. Az irányítás szintjén legégetőbb pillanatnyilag az, hogy a Művelődési Minisztériumban a zeneiskoláknak — 131 iskola, 60 000 növendék — nincs előadója. Ez minden szempontból azért veszélyes, mert így a zeneiskola-struktúra előbb-utóbb szükségszerűen szétesik. Most még, eddigi eredményei okán összetartja az önsúlya. Igen sok módszer-

tani és egyéb problémát csak úgy lehet megoldani, ha a Művelődési Minisztérium idevágó rendelkezéseket bocsát ki, de ha nem lesz előadó, aki ezeket felterjeszti, szakmailag indokolja, kétséges, milyenek lesznek ezek a rendelkezések.

Infrastrukturális gondjainknak bizonyos szempontból politikai súlyt ad, hogy — úgy látjuk — e gondok 35 év közművelődési eredményeit veszélyeztetik. Beszéljünk nyíltan. Arról van szó, hogy Budapesten nincs hangversenyterem és ami eddig volt — az Erkel Színház — az sem lesz a jövőben. Módom volt betekinteni az Országos Filharmónia jövő évi játszási tervébe; Rodolfó kezeügyességére méltó bűvészmutatvány.

Rendkívül megnövekszik a hangversenyek száma, de ugyanakkor csökkenőben van a befogadólétszám. Arról nem is szólva, mennyire nem mindegy, hogy egy nagyszerű koncertet hányan hallgatnak meg és egy — esetleg nem is olyan jó — ismétlés mennyivel többe kerül, mintha a hangversenyt megfelelő teremben egy alkalommal rendezték volna meg. Ezen a téren Budapest helyzete a legrosszabb, a vidéki városok gondjai a fővárosához képest elenyészőek. A Rádiózenekarnak nagyzenekari-oratorikus művek felvételére alkalmas stúdiója nincs, nincs hanglemezgyárunknak sem, ez pedig már nem csak a zenészek ügye.

Úgy érzem, a meglevő játszóhelyeinken is helyt kell tudnunk állni. Azt kell mondanom, az elmúlt 30—50 év alatt a két rossz koncerttermünkből is nem kevés világkarrier indult el. A teremkérdés elsősorban a közönség ügye, az pedig nem fog megszólalni. Nekünk kell tehát időről-időre szóvá tenni, hogy Budapestnek legyen megfelelő akusztikájú, elsősorban hangversenyteremnek épített létesítménye, mert nem tudjuk hol elhelyezni a közönségünket.

A lassan befejeződő év adataiból egyértelműen kiolvasható, hogy a közönség érdeklődése a koncertek iránt felfelé ívelő tendenciájú. Valamikor kérdéses volt a koncertek látogatottsági százaléka, mert a bérletek elfogytak ugyan, de tulajdonosaik vagy eljöttek, vagy nem. Ez ma már szűnőben van. Aki ma szóló-, vagy zenekari estre látogat, láthatja, telt házak vannak, legfeljebb 10—15 üres helyet talál.

35 év szellemi erőfeszítései a zenei életben, egyben politikai erőfeszítések is. Közművelődési programot hajtunk végre s a végrehajtás azt is jelenti, hogy közönségünknek legyen megfelelő méretű-akusztikájú hangversenyterme.

A közművelődési program tükröződik hanglemezgyártásunkban is. Hiteles adataink vannak arról, hogy növekedett a hanglemezvásárlók száma, mind a komoly-, mind a könnyűzene iránti érdeklődés.

Azt tervezzük, hogy ezt a közönséget a továbbiakban legalább olyan jól, sőt jobban, lássuk el, mint eddig. Ehhez pedig meg kell teremteni a feltételeket. Nagyon jól tudjuk, milyen országunk gazdasági helyzete. Tudjuk, hogy az Állami Operaház rekonstrukciója hatalmas összegbe kerül, devizában is, forintban is. Ezt egyetlen muzsikus sem felejtheti el, nem szabad elfelejtenie. De kötelességünk, hogy a hangversenyterem-kérdést újra, meg újra szóba hozzuk, nehogy lekerüljön a napirendről. És ha a megvalósulás sorrendjében nem kerülhet is az élre, de ott kell lennie a listán, mert ha lekerül róla, visszahelyezni még nehezebb lesz."

A helyi csoportokról Láng István elmondta: „Vidéken öt csoportunk van. Regionálisan megpróbáltuk igazságosan elosztani, de tudom, ez végülis nem lehetséges. Nekünk a legnagyobb problémánk pillanatnyilag a vidéki csoportokkal az, hogy mennyire veszik őket komolyan a partnermegyék. Két városunk, Debrecen és Szeged kiemelkedően jó partneri kapcsolatot alakított ki a csoporttal. Az a véleményünk: ha két városban lehetett csodát művelni, lehet a többiben is. Keressük meg újra és újra az illetékes állami és pártszerveket. Másfelől, a párt- és állami vezetőket arra kérem, hogy ezeket a megkereséseket ne vegyék zaklatásnak, tekintsék a közművelődési munkánk fontos részének. Ha igaz az, hogy a mi társadalmunk nemcsak attól különb, hogy az emberek anyagilag jobban élnek, hanem attól is, hogy életmódjuk szebb és jobb, ehhez esztétikailag művelt embertömegekre van szükség. És itt a zenére nagyon nagy és fontos szerep hárul. Mi tudjuk ezt. Mindannyiunknak az a feladata, Budapesten és vidéken élő muzsikusoknak egyaránt, hogy az arra illetékeseknek ezt újra, meg újra elmondjuk, kérvén, hallgassanak meg és legalább is gondolkodjanak el rajta."

Végül, a Szövetség működésével kapcsolatban, Láng István a következőket mondotta: „Ha valaki végigtekint a működésünket jellemző tízegynéhány oldalas beszámolón [L. a . . . . . lapon], akkor az derül ki, hogy itt nagyon pezsgő, nagyszerű zenei élet, közélet, szövetségi élet folyik. Mondhatnám, látszólag ez teljesen igaz, de hozzá kell tennem azt is, hogy — a Szövetség apparátusán kívül — a tagságnak nagyon kicsi része az, amely ebben résztvesz. Őszintén szólva, ez nem csupán a tagságra vonatkozik, hanem az Elnökségre is. Tudom, mindannyiunknak elsősorban mégis az a legfontosabb, hogy koncertezzék, gyakoroljon, komponáljon, tanítson stb. tehát tegye a dolgát. De az az érzésem, a szorító problémák nem fognak megoldódni, ha azok csupán néhány ember visszatérő mondatai lesznek s ha az intézkedési jogkörű vezetők nem veszik észre, hogy ez nem néhány ember ügye, hanem az egész muzsikus-társadalomé, végeredményben pedig a társadalomé. Hangsúlyoznom kell mindenkinek a személyes felelősségét.

Meg kell mondani azt is, mert idekapcsolódik, hogy Közgyűlésünk előkészítése során is elhangzott az a sztereotip mondat: ugyan mit csinál az a Szövetség. Azokat, akik kérdezték, igaz, ritkán látjuk a Vörösmarty téren, vagy a vidéki csoportjainknál, hogy mondanák, ugyan tegyünk már valamit. Nagyon könnyen leküzdhető az az állandó információhiány, hogy tagjaink nem tudják, mi történik a Szövetségben. Ha máshonnan nem, időnként kiadott tájékoztatóinkból és a rendszeresen megküldött meghívókból tájékozódhatnak a tevékenységünkről.

Az információ kérdéséhez tartozik, hogy két közgyűlés között tartsunk plenáris üléseket, amelyeken természetesen nem választunk Elnökséget, nem foglalkozunk alapszabály-módosítással, csupán közös dolgainkat beszéljük meg. A javaslatot a Közgyűlés elé terjesztem.

Végezetül: a Közgyűlésnek kell feleletet adnia az említett és még felmerülő kérdésekre; a Szövetség belső tevékenységének kérdéseire, annak problematikájára, de úgy, hogy egyúttal az egységes szocialista művészetpolitikába illeszkedő zeneművészet ügyét szolgálja, tehát növelje a zeneértők táborát, kiterjessze a zene emberformáló, embert jobbító szerepét-hatását."

KROÓ GYÖRGY:

BARTÓK DRAMATURGIAI KONCEPCIÓJÁNAK FEJLŐDÉSE A SZÍNPADI MŰVEK GENEZISÉNEK TÜKRÉBEN

Mindenekelőtt frissítsük fel emlékezetünket Bartók színpadi műveinek legfontosabb keletkezési dátumaival kapcsolatban.

Balázs Béla egyfelvonásos misztériuma 1910 tavaszán készült el, Bartók nyomtatásban a Színjáték című folyóirat 1910. június 13-i számában olvashatta, még ugyanabban az esztendőben a szerző felolvasásában is hallotta, mint Szabolcsi Bencétől tudjuk, magántársaságban. A komponáláshoz 1911 februárjában kezdett, az első verziót — saját bejegyzése szerint — az év szeptember 20-án fejezte be. A szöveg német fordításának idején, 1912-ben néhány helyen korrigálta a kompozíciót és új befejezést komponált. Később, valószínűleg az 1918 májusi bemutatót közvetlenül megelőző hónapokban dolgozta ki Bartók a harmadik, most már a végleges befejezést, módosított a vokális szólamokon, megrövidítette a partitúrát több mint hetven ütemmel és kidolgozta a dinamikai és előadási jelek struktúráját. A bemutató és az Universal által kiadásra előkészített zongorakivonat első korrektúrája közötti három év során Bartók még számos helyen és számos alkalommal változtatott az énekes szólamokon, sőt 1921 utolsó két hónapjában további módosításokra szánta el magát. Legutolsó akaratát 1921. december 3-án a zongorakivonat második korrektúráját visszaküldve foglalta írásba.

A Fából faragott királyfi szövege, szintén Balázs Béla írása, 1912 decemberében jelent meg a Nyugat-ban. Nyolc hónappal később kelt az a Bartók levél, amely arról informál, hogy a budapesti Operaház egy órás balett komponálására kérte fel. Bartók a Kékszakállú herceg vára 1912-es átdolgozása után nem sokkal, valószínűleg már 1913-ban témafeljegyzésekkel készítette elő új színpadi művének kompozíciós munkáját, amelyhez — saját bejegyzése szerint — 1914 áprilisában kezdett hozzá. A három-négy hónappal később abbahagyott komponálás fonalát 1916 áprilisában újból felvette s az év késő nyarán, koraőszén a darabot — a még 1914-ben elkészült részek revíziójával együtt — befejezte. A hangszereléssel 1916—17 fordulóján készült el. A zongorakivonat 1921-ben, a partitúra 1924-ben jelent meg az Universal kiadásában. Ha eltekintünk is a partitúra kiadását megelőző, Bartók által engedélyezett három ad libitum húzástól *(172 + 5 — 174; 174 — 177 + 3; 182 + 3 — 187)* s ezeket nem tekintjük egy második verzió dokumentumának, tudnunk kell, hogy Bartók a partitúra megjelenése után nyolc esztendővel 1932 júliusában revideálta művét. Az Universalnak beküldött „Verzeichniss der Kürzungen vom Holzgeschnitzten Prinzen" feliratú jegyzéke, amelyhez a régit helyettesítendő, a kihagyásokat áthidaló nyolc új részlet partitúrája (jel-

zetszáma a New York-i Bartók Archívumban: 33FSFC-1) járul, mintegy 300 ütem kihagyására kötelezte a kiadót, amely a mai napig nem tett eleget Bartók utasításának. Igaz, az özvegy Bartók Béláné birtokában levő nyomtatott partitúrában Bartók egy későbbi időpontban e húzások egy részét mint visszaállítandót („marad") jelölte meg.

A Csodálatos mandarin szövegkönyve, Lengyel Menyhért munkája (Pantomime grotesque) ugyancsak a Nyugat lapjain jelent meg 1917. január 1-én. A mű, amely egy korabeli magyar újsághír szerint eredetileg Gyagilev felkérésére, az Orosz Balett részére készült, Bartóknak annyira megtetszett, hogy ő kezdeményezte a megzenésítést. Egy 1917 augusztusából származó Bartók-levél tanúsága szerint a zeneszerző fejében (esetleg papíron is) már ekkor megindult a komponálás folyamata, s bár az összefüggő munkát a Bartók-kutatás a szerzői bejegyzés alapján csak 1918 októberétől számítja, 1919 májusára elkészült a végigírt vázlat. A hangszerelés munkáját megelőzően, 1924-ben Bartók alaposan átdolgozta ezt az eredeti verziót, amelyet ma már csak különböző csonka kéziratos forrásokból tudunk rekonstruálni. Különösen a félénk ifjú jeleneten változtatott jelentősen, és alapvetően megváltoztatta a pantomim befejezését. Egy harmadik befejezés-változat, amely a mai véglegessel azonos, 1931-ből származik.

E kronológiai vázlat jelen gondolatmenetünk számára két tanulsággal szolgál. 1. A három színpadi mű problematikája 1910—11-től 1931—32-ig, tehát több mint két évtizeden át folyamatosan foglalkoztatta a zeneszerzőt. Ezen az időhatáron belül, 1911 és 1919 között voltaképpen szüntelenül e három zenedrámai alkotásán dolgozott, amelyeknek kompozíciós munkái közvetlenül, szinte láncszerűen követték egymást. 2. Bartók egyik színpadi műve esetében sem tartotta meg az első verziót. Vajjon miért? Állításunk szerint elsősorban dramaturgiai okokból. E beszámoló keretében, figyelmen kívül hagyva a prozódiai javításokat és a zenei természetű átdolgozásokat — érintsék bár ez utóbbiak akár a dallamot, a harmóniát, a hangszerelést, a polifóniát, az egyes részek arányait vagy a dinamika s az előadási utasítások rétegét — kizárólag a dramaturgiai természetű változásokat vizsgáljuk majd, úgy amint azokat a források kronológiája elénk tárja, s választ keresünk arra a kérdésre, hogyan, miért, milyen irányban változik Bartók zenedaramaturgiai felfogása 1910 és 1932 között?

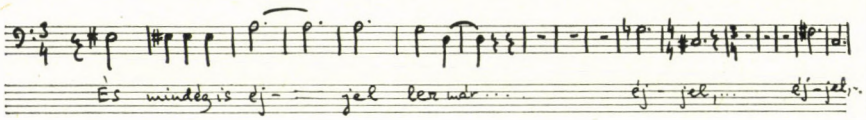
Az opera esete látszik a legegyszerűbbnek. Egyrészt mert a probléma csupán a befejezésre korlátozódik, másrészt mert a változtatás jellege és oka független Bartók műfaj-értelmezésétől, holott a balett és a pantomim esetében attól elválaszthatatlan. A kronológia is azt követeli, hogy első témánk az opera legyen. S hogy mindjárt a konklúzióval kezdjük; Bartók az eredeti körteformájú darabhoz illő elvékonyodó befejezés helyett — a nyitottság megőrzése ellenére — egy súlyosabb és summázó lezárás mellett döntött. Az 1911-es befejezés nyitott és elvékonyodó jellegét a következő tények érzékeltetik: a) *133* és *135* próbaszámok között a férfi és a nő dialógusának drámai egyszólamúsága, azaz a két vokális szólam egyidejűségének következetes kerülése („Csillagos fekete éjjel — Hallgass, hallgass itt vagyok még!... minden éjjel tied most már — Kékszakállú nem kell, nem kell! — minden éjjel tied most már, Tied csillagos palástja — Jaj, jaj, Kékszakállú vedd le! — Tied gyémánt koronája, Bűvös gyémánt koronája — Jaj, jaj, Kékszakállú

vedd le! — Tied a legdrágább kincsem Szép vagy, szép vagy, százszor szép vagy, Te voltál a legszebb asszony") b) Mind a női, mind a férfi szólam befejezetlensége; Judité, akárcsak a végső formában, egy kromatikus szekvencia negyedik fázisaként marad abba, a Kékszakállúé egy 8 ütemes periódus végén hal el, tercenként beolvadva egy d-moll nónakkordba. A férfi tehát zeneileg éppúgy nem éli túl e dialógust, mint a nő. c) Az elhallgatásukat követő hat ütem egyszerű, moduláció funkciót betöltő átvezetés fisz-moll felé, semmi köze a színpadi némajátékhoz („hosszan szembenéznek"). A tercmenetekkel, orgonaponttal, orgonahangzással, rézfúvóunisonoval meghatározott apotheozis-karakterű zenei anyagnak (a mai *135*-től az Andanteig) ebben az 1911-es verzióban nyoma sincs. A mai Andantera emlékeztető két ütem után a moduláció céljontján indul a fisz-pentaton dallam, az opera kezdetének reprize. Miközben kétszer hangzik el a zenekarban „Judit lassan meggörnyed a palást súlya alatt és gyémánt koronás fejét lehorgasztva, az ezüst fénysáv mentén bemegy a többi asszony után a hetedik ajtón. Az is becsukódik. Teljes a sötétség, melyben a Kékszakállú eltűnik." d) A kicsengés azonos a végleges változattal. A pentaton témával együtt az opera legelejéről az azt tonálisan, színében és karakterében egyaránt megkérdőjelező klarinétféma is visszatér, összemosódó domináns és szubdomináns funkciók, félzárlat jelleg és a dallam-struktúra lebomlása együttesen gondoskodik a nyitottság érzetéről: a dolgok tisztázása helyett a dolgok sötétbe-, semmibe tűnésének, szétfoszlásának élményét kapjuk a zenétől.

Az 1912 verzió tanulsága szerint — erre vonatkozó filológiai természetű beszámolóm magyarul a Magyar Zenetörténeti Tanulmányok Szabolcsi Bence 70. születésnapjára Bónis Ferenc által szerkesztett kötetében olvasható, 1969, Zeneműkiadó, Budapest — Bartók először a fentebb idézett dialógus férfi szólamát szűntette meg: elmaradt a „Minden éjjel tied most már, Tied csillagos palástja, Tied gyémánt koronája, Bűvös gyémánt koronája, Tied a legdrágább kincsem, Szép vagy szép vagy, százszor szép vagy, Te voltál a legszebb asszony" szövege és teljes zenei anyaga. Ezzel eliminálta azt a szöveget is, amit ő maga írt Balázs eredetijéhez („Szép vagy, szép vagy, százszor szép vagy, Te voltál a legszebb asszony") s amelyben a múltidejű igehasználattal („Te voltál") — akkori véleménye szerint — talán túl erőteljessé, reálissá tette azt, amit a színpadi látvány és a zene amúgyis elmondott, sejtetett: a jelenlevő Judit alakjának emlékké sápadását. Másrészt így meredekebbé, összefüggőbbé, kirajzoltabbá, tehát jelentősebbé vált Judit szólamának tragikusan mélybezuhanó vonala, amit az is kiemel ebben a változatban, hogy előtte az éjszaka strófája — bár átkromatizált stílusával eléggé elválik az előzményektől — terjedelmével, vokális hanghordozásával, szövegével szorosan kapcsolódik a Kékszakállú elbeszélésének első három strófájához. Arról se feledkezzünk el, hogy a Kékszakállú szövegének utolsó sorában jövő idejű az állítmány: „Tied lesz már minden éjjel". Vagyis Bartók azzal is eseményszerűbbé, dinamikusabbá teszi Judit tragédiavonalát, hogy azt élesebben elkülöníti az előzményektől. Ezzel természetesen, ezen a ponton, amiről most beszélünk, még nyitottabbá, maximálisan nyitottá vált a szerkezet. Bartóknak erre azért volt szüksége, mert elhatározta magát, hogy — a szerelem lehetőségének megsemmisülését jelképező pillanat végzetes nagyságát megéreztetendő — ezen a helyen építi fel partitúrájának azt a kulminációs pontját, ahol a szö-

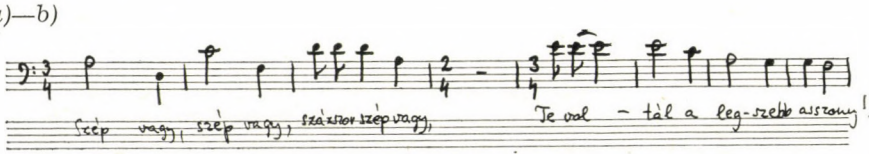
veg és a vizuális látvány konkrét „kiszolgálása" alól felszabadult zenekarral zenei-emocionális síkon summázza a teljes darab történetét. Ez a 34 ütemes új kompozíció — a mai *135*-től Andanteig — ugyanazt az ívet rajzolja elénk mint a teljes darab. Tercharmóniákba fogódzva Poco a poco crescendo emelkedik az orgonás-nagyzenekari hangzásba öltöztetett, ezáltal az ötödik ajtó C-dúrjának emlékét megidéző csúcspontig, s egy szinte extatikus tetőzés-túlemelkedés kísérlete után (B-dúr) hangerőben, hangszerelésben, tonalitásban visszahanyatlik, hogy végül a fisz-moll sötétjében hunyjon ki a fény. Bartóknak ez az élménye úgy látszik oly erős, hogy szavakkal is ki kell mondania. Miután az angolkürttel, kürttel, hegedűvel és vonósbasszussal színezett négy orgonaakkord átemelt, illetve visszaemelt az éjszakai vár hangulatába, a pentaton téma második és harmadik sorának kommentárjaként Bartók új szövegére még egyszer megszólal a Kékszakállú és — mintegy a darabot kezdő bárd szerepének elejtett fonalát felvéve — bejelenti hogy a mű órája „lejárt": „És mindég is éjjel lesz már", — énekli, egyelőre nem a nyomtatott kottából ismert dallammal.

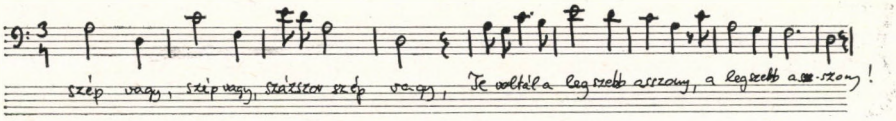
1.



A summázással, az érzelmi összefoglalással, a feszítő indulatok feloldásával, végül ezzel a szöveggel Bartók megszüntette a befejezetlenség, az elvékonyodás érzetét. Utólagos gondolatként azonban, úgy látszik, egyértelműbbé kívánta tenni a 34 ütemes betoldás értelmét, illetve annak az egész darabot summázó karaktere mellett biztosítani kívánta a közvetlen előzményekkel való összefüggését is: ezért ekkor, az 1912-es verzió utolsó aktusaként visszaállította a „Szép vagy, szép vagy, százszor szép vagy, Te voltál a legszebb asszony" szöveget. Csakhogy újrafogalmazta a hozzátartozó dallamot, ezúttal megismételve és így nyomatékosabbá téve a verssor két utolsó szavát: „a legszebb asszony, a legszebb asszony!" Rendkívül finom zenedrámai érzékre való eljárás! Az eredeti helyén ez a mondat zavarólag hatott múltidejével és elrontotta azt a hatást, amit Bartók a Kékszakállú herceg háromtagú szekvenciájának folytatásaként exponált negyedik strófával kívánt elérni. Most az új zenekari anyag hatására ez a szöveg is rekapitulációként hat, a C-dúr jelenet illúziójára utal vissza. Így, ebben az értelemben helyesen funkcionál a múltidő, s a „legszebb asszony" kifejezés ismétlése erősíti az egész szakasz összefoglaló jellegét.

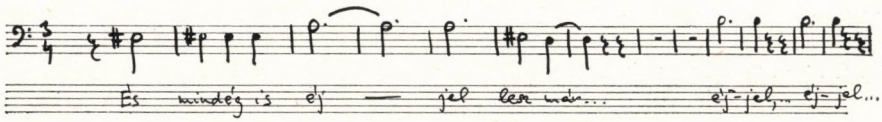
2. a)—b)





Az 1918-as harmadik befejezés dramaturgiai szempontból három lényeges eltérést tartalmaz a második verzióval szemben. Bartók újból munkába veszi a Judit utolsó — kromatikus dallamívként megkomponált — szavait tartalmazó részletet. Most úgy látja már, hogy a második verzióval kapcsolatos meggondolások érdekében túl nagy áldozatot hozott, amikor a dialógus jelleget megszűntette, és visszaállítja a férfi 1912-ben kihúzott szólamát. A női szólam elkülönített kiemelésénél tehát fontosabbnak érzi az összecsapás hevességének kifejezését, a nő tragikus eltűnése helyett a nő tragikus bukásának, alulmaradásának érzékeltetését, Ekkor, így talál rá a vokális szólamok polifon ütköztetésének gondolatára, a vokális szólamok egyidejű megszólaltatásának lehetőségére. Minthogy ez az opera során először fordul elő, mondhatni az utolsó pillanatban, a hatása rendkívüli, valósággal elementáris. Ennek a szólamsűrítésnek még egy előnye, hogy szinte felvezet az 1912-es 34 ütemes kvázi apotheozishoz. Ezzel Bartók voltaképpen még egy eszközt talált az elvékonyodó eredeti befejezés ellensúlyozására. Amikor azután arra is elhatározta magát, hogy a fisz-pentaton dallamot csak egyszer játszassa el a zenekarral, a formai szimmetria követelményének tett eleget, s az opera első sorára rímelő utolsó sorral végképp határozottá, véglegessé tette a lezárást. Ugyanebbe az irányba hat végül az 1912-es verzióból ismert, a Kékszakállú herceg szájába adott utolsó vokális frázis módosítása. Bartók először, valószínűleg még 1912-ben két szóval megtoldotta a mondatot: „éjjel... éjjel..."; most az egész frázis melodikus-tonális értelmét alakítja át. Az 1912-es verziót 1. kottapéldánk mutatta be, a végleges alak ez lett:

3.



A régebbi forma megmarad a deklamáció szintjén s környezetébe beolvadva, önmagát is megszüntetve, egyetlen hanggá zsugorodva szinte a színpad elsötétülését illusztrálja. Az új verzióban egy határozott szekund-kvart vonal rajzolódik ki s ennek utolsó mozzanata, a kvart-lépés érzelmi gesztusaként hat: hosszú szünet után kétszer is ismétlődik. Az ismétlődés echoszerű, egyre távolabbról, mintegy egyre elmosódottabban halljuk a kvartot (tritonusszá módosul, majd fél hanggal alacsonyabbra süllyed), utoljára a fisz-C hangokon hal el. A dallam kromatikus mozzanata Judit szólamának sorsára emlékeztet — ez is az erősebb, a teljesebb zárás érzetét erősítő zenei rím; a vokális szólam két utolsó hangja az egész darab tonális feszültségét magábasűríti: az opera teljes története benne van ebben a hangjelképben. A gubó, amelyből a pillangó kikelt, visszazárul. Ennél tökéletesebb zárást el sem lehet képzelni. Bartóknak mégis éppen ezzel az utolsó tollvonással sikerült megteremtenie

mesterművének végső drámai egyensúlyát. A vokális szólam kicsengése ugyanis — zárókő jellegétől eltekintve — éppannyira nyitott mint a hátralevő zenekari ütemek, amelyek — mint emlékszünk rá — az első verzió óta aktuálisak Bartók számára. A zeneszerzőnek sikerült megkomponálnia a súlyos, összefoglaló érvényű, kulminációt is tartalmazó végleges lezárást sugalló befejezést, anélkül hogy feladta volna a probléma megoldatlanságára, a körforgás újrakezdésére utaló nyitott-kétértelmű kicsengés eredeti koncepcióját. Így egyeztette össze a zenei forma és a drámai matéria oly sajátosan különböző követelményeit.

Mielőtt a továbbiakban belelapozunk a balett és a pantomim forrásanyagába, hogy elemezzük és interpretáljuk Bartók dramaturgiai nézeteinek változásait, tegyük fel magunknak a kérdést: kapunk-e ideológiai segítséget ehhez a filológiai munkához Bartók írásaitól és leveleitől? Tudomásom szerint Bartók soha nem foglalkozott elvileg a zenedramaturgia kérdéseivel. Cikkeiben, előadásaiban, a vele készült interjúk szövegében, hivatalos és magánleveleiben azonban fellelhető néhány közvetett, ritkábban közvetlen utalás, amely az opera, a balett vagy a pantomim műfajokkal kapcsolatos állásfoglalását érinti, illetve — tágabban értelmezve a zenedramaturgia problémakörét — a programzenével, a zenei leírással kapcsolatos.

Ez a szűkszavúság azért feltűnő, mert a színpadi műveivel kapcsolatos zenei inspirációkat Bartók szinte naiv őszinteséggel, öntudatlanul megnevezi írásaiban és beszélgetéseiben. Így Richard Strauss Elektrájáról szólva a Zeneközlönyben 1910 áprilisában bevallja, hogy a műből Klytaimnestra nagy jelenete ragadta meg („Talán a legérdekesebb..."), — ez lesz majd kilenc év múlva a Mandarin érkezését megjelenítő zene modellje. Egy esztendő múlva Delius Eine Messe des Lebens című művét recenzeálva a szövegnélküli énekkar zenekari-színező effektusáért lelkesedik, s ha a Kékszakálló partitúrájának „földalatti sóhajait" nem tulajdoníthatjuk is e hatásnak, hiszen Balázs eredeti szövegkönyvében már szerepelnek, feltétlenül a Deliustól kapott élményt visszhangozza A csodálatos mandarin partitúrájában a harmadik gyilkosság-jelenet szövegtelen kórusa. Hasonló közvetlen kapcsolatba hozható A fából faragott királyfi Siegfried-tematikája a fabáb faragás (tánc) jelenetben a zeneszerzőnek azzal a — többek között Baron von Haupt-Stummernak tett — kijelentésével, miszerint Wagner drámaciklusából ezt a darabot szereti a legjobban.

Induljunk ki abból a korai, utalásszerű, mégis ars dramatourgiaként felfogható, az 1910-es Elektra recenzióból kiolvasható véleményéből, amely egyértelművé teszi, hogy Bartók színpadi mű esetében is megkívánja-becsüli a „magasabb inspirációt", a „poézist": az önutánzásnál „sokkal többet kell kívánnunk: azt, aminek megírásához magasabb inspiráció kell. És éppen ebben a Salome sokkal nagyobb. Ott már a kezdő jelenetek poézise, Herodes nagyjelenete, a zsidók kvintettje mind megannyi új szín, értékes kép". Ez a gondolat ugyanis az adott kontextusban nem jelenthet elvont zenei-stiláris újítást, csakis a szöveg, a szituáció, vagyis a drámai helyzet „kifejezésére" vonatkozhat. Ezt a szöveginterpretációnkat erősíti Bartóknak az a — 1924. december 16-án Ernst Latzkóhoz írott levelében olvasható — kérdése is, hogy zenéjének — értsd: a Kékszakállú és a Fából faragott — ismertetésekor hangsúlyozza, hogy annak „az objektív" és „személytelen" jelleghez sincs semmi köze, de

főleg az a gondolat, amelyet Bartók 1927. április 11-én kelt, az Universalnak írott kiadatlan levelében olvasunk A csodálatos mandarinnal kapcsolatban: „Diese Musik will nämlich — im Gegensatz zu der heutigen objektiven, motorischen usw. Strömung — seelische Vorgänge ausdrücken."[1] A *poézis* szó, a *magasabb inspiráció* és a *lelki folyamatok* kifejezések egyaránt azt sejtetik, hogy Bartók zenedramaturgiai műhelyében megvolt a kellő ellenszere a musique déscriptive divatjának, a zenei illusztráció technikájának, általában mindenfajta zenei naturalizmusnak. Ezt azért kell hangsúlyoznunk, mert Bartók zenedrámai neveltetésének a Wagner-féle zenedráma mellett (19—20 éves korában ismerte meg a tetralógiát, a Trisztánt és a Mesterdalnokokat) legfontosabb tananyaga a Richard Strauss-féle szimfonikus költemény volt. Ezt nemcsak 1918-as önéletrajzából és leveleiből tudjuk. Élénken elénk tárja e művek Bartókra gyakorolt hatását, méghozzá a zenei ábrázolás vonatkozásában, a Sinfonia domesticáról 1905. január 31-én a Zeneközlönynek küldött ismertetése, valamint a saját művéhez, a Kossuth szimfóniai költeményhez ugyanabban a lapban, az előző évben fűzött interpretációja. Íme egy tucat jellemző mondat Bartók kommentárjaiból, először a Strauss-műhöz írottból.

„Legelőször is a ház ura jelenik meg előttünk — Bartók idézi az I. téma ötödik motívumát a szerzőtől származó előadási utasításokkal: »kényelmesen«, »ábrándozva«, »mogorván«, »tűzzel«, »vígan«, majd így folytatja — A férfi életének párja eleven, szeszélyes egy asszonyka lehet (vesd össze a »Heldenleben« megfelelő részletével) [...] pajkos kacagást hallunk (fuv. klarinét)." Később ilyeneket olvasunk: „[...] elénk áll a család legkisebb s mégis leghatalmasabb tagja, aki körül (mint később hallani fogjuk) mindenki sürög-forog [...] Alig hogy a kis emberke a szemhatáron megjelent, máris halljuk síró-rívó hangját, nevezetes második motívumát [...] az anya szerető gondoskodással le akarja fektetni kis csecsemőjét, de ez durcásan válaszol (Bartók itt az oboa d'amore motívumát idézi) [...] Hetet üt az óra ... kezdetét veszi a mű legpoétikusabb része, melyben a zeneköltő olyan esetnek tárja elénk minden báját, melyet a német »gemütlich« szóval jelöl [...] A zenekar kétszeri meg-megszakadó kikezdését halljuk ... s a legnagyobb izgalmat nyomon követi az ellankadás. Reakció gyanánt a »mogorva« 3. motívum lép fel. csillapítólag hat a 18. mot. is, a házra éjjeli csend borul, lakói az álom birodalmába lépnek ... Hirtelen különös, szinte túlvilági hangok ütik meg fülünket, tündéries, légies hangfantomok: (kotta) varázsszerű karakterük taktusról taktusra növekedik; [...] a szülők közös gondjuk tárgyával foglalkoznak még álmukban is, szeretett gyermekökkel; álmuk nyugtalan ... A hegedűk »sul ponticello« mindig magasabban emelkednek, végre: (kotta) Az óra hetet üt — és nagy sírás, kiabálás [...] rázza fel az egész házat nyugalmából [...] Apa, anya csitítgatják gyermeköket, majd összekülönböznek s parázs kis reggeli vitatkozást, veszekedést rögtönöznek, mit a szerző kettős fúgával fest [...]" stb. Figyelemreméltó a programot nem tartalmazó Strauss mű „program" ismertetésének bevezetése is, amelyben Bartók azt ígéri, hogy „a tematikus ismertetésnél kiterjeszkedünk a program vázlatának közlésére — már amennyiben ez (a partitúrában — található — egynéhány rövidke kis meg-

[1] „Ez a zene ugyanis — a mai objektív, motorikus stb. áramlatokkal ellentétben — lelki folyamatokat akar kifejezni."

jegyzésből) s a zenéből megállapítható". Tudjuk, hogy a partitúra a Scherzo előtti ütemeket kísérő „Die Tanten: Ganz der Papa!" és „Die Onkels: Ganz die Mama!" szövegtől s a Wiegenlied felirattól eltekintve egyetlen szó programatikus bejegyzést sem tartalmaz, s Bartók program-magyarázatának keletkezése idején nem létezett a szerzőtől származó program magyarázat sem. Az első európai előadás alkalmából (Frankfurt am Main, 1904. június 1.) a publikációkban, mint Klatte magyarázza: „nur einige ganz kurze Überschriften zu den Hauptabschnitten der Symphonia angegeben waren mit dem ausdrücklichen Bemerken, der Komponist lehne jedes weitere Programm ab."[2] Feltevésem szerint Bartók az 1904. november 23-i Mahler által vezényelt első bécsi előadás alkalmával hallotta a művet (november 18-án zongoraestet adott a városban, november 24-én Bécsből keltezett képes levelezőlapot Thomán Istvánnak); az ehhez az előadáshoz kinyomtatott műsorfüzet — mint a Wiener Philharmoniker titkárnőjének, Brigitta Grabnernek szíves információjából tudom — nem tartalmazott műismertetést. Nem kizárt azonban, hogy Bartók kezébe került a Die Musik 1904—1905-ös évfolyamának 2. januári füzete, Richard Strauss különszáma („Richard Strauss Heft"), benne a berlini Wilhelm Klatte ismertetésével a „Symphonia (sic) domestica"-ról. Egyetlen programmotívumtól eltekintve azonban („Kindchen wird müde, die zärtlich besorgte Mutter will es zur Ruhe bringen. Baby sträubt sich zuerst [...] muss sich aber bald fügen", azaz az anya szerető gondoskodással le akarja fektetni kis csecsemőjét, de az durcásan válaszol). Bartók írása semmiben sem visszhangozza Klatte szövegét. Sőt abból, hogy a frankfurti ismertetőfüzet egy-két szavas „ganz kurze Überschriften"-jeit is mellőzi, holott Klatte nem egyszer idéz azok közül („Schaffen und Schauen"; „Träume und Sorgen;" „Erwachen und lustiger Streit"; „fröhlicher Beschluss"!), azt a következtetést kell levonnunk, hogy szószerint értelmezhetjük Bartók zeneközlönybeli megállapítását, miszerint kizárólag „(a partitúrában található egynéhány rövidke kis megjegyzésből) s a zenéből" rekonstruálta a programot. Figyelemreméltó Bartóknak az ismertetést követő utolsó gondolata is: „A bevezetés kivételével az egész teljesen abszolút zenei számba mehet [...] Azonban mindenesetre érdekelheti a hallgatót, hogy minő érzelmek hatása alatt írta a szerző művét. Kizárólag ez a feltevés indított bennünket arra, hogy a partitúra megjegyzései nyomán programot is közöljünk." Megdöbbentően azonos állásfoglalás ez azzal, amit Romain Rolland fejtett ki Richard Straussnak pár hónappal később, május 29-én kelt levelében! Bartók mindkét gondolata fontos útravaló számunkra. Az, hogy a szerző „konkrét" érzelmek hatása alatt írja művét, illetve hogy a programmal nem rendelkező mű programvázlata részben a kottába írott szavakból, de bizonyos mértékig a zenéből is megállapítható; s az is, hogy egy mű a világos, szavakkal leírható-követhető, már-már cselekményt pótló zenei karakter-sor ellenére Bartók szerint „abszolút zenei számba mehet".

A Kossuth szimfonikus költemény, szerzője szerint, programzene, amelynek tíz egymással szorosan összefüggő részletét felirat magyarázza. Az ismertető szövegből kiemelem az alábbi mondatokat. a) „E téma [...] Kossuthot

[2] „Csupán néhány egészen rövid felirat volt megadva a Szimfónia főmetszeteihez azzal a nyomatékos megjegyzéssel, hogy a zeneszerző minden további programot elutasít."

akarja jellemezni"; b) „Kossuth neje [...] aggódva szemléli férje bánatos, gondoktól redős arcát. Kossuth iparkodik őt megnyugtatni [...]"; c) „felriad merengéséből (átalakított Kossuth téma)"; d) „Kossuth szózata a magyar nemzet fiaihoz"; e) „lassan-lassan gyülekező magyar vitézek témája"; f) „Kossuth megismétli felhívását" [...]; g) „Pár pillanatra mélységes csönd s aztán halljuk az ellenséges osztrák csapatok lassú közeledtét"; h) „Megkezdődik a harc... a magyar vitézek témája jelenik meg. Összecsapást összecsapás követ, a küzdelem az élet-haláltusa jellegét veszi fel, mit a legvadabb disszonanciák akarnak jellemezni. Hol a magyar csapatok kerekednek felül [...], hol az ellenség. Fel-feltűnik Kossuth alakja [...] Bekövetkezik a végső katasztrófa (üstdob, fff leütés)! a magyar hadsereg megmaradt tagjai elbújdosnak az ellenség szörnyű bosszúja elől (az 1. és a 6. sz. téma megfordítása)" stb.

Nyilvánvaló ezekből a mondatokból, hogy Bartók Strausstól, a Heldenleben szerzőjétől nemcsak a zenei karakterek eseménydramaturgiáját örökli, hanem mintaképénél sűrűbben és következetesen él olyan zenei motívum-transzformációval és motívum-kombinációval, amely képzeletében valóságos színpadi jelenettel azonosul. Röviden, Bartók programleírása azt sejtteti, hogy a zeneszerző nemcsak hangulatokat-érzelmeket kíván zenéjével kifejezni, hanem emberi arcokat is fest, valóságos gesztusokat realizál, cselekménysorozatot érzékeltet, vagyis a szimfonikus költemény, ebben az értelemben, a színpadi zeneszerző Bartók előiskolája.

A zenének ez a szöveget pótló, láttató képessége a színpadon, a balett és a pantomim műfajában gyümölcsöztethető. Nemcsak arról van szó, hogy Bartók a balettet a Fából faragott királyfi esetében, mint a Magyar Színpad 1917. május 12-i számában megjelent nyilatkozatából tudjuk „látványos és színes, gazdag, változatos történéseket" — azaz cselekményt — tartalmazó műfajként fogja fel, hanem konkrétabban arról is, hogy a balettzene az ő értelmezésében tulajdonképpen egyfajta szimfonikus költemény. Ugyanebben az 1917-es nyilatkozatában ezt expressis verbis mondja ki A fából faragott királyfiról: „A táncjáték zenéje szimfonikusan kidolgozott muzsikaféle, szimfonikai költemény, amelyre táncolnak." Ugyanezt az értelmezést erősítik a szerzőnek a balettjáról adott formai-szerkezeti leírásában az ilyen és hasonló kitételek: „A második [rész], amely az elsőnél jóval nyugodtabb, tipikusan középtétel jellegű." Ráismerünk arra a Bartókra, aki a Sinfonia domesticaval kapcsolatban oly sokra becsülte, hogy „az egész abszolút zenei számba mehet". Tudjuk, hogy A fából faragott királyfi partitúrája valójában menynyivel nagyobb lépést tesz — Bartók kifejezésénél maradva — az abszolút zene felé. A szerző maga is mint hídformát értelmezte — életművében ez az első teljes megvalósulása ennek a szerkezetnek —, amikor így interpretálta ugyanebben a nyilatkozatában a Magyar Színpad hasábjain: „A harmadik rész tulajdonképpen megismétlése az elsőnek, de az első rész tagozódásának fordított sorrendjével, amit a szöveg természetszerűen megkövetel." (Ezen a helyen eszünkbe juthat A csodálatos mandarin szerkezetének oly erőteljes szimmetrikus konstrukciója is.)

Bár röviden, még elöljáróban át kell tekintenünk a korabeli kritikákat is abból a szempontból, mint látja, hogyan értékeli az egyrészt vizuális asszociációt keltő zenei fogalmazást, röviden és vulgarizálva a zene illusztráló

természetét, másrészt a Bartók által oly lényegesnek tartott „lelki folyamatok", harmadrészt a szimfonikus forma viszonyát, egyensúlyát A fából faragott királyfiban. A korabeli magyar kritika[1] Bartók táncjátékának szimfonikus fogantatását, illetve érzelmi meghatározottságát emelte ki.[3] Molnár Antal ezt írta: „Bartók zenéje olyan értelemben programzene, mint általában a nagy dalnokoké, hogy mikor illusztrál, akkor is a dolgokhoz érzett belső életet illusztrálja: a külsőség nála mindig erős lelki hangulaton át kerül a hallgatókhoz..." Sőt, Molnár szinte a színpadhoz kötődő egyes részletek ügyetlenségével szembeállítva méltatja a partitúra szimfonikus jellegét: „Bartók elsősorban szimfonikus, és színpadi munkáit is szimfonikus beállítással készíti. A cselekményhez való simulás inkább hátráltatja, semmint ösztönzi képzeletét [...] és mégis hat. [...] tán olyan értelemben, mint Beethoven színpadi zenéje. Nem annyira ügyességével, mint inkább mélységével, erejével." Reinitz Béla, aki meg sem említi az illusztráció problémáját, ezt így fogalmazza: „A lelki skála, amelyben ez a zene mozog, a legnagyobb és elgondolhatólag a legszélesebb. A groteszk humortól a bánat és a diadalmas öröm minden húrján végigjátszik csodálatos lendülettel." A húszas évek németországi bemutatóival kapcsolatos kritikák véleménye már jellemzően polarizálódik. A negatív előjelűek szótárában ilyen kifejezések dominálnak: pantomimikus illusztráció; „mit der Nur-Charakteristik ist gerade bei diesem Genre am wenigsten auszukommen"; „Bartók's Musik ist in erster Linie illustrativ"[4] (Z. f. M.) A pozitív előjelű recenziók viszont ilyeneket hangsúlyoznak: „[...] im Tanzspiel [...] herrscht der romantische Zug der Musik vor. Feenzauber, Waldesweben, Nixenreigen, Liebesspiel [...]"; „Dieses Tanzspiel ist nun einmal zum guten Teil romantisch..."; „Eine pantomimische Symbolie"; „die Art der wichtigsten thematischen Gestalten und ihrer Durchführung weist aber ganz deutlich in die Welt der Spätromantik, der auch die Erlösungsidee in der die von B. Balázs entworfene Handlung gipfelt, zugehört."[5] A legvilágosabban Erich Katz, a Musikblätter des Anbruch 1927 decemberi száma Bartók cikkének írója foglalja össze a problémát, amikor Bartók mindhárom színpadi művét áttekintve a bennük kirajzolódó tendenciát, egyúttal a korabeli zenés színpadi műfajok fejlődési perspektíváját így láttatja: Mindháromban tükröződik a felismerés „dass ein musikalisches Bühnenwerk unmittelbar und ohne Schwierigkeiten der textlichen Verständigung sinnlich wirksam sein muss, eine Erkentniss, die die Operentwicklung der Gegenwart von dem Typus eines mit rein ideellen, unausschaulichem Beiwerk beleisteten Musikdramas fortgeführt hat und einerseits auf eine Bindung des dramatischen Stoffes an absolute musikalische Formen, anderseits auf Stilisierung der Handlung und damit gleichzeitig auf eine bevorzugte

[3] Jemnitz Sándor német nyelvű és német közönségnek szóló kritikája (Signale für die musikalische Welt, 1917) éppen ellenkezőleg, a zene önállótlanságát és színpadhoz kötődését hangsúlyozza: „ [...] a teljes vonóskar »col legno«-ja éppoly megragadóan illusztratív a fabáb táncakor, mint a hullámzó nagybőgő-glisszandók az erdőzúgás jelenetében. [...] a baletthez a hangfestés tömérdek, szoros szálával kapcsolódván, [a zene] nem látszik alkalmasnak önálló életre." (Magyar Zene, XVI. évf. 3. szám, 1975. szeptember, 230. l.)

[4] A csak-karakterisztikussal éppen ebben a műfajban érhetjük be a legkevésbé;" „Bartók zenéje elsősorban illusztratív."

[5] „ [...] a táncjátékban [...] a zene romantikus vonása uralkodik. Tündérvarázslat, erdőzúgás, sellők körtánca, szerelmi játék [...]"; „Pantomimikus szimbolika"; „a legfontosabb tematikus alakzatok formája és kidolgozása azonban egészen világosan utal a későromantika világára, idetartozik a Balázs Béla alkotta, a megváltás eszméjében tetőző, cselekmény Is."

Stellung des musikalischen Bühnentanzwerkes sich richtet."[6] — Ehhez a helyes megállapításhoz azonban két kiegészítést kell fűznünk. Az egyik a romantikus zenedráma eszmekörének tartós kisugárzását illeti. Ebben az értelemben Bartók még a Katz által felvázolt út végén is romantikus: a Mandarin nagyvárosi autóforgatagában is megőrzi egy Liebestod koncepció romantikus magvát. A másik kiegészítés a romantikus szimfonikus költemény esemény-daramaturgiáját, leíró-ábrázoló hajlamát illeti. Kétségtelen, hogy Bartók ebbe a műfajba járt iskolába; de vonzódása a zsánerszerűen konkrét, a gesztikusan ábrázolható, tehát esetleg színpadi nyelvre fordítható zenei kifejezés iránt, úgylátszik mélyebb, egyéni hajlammal függ össze és nem elválaszthatatlan a műfajtól. Legalábbis erre utal az a tény, hogy a Kossuth után két, illetve négy évtizeddel olyan szimfonikus koncertműveket ír, amelyeknek utólagos balettadaptációját elképzelhetőnek tartja. Dokumentumot találunk erre vonatkozóan az Universalnak küldött 1927. október 30-i levelében a Táncszvittel kapcsolatban és a Heinsheimerhez címzett 1943—44-es leveleiben a Concerto zenekarra című művével kapcsolatban több alkalommal.[7]

Bartóknak magának is problémát okozott — igaz, csak A fából faragott királyfi esetében — a zene színpadhoz-szöveghez kötöttségének mértéke. Ez lehetett a legfőbb indoka a művel kapcsolatos elégedetlenségének, aminek levelezésében igen sokszor leljük nyomát. És emiatt foglalkozott oly sokáig, oly szívósan és oly körültekintően a balett koncertverziójának problémájával. Levelében, amelyet 1921. október 21-én küldött az Universalnak, ezt olvashatjuk: „das meiner Ansicht nach eine solche Aufführung der vollständigen Musik nicht ratsam wäre, wohl aber einzelner Teile des Werkes [. . .] (Waldtanz, Wellentanz, Tanz der Holzpuppe) [. . .]"[8] Nem túlzás azt kiolvasni ebből a szövegből, hogy Bartók helyenként túlságosan színpadhoz kötöttnek érzi a zenét és fél, hogy a kiemelten pantomimikus, gesztikus cselekménymozzanattal összefüggő, konkrétan ábrázoló részeknek nem lenne funkciója a koncertteremben. Ez különbözteti meg a táncjáték partitúráját a Kossuthétól, amely — a szimfonikus költemény műfajának méhében születvén — *ilyen* szoros kötöttségektől mentes. Merész volna ez az interpretáció? Megerősít bennünket Bartók 1923. augusztus 31-én kelt levele, amely A csodálatos mandarinról írván — figyelem! ekkor még, több mint három évvel a botrányba fulladt kölni bemutató előtt, Bartóknak nincsenek a fogadtatással kapcsolatos tapasztalatai. Nem a zene megmentéséről van szó. A Mandarin zenéje még csak vázlatban létezik („noch immer bloss im Skizzen vorliegt") — arról tájékoztatja a kiadót, hogy mintegy tíz perces rövidítésre szánta el magát: „Verschiedene Erfahrungen haben mich zum Entschluss gebracht die Musik dieser Pantomime bedeutend zu verkürzen (statt 40 Minuten wird das Werk kaum etwas über 30 Minuten dauern), und so zu gestalten, dass die Musik ohne irgend-

[6] „Hogy egy zenés színpadi műnek a szöveg megértésével járó nehézség nélkül közvetlenül az érzékekre kell hatnia; annak a felismerése ez, hogy jelenleg az opera fejlődése a tiszta, kifürkészhetetlen eszmékkel terhes zenedráma típusa felől egyrészt a drámai és az abszolút zenei formák kapcsolódása, másrészt a cselekmény stilizálása felé tart s ez utóbbival együtt jár a zenés színpadi táncműfajok előtérbe kerülése."

[7] Az irodalomban ugyan még nem honosodott meg, de tény, hogy a Concerto eredeti ötletként mint egy „balett formájú (jellegű) hosszú zenekari darab" fogant meg a zeneszerzőben, műfaját tekintve: Ballet symphonique.

[8] „Hogy nézetem szerint a teljes zene ilyen előadása nem volna tanácsos, annál inkább egyes részeié [. . .] (az erdő tánca, a hullámok tánca, a fabáb tánca) [. . .]"

welche Änderungen auch ohne Bühne aufgeführt werden kann [. . .]"[9] Semmi kétség: a Mahler szimfóniák korában nem a hosszúságtól való félelem vezeti Bartókot elhatározásában, hanem ezúttal is a túlzottan színpadhoz kötődő elemektől kívánja megszabadítani a partitúrát. Amennyire visszavilágító ez a mondat A fából faragott királyfival kapcsolatban imént idézett levél interpretálására vonatkozóan, annyira előrevilágító is. Segít megérteni a pantomim új, második befejezésének legalábbis egyik indokát, de ugyanúgy — s bennünket éppen ez érdekel most — a balett 1932-es nagy revíziójának természetét is.

A fából faragott királyfi e második verziójában — bár elhatározza magát csupán a koncentráltabb zenei kifejezést szolgáló rövidítésekre is — Bartók lényegében és következetesen — feltevésünket igazolva — háromféle anyagot hagy el az első verzió zenei szövegéből: 1. A színpadtól függő, tehát nem a zenei forma öntörvényének engedelmeskedő belső ismétléseket: (ez a munka lényegében a színpadi idő kívánalmai szerint komponált egyanyagú szakaszoknak a szimfonikus zenei időérzék alapján történő revíziója). 2. A terjedelmes és erőteljesen pantomimikus fogantatású, kvázi recitatív jellegű részeket, 3. a zárt táncszámok esetleges, a szövegben elő nem írt, de Bartók által valószínűleg a balettstíluson belül játékként, akcióként képzelt szakaszait. A színpadhoz alkalmazkodó időérzék szerint komponált részeknek a szimfonikus időérzék szerinti kiigazítására jó példa a „Királyfi végleg kétségbeesik" szövegű szakasz sorsa a 121 és 126 próbaszámok között: a zene kereken egyharmadára rövidül. Ugyanígy „A dolgok megelevenednek és hódolva a királyfi elé vonulnak" feliratú tételt a felére redukálja a szerző. Az „Íme itt király vagy" jelenetben Bartók a színpadi idő 24 ütemét a szimfonikus idő 9 ütemével érzi egyenlőnek. A pantomim fogantatású anyagok kiejtésére szolgáló rövidítés az összes húzásnak több mint a fele. Néhány terjedelmesebb példa: „A királykisasszony ismét észreveszi a bábot, ismét nem törődik vele. A királyfi újabb kétségbeesése: előveszi ollóját, tőből levágja haját és ezt is ráigazítja a botra. A királyfi ismét felmutatja a bábot" (40 ütem); „A tündér egy virágnak kelyhéből aranyhajat vesz elő és a királyfi fejére simítja, egy másikból koronát és a királyfi fejére teszi, egy harmadikból palástot és a királyfira adja" (12 ütem); „A királykisasszony táncra nógatja a fabábot, dühösen újra nógatja, de a báb furcsa és siralmas táncot jár. A királykisasszony haragos mozdulata; új próbálkozás a táncra. A királykisasszony utálja is már a fabábot. Dühösen ellöki magától. És íme! meglátja a fényben tündöklő királyfit" (a 71 ütemes jelenet 54 ütemmel rövidebb). A zárt táncszámon belüli akcióval, illetve programmal összefüggő rövidítések leggazdagabb lelőhelye a királykisasszony és a fabáb nagy páros tánca (például a sostenuto — a tempo pantomimikus szakasz). Talán elég a példákból. Még csak annyit A fából faragott királyfi e nagy revíziójáról, hogy annak dramaturgiai természetét nem kérdőjelezi meg annak a nem egészen véglegesnek tekinthető harmadik verziónak a létezése, amely Bartók kézírásos ceruzás bejegyzéseinek formájában az özvegy Bartók Béláné birtokában levő nyom-

[9] „Különféle tapasztalatok arra az elhatározásra késztettek, hogy ennek a pantomimnek a zenéjét jelentősen megrövidítsem (40 perc helyett a mű alig fog 30 percnél tovább tartani), és hogy úgy alakítsam, hogy bárminemű változtatás nélkül, színpad nélkül is előadható legyen [. . .]"

tatott partitúrában tanulmányozható, s nem más mint a nagy revízió, azaz a második verzió húzásainak újbóli — részleges — kinyitása. Mi Bartók dramaturgiai nézeteinek változását, alakulását 1932-ig, témánkra vonatkozó egyértelműen kinyilvánított utolsó véleményének időpontjáig követjük, s ezen időhatár előtt A fából faragott királyfi második verziója félreérthetetlen adalék arra vonatkozólag, milyen irányban, értelemben változott a zeneszerző dramaturgiai gondolkodása. S nehogy félreértés essék, még egyszer hangsúlyozzuk: nem egy színpadi zene koncertváltozatának születéséről van szó, hanem *a színpadi mű* partitúrájának dramaturgiai természetű revíziójáról. Bartók 1932. július 1-én kelt s az Universalhoz küldött levele félreérthetetlenül fogalmaz: „Musikalisch, aber insbesonders was die Bühnenmässigkeit anbelangt, bedeuten diese Striche unbedingt eine Vervollkommung."[9a]

Itt kell felvetnünk Bartók műfajmegjelölésének, ezzel kapcsolatos terminológia használatának a színpadi művekkel kapcsolatban eddig sohasem tisztázott kérdését. Balázs művének alcíme: Néma táncjáték. Ez a kifejezés nem lehet más, mint a pantomim szó magyarítása, mivel a Beszélő táncjáték nonsens. Bartók nyilvánvalóan erre a szövegírótól származó műfajmegjelölésre gondol, amikor 1920. november 24-én Philip Heseltine-nek írott levelében az op. 13.-at pantomimként említi, s hogy nem véletlenül teszi, onnan tudjuk, hogy a következő mondatban az op. 19.-et (A csodálatos mandarint) „egy másik pantomim"-ként („une autre pantomime") emlegeti. Valójában nem érezné a balett és a pantomim óriási különbségét? Szó sincs róla! Ezt már csak azért sem feltételezhetjük, mert tapasztaltuk a balett és a szimfonikus költemény műfajának szoros összefüggését Bartók gondolkodásában, leggyakoribb terminológia használatában és műhelyében, továbbá mert láttuk, mint tisztítja meg táncjátékának zenéjét a sajátosan pantomimikus jellegű elemektől. Azzal is érvelnünk kell, hogy Bartók soha, sehol máskor-máshol nem használja A fából faragott királyfival kapcsolatban a pantomim kifejezést (a húszas évek német és amerikai kritikáinak, ismertetőinek terminológiáját — ezek között elő-előfordul a pantomim vagy Tanzpantomim kifejezés — természetesen nem tekintjük mérvadónak): 1917-es Nyilatkozatában művét — mint olvastuk — mint balettet írja le és tartja alkalmasnak a Kékszakállú „ellensúlyozására". Kiadójával folytatott levelezésében következetesen Tanzspiel-nek nevezi és a nyomtatott kottában is a táncjáték műfajmegjelölést rögzíti: „Tanzspiel in einem Akt", „A dancing-play in one act". Nyilvánvaló tehát, hogy csak fogalmazási, terminológiai felületességre gyanakodhatunk. Hogy mennyire fontos volt Bartók számára a két műfaj megkülönböztetése, hogy mennyire pontosan érzékelte és határozottan értelmezte mindkettőt, az op. 19.-el kapcsolatos egyik levele árulja el számunkra. Az írás kelte 1925. március 3., a szóbanforgó mondat így hangzik: „Ich sehe, dass die U. E. den Mandarin als ein Balett anzeigt; ich muss bemerken, dass dieses Werk weniger ein Balett als eine Pantomim ist, da ja darin eigentlich bloss zwei Tänze vorkommen. Es wäre also entschieden praktischer dasselbe eine Pantomime

[9]/a „Zeneileg, de kiváltképp a színpadszerűség vonatkozásában, ezek a húzások feltétlenül tökéletesítést jelentenek."

zu nennen."[10] S néhány hónappal később, június 22-én: „ [...] es darf aus dem Werke kein Schaubalett werden, es ist ja als eine Pantomime gedacht."[11] Bartók kiadatlan levelezésének ismerői jól tudják, hogy A fából faragott királyfi és A csodálatos mandarin megkülönböztetésébe, szembeállításába, akár a műfajmegjelölést illető indirekt módon is folyton belejátszik az a tény, hogy Bartók a Mandarint összehasonlíthatatlanul jobb, fontosabb művének tartotta, egyáltalán — lásd 1927. február 3-án írt levelét — addigi legjobb zenekari kompozíciójaként ítélte meg: „Denn meiner Ansicht nach ist dieses Werk das beste, was ich bisher für Orchester geschrieben habe [...]"[12] A két mű minőségét, stíluskülönbségét (Bartók zenei értékítéletébe ez is belejátszott) szem előtt tartva is hangsúlyoznunk kell azonban az idézetekkel kapcsolatban Bartók műfaji tisztánlátását, a műfaj-elnevezésekkel kapcsolatos tudatosságát. Még egy közvetett bizonyítékunk van erre A csodálatos mandarin és A fából faragott királyfi partitúrákból készített ún. hangversenyverziókkal kapcsolatban. A balett esetében Bartók mindig és egyértelműen a Suite kifejezést használta. A pantomim esetében már 1926-ban a Suite elnevezés ellen foglal állást; javasolja a „Zwei Scenen", illetve „Musik aus dem Wunderbaren M." elnevezést, vagy egy évvel később (1927. április 11-én) a „Scenen aus dem [...]" címet, csak „Konzertsuite" ne legyen. Arról is szó van természetesen, hogy a barokk zenében otthonos zongorista zeneszerző számára a szvit fogalma a stilizált táncszámok füzéréhez kapcsolódik, s ezért nem érzi korrektnek a szvit szó használatát. De engedtessék meg, hogy — talán nem túlzottan beleélve magunkat jelen gondolatmenetünkbe — arra is gyanakodjunk, hogy Bartók a pantomim szónak több drámai értelmet, mélyebb, meghatározóbb akciótartalmat tulajdonított, mint amennyit a koncert szvit fogalmával (saját I. és II. szvitjére, vagy akár saját, esetleg mások szimfonikus költeményeire emlékezve) össze tudott volna egyeztetni. A *Jelenet* szó javasolt használata erre látszik utalni, míg a *Zene* szó egyelőre csak a félrevezető szvit megjelölés elkerülését célozta. Vajon nem ez ismétlődik-e meg — akár a felértékelés: több mint szvit!, akár a leértékelés, megkülönböztetés: kevesebb, illetve más mint egy szimfónia! értelmében — a Zene húros-, ütőhangszerekre és celestára című 1936-os nagy mű műfajmeghatározása esetében is? Bartók műfajértelmezésének, terminológiájának tudatosságát dokumentálja, kiegészítőleg, a Kékszakállúval kapcsolatban itt következő néhány adatunk is. Megzenésítéséről szólva 1918-ban misztériumként jelöli meg „első színpadi és egyúttal első vokális művének" műfaját s ebben az esetben Balázs Béla eredeti műfajmeghatározását követi, hiszen egy évvel korábban, 1917 májusában egyfelvonásos operaként emlegette. A hivatkozás és a tudatosság szempontjából ez ugyanaz a fázis, mint amit a Heseltine levéllel kapcsolatban igyekeztünk tettenérni A fából faragott királyfi esetében. Hiszen attól eltekintve, hogy a műfaji elnevezés anakronizmusát ekkor még nem tudatosította, már 1917-ben pontosan meg tudta határozni operájának nem operai sajátosságait: „a cselekmény csupán két személy lelki konf-

[10] „Látom, hogy az U. E. a Mandarint balettként hirdeti; meg kell jegyeznem, hogy ez a mű nem annyira balett, mint inkább pantomim, hiszen benne voltaképp mindössze két tánc fordul elő. Döntően praktikusabb volna tehát, ha pantomimnak neveznék."

[11] „ [...] nem szabad a műnek látványbaletté válnia, hiszen elgondolása pantomim."

[12] „Nézetem szerint ugyanis ez a mű a legjobb mindazok közül, amelyeket eddig zenekarra írtam [...]"

liktusát adja és a zene is csak ennek elvontan egyszerű ábrázolására szorítkozott. A színpadon semmi más nem történik." Ezzel szemben, 1928. december 1-én kelt és az Universalnak címzett levelében Bartók a műfaji tudatosságnak már azon a szintjén beszél operájáról, mint amire a pantomimjával kapcsolatos 1926—27-ből származó idézeteink vetettek fényt. „Es wäre sehr angenehm, wenn das Werk in Berlin nicht als Oper, sondern als Dramatische Szene annonciert würde [...] von einer Oper erwartet das Publikum leider ganz etwas anderes, es ist vorteilhafter, wenn es doch den Titel Dramatische Szene darauf vorbereitet wird, das es keine Schau-Oper erhalten wird".[13] A Schau-balett, Schau-Oper párhuzam igen meggyőző; s bár a problémának a közönség oldaláról, a hatás szempontjából való felvetése sem elhanyagolható mozzanat azok számára, akik Bartók pszichológiai portréjának megrajzolásával foglalkoznak, számunkra ez a levél is világosan dokumentálja Bartók műfajértelmezésének nagyfokú tudatosságát, terminológia iránti érzékenységét. S nem tűnik-e fel a Szene-kifejezés, amellyel a Mandarin koncertelőadását akarta címezni itt is? Egy operával kapcsolatban, amelyet már 1923-ban alkalmasnak tartott koncertszerű előadásra is, azaz olyan időben, amikor műve több német *színpadon* is közönség elé került. (Lásd 1923. február 25-i levelét.)

Mielőtt A csodálatos mandarin verzióit vennénk szemügyre, fel kell hívnunk a figyelmet Bartók két látszólag ellentmondó állásfoglalására a mű illetve a műfaj megítélése szempontjából. Amikor a balettől vagy a balett szvittől akarja elkülöníteni, mint láttuk, pantomimikus vonásait, azaz drámai akcióban való gazdagságát, jelenetszerűségét, színpadi jellegét, bizonyos értelemben tehát színpadhoz *kötődését* hangsúlyozza s érvként a zárt táncformák csekély számára hivatkozik. Amikor viszont önmagában szemléli művét s annak koncepciójáról beszél (1923. augusztus 31.), illetve amikor újabb és újabb verzióként fogalmazza meg dramaturgiai „téziseit", olyan színpadi mű ideája felé közelít, amelynek zenéje *minden változtatás nélkül* a színpadtól függetlenül is előadható: más szóval nemcsak teljes értékű mű, hanem — legalább annyira mint egy szimfonikus költemény — a program tekintetében is önálló érvényű. A második változat idején Bartókot a rövidítések-húzások vonatkozásában következetesen egy gondolat vezeti: megszabadítani a partitúrát minden *feleslegesen* a színpadra utaló gesztustól s minden a színpad által indokolt hosszadalmasságtól. Bizonyítékként elegendő Nirschy Aurél 1962-es cikkében (Varianten zu Bartók's Pantomime: Der wunderbare Mandarin. Studia Musicologica, Tomus II. fasc. 1-4) közölt húzások deskriptív interpretációja. 1. *18* próbaszám előtti két ütem a lány két kérdésének megfelelő gesztusmotívumot tartalmazott: „Van pénzed?" „Mit adsz?" 2. a *21-22* próbaszám között 30 ütem terjedelemben egy egész kis történet zajlott le eredetileg: „A 3 csavargó előugrik rejtekhelyéről megragadja az öregembert és kidobják; dühösen a lányra támadnak és megismétlik a parancsot (Még egyszer: megismétlik a parancsot)". Zeneileg először hipermoll akkordok felbontásából származó terc szekvencia vezetett a második, a mai változat 6/8—9/8-os Vivace anyagához (Nagyváros), majd visszatért a *12* pró-

[13] Örvendetes volna, ha a művet Berlinben nem operaként, hanem drámai jelenetként hirdetnék [...] az operától a közönség, sajnos, valami egészen mást vár, előnyösebb, ha már a drámai jelenet címmel is előkészítik arra, hogy amit kap, nem látvány-opera lesz."

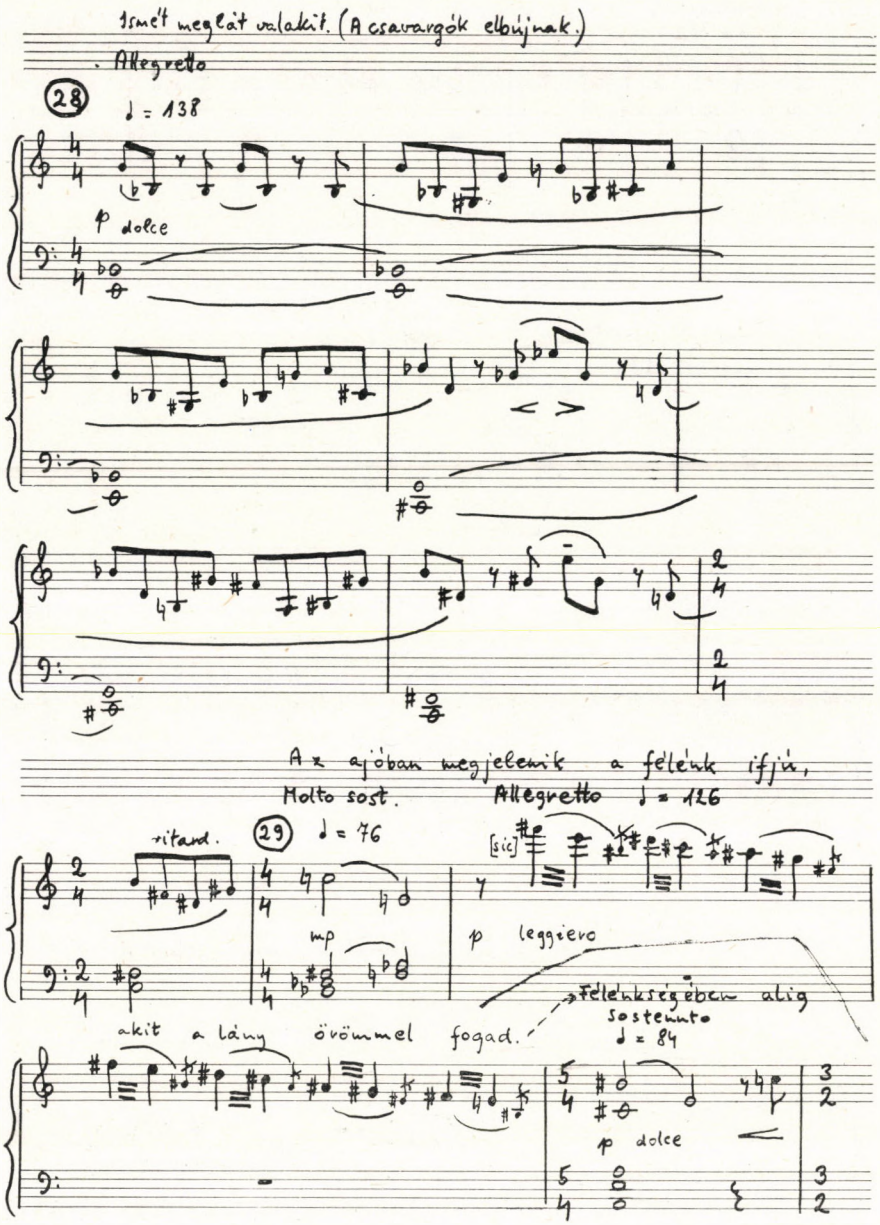
baszámnál már elhangzott hegedű- („A lány ellenkezik") és rézfúvó-tematika (a kvart parancs). Nem maradt egyéb belőle, mint a nagyváros 6/8-a úgy átkomponálva, hogy illusztrálja a kidobott vendég távolbavesző lépteit. 3. a 77 és 78 próbaszám között Bartók harmadára csökkenti azt az időt, amit eredetileg a színpadi cselekményhez szabott, hogy a csavargóknak legyen elegendő ideje a Mandarin ékszerének, pénzének elrablására. 4. 91 előtt azért marad el három ütem, mert túlságosan a színpadi akcióhoz tapadt: „és kétszer a Mandarin testébe szúrja (a kardot)". 5. 95 előtt is ugyanilyen természetű a rövidítés: „a fogvatartott Mandarin merev vággyal bámul a lányra". A színpad által megkívánt Adagio—Agitato—Adagio pantomim a szimfonikusabb fogalmazású második verzióban fölöslegesnek ítéltetik. 6. Hasonlóan fölöslegesen a színpadi akció ingadozó tempóit tükrözte a zene a 96 próbaszám után. Eredetileg: allargando—meno mosso—poco ritard.—piu vivo—Vivace. A második verzióban: poco allargando—piu mosso—allargando. 7. Végül eltűnik a zenéből négy ütem a 101 próbaszám előtt is. Eredetileg az volt a funkciója, hogy amíg a színpad sötétbe borul („A lámpát feldöntik, sötétség") láttassa a vergődő mandarint. Bartók egyetlen új taktust komponál helyébe és máris belépteti a szövegtelen kórust: „A mandarin teste foszforeszkálni kezd [. . .]" Ennyiben Bartók dramaturgiai gondolkodása már 1924-ben ugyanazon a vágányon halad, mint majd 1932-ben, A fából faragott királyfi nagy revíziójának idején. S ráismerünk arra a rövidítés típusra is, amely a nagy leánytánc anyagát érinti: ilyennel találkoztunk a balett központi párostánca, a fabáb és a királykisasszony zárt jelenete esetében.

Mélyebbre pillanthatunk Bartók dramaturgiai műhelyébe, amikor a félénk ifjú jelenet két és a pantomim befejezésének három változatát hasonlítjuk össze. A félénk ifjú jelenetének átalakítása több szempontból is tanulságos. (Lásd: 151—153. old.)

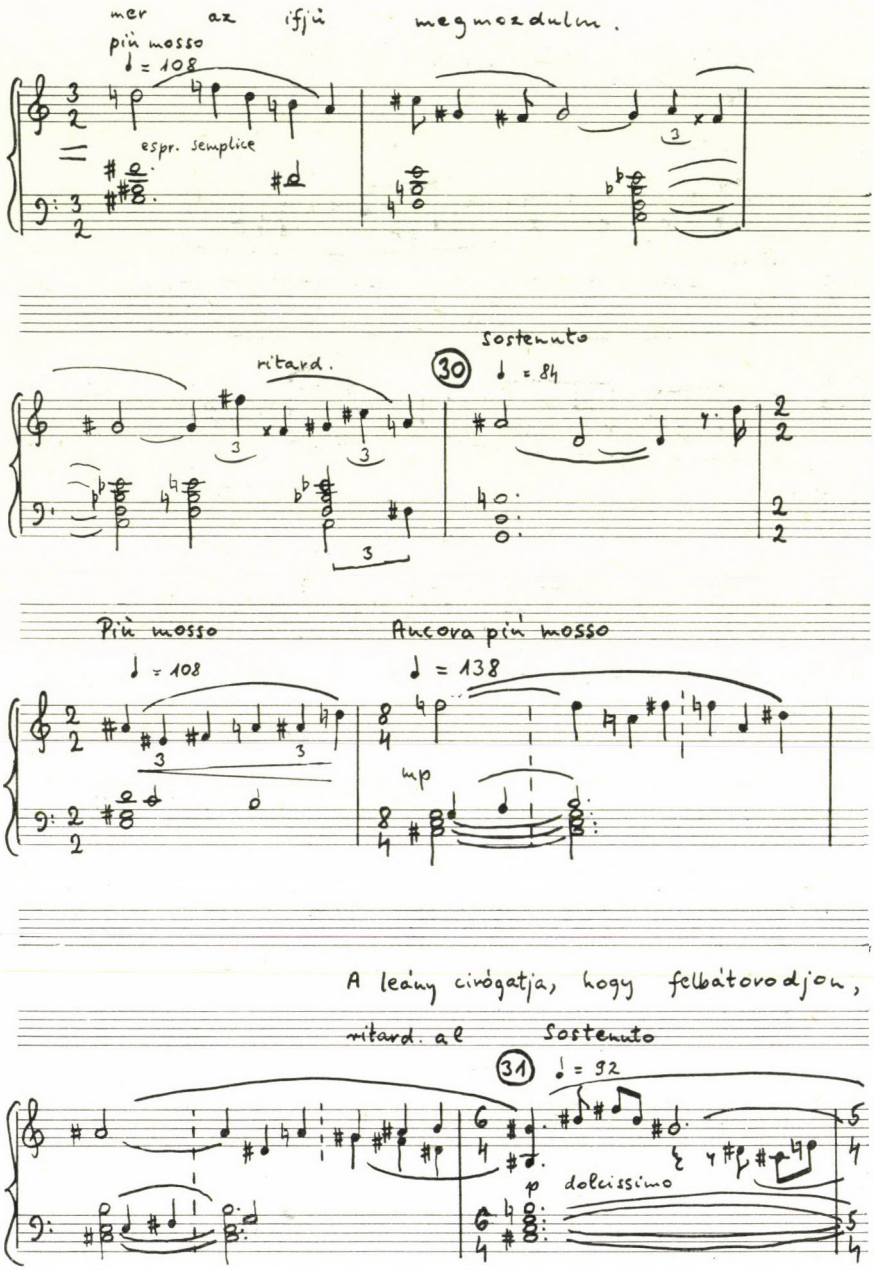
A 25 próbaszám előtti basszusklarinét anyag eredetileg hosszabb volt és már a 2. vendég portréját festette. Bartók, a szimfonikus dramaturg, nemcsak lerövidíti, hanem deperszonifikálja s ezzel formai funkcióját körvonalazza: a második csalogatóból vezet át a Sostenutóba. Volt itt még három gesztikus-mimikus ütem a fiú félelmét, a lány örömét jelezve; mint pantomim természetű, mindhárom elmarad. Felesleges idő az is, amit a lány a színpadon a fiú cirógatásával egyúttal zsebeinek átkutatásával töltött: Bartók ezt a gyönyörű dolcissimo három ütemet is elhagyja. Majd mindjárt meglátjuk, hogy erre egyéb oka is volt. Az allegretto tánc közepén, ott ahol ma a Tranquillo és piu tranquillo hat zizegő, trillázó, glissandós üteme áll, valamikor egy hatalmas középrész funkciójú szakasz állott, részben molto espressivo karakterű gesztikus-melodikus anyaggal, részben a lány imént említett cirógató zenéjével, részben a Tranquillo hangulatával, amelyet hosszú szekvencia juttatott el egy hosszú tetőzéshez nem sokkal a főrész, az 5/4-es tánc a tempo repríze előtt. (Lásd: 154., 155. old.)

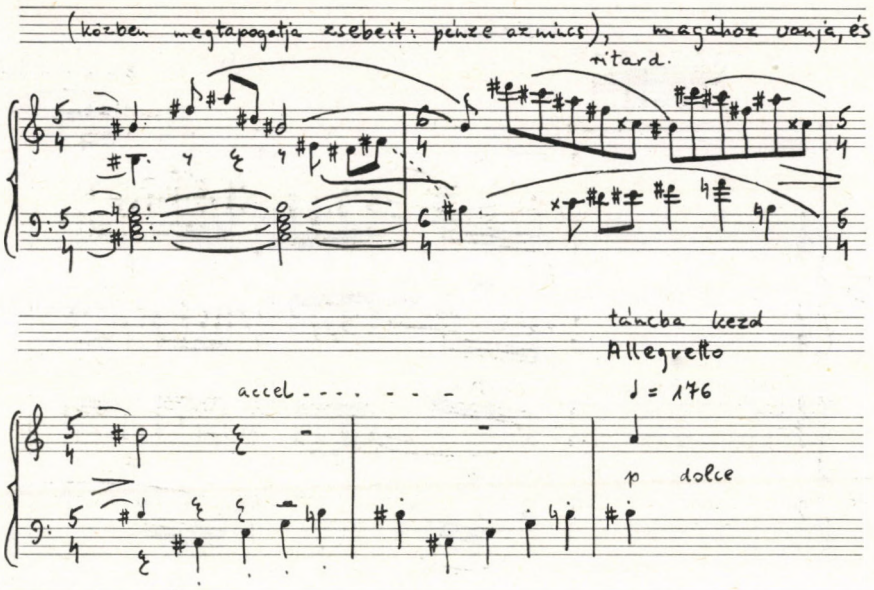
A 3 csavargó megjelenését az első verzióban a kvart parancstéma készítette elő: Bartók ezt az öreg gavallér jelenet mintájára, logikusan, itt is elhagyta. Kétségtelen, hogy az új változat formai arányai megnyugtatóbbak mint az első verzióé: a fő tánc a középrésszel szemben megkapja azt a súlyt, amire egy szimfonikus műben igényt tarthat. Itt azonban nem az a legfontosabb, hogy változott a középrész formai státusza, hanem hogy Bartók ezzel az

4.



anyaggal megváltoztatta a fiútánc intonációját; kivonta ugyanis belőle a legérzékibb harmóniai-melodikai mozzanatot és az espressivo karaktert. Ezzel nemcsak a fiú portréját tette egységesebbé: nem több, mint félénk ifjú; a

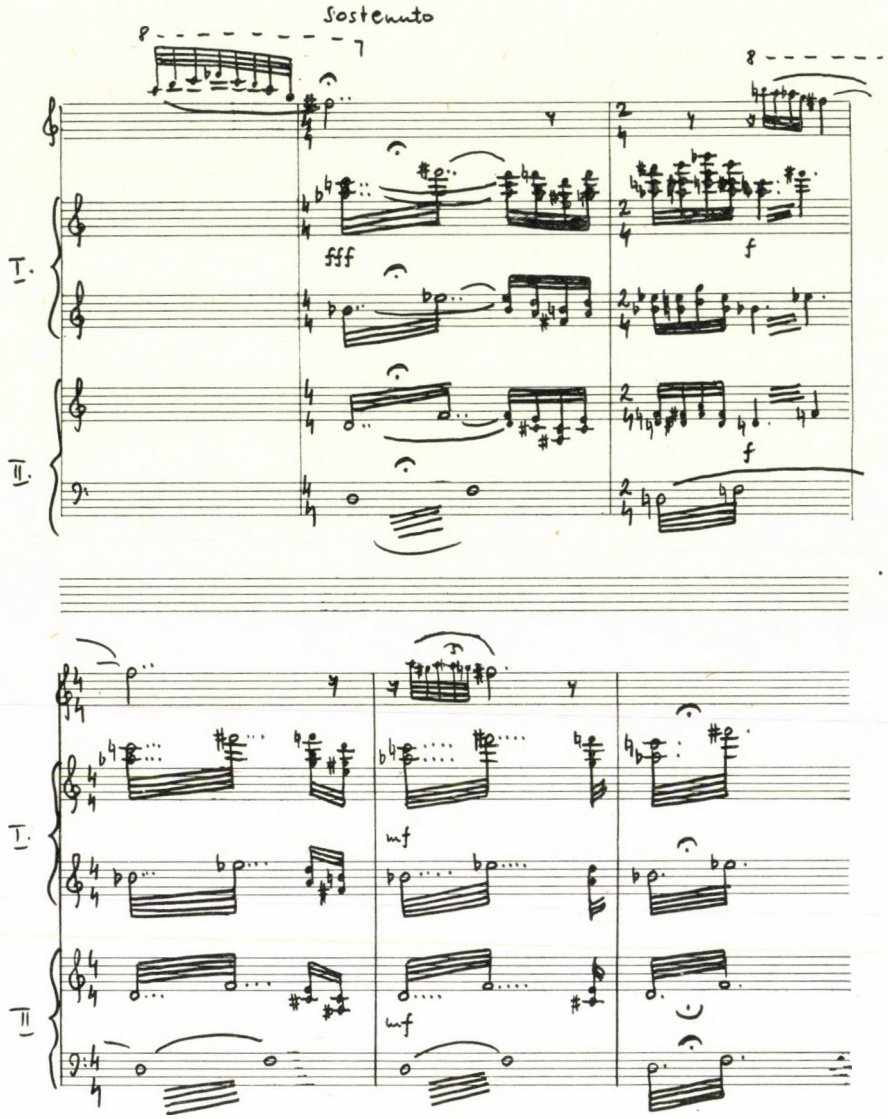

mer az ifjú megmozdulm.
più mosso
♩ = 108
espr. semplice
ritard.
30
Sostenuto
♩ = 84
Più mosso
♩ = 108
Ancora più mosso
♩ = 138
mp
A leány cinógatja, hogy felbátorodjon,
ritard. al
Sostenuto
31
♩ = 92
p dolcissimo



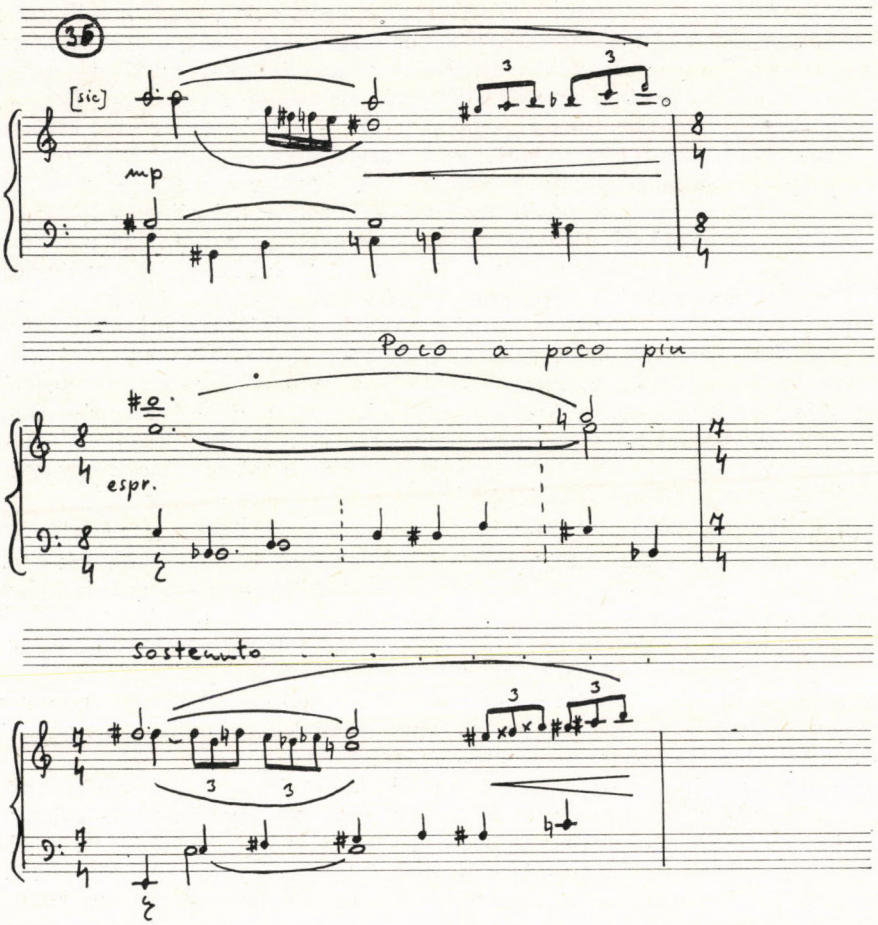
rövidítéskor Bartók az *egész mű* szimfonikus arányait tartja szem előtt: a három vendég zenéjének karakter-hatását a három csalogató espressivo-teraszaival, crescendójával egyzeteti, arra rímelteti. E változás messzemenő drámai következményére, az egész pantomimre kiható érvényére John Vinton mutatott rá találóan 1964-es tanulmányában. (Musical Quarterly L. 1.)

S most lássuk a pantomim befejezésének három változatát. Az első a tipikus pantomim-dramaturgia reprezentánsa. Jellegét, funkcióját (legalábbis az egyik szereplő vonatkozásában különös módon, mind a kétkezes, mind a négykezes letétben, bár más-más tempókarakterrel) énekes műfajban, főleg az operában szokásos kifejezéssel „quasi recitativo"-ként aposztrofálja a zeneszerző. Valóban dialógus, a zene pontosan követi a kottába írott szavakat, mozdulatokat: „Hirtelen int a lány: Már tudom mit kell itt tenni. Vágjátok le onnan! — A csavargók összerázkódnak. — A leány: adjátok ide nekem a Mandarint. — A csavargók borzadva hátrálnak. — A leány: Adjátok ide, adjátok ide, akarom!" [„Die drei Strolche (schaudern zurück) — Mimi (wie vorher) — Mimi schneidet mir ihn herab, herab, herab! Die 3 Strolche (weigern sich Entsetzt) — Mimi (wie vorher) — Die 3 Strolche (wie vorher) — Mimi (Ihr müsst es machen! Die 3 Strolche (zünden das Licht an, gehen vor Furcht bebend zum Mandarin und schneiden ihn herab) — Der Mandarin (fällt zu Boden [. . .])".] A lány szavainak parancs jellegét a Forte risoluto karakter érzékelteti, a beszédre a kvázi recitativo előírás utal (a kétkezes verzióban mindig kiírja Bartók a recitativót, a négykezes változatban rubatóval helyettesíti). A csavargók lelkiállapotára a *piano* dinamika vonatkoztatható, reflexióikat (összerázkódnak, borzadva hátrálnak stb.) a Rubatóval szembeállítva, a recitativo ellentéteként következetesen tempó giustóval je-

5.



löli a komponista. A zenei anyag gesztikus, szinte illusztratív. A lányhoz szeszélyes, akaratos, ismétlődő, ugráló kvartok tartoznak (ellenkező irányú, emelkedő kvartlánc utalt a csavargók parancsára az első verzióban mind a három csalogató előtt), a csavargókhoz egy kromatikusan megborzongó akkord. A zene pontosan követi a színpadi mozdulatok irányát: a leány sürgető kvartjai és futamai lefelé mutatnak, halljuk a csavargók lépteit, majd érzékeljük, hogy a csavargók a Mandarin felé a magasba nyúlnak (halkan, me-

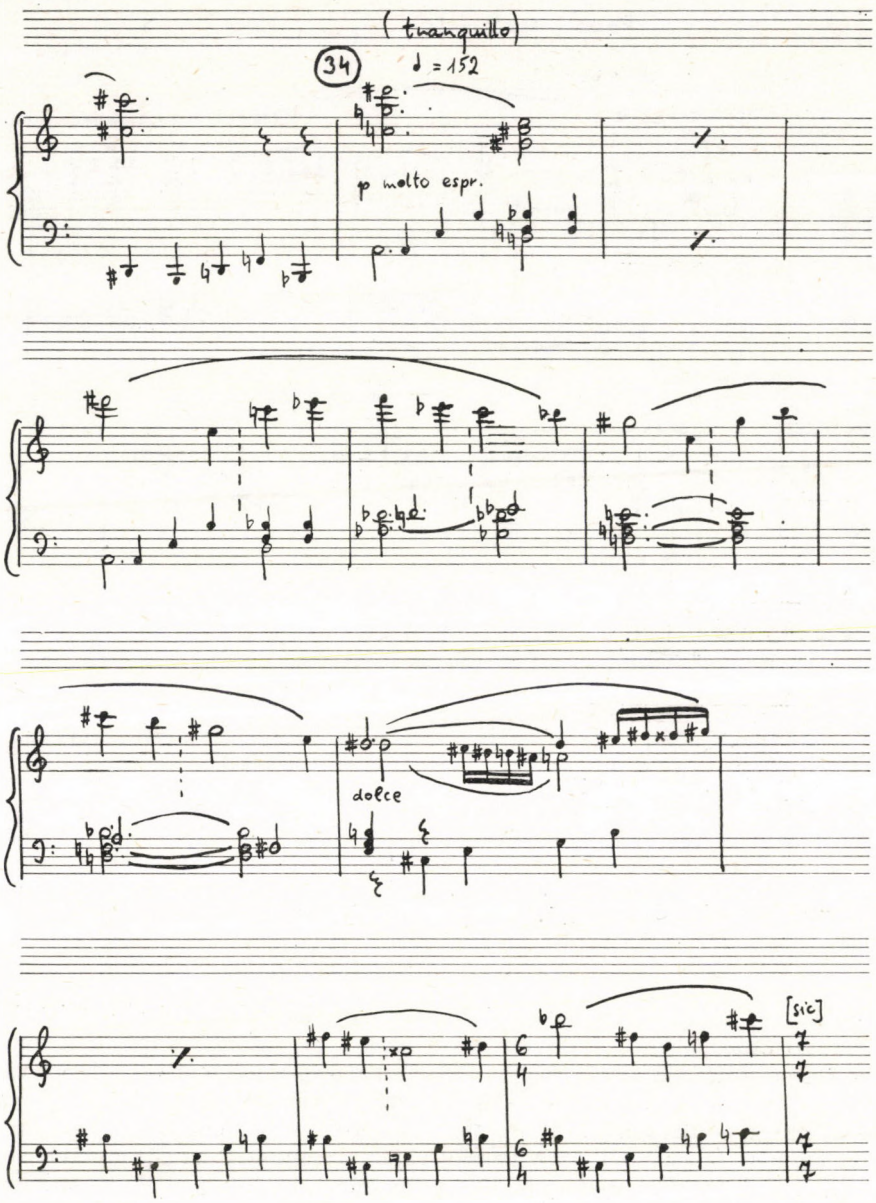


redeken emelkedő staccato akkordok), s hogy a Mandarin teste lefelé esik (accelerando). Érezni a kottából azt az élményt, amelyet a zeneszerző a szöveggel, a jelenettel, a szituációval való első alkotói találkozásakor átélt. A már-már ütemenként változó előírások nemcsak a pantomimikus-naturalisztikus dramaturgia stiláris velejárói, hanem őrzik Bartók romantikus hevületének, lelkesültségének nyomait is. Appassionatónak érezte Bartók azt a pillanatot, amikor a lány széttárt karokkal várja a felé induló mandarint, a találkozás pillanata (a mai *104* próbaszám előtti allargando) Sostenuto volt, az összeölelkezést kísérő, a lánytáncra emlékeztető zene előírása febrilemente, a mai meno vivo klarinét-oboa-angolkürt dallamhoz a *104* próbaszám utáni 5-6 ütemben dolce felírás tartozott, és így tovább. A kifejezés romanticizmusa és a pantomim-dramaturgia kéz a kézben még egyszer feltűnik az első befejezésváltozat utolsó 18 ütemében. Az értelmezést irányító szöveg ismét sűrűsödik a kottában: „matt sinkt er hin — seine Wunden fangen an — zu

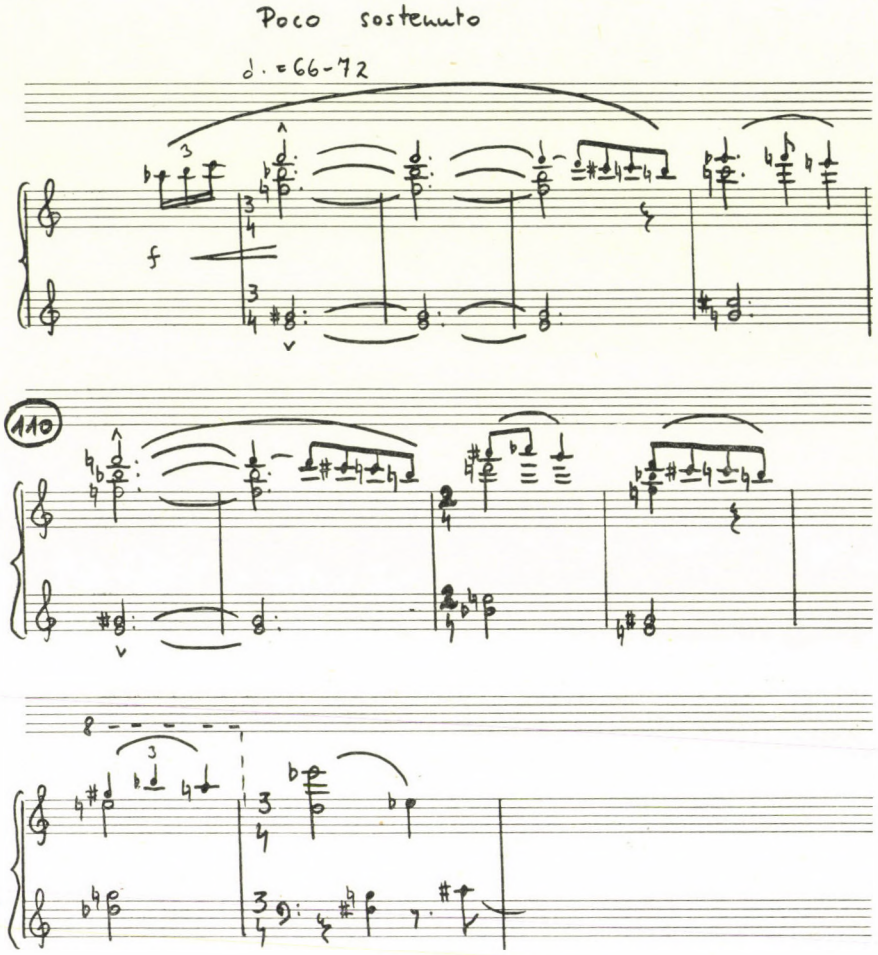
bluten — Agonie — er stribt". Kíséretében megjelenik a gesztikus-illusztratív zenei anyag, a test elernyedését, a vér bugyborékolását, a test rángásait érzékeltetendő, s megjelennek a kifejezést meghatározó — részben a preromantikus francia operára, részben a Trisztánt idéző postromantikus Berg vonósnégyesre, a Lyrische Suitere emlékeztető — előírások: oscuro, olvassuk egy basszusmotívum fölött, dolente, kéri Bartók a végleges változatban majd angolkürtön megszólaló motívum karakterét. Amikor a második verzióban Bartók leszámol a pantomim-dramaturgiával, teljes egészében elhagyja az első változatot kezdő 38 ütemes recitativo jelenetet s a befejező pantomim jelenet 18 ütemét — a vérzésre utaló illusztrációt és a Mandarin megdicsőülését kifejező mixtúrákat, e csúcspont előkészítésével együtt kihagyva — 10 ütemre redukálja. E változtatásokkal egyidejűleg eltűnik a második verzióból az összes espressiv természetű, a kifejezés karakterére vonatkozó utasítás. Amilyen mértékben csökken a zenének a színpadi cselekményt szolgáló funkciója, ábrázoló, leíró jellege oly mértékben válik Bartók számára fölöslegessé az illusztráló anyagot ellensúlyozó hiperromantikus kifejezés erőltetése. Így függ össze a mű dramaturgiájával az előadási utasítások egy részének eliminálása a második verzióban.

A pantomim-dramaturgiától való fokozatos eltávolodás folyamatát példázza a befejezés-verziók úgynevezett középrészének és kicsengésének összevetése is. Középrésznek nevezzük azt a színpadi állóképet, amely a Mandarin és a lány találkozásának pillanatától a Mandarin haláltusájának kezdetéig tart, tehát a beteljesülés mozzanatát. Az első verzióban Bartók előbb a lánytánc anyagából, majd egy ritmikus stretto révén kialakított mintegy 40 ütemes fokozás után — amelynek középső fennsíkján a Mandarin vágymotívuma uralkodik — a hajsza fugato témájának kiharmonizált, augmentált alakjával épített Sostenuto tetőpontot. (Lásd: 157. old.)
A második verzióban a fokozás anyagából Bartók kivonja a lánytánc motivikus anyagát és két csúcspontot épít. Az első alacsonyabb, poco sostenuto, s nem egyéb mint a vágymotívumra támaszkodó szekvencia. (Lásd: 158. old.) A másik, a végleges, a magasabb, a Sostenuto karakterű sok tekintetben megfelelt az első verzió tetőző pillanatának. Ám nem a hajsza-téma apotheozisa, hanem egy abból alakított fanfár-motívum, amelyet a fiatal Bartók Leitmotivakkordja, a Szerelem jelképes harmóniája ölel magához. (Lásd: 159. old.)
Azaz, míg *1919-ben* az apotheozis *summázás* a cselekmény síkján (lánytánc, hajsza, beteljesülés), *1924-ben* minden cselekménymozzanat kiiktatásával (lánytánc, hajsza) *két zenei jelkép* (vágy, szerelem) *felmagasztosulása.* Bármennyire központi motívuma is azonban a vágy (a kisterc hangköz ereszkedő tetrachordként kiénekelt témaváltozata) A csodálatos mandarin drámának és zenének, mivel megjelenése a harmadik vendég belépéséhez kötődik, minden áttételessége ellenére konkrétan utal vissza a darabra. Ez zavarhatta Bartókot, s nyilván színpadhoz kötődőnek ítélte az apotheozist megelőző fokozás időtartamát is: a 44 ütem (ennyi lett a második verzióban az eredeti 40 ütemből) koncepciójához szervesen hozzátartozott a látvány is, a Mandarin és a lány csókja, ölelkezése. Ezzel magyarázható, hogy a második verzió textusának egyéb, nem dramaturgiai természetű rövidítéseivel egyidejűleg, még egyszer végiggondolva mind az első, mind a második apotheozis megoldását 1931-ben Bartók harmadszor is revideálta az apotheozis zenei szövegét. Ezúttal

6.

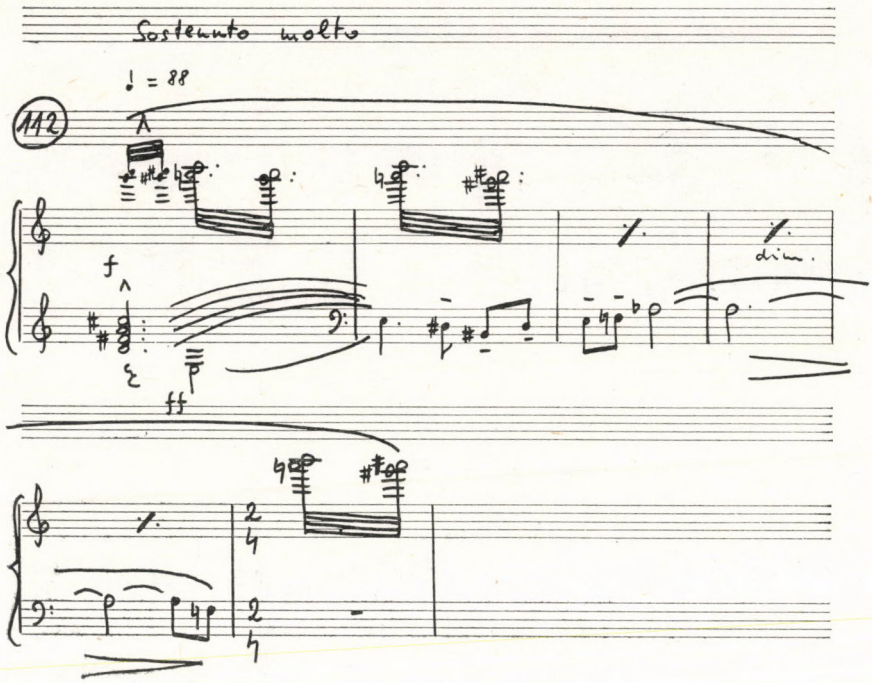


7 a.



mindössze 11 ütem során és természetesen egyetlen ívben éri el a fokozás a Sostenuto csúcspontját; a felvezetésből törli a zeneszerző a második verzió Poco sostenutójának, azaz a vágymotívumnak még a nyomát is, és hogy visszahozza az első verzió lánytánc-emlékét, még tovább oldja azt, valósággal elmossa, szinte sejtelemmé szublimálja. Átalakítja a Sostenuto (réz) fanfárját is: az egykori hajszatéma (első verzió) rajza, ambitusa, formája tovább stilizálódik, hogy végső alakjában (a *109* próbaszámnál) végleg modellé, szekundkvint, illetve szekund-kvart modellé absztrahálódjék. „More transcendental than physical" jellemezte ezt a megoldást Vinton. Mi a pantomimikus ábrázolásra épülő színpadi zene koncepcióból a jelképes ábrázolásra épülő szimfonikus fogalmazás irányába fejlődő bartóki dramaturgia végső, elért célját fedezhetjük fel benne.

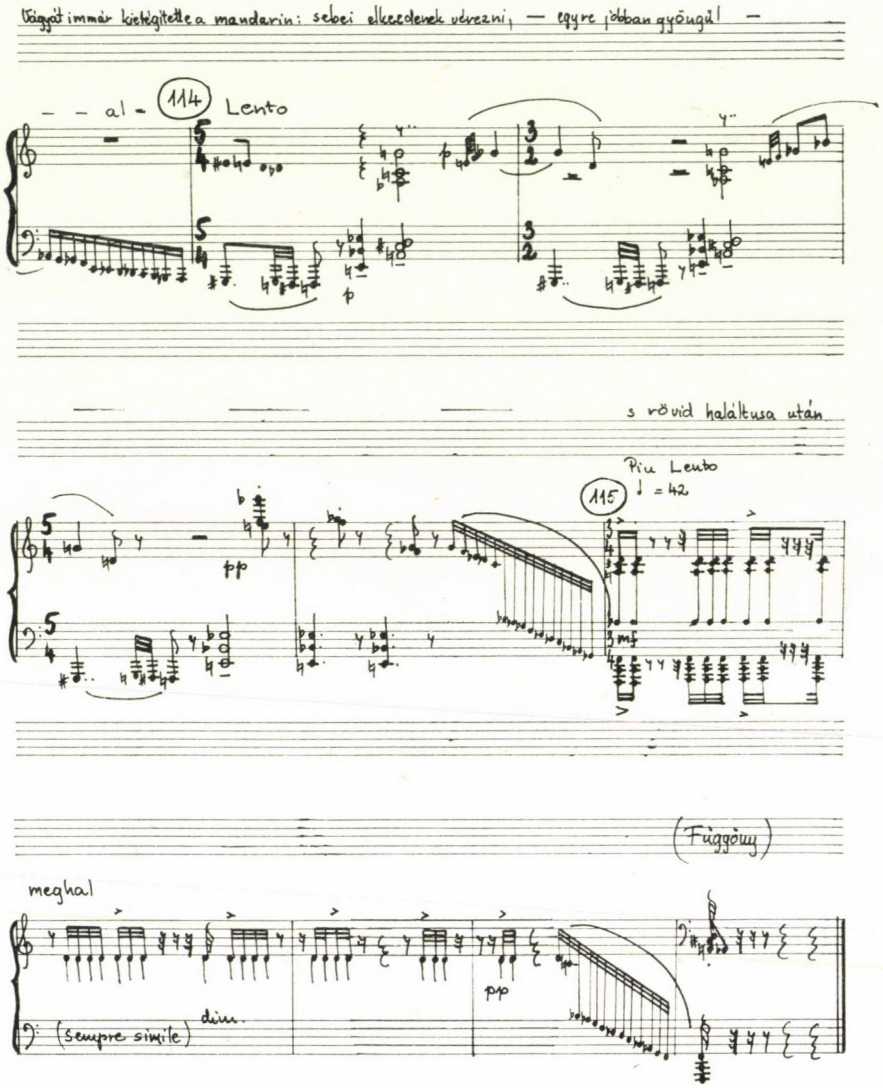
7 b.



Ugyanehhez az eredményhez vezet az utolsó ütemek vizsgálata is. Amikor Bartók, 1924-ben, megszüntette a haldoklás-jelenet esemény-dramaturgiáját, két motívumra korlátozta a fogalmazást: a legyőzhetetlen vágyat és a vágy célját (vö. *84* és *39* próbaszámok szövegét, eseményét, motívumát) egységként összekapcsoló fafúvós tetrachord-trichord párra és a meg-megránduló test látványával összefüggő haláltusa-ritmusra. (Lásd: 160. old).

1931-ben Bartók az első verzió egyik torzóban maradt ötletét kibontva, ezt az elképzelést továbbfejlesztve, drámai viszonyba hozza egymással a két elemet: a haláltusa vonós és timpani ritmusával *egyidejűleg* az angolkürt és a basszusklarinét ereszkedő kvartszekvencia-láncára fűzi a vágymotívum trichord dallamát. A naturális ihletésű (testrángatózás!) ritmust a melodikus elem átnemesíti a Liebestod szférájába emeli, míg a kvartszekvencia és a halálritmus a trichord motívumot szabadítja meg eredeti konkrét („Gyere közelebb!") jelentésétől. További bravúros ötlettel Bartók a kvartszekvencia utolsó tagjához kapcsolja az ereszkedő tetrachord motívumot; ezáltal az eredeti motívumpár (ereszkedő kisterc, emelkedő szűkterc) megfordul (formájának története végetér), eddig konkrét színpadi értelmétől teljesen meg *nem* fosztott eleme, a tetrachord motívum is kromatikus skála-szegmentummá absztrahálódik, ugyanakkor ez a tetrachord, mivel tematikusan előkészíti, téma rangra emeli a halál pillanatát bejelentő glissandot. Ha mindehhez hozzáadjuk a Leitmotiv harmónia hatását (gesz, a, cisz, d fordításban) a *110* próbaszám után, el kell ismernünk, hogy a pantomimikus fogantatású haldoklási jelene-

8.



tet Bartók végülis szintén fel tudta emelni a szimbolikus, szimfonikus fogalmazás síkjára.

Amikor 1925. június 22-én szóbakerült egy amerikai koncert-előadás lehetősége, Bartók *egy* jelenetet javasol a pantomimból megszólaltatásra: „Von *36* bis 7. Takt nach *74* einschliesslich" (a Mandarin belépésétől a hajsza végéig), tehát olyan összefüggő részletet, amelyben mindössze egy viszonylag

rövid kvázi recitatív szakasz van, amely a Maestoso bevezetés és a keringő majd a fugato-finale között a trió formafunkcióját tölti be. Amikor azonban egy évvel korábban a koncertformát valóban kivágja a pantomim testéből (ez a változat sohasem jelent meg), ugyanezt a jelenetsort szigorúan a kvázi recitatív rész nélkül értelmezi: a *37* próbaszám és a *44* próbaszám utáni 5 ütem között elhelyezkedő pantomimikus részt Bartók elhagyja. Egyértelmű Bartók eljárása az 1927-es ma ismeretes Konzertfassung kialakításakor is. Mint tudjuk, ez a verzió a partitúra első ütemétől egy új, rövid befejezéssel a hajsza végéig tart, kihagyva a pantomim zenei anyagából (1.) a csavargók és a lány vitáját (11 próbaszám előtti 3 ütemtől 12 próbaszám utáni 5 ütemig), tehát a darab egyetlen kvázi recitatív mozzanatát a Mandarin érkezte előtt (emlékezzünk: ennek az anyagnak a reprízét ítélte húzásra a pantomim második verzióján dolgozva az öreg gavallér és a félénk ifjú jelenetében is), és (2.) természetesen az előző verzióban is feladott *37* próbaszám utáni pantomimot. Hogy ezúttal csak a *43* próbaszám előtti második taktusig bezárólag? Problémánkat nem érintő különbség, hiszen az eltérés nem a pantomim anyagára vonatkozik: ezúttal a lánytánc (Lento) bevezetésétől játszatja Bartók (korábban csak a szordínós piu mossótól kezdte), mert — feltevésünk szerint — e szakasz anyaga közvetlenül kapcsolódik a Mandarin személyéhez, mintegy szimfonikus emléke annak a kihagyott pantomim mozzanatnak, amikor a lány és a férfi kapcsolata elkezdődött: „Gyere közelebb".

A kottás források vázlatos vizsgálatát befejezve megállapíthatjuk, hogy Bartók fokozatosan — verzióról verzióra egyre következetesebben — megszabadította zenéjét a konkrétan leíró, reálisan megjelenítő, egyszóval az ábrázoló-pantomimikus dramaturgiát szolgáló rétegtől s arra törekedett, hogy zenéje a színpadi látványt és eseménysort egy másik — jelképes, érzelmi, szimfonikus — síkba felemelve fejezze ki, ha tetszik, énekelje meg. Vagyis Bartóknak *nemcsak* dramaturgiai nevelője, mondhatni *kiindulópontja volt a szimfonikus költemény, hanem* a színpad átmeneti túlságos és a zeneszerző által hibásnak-fölöslegesnek érzett kiszolgálása után a színpad nélkül is előadható *színpadi zene* eszményéhez, mutatis mutandis a szimfonikus költemény ideáljához *érkezett vissza.*

Hogy esetében nem a program és az abszolút zene dilemmájáról van szó, arról a dilemmáról, amelyben Richard Strauss kritikusai találták magukat a Sinfonia domestica írott programjának *nem*-létezését tapasztalva, dokumentumokkal alátámasztható. 1925. június 22-én — a második verzió elkészülte után — a pantomim őszi előadásával kapcsolatban felmerült, a szöveg, a cselekmény részleges átalakítására-átdolgozására vonatkozó kérdésre válaszolva Bartók így ír: „so habe ich gegen eine teilweise Abendärung des Sujets *principiell* nichts einzuwenden unter zwei Bedingungen: 1. Dass das Werk keinen grotesken Beigeschmack erhält, 2. dass die Änderungen der Musik nicht widersprächen."[14] Ha Bartók első feltétele a tragikus alaphangulat megőrzésére vonatkozik („hallgassa csak, milyen csodálatosan szép!" mondotta Bartók a sujetről 1919-ben egy újságírónak), második feltétele arra utal, hogy a zenei- és a színpadi karakterek, hangulatok jellege, egymásutánja és „dramaturgiá-

[14] Így hát *elvileg* semmi kifogásom nincs a szüzsé részleges megváltoztatása ellen, két feltétellel: 1. hogy a műnek ne legyen groteszk mellékíze, 2. hogy a változtatások ne mondjanak ellent a zenének."

ja" szétválaszthatatlan. És amikor egy másik alkalommal Terpis, a Berlini Staatsoper balettmestere elküldi Bartóknak a pantomim új szövegváltozatát, amelyet az Universal költőinek és hatásosnak tart „ohne dass er die Krassheit des Alten Stoffes beibehalten hätte"[14a], Bartók 1927. április 11-én kelt levelében így utasítja el: „Leider passen die Änderungen (namentlich vom Erscheinen der dritten Person an) garnicht zur Musik".[15] S most következik egy már korábban idézett mondata: „Diese Musik will nämlich — im Gegensatz zu der heutigen objektiven, motorischen usw. Strömung — seelische Vorgänge ausdrücken. Es kann ihr also kein Text unterschoben werden, der an vielen Stellen gerade eine gegensätzliche Stimmung, als die Musik ausdrückt. So z. B. Original Text: Erscheinen des Mandarins — Furcht und Ersetzen beim Mädchen; geänderter Text: Erscheinen der 3. Person (Siva) — himmlische Entzückung beim Mädchen. Das ist unmöglich."[16] Ez egyenes, világos beszéd, amely leszögezi, *milyen értelemben és mennyire elválaszthatatlan a zene a szövegtől*, illetve a színpadtól. A „seelische Vorgänge" kifejezéssel Bartók azt a *síkot* jellemzi, amelyen zenéje a színpadhoz kapcsolódik, amelyen követi és kifejezi a cselekményt. Ez pedig a szimfonikus költemény síkja. Ebben az értelemben azt a cselekményvázlatot, amelyet Bartók A csodálatos mandarin koncertelőadásának hallgatója számára ír, úgy olvashatjuk, mint egy szimfonikus költeményhez fűzött programmagyarázatot. „Es wird gebeten diese Beschreibung auf das Programm zu setzen. I. Einleitung (Strassenlärm); der Befehl der Strolche zum Mädchen. II. Erster Lockruf des Mädchens (klar. solo) worauf der alte Kavallier erscheint, der schliesslich von den Strolchen hinausgeworfen wird. III. Zweiter Lockruf des Mädchens, worauf der junge Bursche erscheint, der ebenfals hinausgeworfen wird. IV. Dritter Lockruf des Mädchens; es erscheint der Mandarin (tutti ff) V. Der Lock-tanz des Mädchens vor dem Mandarin (anfangs sehr langsamer, später immer schnellerer Walzer) VI. Der Mandarin erreicht das Mädchen nach einer immer wilderen Jagd."[17] Később 1928. dec. 22-én, egy Párizsban tervezett Ansermet előadással kapcsolatban újból hangsúlyozza egy ilyen „Inhaltsangabe" jellegű cselekményvázlat szükségességét, azt hogy „Die Inhaltsangabe bzw., die Gliederung des Stückes unbedingt auf's Programm zu setzen".[18]

Egyetlen szempont, a zenedramaturgia vonatkozásában igyekeztem interpretálni Bartók színpadi műveinek kottaforrásanyagát és a hozzátartozó levelezést. A komponista eljárásának logikájához, tudatosságához nem férhet kétség. Kiadótól, hangversenyrendezőtől, karmestertől — gondolatmenetünk végén — hadd kérjük hát, hogy Bartók indokainak ismeretében teljesítsék következetesen és maradéktalanul a zeneszerző kívánságát.

[14a] a „anélkül, hogy megtartotta volna a régi anyag durvaságát [.)]"

[15] „Sajnos a változtatások (nevezetesen a harmadik személy megjelenésétől kezdve), egyáltalán nem illenek a zenéhez."

[16] „Ez a zene ugyanis — a mai objektív, motorikus stb. áramlatokkal ellentétben — lelki folyamatokat akar kifejezni. Semmiféle olyan szöveg nem helyezhető tehát alá, amely sokhelyütt éppen ellentétes hangulatot fejez ki, mint a zene. Így például eredeti szöveg: Belép a Mandarin — a Lány rémülete és iszonyodása; megváltoztatott szöveg: a 3. személy (Siva) megjelenése — a Lány mennyei elragadtatása. Ez lehetetlen."

[17] „Kéretik e leírásnak a műsorlapra való elhelyezése. I. Bevezetés (utcai lárma); a csavargók parancsa a Lánynak. II. A Lány első csalogatója (klar. szóló) amire megjelenik az öreg gavallér. III. A Lány második csalogatója, amire megjelenik a fiatalember akit szintén kidobnak. IV. A Lány harmadik csalogatója; megjelenik a Mandarin (tutti ff) V. A Lány csábtánca a Mandarin előtt (kezdetben igen lassú, később egyre gyorsuló keringő) VI. A Mandarin egyre vadabb hajsza után eléri a lányt."

[18] „A tartalmi leírást, ill. a darab tagolását feltétlenül tegyék a műsorlapba."

VIRÁGH LÁSZLÓ:

KÉT BALASSI-NÓTAJELZÉSRŐL

Gianéta Padovana (kiegészítés a MZ-ben megjelent cikkemhez, az azóta talált adatok alapján).[1]

Mindenekelőtt a tánc nevének eredetével kapcsolatban szeretnék néhány észrevételt tenni. Erre vonatkozóan Manfred Schuler, aki Mainerio gyűjteményét modern kiadásban megjelentette,[2] előszavában idézi C. Battisti és G. Alessio véleményét, miszerint a „giannetta" szó esetleg az arab „zanata" vagy „zeneta"-ból (könnyű fegyverzetű lovas) származtatható. Ez úgy látszik, számára sem tűnik túlságosan meggyőzőnek, mert inkább a „zanni"-nak, a commedia dell'arte agyafúrt szolgafigurájának becézett alakját gyanítja benne.

Adataink alapján két feltételezésünk is lehet. Az elsőhöz abból indulhatunk ki, hogy Balassi nótajelzése köznyelvi formájában adja meg a tánc nevét, és mint látni fogjuk a későbbiekben, egy Schuler által nem ismert forrás is ezt az alakot használja. Ebből következtethetünk arra is, hogy a tánc Itáliaszerte ismert volt, tehát nem biztos, hogy a dialektális változat az elsődleges. Köztudomású továbbá, hogy Palestrina világi műveit Giannetto álnéven jelentette meg. Sajnos nincs adatunk arra, hogy a két név közötti kapcsolat több lehetne hipotézisnél.

A második változat az előbbinél jobban valószínűsíthető. Schuler a commedia dell'arte-val hozza kapcsolatba a szóbanforgó táncot és ebben egyet kell értenünk vele. Azonban a kapcsolat minősége áttételesebb, mint azt első pillantásra feltételezni lehet. A „zanni" meglehetősen ritkán szerepel becézett formában és ez a ritkaság azt sugallja, hogy Mainerio itt azt a szokást követte, mely szerint a táncok egy részét személyekről nevezték el, mint a szóbanforgó gyűjteményben pl. La Billiarda keletkezett Billiardo pármai kanonok nevéből. Valóban volt egy Zannetti, Ruzzanténak, a commedia dell'arte első nagy alakjának (eredeti nevén Angelo Beolco) körében, aki jómódú padovai polgári családból származott. Dzsivelegov[3] szerint, „művésznevén" Vezzónak hívták, ami azért különös, mert a társulatban a zanni szerepét játszotta, márpedig ez arra mutat, hogy a Zannettit lenne logikusabb felvettnek tekinteni, hiszen összefügg az általa játszott figurával, amint ez a korban szokásos volt.

[1] 1976. I.

[2] IL PRIMO LIBRO DE BALLI A QUATTRO VOCI, ACCOMODATI PER CANTAR SONAR de Istromenti, di Giorgio Mainerio Parmeggiano Maestro di Capella della S Chiesa d'Aquilegia, Novamente stampati & dati in luce; in Venetia Appresso Angelo Gardano. 1578. herausgegeben von Manfred Schuler, B. Schott's Söhne, Mainz, 1961.

[3] Dzsivelegov: A commedia dell'arte, Gondolat, Bp. 1962. ford. Siklósi Mihály. 74—75. old.

Sajnálatos módon Dzsivelegov nem jelöli meg forrását, de nem volna meglepő számunkra, ha egyszerű elírásról lenne szó.

A tánc címében azért nőnemű a végződés, mert itt a „giannetta" a „padovana" szó jelzőjeként szerepel, tehát nem föltétlenül női névről van szó, jóllehet természetesen ez sem zárható ki teljes bizonyossággal. Mindazonáltal nem értünk egyet Eckhardttal abban, miszerint „Giannetta Padovana valami olasz kurtizán lehetett, kitől B. B. talán lengyelországi tartózkodása alatt tanulta nótáját."[4]

Zannetti bizonyára ismert volt Velencében, hiszen az egykorú feljegyzések szerint[5] a társulat gyakran vendégszerepelt ott. Az is meglehet, hogy talán valamelyik darabban fordult elő a dallam Zannettivel összefüggésben, amely Mainerio feldolgozásához alapul szolgált.

A Gianéta Padovánáról szóló cikkem olasz változatában,[6] amely későbbi mint a magyar, már kifejtettem a padovana, pavana szó etimológiájával kapcsolatos néhány észrevételemet, itt azt összefoglalva, szeretnék némi kiegészítéssel élni. A zenei lexikonok többsége mindmáig habozik az állásfoglalással ebben a kérdésben, nem mervén dönteni, vajon a szóbanforgó tánc nevét Padova városáról, avagy a páva madárról nyerte-e, holott ezt a problémát Fausto Torrefranca már 1939-ben megoldotta „Il segreto del quattrocento" c. könyvében.[7] Idézem a kérdéses helyet: „Pavana nem származhat pavone-ból, ezesetben pavonesca-nak, vagy paonesca-nak hívnánk a moresca és a greghesca mintájára, vagy akár pavona-nak a ciacona mintájára és semmiképpen nem spanyol eredetű szó, hanem padovai-t jelent, mivel [és itt Rossit idézi] Pava dialektális alak, amely nem kevésbé helyesen és legitim módon mint a Padova, Paduára vezethető vissza." Továbbá: „létezett egy pavan dialektus, sőt zsargon: a padovainak, a velenceinek, és a bergamóinak egy keveréke . . ." „van pavan irodalmunk saját rendes költőkkel . . ." „Ruzzante nagy színész volt, pavan komédiák írója . . . és 1529-ben a ferrarai herceg egy bankettjén gyönyörű pavan dalokat és madrigálokat énekelt." „A pavana tehát helyi és népi (villanesca) tánc, mint a bergamesca, lodesana, lombarda, furlana, ferrarese és talán a veneziana is; sem több, sem kevesebb." Hozzátehetjük még: tehát a padovana és pavana ugyanazon szó köznyelvi és dialektális formája. Azonban nem mindig ugyanarra a tánctípusra vonatkozik. 1546-ig igen, ebben az évben azonban megjelent Antonio Rotta lanttabulatúrája,[8] amely először közölt padovana néven hármasütemű tánctípust és ettől kezdve ez a név egyre inkább erre és csakis erre vonatkozott. Különös módon azonban a kor táncleírásai erről hallgatnak. Ilyen hármasütemű padovana a Gianéta Padovana is.

[4] Eckhardt S.: B. B. összes művei, Akadémiai Kiadó, Bp. 1951. 179. old.
[5] Dzsivelegov, i. m. 76. old.
[6] Una nuova melodia di Balassi, Studia Musicologica Academiae Scientiarium Hungaricae, 18. 1976.
[7] Il segreto del Quattrocento, Ulrico Hoepli, Milano, 1939. (Fordítás: V. L.) A kérdéshez lásd még: J. Corominas, Diccionario crittico etimologico de la lengua castellana, Ed. Francke, Berna, 1954.
[8] Intabulatura de lauto di lo eccellentissimo musicho Messer Antonio Rotta di recercari motetti, balli, madrigali, canzon francese da lui composti & intabulati & novamente posti in luce. Libro I. con gratia e privilegio. Venetiis, 1546.

Új forrás

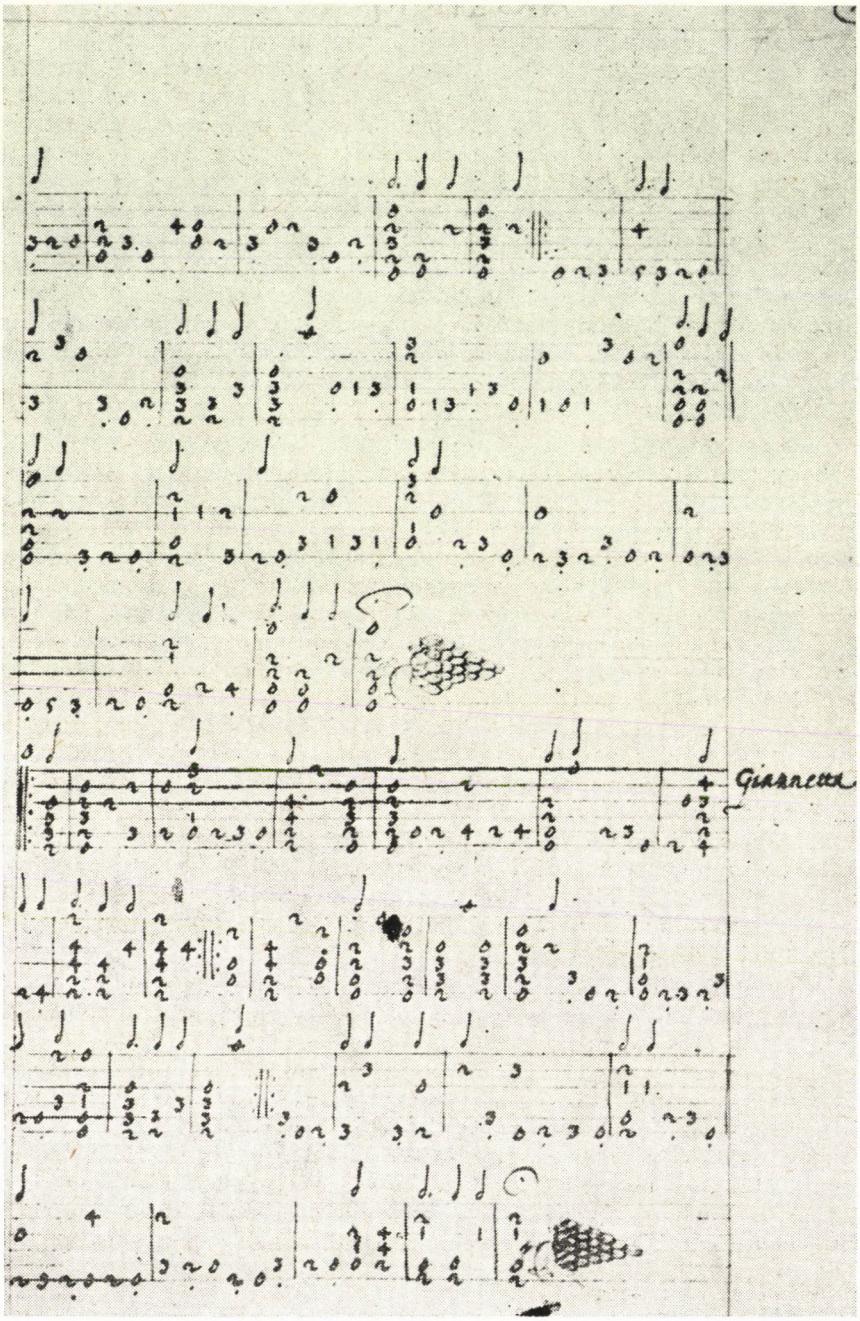
Schuler, kiadványának előszavában[9] ismerteti annak tartalmát, az egyes táncok más nyomtatványokban található konkordanciáit stb. A Zannetta Padoana egyebütt való előfordulásáról nem tud, mi azonban Pietr Pozniak, lengyel muzikológus kolléga szíves jóvoltából abban a szerencsés helyzetben vagyunk, hogy tudjuk, az általunk megjósolt lantváltozat lelőhelye a wolfenbütteli August-Herzog Bibliothekban található, 1603—4-ben keletkezett Philippus Hainhofer-féle lantkézirat.[10] A mi táncunk a VIII. kötetben van „Giannetta" címen (tehát köznyelvi változatban, helyes ortográfiával), a kötet elején bejegyzés található olasz nyelven: „Balli padovani, la maggior parte di Nicolao". Egy bizonyos Nicolaus Patavinus neve több ízben is előfordul a kéziratban. Természetesen szerzőségről itt sincs szó, csupán intavoláció, lantfeldolgozás elkészítéséről. Ebben az időben még nem volt divat táncdallamokat kitalálni. Az eredeti valószínűleg népdal lehetett. (A tabulatúrát és átiratát lásd a 166—167. lapon.)

Összehasonlítva a lantváltozatot Mainerio Zannettájával, megállapíthatjuk, hogy azonos, vagy csaknem azonos basszusra íródtak, az eltérés minimális. Más azonban a helyzet a többi szólammal. Messer Nicolao a Mainerio-féle tenort használja dallamnak, jóllehet meglehetősen megváltoztatott, a lantosok által gyakran használt ornamentációkkal ékített formában. Ez a tény eldöntötte azt a kérdést, hogy a négyszólamú változatban a szopránt vagy a tenort kell-e a dallam hordozójának tekintenünk. Kétségekre az adott okot, hogy Mainerio a tenor dallammal egyenrangúan szép ellenszólamot komponált a szopránba, ráadásul a visszatérések alkalmával nem tartotta meg a tenort, hanem csak a szopránt. Ehhez még tudjuk azt, hogy a század második felében a dallamot már a szopránban szokás elhelyezni, kiváltképpen olasz területen. De mindez nem elég! A Mainerio-féle szoprán első harmadában a hangok száma pontosan megegyezik a vers hibátlan sorainak szótagszámával. Ki ne engedett volna ekkora csábításnak?! Cikkemben nem tértem ki erre a problémára, mivel ha valaki nem kottából ismeri a Zannetta Padoanát, hanem hallás után (márpedig kevés a valószínűsége annak, hogy Balassi ne ezek közé tartozott volna), akkor föltétlenül a szoprán dallamra fog verset írni, és nem a tenorra, amely nem ismétlődik, arról nem beszélve, hogy egy belső szólamot nehezebb meghallani.

Dehát Balassi nem a Zannetta Padoanát hallotta, valószínűleg nem is a Giannettát, hanem „a Gianéta Padoanát". Sajnos, ugyanis a Giannetta„ szövegaláhelyezési szempontból meglehetősen nehéz eset, lévén különösen a „B" és a „C" rész erősen díszített. Jobban megvizsgálva azonban a Mainerio-féle tenordallamot, kiderül, hogy egészében véve plauzibilisebb megoldást nyerünk vele mint a szopránnal, amelynek első részében valóban a szótagszámmal egyező ritmikai elem található, ám második és harmadik részében több nem kívánatos hajlítást kellett eszközölnünk a siker érdekében, arról nem is szólva, hogy így nehezen énekelhető és prozódiailag sem tetszetős „nótát" kapunk. Jelen esetben ugyanis csak az első részben kell néhány aprózást beik-

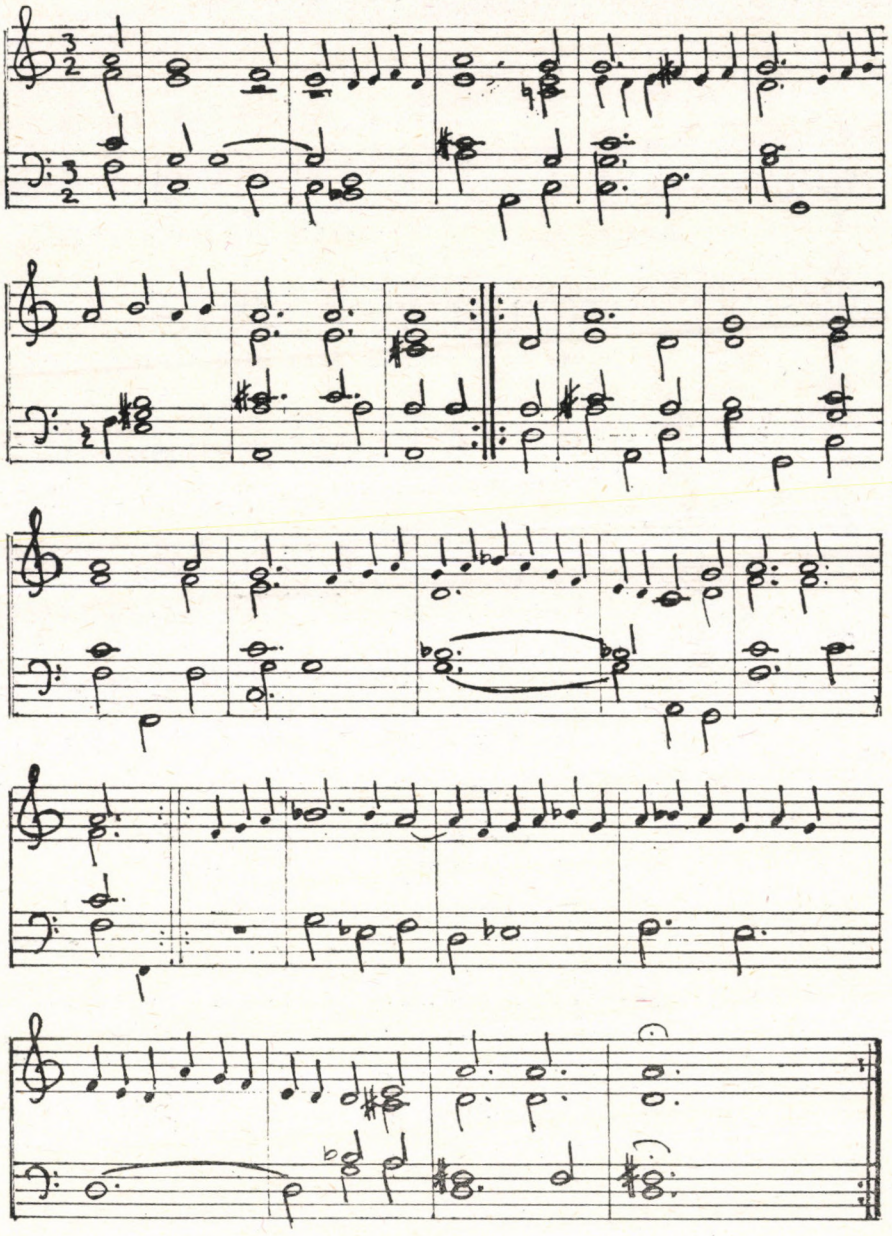
[9] Schuler id. mű 13*—14*.
[10] Philippi Hainhoferi Lautenbücher, (1603—1604) kézirat, Liber VIII. folio 7. recto (Achtender Thail P H Lautenbücher mit Padovanischen dantzen gezieret).

a)



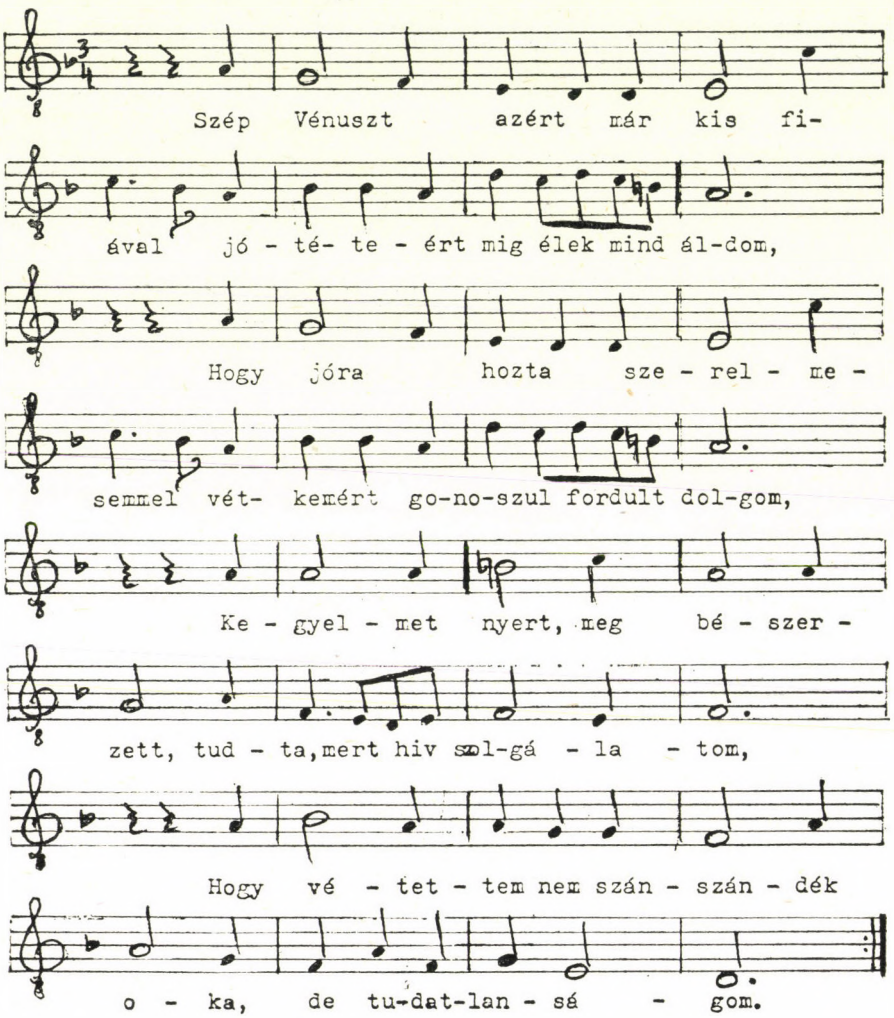
b)

Giannetta



tatnunk (amely inkább megengedhető mint a hajlítás), míg a „B" és „C" részben szillabikus megoldást nyerünk. Balassi Gianéta Padovanája tehát dallamként a Mainerio-féle tenort használta (amely annyira egyszerű, hogy szinte az eredeti népi dallamnak is tekinthetnénk), de nem annyira díszített formában mint a Giannetta. Nem követünk hát el hibát, ha addig, amíg elő nem kerül, a verset jobb híján arra énekeljük, a következő módon:

Az Gianéta Padovana



Kronológia

A költemény szövegét illetően szeretném felhívni a figyelmet arra a szoros és versszakról versszakra végigvezethető párhuzamra, amelyet a „Nő az én gyötrelmem" kezdetű (XXI.) a Lucretia éneke nótájára szerzett verssel mutat, amelyet Waldapfel József 1578 körül keletkezettnek ítél.[11] Ezt a párhuzamot, ha jól tudom, az irodalomban még senki nem regisztrálta, holott igen nagy jelentőségű lehet a Gianéta Padovana nótájára írt vers kronológiai helyének megállapításában, amely tudomásom szerint mindezideig bizonytalan. Jóllehet jelen dolgozatnak nem feladata a két vers részletes elemzése, az egymásnak felelgető kifejezések felidézésével szeretném érzékeltetni az összefüggést és megkísérelnék bizonyos következtetést is levonni, melyet a téma jobb ismerői elvethetnek, vagy szerencsés esetben finomíthatnak:

1. Nő az én gyötrelmem . . . Reméntelen vagyok . . . Hogy halálom által vég szakadhasson . . .	Nő az én örömem . . . Bús kedvem *sincsen* . . . Halálomtúl megtérített . . .
2. Engem már szép Vénus ő édes fiával míg élek csak sirasson,	Szép Vénust ezért már kis- fiával jótéteért míg élek mind áldom . . .
3. hozzám mostan kegyetlen, Engemet elvetett ő szemei elől, forog életem ellen,	én boldogságom is csak abban áll, ha szerelmét látom *igazsággal,* örömre szólít . . . boldogít . . .
4. De te én elmémnek azelőtt kegyelmes s kegyes tömlöctartója.	Ezelőtt neki csak rabja voltam . . .
5. Procris, isméni ifjú stb.	Jason, Eneas, Lavinia stb.
	mitológiai utalások
a bánattal	az örömmel
	kapcsolatban
6-7-8. versszak	elveszett a Balassira jellemző tömörítés során
9. No megóhajtasz még . . .	Nincs párhuzam, de érthető is, nem írhatja azt, hogy: no ugye megmondtam ! ! !
10. Bocsánatot várok tüled,	megbocsátott már fejemnek, megcsókolván és ezt mondván: miért mondasz kegyetlennek? (másik vers 3. str.)

[11] Waldapfel J.: Balassi költeményeinek kronológiája, Irodalomtörténeti Füzetek 15. Pallas, Bp. 1927.

Mindezek után úgy tűnik, a XXI. megelőzte időben az V.-t,[12] és egy olyan szituációban született, amikor a költő, féltékenységével (hogy okkal avagy ok nélkül, nem tudhatjuk) magára haragította kedvesét és megpróbálta kiengesztelni, a Nő az én örömem, viszont afeletti jubiláció, hogy ez sikerült, másrészt „szerető, ékes, kegyes, kedves mutatja hozzám hív voltát: nincs bánatom gyanóságom, mert esmérem igazságát", mely utóbbi kitételt a vers több helyén is erőteljesen hangsúlyozza, nehogy előbbi vétkéért ismét elmarasztalják. Meg is ígéri, hogy „míg élek, arra figyelmes leszek, hogy ne legyek ellene kedvinek", tehát hagyta meggyőzni magát, használt a lecke.

Ha ez így van, akkor Balassi a két verset egy és ugyanazon személyhez írta (valószínűleg Losonczi Annához), méghozzá időben közel egymáshoz, ha elfogadjuk Waldapfel feltételezését, 1577—78 táján.

Egy siciliana

A Hainhofer-féle lantgyűjtemény még egy okból érdekes számunkra. A Liber II. 24. foliójának verso oldalán egy „La Siciliana o la Molinarella" feliratú tánc található. (A tabulatúrát és átiratát lásd a 172—173. lapon.) A „siciliana" elnevezés puszta felbukkanását is kitörő örömmel kell üdvözölnünk, nemcsak a Balassi-kutatás, hanem az egyetemes zenetudomány szempontjából is, hiszen az egész XVI. századi nyomtatott zenei anyagban sehol sem lelhető fel ilyen. Pedig Balassi (vagy aki a vers elé a nótajelzést odaírta) többet is ismerhetett, hiszen határozatlan névelőt használt. Kétszeres jelentősége van számunkra annak a ténynek, hogy a Siciliana a Giannetta társaságában található. Mindkettő ritka, mindkettőt Balassi használja nótajelzésként és egyazon kéziratban fordulnak elő: ez nem lehet véletlen!

Megismervén a zenét, sajnos ez a kezdeti lelkesedésünk lelohad: a vers nem vág vele egybe. A tánc (legalábbis annak tűnik, jóllehet ilyen nevű tánc létezését egyes zenetudósok kifejezetten tagadják)[13] első része 4 ötös osztású egyforma ritmusú részből áll, melyek mindegyike 11 ritmuselemet (hangot) tartalmaz, a verstan terminológiáját használva egy daktilust és négy spondeust. Ha feltételezzük, hogy ennek a dallamnak eredetileg szövege is volt (és miért ne feltételeznénk, hiszen mint zene olyan primitív, hogy szöveg nélkül szinte értelmetlen), akkor ez négy endecasillabóból álló strófának felel meg, illetve mivel a végén ismétlőjel áll, kettőnek, és így a rime ottave-nek nevezett formát adja, amely a XV—XVI. században siciliana néven volt ismert a költészetben a strambottóval együtt.[14]

A második rész jóval rövidebb az elsőnél, hármas ütemben íródott de nem proporciója az elsőnek, hanem tőle független zenei anyag, inkább utó- vagy közjátéknak tűnik, terjedelme mindössze nyolc taktus. Mint említettük, maga a dallam és a feldolgozás módja is, meglehetősen primitív, népi kiszámolósra vagy mondókára emlékeztet, de mindenesetre tánc jellegű. Mindez még csak nem is hasonlít az úgynevezett „aria alla siciliana"-ra, amelyet a XVII. sz. első évtizedeitől kezdve ismerünk a zenében, hacsak nem vesszük figye-

[12] A Balassa kódex számozása.
[13] Ottavio Tiby: Il problema della „siciliana" dal trecento al settecento, Palermo, 1954.
[14] i. m.

lembe a második rész hármas ritmikáját, amely azonban inkább gagliardára emlékeztet. Mindent összevetve, sajnos azt kell mondanunk, hogy ez a siciliana nem lehetett a Balassi-vers mintája, azonban nagyon is elképzelhető, hogy ennek valamely eddig még ismeretlen változata volt az. Mindenesetre a Giannettával való együttes előfordulása megenged egy ilyen következtetést.

A nótajelzésekről általában

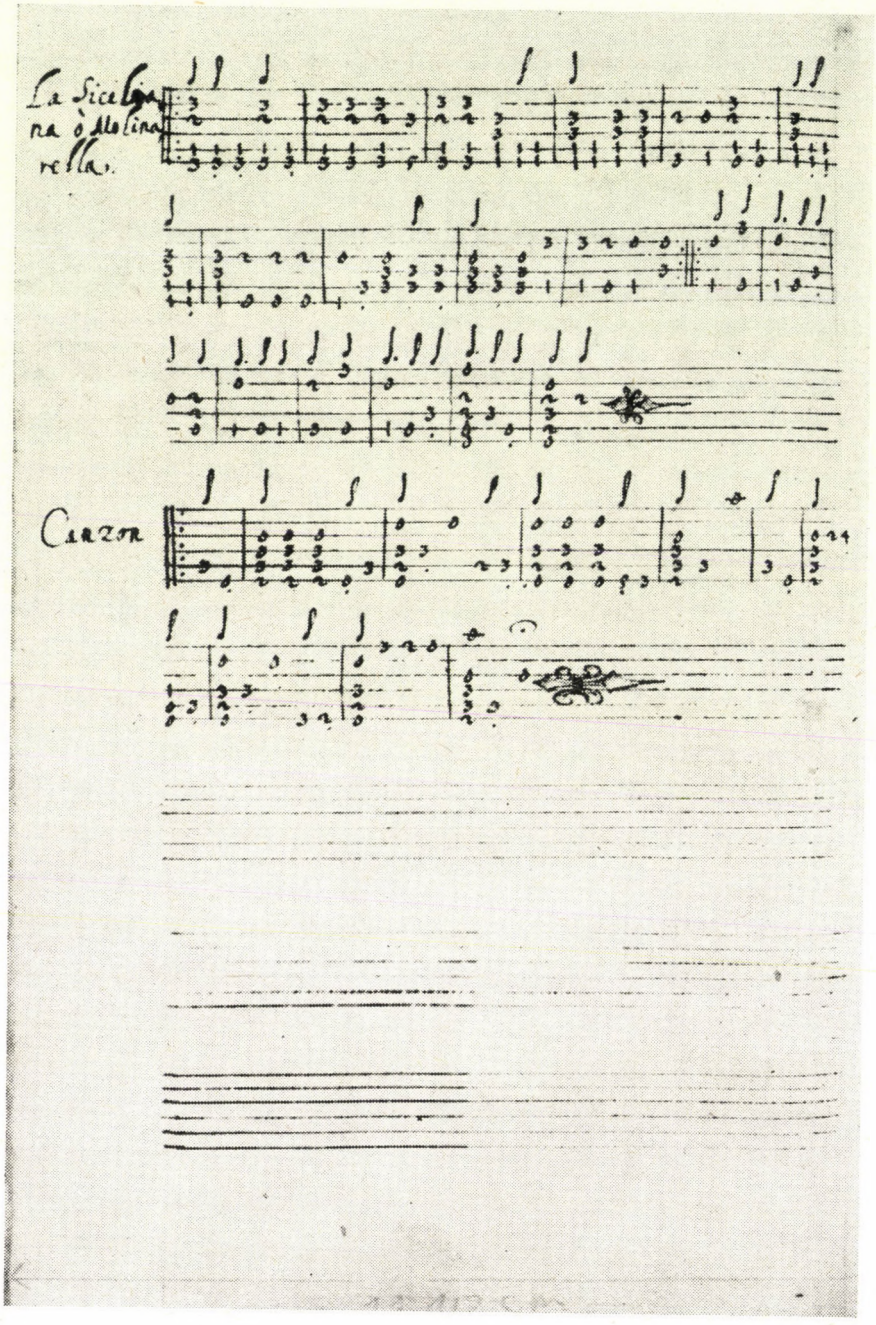
„Aztán az én mintámra formáld hím- és nőrímes verssoraidat amennyire csak tudod olyanra, hogy alkalmasak legyenek megzenésítésre és a hangszerek összhangjára, tekintettel arra, hogy úgy tűnik, a költészet is ebből született: mivel a költészet hangszerek nélkül, vagy az egy illetve több hang bája nélkül egyáltalán nem kellemes, éppúgy nem, mint ahogy a hangszerek sem lennének azok, ha tetszetős emberhang melódiája át nem lelkesítené őket."[15]

Amíg 1565-ben Ronsard Franciaországban így beszél, addig nálunk még több mint egy évszázaddal később is tart a nótára, dallamra való versírás divatja. Olaszországban a XV. sz. két költőjéről vannak konkrét adataink nótajelzés használatával kapcsolatban. Serafino dall'Aquiláról írja életrajzírója, Vincenzo Calmeta, hogy verseit zenével szerezte, lantkísérettel adta elő és mint zenész Guillaume Guarnier flamand zeneszerző tanítványa volt. Torrefranca már idézett könyvében[16] így ír róla: „Semmiképpen sem szabad elfelejtenünk, hogy költészete zenével született, és csak zenével él, csak azzal képes létezni. Elvonatkoztatva ettől, és csupán mint költőt ítélni meg őt, nem más mint száraz pedantéria." (Szinte szórul szóra ezt írja Szabolcsi Bence Tinódiról.[17]) Giustinianiról, aki a róla elnevezett műfajt, a giustinianát megteremtette, Torrefranca ezt írja: „Bizonyítást nyert, hogy Giustiniani, igenis gyakran adaptálta verseit divatos melódiák ritmusára, és ugyanezt tették a lírikusok mindig, legalábbis a görögöktől kezdve, sőt a görögök szándékosan igyekeztek olyan dallamtípusokat választani erre, amelyek a leghíresebb művészektől származtak, és amelyek legkedvesebbek voltak a nép előtt: a nomoszokat."[18] Ebben az időben Olaszországban úgy adtak nótajelzést egyes versekhez, mint nálunk: a vers fölé írták, „cantasi come" és a megfelelő minta kezdősorát. Hogy aztán Magyarországon ez a szokás jóval hosszabb ideig fennmaradt mint egyebütt, annak okát, azt hiszem valamennyien tudjuk, nem szükséges hosszan fejtegetni. Balassi ebben a szokásban élt, ehhez tartotta magát és nyilván el sem tudott képzelni más megoldást a versírásra.

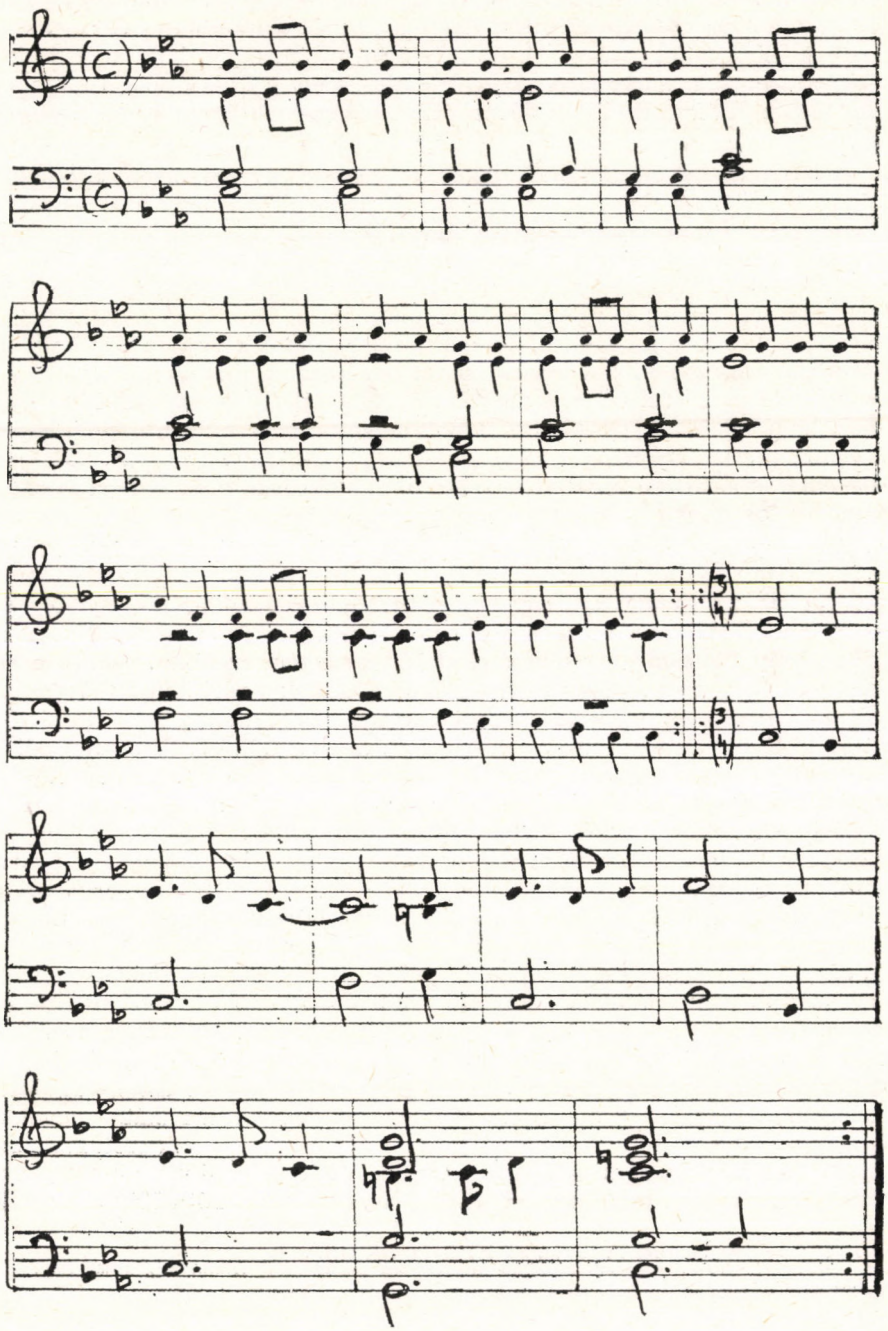
Töredelmesen be kell vallanom, hogy előző cikkemben elhamarkodottan ítéltem, amikor azt a véleményt alakítottam ki, miszerint Balassi nem éneklésre szánta verseit. Ebben befolyásolt egyrészt az is, hogy a Mainerio-féle szoprándallamra nehezen énekelhető megoldást kaptam, másrészt, az a közhiedelem, hogy Balassi nótajelzései túl általánosak. Az első probléma megoldódott: a tenordallamra a vers jól énekelhető. Vizsgáljuk meg a másodikat

[15] Pierre de Ronsard, Abbregé de l'art poetique francois. Oeuvres complètes de P. R. Nouvelle édition révisée, augmentée et annotée par Paul LAUMONIER, Paris, 1914—19. Tome 7. (Bukovitz Zsuzsa fordítása.)
[16] Il segreto del Quattrocento.
[17] A magyar zene évszázadai, Tinódi zenéje, 1959. Zeneműkiadó, Bp.
[18] i. m.

a)



La Siciliana ò la Molinarella



is: 1. Vajon a nótajelzések ránk maradt formái csakugyan Balassitól származnak-e? 2. Valóban olyan határozatlanok-e ezek a megjelölések? A második kérdésre könnyebb a válasz: nem. Határozatlan megjelölés mindössze négy van: „egy horvát virágének", „egy siciliana", „ének olasz nótára" és „egy olasz ének". A többi mind határozott. Az már a mi problémánk, hogy nem tudjuk a Régi siralmas, a Lucretia éneke, a Palatics, vagy a Palkó nótája dallamát, amint azt a XVI. századi versolvasó, illetve versénekló közönség bizonyára tudta.

A határozatlan megjelölésű dallamok viszont egy csoportba sorolhatók: az idegen dallamok csoportjába. Egyáltalán nem biztos, hogy azokat Balassi adta meg így. Ha a másoló helyébe képzeljük magunkat, megérthetjük, hogy másolatot készítve esetleg egy másolatról, nem biztos, hogy minden szó világosan olvasható. Varjas Béla kifejti cikkében,[19] hogy egyáltalán nem lehetünk biztosak abban; a Balassa-kódex másolója a Balassi maga kezével írt könyvéből írta le a magáét, hiszen rosszul olvasható kézírásra panaszkodik, ami Balassiéra nem áll. Ha idegen szóval találkozunk, kiváltképp olyan nyelven, amelyet nem ismerünk, talán nem mindig vállaljuk azt a hálátlan megoldást, hogy odaírjuk „Oh kleines Kind" helyett, hogy „öklemeskind", hanem a kibetűzhetetlen szó helyett, csak emlékeztetőnek annyit: horvát virágének, olasz ének stb., hiszen a dallamot úgyis mindenki ismeri és Balassi versei is közszájon forognak.

Azt hiszem, nyugodtan kiterjeszthetjük Szabolcsi megállapítását Tinódiról Balassira is és az egész régi magyar költészetre, amíg a nótajelzések divatja tartott. Ez a költészet nem érthető meg teljesen dallam nélkül. Még Balassié sem, aki pedig olvasva is nagy költő, szövegei éneklés nélkül is megállják a helyüket a modern olvasó előtt is. Úgy érzem azonban, nem arra kell törekednünk, hogy a modern ember szemével lássuk a régi korok művészetét, mert ez a nézőpont úgyis adott, ha akarnánk sem tudnánk szabadulni tőle. Azt kell célunknak tekintenünk, hogy a reneszánsz költészetet megpróbáljuk a kor emberéhez hasonlóan is érteni. Nyilvánvaló, hogy ez teljes mértékben úgysem sikerülhet, de a lehető legtöbbre kell törekednünk. Tulajdonképpen egyetlen régi magyar versnek sem lenne szabad dallam nélkül megjelennie, meg kellene adni a lehetőséget mindenkinek, hogy maga is énekelje azokat. Dicséretes példa erre a nemrég megjelent Bogáti Fazakas zsoltárkiadvány. Balassit is így kellene kiadni. Nagyon sok közvetve visszakereshető Balassi-dallam van, melyekre már Waldapfel József, Csomasz Tóth Kálmán, Gábry György is utal, olyan esetben pedig, amikor ilyen nem áll rendelkezésre, a XVI. századi gyakorlatot kell követni, mint Csomasz Tóth idézi többek között Bornemiszától: „Nótát keress, avagy szabjad erre . . .",[20] lényeges csak az, vers dallam nélkül ne maradjon. Ebben az igyekezetben előfordult, hogy a vers és dallam nem tökéletesen vágott egybe, ilyenkor aprózással, vagy esetleg hajlítással segítettek magukon. Mindenesetre ez volt a ritkább megoldás. „A magyar Gálszécsi szinte prózaszámba menő magyar szöveg szótagjait zsúfolja Luther nyolcas jambusokban írt Credo-ja XV. századi vagy még korábbi ihletésű dallamának melizmahangjai alá," írja Csomasz Tóth Kálmán erről a

[19] Balassi nagyciklusa, Reneszánsz Füzetek 34. ItK 1976. 5—6.
[20] A XVI. század magyar dallamai (RMDT I.) Akadémiai Kiadó Bp. 1958. Bevezetés, 107. old.

kérdésről szólva.[21] Kimondhatjuk, hogy nem ismerünk nótajelzést, amely ne szillabikus módon használná fel a vers és dallam kapcsolatát, és minden olyan kísérlet, amely nagyszámú, vagy hosszabb melizmával dolgozik, alapvetően hibás. Ezt mutatja a gyakorlat, de erre utal a következő, talán nem túlságosan ismert dokumentum is:[22]

Békességes s minden áldásokkal
Bővséges új esztendőre virrassza
Isten kegyelmeteket kivánom!

Innepi egyéb szent dolgaim közett is im komám asszonynak ő kegyelmének az én két énekeimet leírtam. Egyikben a kegyes lélek beszéll Christusával, a másikban Christus beszéll a bűnös lélekkel. Eddig még senkinek ki nem adtam, kegyelmetek is tartsa magában. Mert eddig olyan gondolatom volt, s most is hogyha valami munkámat kinyomtattatom, ezeket is mellette kiadom, ha pedig közönségessé lenne nyomtattatása előtt (mely nem szokás) aztán csak olyan lenne, mintha más ember közönségessé lett munkáját tenném magamévá. A nótájokat is elküldeném, ha magamat elküldhetném, de hiszen hallhatta komám asszony s eszébe jut.

Annak pedig: Mint álgyú golyóbis a Balassibúl tudgya kegyelmed a nótáját. Mind a kettő úgy szép, ha minden Syllabát lassú vontatással mond az ember. Talál megbúsult lélek ezekben szép vígasztalást, és mint egy új lelket. Adgya Isten élhessen kegyelmetek vélek üdvösségesen! s találja kegyelmeteket e levelem jó egészségben.

Alba anm 1704. die 28. dec.

Kegyelmetek

Attyafia s szolgáló komja
SZONYI ISTVÁN
F. R. E. P.

P. S.: Varrja összve komám asszony ez énekeket, annál jobb volna még más papirosba varrani, tisztábban állhatna. Bár csak ma ne ment volna el a legény, a Predicatiokat is elküldöttem volna. *Külcím:* Nemzetes Prónai István urnak és Nemzetes Benediki Erzsébeth aszszonynak tetu komám uramnak, kedves komám aszszonynak ő kegyelmeknek.

[21] i. m.
[22] Magyar Protestáns Egyházi és Iskolai Figyelő, 1831. 74—75. old. Koncz József közlése. Az adatra Uray Piroska volt szíves felhívni a figyelmemet.

CSOMASZ TÓTH KÁLMÁN

HUSZÁR GÁL ÉNEKESKÖNYVE (1560) ÉS ZENEI JELENTŐSÉGE

Huszár Gál Magyaróvárt 1560. március elsején Méliusz Péter debreceni prédikátorhoz intézett előszavával keltezett énekeskönyve nem jelöli meg a kinyomtatás helyét. Megtalálója, Borsa Gedeon szerint a könyv három menetben (Magyaróvár—Kassa—Debrecen) került kinyomtatásra. 1975-ben történt felfedezése hosszú idő óta a legfontosabb esemény a magyarországi írott és énekelt dallamok feltárásának területén.

Erről az énekelt írásbeliségről, pontosabban: írásba foglalt éneklésről köztudottan igen kevés emlékünk maradt. Pedig éneklés létezett, mégpedig különböző fokon és különböző formákban. Erre nézve Gellért püspöknek az őrlő leány daláról szóló megemlékezésétől Galeotti Mátyás király udvarából az anyanyelvű énekekről szóló híradásán túl, II. Lajos és vele egyidejűleg Zsigmond herceg, a későbbi lengyel király udvartartásáig jónéhány adatunk van, különösen az udvari zenészek és az egyházi énekgyakorlat vonatkozásában. A népi vagy népies ízlés és dallamvilág azonban — jórészt huszita, részben vagáns ösztönzéseket sejtetően — inkább Mohács után, elsősorban a reformáció térhódításával és szervezkedésével párhuzamosan figyelhető meg. Gálszécsi István több kis töredékben fennmaradt legkorábbi, de már hangjegyes lutheri szellemű énekeskönyvének (1536), bár egyetlen ép példánya sem maradt meg, tehát a használatban elfogyott, hatása azonban elsősorban szövegeinek kezdetlegessége miatt nem lehetett tartós; csak egy-két éneke élt tovább mintegy szűk félszázadon át későbbi énekeskönyveinkben.

Tinódi „Cronica"-ja (1554) és a legújabb felfedezés szerint 1556-ban megjelent Hofgreff-kancionálé együttesen 40 dallamot örökített meg. Utánuk kerek két évtizeddel következett Huszár Gál 1574-ben kinyomtatott, jórészt liturgikus énekeket tartalmazó énekeskönyve, mely első részének 251 éneke között 85 szertartási dallam (antifonák, ordinarium- és egyéb miseénekek) mellett mindössze 24, később gyülekezeti népénekként is használt középkori himnuszverzió és 15 ún. dicséret, együttvéve 39 ének dallamát örökítette meg. Ez utóbbiakat közreadtuk a Régi Magyar Dallamok Tára (továbbiakban RMDT) első kötetében.

Az igen gazdag tartalmú énekeskönyv, végén talán 2—4 ének hiányát sejtető második részében 122 magyar dicséretszöveg van, dallam azonban egyetlen egy sem. Hozzávéve ehhez az ugyancsak Borsa által 1975-ben Stuttgartban megtalált példányban a Huszár Gál korábbi énekeskönyvével egybekötött, csupán későbbi évszámmal (1561) ellátott, Kálmáncsehi Sánta Mártontól származó „Reggeli Éneklések" 26 énekét, melyek közül Huszár 1574-i

énekeskönyve első részében ez utóbbi, újonnan felfedezett szertartási gyűjtemény 18 dallama közül 17 megtalálható, az eddig ismert 16. századi írott, ill. nyomtatott forrásból származó dallamanyag az eddigi 40 + 39-ről, azaz 79-ről mintegy kétszeresére emelkedik, azzal a megszorítással, hogy ebből a liturgikus dallamokat le kell számítanunk. Ezzel szemben hozzáadjuk a RMDT I-nek a korábbi forrásokból, margófeljegyésekből, egyes kéziratos graduálokból és az 1962-ben Prágában kiáztatott újabb Gálszécsi-töredékből származó tucatnyi dallamot. Ezek az utóbbiak sok későbbi variánssal együtt az RMDT jelen anyagát kiegészítő forrásközlésre várnak.

*

Huszár Gál most felfedezett 1560-i énekeskönyvének az a fő érdekessége és értéke, hogy benne 25 dicséret, 22 zsoltárparafrázis és két halotti, összesen 49 ének eddig jórészt teljesen ismeretlen vagy eltérő és későbbi változatból ismert dallamát találjuk. Ez a 49 dallam a könyv 107 énekének csaknem a felét teszi ki. Közülük egyetlen eddig ismert forrásban sem lelhető 20, részben későbbi forrásból vagy más szövegi kapcsolatból ismert hat dallam, de a többiek javarésze is az eddig ismert alaktól figyelemreméltó eltéréseket mutató, tehát kronológiai tekintetben nagyobb hitelű, első variáns. Ha ehhez még hozzávesszük, hogy a „Reggeli Éneklések"-ben imádságok, pszalmodizáló éneklésre szánt prózai zsoltárszövegek közé ékelődve szereplő 26 éneknek 18 dallama egy kivétellel megtalálható Huszár 1574-i énekeskönyve első részének az elején, jórészt elfogadjuk Schulek Tibor feltételezését a két könyv összefüggését illetően, csupán a szertartási rész provenienciájának folytatása vár még tisztázásra. A Kálmáncsehire visszavezethető anyagból mindössze hat dallam került (1574 alapján) közlésre a RMDT I anyagában, melynek új, előreláthatóan kezdettől (1536) fogva 1800-ig az időközben és most feltárt anyaggal együtt mintegy 200 dallammal kiegészítendő kiadásában regisztrálni kell a Kálmáncsehire visszavezethető dallamokat is.

Huszár Gál 1560-i énekeskönyve, első renden annak újonnan feltárult dallamanyaga, de a későbbi nagy kiadványhoz képest mutatkozó szerkesztési és mennyiségi eltérései is a kor izgalmas kérdéseinek egész sorára adnak feleletet, de szinte ugyanannyit nyitva is hagynak, sőt újakat is vetnek fel.

Nem lenne értelme annak, hogy ebben a keretben a magyar reformáció teológiai hullámverésének tárgyalásába különösebben belemerüljünk. Hogy Huszár Gál még a mérsékelt és egyeztető lutheri irány híve volt, s mint ilyen, egyebek között Bullingerrel is levelezést folytatott, nem szenved kétséget. Hogy Kassáról Debrecenbe menekült és ott befejezett, de — talán antedatáltan — Magyaróvárt keltezett és Méliusznak ajánlott énekeskönyvét még az intézményesen ketté nem szakadt magyar protestantizmus egészének szolgálatára szánta, az is bizonyosra vehető. Az sem lehet véletlen, hogy 1561 végén, vagy talán 1562-ben nyomdafelszerelésével, köztük hangjegytípusaival *együtt* elhagyta Debrecent, ahol nem mint Méliusz lelkésztársa, hanem elsősorban mint könyvkiadó és nyomdász tevékenykedett. 1562 őszén már Komáromban működik. Életútja innét egy év múltán Nagyszombatba, majd 1568-tól a Forgách család védőszárnya alá Komjátiba vezet, ahol hat év múltán kinyomtatta ismert nagy énekeskönyvét, de a következő évben már Pápán

lett lelkész és ugyanott 1575. október 23-án meghalt. E pár adalék puszta felelevenítésén túl elég, ha most már minden figyelmünket az 1560-i énekeskönyv zenetörténeti vonatkozásaira, tartalmi és formai jellegzetességeire fordítjuk.

Az énekeskönyv teljes címe: „A Keresztyéni / Gyülekezetben / valo isteni di / cheretec. / Psalmo CXLIX. / Dicheretet mondgyatoc az Istennec / a Szenteknec Gyülekezetiben. / M. D. LX." — Borsa Gedeonnak ide vonatkozó, részben az egyes szakaszok között mutatkozó helyesírási különbségekből, részben az egyes ívekhez felhasznált papíranyag vizsgálatából merített megfigyelései szerint a könyv, mint már említettük, három menetben készült el. Ebben az összefüggésben figyelmet érdemelnek Schulek Tibor megfigyelései. Ezek szerint Huszár nem is 1560, hanem az őt kiszabadító Bornemisza Péter „hagyományosabb számolásának" megfelelően 1561. december 27-én éjjel tűnt el Kassáról, miután családját, nyomdafelszerelését és az énekeskönyv addig elkészült részének példányait kassai ismerőseinek segítségével titkon már előre Debrecenbe menekítette. Ha ez így van, akkor — Huszár és Méliusz korábbi kapcsolatának ismeretében — elfogadható a könyv elején kinyomtatott ajánlás keltezésének helye és ideje, annak tényleges megjelenését azonban csak 1561-re képzelhetjük el. Másrészt így könnyebbé válik az énekeskönyv és a Huszár által újranyomtatott, nyomdailag teljes, de tartalmilag befejezetlen Kálmáncsehi-féle szertartási énekeskönyv kinyomtatási dátumának összekapcsolása. Mindenesetre fölöttébb valószínű, hogy Huszár Debrecenből 1561—62-ben bekövetkezett távozása gyakorlatilag szinte kizárja a Szilvás-Újfalvi 1602-i előszavában negyven évvel azelőttre keltezett, és csak a Váradi Énekeskönyv wolfenbütteli kötéstáblájából kiáztatott csekély töredékében ismert, Méliusz nevével is kapcsolatba hozott debreceni énekeskönyv megjelenésének 1562-re helyezését. Ezzel a megfontolással elfogadhatónak tekinthető Schulek 1563-as keltezése.

Azt azonban világosan megmutatja Huszár most felfedezett énekeskönyve, hogy a szöveganyag elrendezését tekintve sem közte és az utána következő debreceni (1563, 1569 stb.) és váradi (1566) kiadványok között nem áll fenn annyira szoros kapcsolat, ahogyan azt a Váradi énekeskönyv facsimile kiadásához mellékelt kísérő tanulmányában feltételezi. E tanulmányhoz csatolt táblázatában ugyanis a Váradihoz igazított, feltevése szerint Kassáról származó (1560) és az 1563-ra datált debreceni énekeskönyveket egytől-egyig közös tőről származtatja, ami éppen az első kiadvány ismeretének hiányában, ha itt-ott figyelemre méltóan is, de minden részletében nem lehet helytálló. Így pl. mindjárt az első éneket tekintve, Várad kezdő darabja 1560-ban sorrend szerint a hozzá kapcsolódó „Adj békességet" kezdetűvel az 5. és 6. helyen, ezzel szemben 1560 kezdő darabja a Váradiban a 176. lapon, tehát egészen hátul áll. Az „Urnak szolgái no dicsérjétek" zsoltárparafrázis (Várad 176. l.) 1560 elején, a 9. helyen (B 5^{r}) a nyolcadik dallam. Továbbá: a mindeddig Dávid Ferenctől származtatott „Adjunk hálát mindnyájan", bár mind elől, mind hátul Váraddal (6. l.) azonos szomszédságban foglal helyet, utolsó versszakának végén a fokozatosan elkeskenyedő szedéssorok alatti H. G. monogramm szerint Huszár Gáltól származik. Ugyanakkor a „Könyörögjünk az Istennek Szentlelkének" kezdetű ének (Várad 155. 1, 1574/I CCCXIX^{r}, fent „Huszar Gale" jelzéssel), melyet 1560 az M 4^{v} dallam és nótajelzése, valamint

a szerző nevének megjelölése nélkül közöl, a kiskarácsonyi (újévi) és húsvéti énekek között található. Egészben véve mégis elfogadható, hogy ilyen sorrendi különbségektől, továbbá a tízzel több (117) éneket tartalmazó Váradi énekeskönyv jobbára hátul elhelyezett új darabjaitól eltekintve, az egyes csoportokon belül tartalmi, sőt sorrendi hasonlóság is fennáll a két énekeskönyv között. Ez azt is valószínűsítheti, hogy a közöttük időben nagyjából középen álló első, egészében debreceni énekeskönyv alig tért el tőlük nagyobb mértékben, sőt hatásuk a Szegedi Gergely nevén ismert 1569-i debreceni énekeskönyvön is érezhető, azzal a legfőbb eltéréssel, hogy abban és utódaiban a sorrendet tekintve a zsoltárparafrázisok lépnek előtérbe. Huszár 1574-i nagy énekeskönyve ilyen egybevetésre annál kevésbé alkalmas, mert az előzőkkel közös énekei a két részben elszórtan, legfeljebb alkalmi csoportosításuk körén belül hasonló elrendezésben állanak.

Már most fel kell vetődjék a kérdés: mi lehet az oka annak, hogy Huszár, aki korábbi énekeskönyve 107 énekéhez 49 dallamot adott, tizennégy évvel később, nagy műve szertartási jellegű első részében 51 csak-szöveges népéneki jellegű ének mellett mindössze 15 e műfajba sorolható darabhoz közöl dallamot? 1560-ban 13 ilyen, a későbbi kiadványban is meglevő dallamot találunk. A fennmaradó 36 dallam közül előző forrásból ismeretlen 16, de valamennyiöknek szövegét ott találjuk 1574 egyetlen hangjegyet sem tartalmazó második részében. A további (36-ból 20) dallamot más, későbbi, tehát történetileg másodlagos hitelű forrásokból közölhettük a RMDT I-ben. Ezeknek egy része is számos meglepetéssel szolgál. Így pl. a „Felséges Isten, mennynek-földnek Ura" kezdetű hétköznap reggeli himnusz szövege fölött Tinódi Dávidról és Góliátról szóló bibliai históriájának (RMDT I 40. sz.) dallamvariánsát, előtte pedig a „Mennynek és földnek nemes teremtője" fölött az oly sok 16. századi nótajelzésben szereplő, hangjegyes alakban azonban csak a Cantus Catholici-ban (1651) közzétett „Saphicum Carmen" (RMDT I 138. sz.) Tritoniustól származó dallamát találjuk. Több más esetben látunk meglepő, eddig nem ismert kapcsolatokat szöveg és dallam között. Így pl. Luther „Aus tiefer Not schrei ich zu dir" kezdetű énekének (Zahn 4437) szép fríg melódiáját — mely egyébként évszázadok során át egyetlen más kótás magyar énekeskönyvben sem található — nem a neki megfelelő „Bűnösök hozzád kiáltunk" 130 zsoltárparafrázis hordozza. Annak helyén itt még a „Felséges Isten, hozzád kiáltunk" kezdetű zsoltári ének van, „O gloriosa" nótajelzéssel és hangjegyek nélkül. 1560-ban a Luther-dallam alatt a 79. zsoltár „Keresztyéneknek Istene" szövegű parafrázisa áll. A „Bűnösök hozzád" vers majd csak a Váradi énekeskönyv 110. lapján jelentkezik, a Vulgata szerinti 129. számmal, de „Körösztyeneknek Istene" nótajelzéssel.

Az énekeskönyveken belül — még itt is — bizonyos egyenetlenségek, olykor feltűnő hiányok mutatkoznak a hangjegyekkel ellátott és a dallam nélkül hagyott énekeket illetően. Ez utóbbiak közül a legtöbbnek van ugyan nótajelzése, de a megadott ének eredetije számos esetben nem található (pl. Salve mater, O venerabilis virginitas, Foelix namque decoris ornamentum, Ó kegyes Szűz Mária, Simeon vala egy stb.), vagy csak jóval későbbi forrásból ismerjük (Modulisemus, Virgo Dei genitrix), vagy pedig nem fedi a szöveg a hozzá megadott nótát, mint pl. Dies est laetitiae-re nem lehet az „Ez nap nékönk dicséretes nap" szöveget (RMDT I 122. sz.) énekelni.

Ami a sorrendi beosztást illeti, a Borsa megállapítása szerint minden bizonnyal még Magyaróvárt nyomtatott A és B íven álló tizenkét ének közül kilenc dallammal is el van látva, a többi három közül kettő formailag a „Jer mi kérjünk Szentlelket" variánsa, a sorrendben tizedik, „Hálát adunk teneked örök Isten" kezdetű (Várad 6. l., RMDT I 752. l.) még nótajelzéssel sincs ellátva, de mint „históriás" tizenegyes, bármelyik ilyen mértékű nótára énekelhető.

A C-től I-ig terjedő hét íven álló 26 éneknél még mindig 16 dallamot találunk, de a többi tíz közül már hét esetben nótajelzés nélküli szöveggel állunk szemben. Későbbi források és nótajelzések alapján azonban ezeknek a dallamát sem kell ismeretlennek, ill. azonosíthatatlannak tekintenünk. Sajnálatos módon azonban a bizonyára Kassán nyomtatott három íven (K—M) álló, túlnyomó részben adventi és karácsonyi, majd az M ív második felében nagyheti, együttvéve 18 ének között egy esetben sem találunk dallamot. Nótajelzés is alig fordul elő. Még az a szerencse, hogy az itt álló énekek túlnyomó részének dallamait egyéb forrásokból, nem utolsó sorban HG I-ből ismerjük, úgyhogy gyakorlatilag mindegyikük dallama szerepel közvetlenül vagy közvetve az RMDT I anyagában. Mindenesetre komoly nyereség lett volna, ha Huszár 1560-ban egyelőre pontosan meg nem fejthető okból nem tekintett volna el ezeknek a dallamoknak közlésétől.

Ezeknek a figyelembe vételével aligha tévedünk, ha arra gondolunk, hogy a C ívtől kezdve Borsa megállapítása szerint is mutatkozó ortográfiai és ívlapszámozási eltérések a nyomtatás helyének megváltozását és azzal összefüggően új fázist jeleznek a könyv előállásának folyamatában. Ebben az esetben a K ívvel kezdődő rész Huszár kassai tartózkodásának egyre súlyosbodó későbbi szakaszában kerülhetett sajtó alá rendezésre és kinyomtatásra: abban az időszakban, amikor Huszár korrektora és munkatársa az ő megszöktetésében is tevékeny szerepet játszó Boremisza Péter volt; az a Bornemisza, aki humanista műveltsége ellenére, esetleg nem csak hangjegyes nyomdai felszerelés, hanem zenei felkészültség hiányában is 22 év múltán Detrekőben, három részre osztott terjedelmes énekeskönyvében nemcsak a dallamok közlésére nem gondolt, hanem kereken tizenöt énekszövegéhez alternatív nótajelzéseket adott. Ilyenek: tíz esetben „avagy", három esetben „sokféle", egy-egy esetben: „másról", ill. „keress". Ezeknek az utalásoknak egyik-másik esetében a megadott ének versmértéke nem is felel meg az alatta álló szövegének. Így pl. a „Vitam quae faciunt beatiorem" phalaecusi formája (tizenegyes) nem fedi a „Veni Spiritus alme tuorum" tízes szótagszámú sorformáját, az Abigail, a Trója és egy-két ilyen, Bornemisza nótajelzéseiben szereplő dallam mibenléte sem végérvényesen tisztázott.

Az egyes ívek leveleit csak 2-től 4-ig számozza, ahogy az abban az időben általános volt. Ez a levélszámozás az első két íven római, a továbbiakban mindvégig arab számjegyekkel történik, ami valószínűsíti azt a nézetet, hogy a nyomtatásban a B ív befejezése után valamiféle cezúra állott be.

De ennél is fontosabb annak a megállapítása, hogy Huszár Gál a dallamok kinyomtatásához megfelelő zene képzettséggel rendelkezett, ha ez nem is jelenti okvetlenül azt, hogy akár 1560-ban, akár 1574-ben minden dallamközlése tökéletes és hibátlan volna, ami pedig abban a korban nem csupán a német, hanem a cseh és lengyel énekes kiadványokban is magától értetődő

jelenség és alapvető követelmény. Előfordul imitt-amott, hogy egy kóta a szedésben „tótágast" áll, azaz pl. a második vonalról a negyedik, vagy az elsőről az ötödik vonalra, ill. az első vonalközről a negyedikre került. Az ilyesmi csak első látásra zavaró, de figyelmes olvasással könnyen felismerhető sajtóhibának számít. Kissé komolyabb dolog ennél az, amikor Huszár hangjegyezésében több hang, sőt esetleg egy egész dallamsor szekunddal elcsúszik. Ez már a hangjegyszedő és a korrektor belső hallásának bizonytalanságára enged következtetni. Ilyen esettel szolgál pl. az A IV^{v} lapon IIII. sz. alatt közölt dallam (RMDT I 7/I. sz.), mely mind itt, mind 1574 I CCCXX^{r-v} lapján a negyedik sor harmadik hangjától végig szekunddal felcsúszott, tehát a korábbi kiadvány hibáját a szerkesztő nem vette észre és a későbbiben sem helyesbítette (RMDT I, id. dallam jegyzete, 423. l.).

A dallamokhoz az első vonaltól az ötödikig elhelyezett, legtöbbnyire alt- vagy tenor C-kulcsokat használ. Ezekkel a dallamok többsége jól olvasható. Itt is adódnak azonban néha olyan esetek, amikor az adott dallam csak más kulccsal ad megbízható olvasást. Ebben bizonyos mértékig az is közrejátszik, hogy bé-t sem előjegyzésben, sem akcidenciaként nem alkalmaz. Nyilvánvalóan hiányzott felszereléséből az erre való jel. Így azután a dór, ill. eol dallamokban figyelemmel kell lennünk a tritonus elkerülésére; altkulcsban álló, előjegyzés nélküli dallamoknál (pl. Mindenható Ur Isten, mi bűnös emberek, RMDT I 63. sz.) viszont a későbbi források mellett a tartós vagy kizárólagos szájhagyományi moll-tradíció is segíti eldönteni a dallam értelmezését. A jelen keretben bemutatásra kerülő dallamok között is akad olyan, amelyiknél a hiányos jelzésmód szükségessé teszi vagy a kulcsnak áthelyezését, vagy a dallamnak előjegyzéssel való értelmezését. Ugyanez áll fenn olykor a más forrásból — olykor éppen HG 1574-ből — is ismert, túlnyomórészt mégis először 1560-ban jelentkező dallamok egyikénél-másikánál. Mégsem hagyható említés nélkül Huszár zenei íráskészségének jeleként az itt-amott található hibák vagy elírások ellenére sem az a körülmény, hogy néhány dallamot önállóan, az előtte álló forrástól tudatosan eltérően és más hangfekvésben jegyzett le. Ilyen pl. a már említett Tinódi-história (RMDT I 40. sz.) dallama. Még inkább alátámasztják ezt a megfigyelést azok az 1560. évi énekeskönyvben első ízben megjelenő magyar dallamok, amelyeknek sem kéziratos, sem nyomtatott forrásáról nem tudunk, tehát minden valószínűség szerint Huszár foglalta őket elsőül hangjegyekbe. Ezzel Huszár egyedülálló, közvetlen hazai elődeitől, Tinóditól és Hofgrefftől független, náluk pontosabb hangjegyírónak mutatja magát. Éppen ezért annyira sajnálatos, hogy sem ebben az első énekeskönyvében nem adta közre minden énekének a *saját* dallamát, de még sajnálatosabb, hogy itt közzétett dallamainak jórészét is kihagyta 1574-i nagy énekeskönyvében kinyomtatott szövegeik fölül. Hiszen annak második részében 65 zsoltárparafrázis, 51 dicséret és hat halotti, együttvéve 122 énekszöveg van, nem is szólva az első részből kihagyott, de 1560-ban meglevő dallamokról. Mindezek közül soknak ma is ismeretlen, ill. nótajelzésekből, vagy 17., sőt 18. századi forrásból ismert, vagy kikövetkeztethető a dallama. E tekintetben mind Huszár, mind 1612-ben az oppenheimi énekfüggeléket összeállító Szenci Molnár is adósai maradtak a református „írástudók és papi fejedelmek" zenei közönyösségével és tanulatlanságával, majd a zenei szájhagyomány jelentős részének feledésbe merülésével megszegényített utókornak.

De hogy is történhetett volna mindez a magyar történelmi keretek között másképpen? A történelmi fejlődés dialektikáját tekintve ideológiailag „koraszülött", egyébként pedig lelkes igyekezetével, sőt a magyar énekkincs összegyűjtését célzó koncepciójával arányban nem álló zenei tanultságú Szilvás-Újfalvi Imrét Bethlen Gábor fejedelmi országlása kezdetén némították el, sőt kergették halálba az erdélyi fejedelmi hatalom kiépítésén és a református államegyházi hegemónia megszervezésén természetes szövetségben munkálkodó világi és egyházi hatalmasságok. A feudalizálódó, egyes városi keretek között már-már polgáriasodni kezdő, szilárd központi hatalmat kiépítő erdélyi fejedelemség II. Rákóczi György bukásáig, sőt fennállása utolsó szakaszában a „szegény együgyű" Apafi Mihály haláláig (1690) református vezetés alatt állott. Ez a vezetés azonban az unitáriusok megzabolázásával, majd a szombatosság gyakorlati kiirtásával, maradékuk illegalitásba szorításával párhuzamosan egyházi és zenei tekintetben csak a Keserűi Dajka János és Geleji Katona István testes Öreg Graduálját, annak így-úgy összeszerkesztett, bár bőséges szertartási anyaga mellett a nagytekintélyű szerkesztő-püspök alapvetően művészet-ellenes előszavát tudta létrehozni. Amellett hagyta nyomorban élni és pestisben meghalni a polihisztori műveltségű, de teljes életében a fordítás és irodalmi tolmácsolás gályapadjára ültetett Szenci Molnár Albertet, majd az angol forradalomtól és a puritánus eszméktől rettegő II. Rákóczi György alatt a jött-ment Basirius áskálódására alsó fokú kolozsvári iskolarektorságra degradálta Apácai Csere Jánost, végül az értékes zenei munkásságának részleteit illetően alig ismert, de már Maróthi György előtt tevékenykedő Szigeti Gyula Istvánig († 1740) semmivel sem gyarapította a magyar zenei közműveltséget. Maróthi György pedig Debrecenben szinte jól járt korai halálával, mert az 1743 nyarán vele történtek után ottani további pályafutása és a helyi vaskalapossággal szemben előbb-utóbb kenyértörésre vezető szélmalomharc őt előbb-utóbb teljes meghasonlásba kergette volna. Gondoljunk ebben az összefüggésben a kistemplomi nyári incidensre és ezzel kapcsolatban bázeli barátjához, J. Chr. Beck professzorhoz írt elkeseredett levelére, melyben kifakad a helyi „tökfejűek" ellen és arról szól, hogy immár felhagy mindenféle zenei reformtevékenységgel. (L. Cs. Tóth, M. Gy. és a kollégiumi zene, Bp. 1978. 61—62.)

Ugyanakkor a 17. század elejétől fogva egyre erősödően kibontakozik az ellenreformáció. Nem hagyhatjuk számítás nélkül, hogy ebben a korban még mindenütt, nálunk különösen az egyház és a vallás volt a tanult fők számára a szinte kizárólagosan használatos kifejezési- és tudatforma. A magyarországi ellenreformáció is aránylag későn, Pázmány Péter halála (1637) után indítja el a maga zenei, közelebbről népéneki offenzíváját. Ennek első szakmunkása, az 1651-i Cantos Catholici-beli magyar nevű Szőlősy Benedek nemzetiség szerint szlováknak vallja magát. Mind ő, mind később különösen Illyés István kellett hogy figyelemmel legyen az akkori magyar nép jelentős többsége által ismert és kedvelt énekekre. Azoknak egy — sajnálatosan szerény — hányadát már csak „csalétekül" is felhasználták hangjegyes kiadványaikban, ahogy ezt Illyés a Sóltári Énekek előszavában (1693) kifejezésre is juttatja. Részben ennek köszönhető, hogy kettejük kiadványaiból — az Editio Szelepcsenyianával együtt — 43 eladdig leíratlan és ismeretlen 16. századi magyar ének dallama, ha olykor más, sőt egyenesen 17. századi szöveggel is fennma-

radhatott. Ezeknek zenei közlésformája különösen a Cantus Catholiciban feltűnően hű, egyrészt 1560-ig visszakövethető, másfelől elsősorban az 1744-i kolozsvári hangjegyes közlésig előremutató hagyományőrzésről tanúskodik; ugyanakkor azonban bizonyos mértékig „hangjegyes szoborrá" merevíti a megőrzött dallamalakok egy részét és nem ad betekintést az írásbeliség szintje alatt variatív tenyészetben élő dallamok teljes életébe. Végeredményben mégis megállapítható, hogy Huszár Gálnak, a 16. század legjelentősebb és utolsó zeneileg tanult énekeskönyv-szerkesztőjének mindkét kiadványa, kivált ez a kisebb terjedelmű korábbi, még a terjedelmesebb, ám főleg liturgikus rendeltetése folytán egyoldalúbb későbbit messze meghaladó mértékben a 18. századi kolozsvári és debreceni hangjegyes énekeskönyvekig és a velük többé-kevésbé egykorú kéziratos forrásokig az egyházi népének eladdig írásba nem foglalt dallamai jelentős részének hangjegyezését és az utókor számára való átmentését illetően hídnak, de legalább is fontos pillérnek tekinthető.

*

Az énekeskönyv dallamainak részletes ismertetését megelőzően figyelemmel kell lennünk a tulajdonképpeni énekeskönyvhöz közvetlenül csatlakozó, külön címlappal el sem látott, de a legvégén római 1561. évszámot hordozó, „A Keresztyeni / GYÜLEKEZETBEN VA- / LO REGVELI ENEKLE- / sec; mellyeket Primaknac hijnac, az Kal / manczehi Marton Mestertöl Ma- / gyarrá forditatot Psalmusoc / kal egyetembe" című, a/1-től e/8-ig, tehát mindössze öt ívre terjedő, és minden előszó nélkül részben hangjegyes szertartási énekeket, részben prózai zsoltárszövegeket és imádságokat tartalmazó függelékrészre. Erről már Szilvás-Újfalvi megemlékezik 1602-i előszava bibliográfiai részében, a cím csaknem szószerinti idézésével. Schulek Tibor 1970-ben megjelent tanulmányában részletes elemzéssel szolgál ennek a könyvecskének valószínű keletkezéséről. (Kálmáncsehi Márton: „Reggeli éneklések könyve" ItK 1970, 346—352. l.) Szerinte Kálmáncsehinek ez a kiadványa első nyomtatásban csakis 1542 és 1546 között láthatott napvilágot, ill. készülhetett. Ez utóbbit illetően úgy látja, hogy a könyv még Gyulafehérvárt íródott, ahol Kálmáncsehi Statileo János, a humanista szellemű püspök halála (1542) után mint kanonok és a székesegyházi iskola magistere (igazgatója) már 1543-ban bevezette a naponkénti magyar nyelvű hóra-rendet. Mivel Kálmáncsehi később egyre fokozódó teológiai radikalizmusa miatt a református ortodoxia képviselőivel is súlyos konfliktusokba keveredett, feltételezi, hogy a könyv kiadása, mint azt Szilvás-Újfalvi bibliográfiai felsorolásának sorrendjében elhelyezi, könnyen elképzelhetően Tinódi Cronicája (1554) után, Kálmáncsehi utolsó debreceni papsága és halála (1557 december) között, szerinte csakis Krakkóban történhetett.

Arra nézve, hogy a Schulek cikke elején megnevezett két legrégibbnek tekintett protestáns graduál, mint azt Czeglédy Sándor is feltételezi, csakis 1574 után keletkezhetett, vagy éppen HG I tartalmától függő tartalmú lenne, meg kell jegyezni, hogy ennek leginkább a kéziratos graduálok antifona-anyaga mond ellene. Legkorábbi példaként éppen a Reggeli Éneklések-ben van egy antifona (Áldj meg minket Atya Ur Isten" d/4^{v}) dallama, amely 1574-ből hiányzik. Anélkül, hogy a Kálmáncsehi töredék könyvecskéje és az annál jó-

val teljesebb HG I tételes egybevetésébe bocsátkoznánk, megállapítást kíván, hogy a fent említett antifonát Kálmáncsehinél a „Rector potens notájára" utaló, dallammal el nem látott „Oh felséges áldott Király" himnusz előzi meg; ez HG I-ben szintén nincs benne. Utána pedig az immár héber-humanista, ill. protestáns számozású, prózában írt XXXIII. zsoltárt (Örüljetek igazak az Ur Istenben), mely HG I-ben a CXXV. levélen áll, ottan az úrvacsora kiszolgáltatásának módját tartalmazó szertartási rész első felében találjuk. A középkori Prima-rendnek, ill. a HG I legelején álló vasárnapi matutinumnak 1561-ben nyoma sincs; az ismeretlenségből előkerült, tartalmilag nyomdai befejezettsége ellenére is töredéknek tekinthető nyomtatvány anyaga szétolvad az 1574. évi hatalmas kiadvány szertartási rendjében. Egyben az elmondottakból arra is következtethetünk, hogy Huszár, sőt talán már Kálmáncsehi is ismerhette, ha nem is az újabb feltevések szerint 1574 utánra keltezni szokott Batthyány-graduált és társait, legalább is annak valamely ismeretlen elődjét, ill. forrását. Avagy talán mégis ott van az igazság, hogy az első írott magyar szövegű karkönyv — ha nem is a Batthyány- vagy az Óvári Graduál — nemcsak hogy nem 1574 utánról, hanem esetleg 1561 előttről származik? — a kérdés eldöntésére nincs perdöntő bizonyíték, de azt mégsem lehet ma sem egyoldalúan lezártnak tekinteni.

A továbbiakban, nem vitatva Schulek Tibornak a korai magyar protestáns liturgikus énekeskönyvek eredetére, rendeltetésére és szerkezetére vonatkozó közléseinek helyességét, mégis elkerülhetetlen egy-két módosítás. Először is: az új leletből első pillantásra kiviláglik, hogy annak anyaga együttvéve sem több, mint az 1574. évi agendáskönyv első részének embrionális előzménye. Ez a Schulek meghatározása szerint is pontatlanul, de a legkorábbi időtől fogva hosszú időn át és máig is általában *graduál*nak nevezett szertartási énekeskönyv bizonyára egy fokozatosan és meglehetős korán kialakult, és részben a Matutinum és a Vespera anyagát, de azonfelül miseénekeket (az Ordinariumból több *Kyrié*-t, *Gloriá*-t, *Sanctus*-t, valamint *Praefatio*-t), azonkívül az ősi Matutinumból átvett, *Te Deum*-ot, nicaeai és athanasiusi *Credo*-t, a *Decalogus*-t és más hasonló elemeket, többek között responsoriumokat és antifonákkal ellátott, sőt a zsoltártónusok terminációira utaló zsoltárokat is tartalmazó rendtartást foglalt magába. Ezt az istentiszteleti rendtartást látta el Huszár már az első lapoktól kezdve „használati utasításokkal" a maga levélszámozásos, sőt egy tízesben (330—339) megismételt számozású, a számozatlan lapokkal együtt 365 levélre terjedő *első* részében 1574-ben. Ennek az első résznek V-től a LX.-ig terjedő első szakaszában elszórtan, ill. egy himnusz-szöveget tekintve a CXLVII. levelén találkozunk az 1561. évi kiadvány anyagának a fent említettek leszámítása után fennmaradó túlnyomó többségével. Ezeken a kereteken belül az énekek elhelyezési sorrendje bár igen hasonló, de mégsem azonos. Egyes szomszédos énekek egymásutánja felcserélődik: a b/8^{v}-n álló „Felmagasztaljuk az felséges Istent" szövegű „Benedicamus cunctipotens" dallama HG I-ben a LX^{v} levélben „Örök mindenható Istennek" szöveggel olvasható. A Rector potens nótajelzésű, d/3^{v}-n álló dallam nélküli himnusz-szöveget (Ó felséges áldott Király, lásd Batthyány 122. l., RMDT I 161. szöv. jegyzet, ott a Veni redemptor-ra utaló nótajelzések között) 1574-ben egyáltalán nem találjuk, ami ismét arra mutat, hogy már 1561 előtt

létezhetett egy olyan kéziratos forrás, amelyet Huszár 1574-i énekeskönyve összeállításakor nem ismert, mindenesetre nem vett figyelembe.

Kálmáncsehi 1561-ben nyomtatott kis szertartási énekeskönyve tehát még egy teljes hét munkanapjaira szóló Prima-rend énekeit és imádságait is csak mintegy felében-harmadjában tartalmazza. Hiányzik belőle az 1574-ben rögzített vasárnapi matutinum Ingressus-a, melynek második mondata (Domine in adjuvandum me festina) 1574-ben már a később református istentiszteleti kezdőénekké vált „Uram Isten, siess minket megsegíteni" kezdetű ének alakjában van jelen. Hiányzik a 95. zsoltárból alakított Invitatorium; a könyv minden bevezetés nélkül az „Immáran az nap feljővén" himnusszal indul. Továbbá a himnuszokat követő antifonák nem három-három, hanem két-két zsoltárt kereteznek.

Schulek érdeme abban rejlik, hogy a késő-középkori hóra-rendre támaszkodva egy bibliográfiai cím-adat alapján megkísérelte összeállítani Kálmáncsehi könyvének vélt tartalmát. Kiindulása abban sem volt hibás, hogy HG I ismert anyagát sokkal nagyobb mértékben ugyan a valónál, de alapjában véve a Reggeli Éneklésekre támaszkodónak tekintette. Hogy a megtalált könyv a várt anyagnak csak kis részét tartalmazza, és hogy 13 év múltán a szerkesztő a szerény előzményből felhasználható anyagot csak kiindulási pontul vette kezébe, semmit sem von le Schulek érdeméből, aki az akkor még teljes ismeretlenségben rejtőző könyvnek a címét is csaknem szószerint, mindössze csekély szórendi eltéréssel állította össze. Egy ilyen művelet semmivel sem könnyebb, mint egy széttört torzó nem is mindig hiánytalan darabjaiból az eredeti szobrot helyreállítani. Végső elemzésben és óvatos fogalmazással az újonnan megtalált „Reggeli Éneklések" vagy egy, Kálmáncsehi hagyatékából fennmaradt kéziratos töredéknek a végén Huszár által két dicséretszöveggel megtoldott első, vagy egy korábbi, esetleg Krakkóban megjelent kiadvány második publikációja, s mint ilyen, „in nuce" előzménye, egyben közvetlen ösztönzője a hányt-vetett sorsú, de sok más munkája mellett hangjegyes kiadványai révén is megbecsülésre érdemes reformátor 1574-ben kiadott nagy énekeskönyvének.

Fenntartással kell venni azt a gyakran hangoztatott, debreceni hagyománynak számító, és Schulek Tibornak a Váradi Énekeskönyv 1975-i facsimile kiadásához csatolt tanulmányában (11. l.) is szereplő nézetet, hogy Huszár Debrecenből távoztakor *egész* nyomdai felszerelését Méliusnál hagyta. Ennek két dolog mond ellene: Debrecenben sem közvetlenül Huszár onnét való távozása után, sem még közel kétszáz évig *nem nyomtattak* hangjegyes kiadványokat, maga Huszár pedig közel másfél évtizeddel Debrecenből távozta után Komjátiban ugyanolyan hangjegytípusokat használt, mint amilyeneket az 1560-iki énekeskönyvben látunk. Ha kész hangjegytípusai Debrecenben maradtak, és azokat igény vagy szakértelem hiányában beolvasztották is, matricáit minden bizonnyal megőrizte és magával is vitte a királyi Magyarországba. Csakis így magyarázható, hogy 1574-ben ugyanolyan formájú hangjegyekkel nyomtatta ki dallamait, sőt némely esetben, mint pl. a Batizi András „Jövel Szentlélek" kezdetű énekében (RMDT I 7. sz.) még a második felében elcsúszott dallam hibás közlését is megismételte. Más esetben viszont, pl. a „Jézus Krisztus, élő Istennek egy fia" kezdetű responsoriumban az „Irgalmazz mi nékünk" sorvégződés melizmájának 1561-beli valószínűen hibás (tt r)

alakját (td-re) igazította ki. Hogy a puszta betűkészletet elvitte-e vagy sem, annak eldöntése nyomdatörténeti feladat.

*

Az 1560-as évjelzésű énekeskönyv dallammal ellátott énekei közül a következőkben azok kerülnek közlésre, amelyek korábbi forrásból egyáltalán nem ismertek, vagy más egykorú forrásuktól szokatlanul eltérő szövegi kapcsolatban (egyúttal kisebb-nagyobb dallambeli eltéréssel) vagy végül jóval későbbi forrásból, jelentősen különböző alakban ismerősek. A 49 dallam közül ilyen meggondolás alapján 28 kerül közlésre. Ezeknek néhánya — együttvéve nyolc darab — *első* variánsként RMDT I megfelelő dallamainak az élére kívánkozik. Találunk azonban közöttük húsz dallamot, amelyek nem csupán első előfordulásúak, hanem más, későbbi dallamforrásban is egyáltalán nem, vagy csak jelentékeny mértékben eltérő alakban találhatók. A további 21 dallam, bár jórésze szintén tartalmaz egyéni vonásokat, a RMDT I-ben, természetesen későbbi forrásból a maga helyén feldolgozásra került.

A Reggeli Éneklések tizennyolc dallama közül hét darab antifona, ugyanannyi szertartási dallam (responsorium, ill. Benedicamus). Ezek műfaji tekintetben aligha sorolhatók a gyülekezeti népének megszokott körébe. Legalábbis mérlegelni kell, hogy a RMDT I-ben felvételre került néhány antifona kivételével, ill. azokon túlmenően, amelyek az idők során a gyülekezeti énekeskönyvekben részben a jelenkorig terjedően polgárjogot nyertek, lehetne-e értelme ugyanezt utólag megtenni HG I minden további (61-ből 58), valamint a protestáns graduálok háromszáznál is jóval számosabb antifonáival és egyéb liturgikus dallamaival? Hiszen pl. ez utóbbiak közül a „Te Deum laudamus", a „Litania Maior", egy „Kyrie puerorum" 1806-ig integráns része volt a magyarországi és az erdélyi református énekeskönyveknek. A „Te Deum"-nak 1744, ill. 1778 óta még egy-egy dallamváltozatával is találkozunk, még ha arról nincs is tudomásunk, hogy azt ezidőtájt már akárcsak egy gyülekezet is használta volna. — A Kálmáncsehi-féle kis kiadvány nyolc himnusza közül négy tartalmaz dallamokat. Ezek HG I-hez viszonyítva minden eltérés nélkül megtalálhatók RMDT megfelelő sorszámai alatt, közlésük tehát e helyen nem szükséges.

*

A következőkben szolgáljon áttekintésül az alábbi táblázat HG 1560, továbbá HG I és HG II (1574), végül a Reggeli Éneklések (rövidítésünkben RÉ) hangjegyes és hangjegy nélküli énekeiről műfajok szerinti csoportosításban:

Műfaj	1560	HG I	HG II	R. Én.
Antifona (mindig dallammal)	—	61	—	7
Zsoltár (próza szöveg)	—	49	—	—
Zsoltárparafrázis dallammal	22	—	—	—
Zsoltárparafrázis csak szöveg	16	—	65	—
Liturgikus ének dallammal	—	24	—	7
Liturgikus ének csak szöveg	—	1	—	2[4]
Himnusz dallammal	—	24	—	4
Himnusz csak szöveg	—	26	—	4
Dicséret dallammal	25	15	—	—
Dicséret csak szöveg[1]	38	51	51[2]	2
Halottas ének dallammal	2	—	—	—
Halottas ének csak szöveg	4	—	6[3]	—
Összesen:	107	251	122	26
Ezek közül dallammal:	49	124[5]	—	18[5]

Megjegyzések:
[1] Az „Adj békességet kezdetű éneket külön darabnak véve.
[2] Elől XXXIv-ig 33, XCIXr-tól (közbül még két zsoltárparafrázissal) 18, együttvéve 51 dicséretszöveg.
[3] XCCIIIv-tól az utolsó fennmaradt (CXXVI) lapig.
[4] Két csupán szöveges Benedicamus.
[5] A 26 ének 18 dallama egy antifona kivételével HG I-ben is benne van.

Ezek szerint a két újonnan előkerült korai énekeskönyv együttes tartalma 133 ének, 67, HG I és II-é 373 ének, kizárólag az első részben 124 dallammal. Ezt az utóbbi mennyiséget azonban igen erősen megemelik a különböző liturgikus énekek dallamai; az igazi népénekdallamok száma itt tulajdonképpen csak 15 dicséret és két népénekké vált antifona. A HG II-ben mutatkozó teljes dallamhiányok tehát 1560 még mindig szerény, de rendkívül értékes hányadát pótolja.

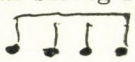
Érdemes most már az „új" dallamok alább nyújtandó közléséhez választott átírási módot a forrás hangjegyezésének főbb sajátosságaival áttekintenünk, mivel a dallamok az eredeti, többnyire, de nem mindig jó helyen álló kulcs és kezdőhang megadása után g-kulcsba átírva, mai formájú hangjegyekkel jelennek meg. Amilyen mértékben szükséges, minden dallamhoz mellékeljük a felvilágosító jegyzetet. Általános megjegyzéseinket a következőkben foglaljuk össze:

1. A könyvben a hangjegysorok alatt nem áll semmiféle szöveg. Az ének első és azt követő verseinek szövege közvetlenül a dallam alatt helyezkedik el, nem verssorok szerinti, hanem folyamatos szedéssel.

2. A dallamsorok végét — jelesül az utolsóét — nem jelöli függőleges sorzáró vonal, és a kevés számú melizmát sem mutatja összekötő ív. Ha tehát egy dallam a megkezdett sor elején vagy közepe táján fejeződik be, az üres vonalrendszer a szedéssor végéig folytatódik.

3. Huszár felszereléséből a záró- vagy ütemvonalakon kívül hiányoztak a korban használt szünet- és divisio-jelek, továbbá az akár előjegyzésül, akár módosítójelül használható *bé*-jel is. Az alla brevének megfelelő áthúzott C jelet is mindössze öt, német eredetű dallamnál teszi ki a kulcs után.

4. Ritmus-szkémái olykor hibásak, itt-ott, ha ritkán is, egy-egy hangjegye fejtetőre áll. Ezt különösen olyan esetekben könnyű észrevenni, ahol a dallamkép indokolatlanul nagy ugrást mutat, pl. szeptímát az első és a negyedik vonalköz, vagy nónát az első és az ötödik vonal között akármelyik irányban.

5. A  alapszkémájú pentapodikus ritmus olykor egy-egy esetben valószínűen a magyar szöveg lejtésének engedve azt az érzést kelti, mintha az öt szótagos félsor  lejtésre játszódnék át.

6. Legtöbbször alt-, ill. tenorkulccsal él. Ezek többnyire, de mégsem minden esetben nyújtanak meggyőző olvasást. Egyetlen esetben használ — helyesen — mezzo-kulcsot, egy másik alkalommal a „Patris sapientia" dallamot (baritonkulcs, felső vonal) hibásan indítja dó-ról, mert ezzel a kétségkívül fríg dallamnak dúr olvasást ad. Ez az értelmezés (RMDT I. 62.) 1778-ig fennmaradt.

7. A könyvben használt menzurális hangjegyek — minima — semibrevis — brevis — olykor finálisként longa — a hozzátartozó számára nem igényel nek magyarázatot. Mind az antik méretű, mind a „históriás", leginkább tizenegyes és *középmetszetes*en értelmezett tizenkettős magyar lejtésformákat általában igen jól adja vissza.

8. Mivel Huszár hangjegynyomtatásában a *kótasorok* vége úgyszólván sohasem egyezik a dallamsorokéval, az *előbbieket* a jelen átírásban a custos helyének megjelölésével szemléltetjük.

9. Helyesírási, közelebbről tájnyelvi vonatkozásban két magánhangzó gyakori, bár nem mindvégig következetes ékezeteit érdemes megemlíteni. Első ezek közül a birtokosragi funkciójú főnévvégződéseknél a rövid, zárt és Huszárnál ferde ékezettel jelölt „ë' hang (*végë*, szentelőjë, természetë stb.). Ez határozottan nyugati-felsődunántúli, párja, a rövid „à" pedig mátyusföldi nyelvjárási sajátosság. Előfordulásuk gyakori, olykor mégis elmarad.

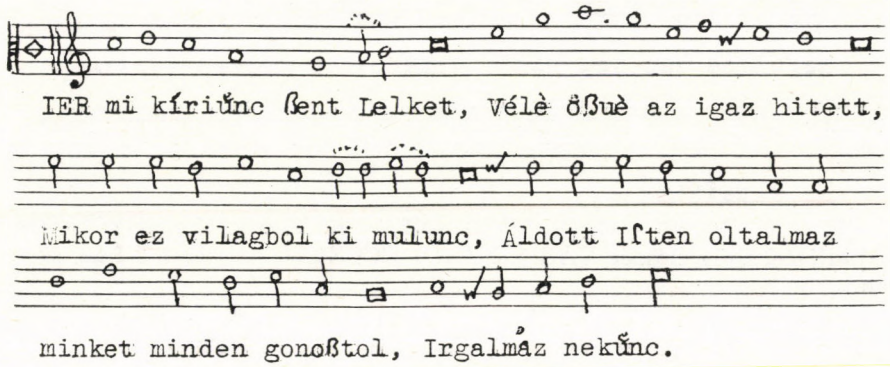
*

A továbbiakban átírásban közlésre kerülő új dallamok között az énekeskönyv sorrendjében jelezzük minden többi hangjegyes ének levélszámát és kezdősorát is, RMDT I-beni és itt újonnan feltárult történeti összefüggéseik szükség szerinti megjelölésével. A címlapot és a „Melios Peternec a döbrötzöni predicatornac" szóló ajánlást (A/II^{r}-III^{v}) követően, a negyedik levél recto oldalán kezdődnek az énekek, közülük az első négy a prédikáció előtt a Szentlélek ajándékáért való, *egyenként sorszámozott* könyörgés. Ezt a négy sorszámot *itt mellőzzük*, részben azért is, mert a III. számúnak (Adj Ur Isten Szent-

lelket) nincsen saját dallama. A közreadott, ill. felsorolt énekek előtt álló, szögletes zárójelbe foglalt *sorszámaink a könyvben nincsenek benne.* A kezdősorok szövegét a közölt dallamokét kivéve mai helyesírással adjuk.

[1] — A/iiij^{r} — JÖVEL SZENTLÉLEK ISTEN — HG I CCCXV^{r} — RMDT I 84/I.

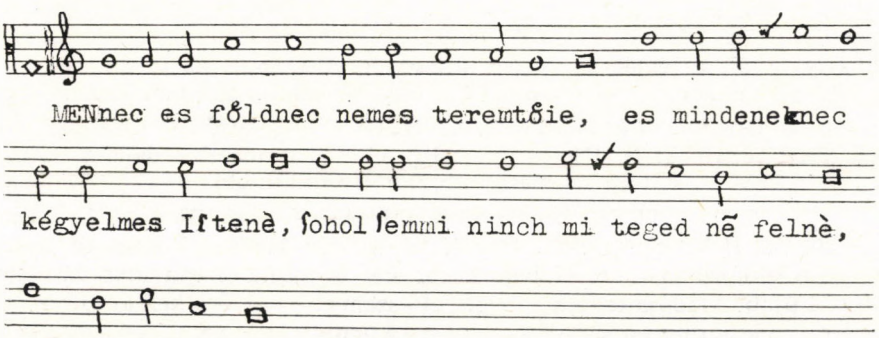
[2] — A/V^{r} — JER MI KÉRJÜNK SZENTLELKET — szövege HG I CCCXV^{r-v} — . Új dallam. VÁR 8. l. nj-ben. Lásd RMDT I 127. szöv. jegyzetet. Vö. Zahn 2029/c.



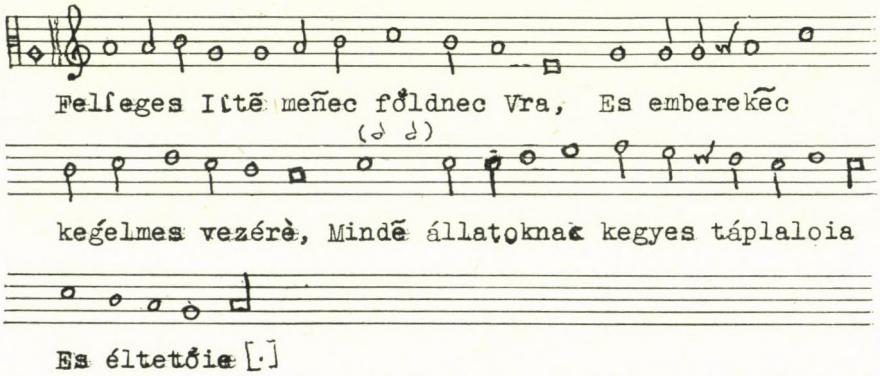
[3] — A/VI^{v} — JÖVEL SZENTLÉLEK UR ISTEN, LELKÜNKNEK — HG I CCCXX^{r-v} — lásd RMDT I 7/I. sz. és jegyzet, 422—423. l.

[4] — A/VIII^{r} — ATYA ISTEN TARTS MEG MINKET — HG I CIX^{v} — RMDT I 117. sz.

[5] — B/I^{v} — MENNYNEK ÉS FÖLDNEK NEMES TEREMTŐJE — szöv. HG I CCCXLV, szöv. VÁR 3. l. Új, csak későbbi hazai forrásból, más szöveggel ismert dallam, nj-ekben azonban VÁR 30. l. óta már a 16. században igen sokszor előfordul. RMDT I 138. sz.

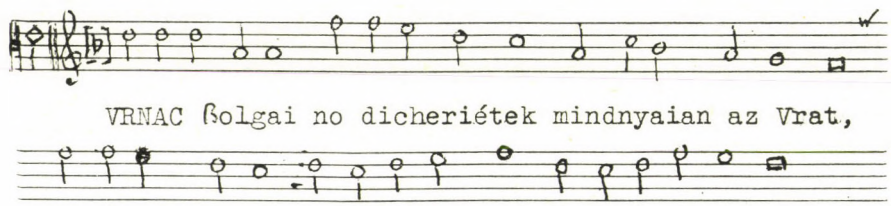


[6] — B/II^{v} — FELSÉGES ISTEN MENNYNEK FÖLDNEK URA — szöv. HG I CCCIIII^{v}, dall. Tinódi-variáns. Vö. RMDT I 40. sz. A szöveg harmadik sorának szótagtöbbletét a „-nak" rag elhagyása, ill. dallamhiányát a sor kezdőhangjának Gálszécsi előszavából ismert „megvirgulálása" oldhatja fel.



[7] — B/III^{v}-iiij^{r} — CSAK TE BENNED URAM ISTEN VAGYON BIZODALMUNK Szöv először VÁR 5. l. HG I CCCXLVII^{r} — RMDT I 20. sz. variánsa.

[8] — B/V^{r} URNAK SZOLGÁI NO DICSÉRJÉTEK — szöv. nj. nélkül VÁR 176. l., HG I CCCXLVI^{v} — Új dallam, vö. RMDT I 130. számmal.

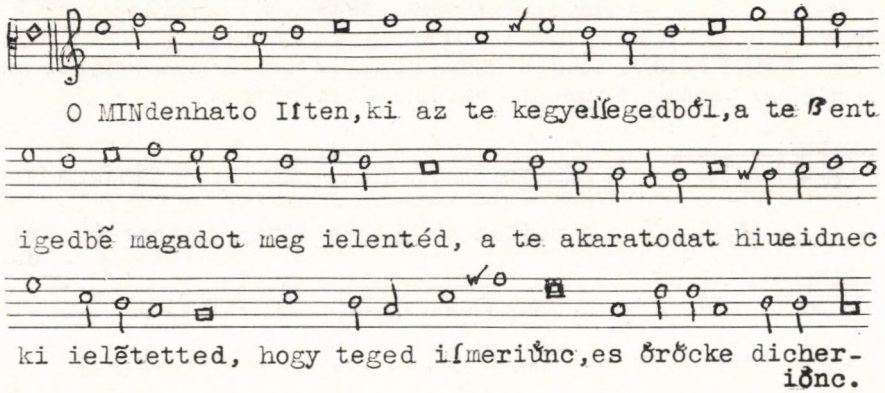


[9] — B/VI^{v} — ADJUNK HÁLÁT MINDNYÁJAN — új dallam, szöv. VÁR 6. l. A szerző — Huszár Gál neve sem ott, sem HG II 10^{v} lapján nincs jelölve. A dallam itt jelenik meg először. Felépítésében [1] sz. dallamunk bővített változata. Lásd RMDT I 84. és 85. sz., továbbá Csomasz Tóth K., Szegedi Kis István, az énekszerző, Theol. Szemle 1972, 98—102. l. Közel egy évszázaddal később CC 1651 a dallamot ugyanebben az alakban hozza.

[10] — C/2^{r-v} — Ó MINDENHATÓ ISTEN — már arab levélszámozás! — szöv. VÁR 10, HG II II^{v}-III^{r} — új, eddig teljesen ismeretlen dallam Szegedi Kis István szövegéhez. Lásd Csomasz Tóth, i. h. (Lásd: 191. old.)

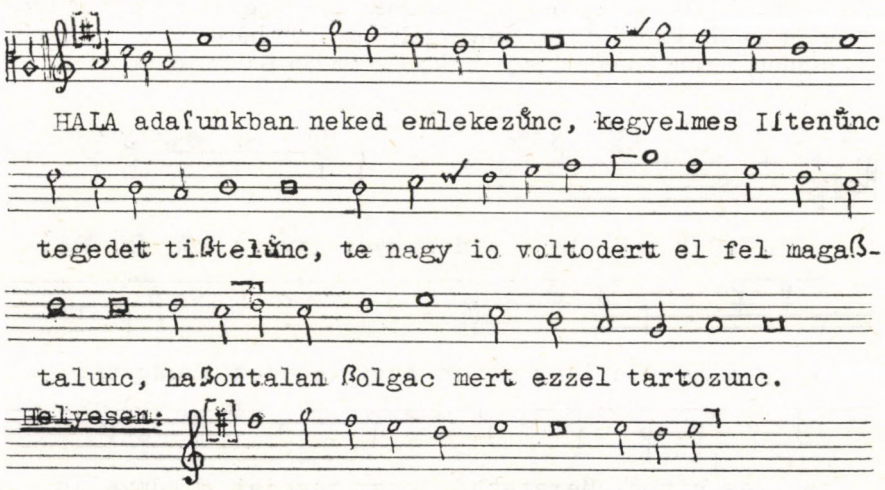
[11] — C/3^{v} — TEKENTS REÁNK IMMÁR NAGY UR ISTEN — szöv. VÁR 10, HG II XI^{v} l. A dallam RMDT 86. sz. (Kv. 1744) változata, ill. annak legrégibb előfordulása. A dallam közel két évszázad során alig változott. RMDT I újabb kiadása esetén a megfelelő szám első helyére kell kerülnie.

[12] — KESERVES SZÍVVEL MAGYARORSZÁGBAN — szöv. VÁR 12, HG II XIV^{v} l. RMDT I 90. sz. dallamának ez az első írásos jelentkezése vég-

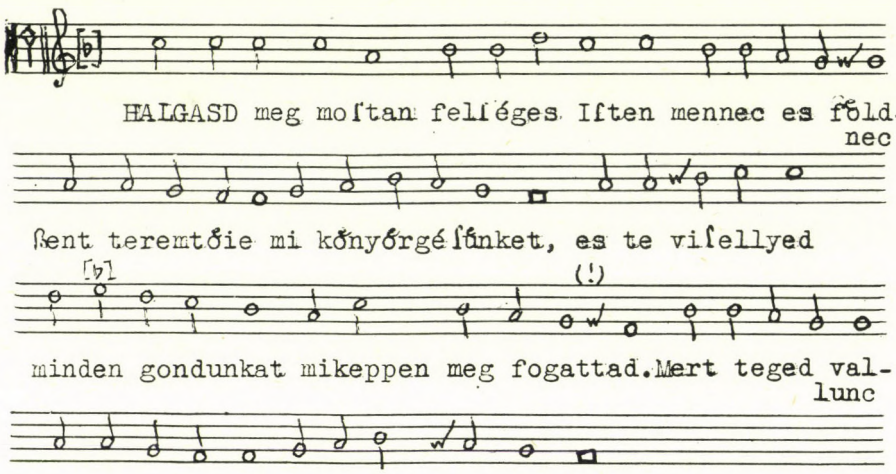


legesen eldönti a régi dilemmát, hogy a Balassi egyik nótajelzésében is idézett „Régi siralmas", másutt „régi keserves" dallam nem, mint azt legalább alternatíve feltételeztük, az „O gloriosa" (RMDT I 130. sz.) rokonságához kapcsolódik, hanem ez a, más nótajelzésben „Simeon vala egy" idézet formájában szereplő, elkallódott ének eredeti dallama.

[13] — D/I^{r} — HÁLAADÁSUNKBAN NEKED EMLÉKEZÜNK — szöv. VÁR 12, HG II X^{r} 1. Sztárai legkorábbi, a terminus a quo-t illetően meghatározható éneke. Azt a korábbi feltevésünket, hogy megszokott dallama ez volt (lásd RMDT I 612. l., a 15/II. számhoz adott nj-ek 5. pontját), a dallam felszínre kerülése ezzel a szöveggel végleg megerősíti. A 3. és 4. dallamsor kapcsolódása körüli hangmenet — vele együtt a dallamnak (fisszel) a-dórként való olvashatósága is — átmeneti szekund-csúszásra enged következtetni. Magán az átíráson azonban nem változtattunk. Említést érdemel, hogy Hofgreff „Szent Tóbiás" dallamától (RMDT I 15/I) eltérően a dallam Huszárnál középmetszetes tagolású, tehát szimmetrikus tizenkettős.

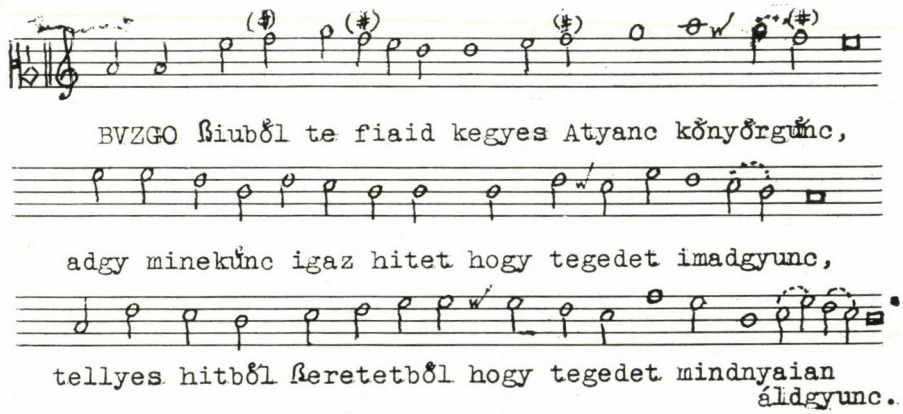


[14] — D/2^{v}-3^{r} — HALLGASD MEG MOSTAN FELSÉGES ISTEN — szöv. VÁR 16, HG II XIX^{v}, e verstípus nótajelzésekben leggyakrabban idézett szövege. RMDT I 110. sz. alatti dallamai között az első, társaitól nagyobb mértékben eltérő változat; közzététele mindenképpen indokolt.

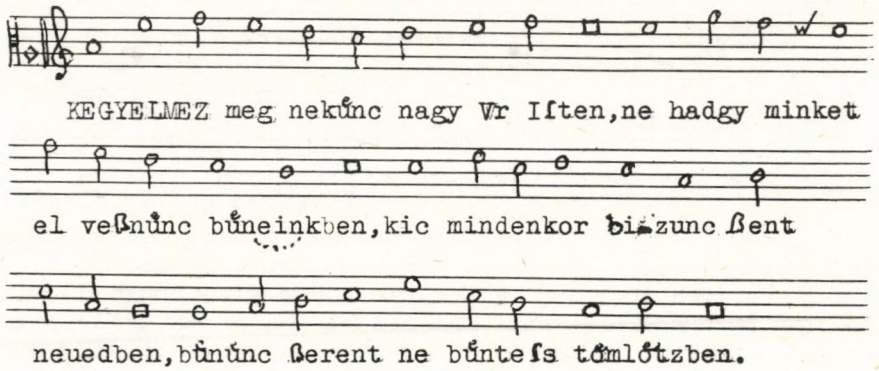


[15] — D/8^{v} — MINDENHATÓ ÚR ISTEN, MI BŰNÖS EMBEREK — HG I CXVII^{v} dallammal u.-így, feltétlenül *bé* előjegyzést kíván. Szöv. VÁR 21. Lásd RMDT I 63. sz.

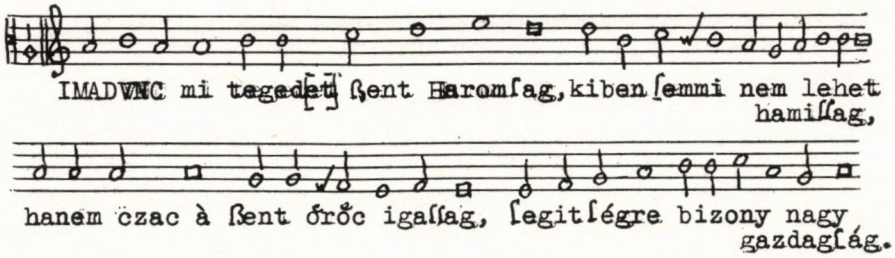
[16] — E/2^{v}-3^{r} — BUZGÓ SZÍVBŐL TE FIAID KEGYES ATYÁNK KÖNYÖRGÜNK — „az Iuste Iudex notaiara" jelzéssel. Szöv. VÁR 23, HG II XXII^{v}. RMDT I 71. sz. új, tehát sorrendben első magyarországi variánsa, a Tantum ergo, ill. Pange lingua szöveggel ismertebb háromsoros „nagypolitikus" himnuszforma hangjegyes jelentkezése Radán Balázs szövegével.



[17] — E/5[r] — KEGYELMEZZ MEG NEKÜNK NAGY ÚR ISTEN — „az o venerabilis notaiara". Szöv. VÁR 25, HG II XXIII[v], nj. mindkettőben ua. Az újonnan előkerült dallam szép és kifejező, RMDT I 43—47. sz. között elhelyezett dallamaink körével rokon, egyiküknek sem puszta, egyszerű variánsa.

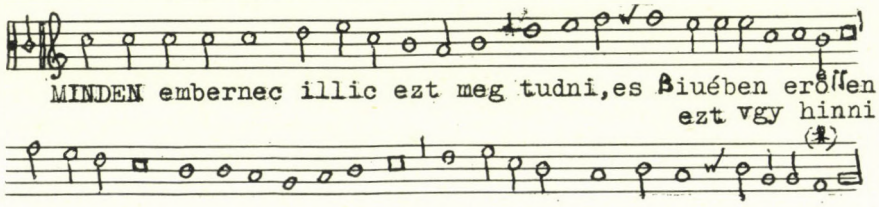


[18] — F/1[r-v] — IMÁDUNK MI TÉGED[ET] SZENTHÁROMSÁG — „a Salve mater notaiara". Szöv. HG I CVIII[v], „azon", ott azonban „Felix namque", ill. „Fényességes tengernek csillaga" nj-sel, SzG 166. l., nj. mint itt. Új dallam, RMDT I 44. sz. első írásos alakjának tekintendő.



[19] — F/2[v]-3[r] — „à Foelix namque decoris notaiara". Az idézett ének teljes kezdősora „Felix namque decoris ornamentum", ez tizenegy szótagos izometrikus verseink felé mutatna, ha a latin szövegsor, de helyenként ez az újonnan előkerült dallam is nem engedne másfajta lejtésre gondolni, azonkívül a negyedik dallamsorban tizenkét hangot találunk. Ilyen szótagszámmal csak az első és a tizedik vers utolsó sorában találkozunk, ezzel szemben a tizenegyedik vers első sora csak tíz szótagos; a vers tehát kissé ingadozik. Talán ez magyarázza, hogy olykor tíz szótagos strófák nj-eiben is találkozunk ezzel a latin kezdősorral, melyhez a teljes versszak latin szövegét nem ismerjük. Az akkori énekesek egy-egy szövegsor szótagbeli döccenőit összevonással vagy aprózással oldották meg. Szövegénél HG I-ben (CV[v]) „Im egy szép históriát" nj-t és, amint az a versfőkből is kitűnik, Dévai Mátyás szerzőségére való utalást találunk. Kezdősora: MINDEN EMBERNEK ILLIK EZT

MEGTUDNI; a dallam eddig ismeretlen volt. Olvasása hármas lehetőséget enged meg (szó, vagy dó, vagy mi finálissal); ezek közül az elsőt véljük legvalószínűbbnek, nem zárva ki a másik lehetőséget sem. Az első dallamsor ritmusa 5 + 6-os ép pentapoda képletet mutat. Vö. RMDT I 755—756. l.

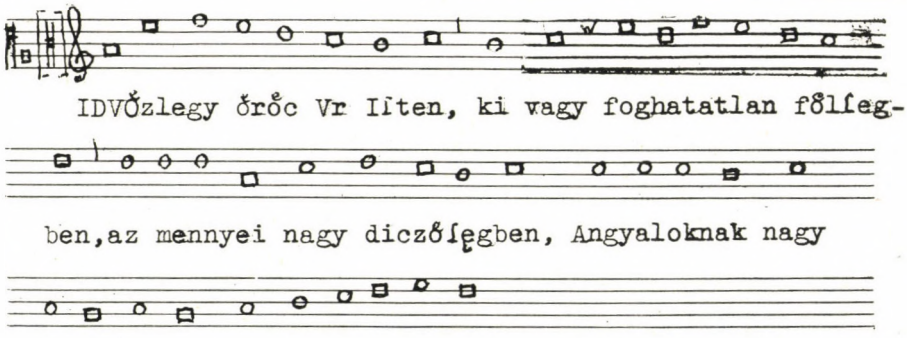


Említésre kívánkozik, hogy a G/1[r] levélen kezdődő, csak szöveges „Saphicum carmen" nótajelzéses Tízparancsolat-verzió után egy ugyancsak szapphikus Miatyánk-ének (G/5[r]) következik, „azon nótára avagy másra" utalással. A dallamok jelzésének és használatának ez a felcserélhetősége tehát nem csupán Bornemisza szokása, hanem már a pontosságra törekvő, zeneileg tanultabb Huszárnál is megfigyelhető.

[20] — G/6[v]-7[r] — MI ATYÁNK KI VAGY MENNYEGBEN — azaz „mennyégben", Luther Miatyánk-énekének az első dallamsor megismétlésével képzett változata, VÁR 33, HG I CXXIV[v]. A dallam hangról hangra megfelel a nemzetközileg ismert alaknak. RMDT I 133. sz.

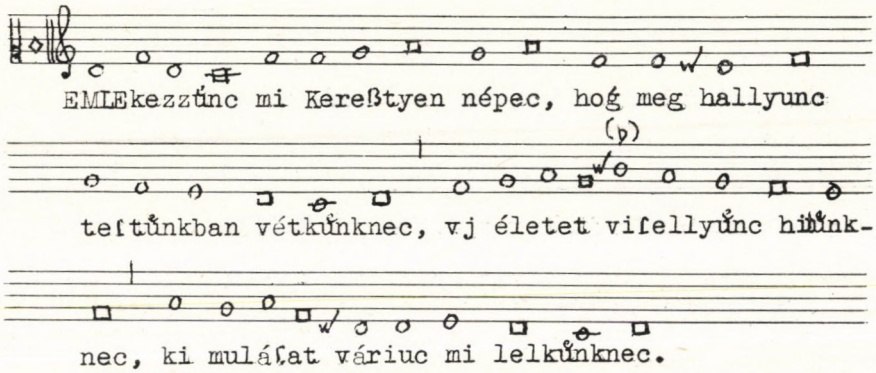
[21] — G/8[v]-H/1[r] — kezdősora ua. mint az előzőé, kissé eltérő magyar szövege hatsoros versszakokba rendeződik. HG I CXXVI[v], VÁR-ban nincs, SzG 164 l. A két verzió közül hatsoros alakjánál fogva ez illik jobban mintájához. RMDT I 133. sz.

[22] — H/2[v] — IDVÖZLÉGY ÖRÖK ÚR ISTEN — HG I CIII[v] szintén dallammal, de különösen a végén kissé eltérően. Felirata VÁR 35. l.-on hibásan „Szent Háromságról" helyett „szent házasság"-ot jelez. A szép dallamnak 1574-gyel szemben feltétlen elsőbbsége van. Hangjegyezésének egyetlen hibája az, hogy nem tenor-, hanem csakis altkulcs szerint lehet értelmezni, főleg ha RMDT I 128/II. és III. sz. késői változatait is figyelembe vesszük.



[23] — H/4^{v} — AZ KI AKAR IDVÖZÜLNI — „az Aue fuit [prima salus] notaiara". VÁR 36, HG I CII^{r}, nj. ua. A harmadik dallamsorban 1574 eltér; ez a korábbi alak meggyőzőbbnek látszik. Vö. RMDT I 59/I—II., utóbbi (1744) közelebb áll ez első alakhoz. L. még uo. 632. l. szövegjegyzetét.

[24] — I/1^{v} — EMLÉKEZZÜNK MI KERESZTYÉN NÉPEK — újonnan előkerült dallam. Szöv. VÁR 113 (In pompa funebri quam canunt), HG I CXXIV^{r}. Lásd RMDT I 111. sz. Ott a dallam Losontzi István 1778-i, köztudottan sok dallamhibával terhelt halottaskönyvéből került közlésre. A most előkerült dallam, azonkívül, hogy két, Losontzi közlésében fejtetőre állt hang helyes értelmét adja, jóformán nem tér el a jó két évszázaddal későbbi feljegyzéstől. Vajon honnan vette Losontzi az általa közölt dallam mintáját?



[25] — I/4^{v}-5^{r} — JER TEMESSÜK EL EZ TESTET — szöv. VÁR 108, HG II CXXVI^{r}. Ez pontosan megfelel Zahn 352-nek. Lásd RMDT I 80/I, hol ue. dallam fölött ez olvasható: „Nóta: Jer temessük el a'test: vagy így." Régi szöveges énekeskönyveinkben ui. ehhez a temetési énekhez (VÁR: „cantio uando cadaver in terram ponitur) legtöbbnyire a még mindig homályban rejtőző „Adj idvességes kimulást", vagy a „Conditor alme siderum" himnusz (l. RMDT I, 78. szövegjegyzetét) járul nótajelzésül.

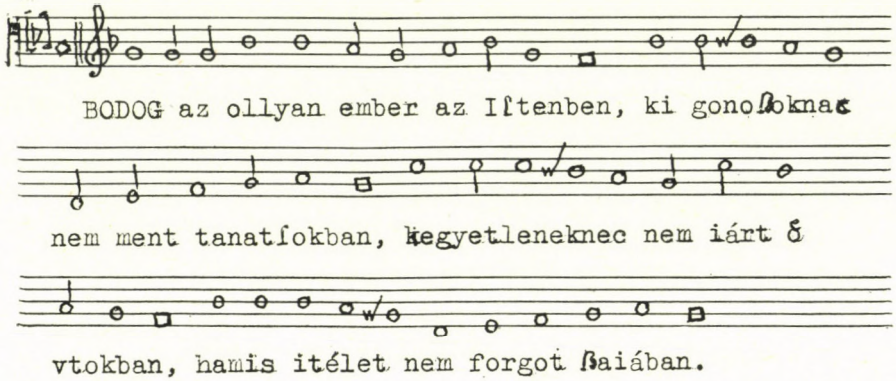
[26] — N/2^{r-v} — KRISZTUST MEGFESZITÉK — HG I CCLXXIX^{v}, DMDT I 70/I, dallamban egy hang eltérés. Szöv. VÁR 144. l.

[27] — N/5^{v} — KRISZTUS FELTÁMADA, MI BŰNÜNKET ELMOSÁ — HG I CCLXXIII^{v} (3. sor hibás), RMDT I 132., szöv. VÁR 147. l.

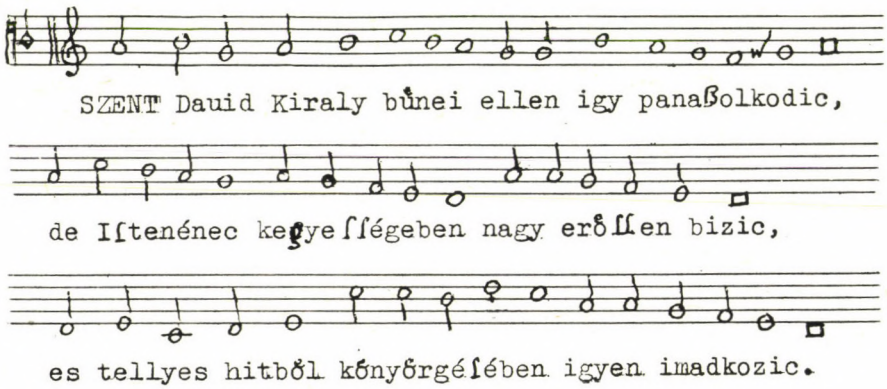
[28] — N/7^{r} — KRISZTUS A MI BŰNEINKÉRT — Gálszécsi D/2^{r} (prágai töredék, l. Csomasz Tóth, ItK 1970, 56. l., 6. sz.), HG I CCLXXXI^{r-v}, VÁR 148 (szöv. ‚bűnünkért") RMDT 131. sz. Luther „Christ lag in Todesbanden" kezd., a „Christ ist erstanden" dallam felhasználásával kialakított énekének dallamban pontos magyar megfelelője.

[29] — O/7^{v} — BOLDOG AZ OLLYAN EMBER AZ ISTENBEN — szöv. (l. psalmus) HG II XXXII^{r-v}, VÁR 40, DMDT I 123. sz. első megtalált teljes

alakja. A tiszta sapphikus sorokból álló dallam valószínűleg még régibb formájának csak az első fele maradt meg az Eperjesi Graduál egyik kórustételének tenorszólamában (RMDT I 123/III. sz.). Számos metrikus versszak- és sorképlethez hasonlóan itt is feltűnő egyes szövegszótagok, ill. a fölöttük álló dallamhangok mértékbeli divergenciája, amely a versforma ismeretében egyszer a szövegsor döcögését, máskor a hangjegyérték hibás voltát árulja el. Közlésünkben ilyen vonatkozásban semmiféle korrekciót nem alkalmaztunk.

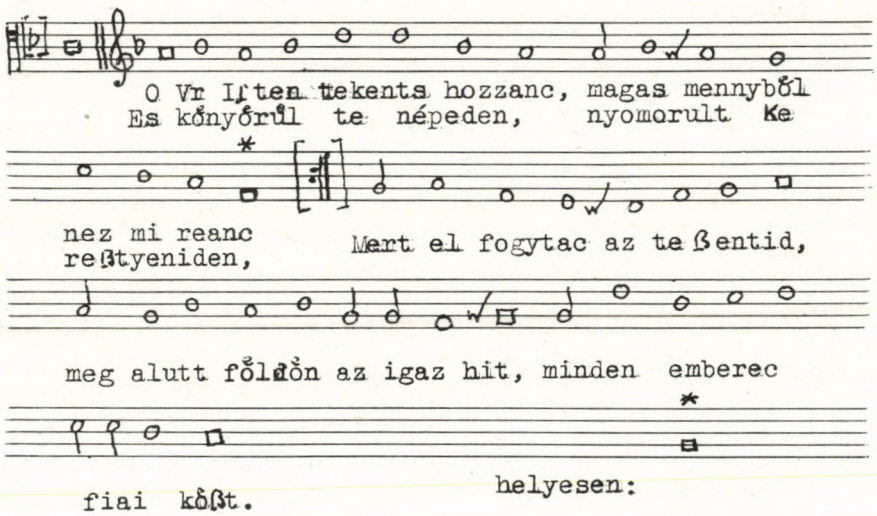


[30] — P/7^{v} — SZENT DÁVID KIRÁLY BŰNEI ELLEN — szöv. HG II XXXIV^{v}, VÁR 47. l., vö. RMDT I 196/III, lásd megjegyzést uo. 685. l. alján. Ez az újonnan megtalált első változat vonalvezetésében az RMDT-belitől nagyobb mértékben eltér.

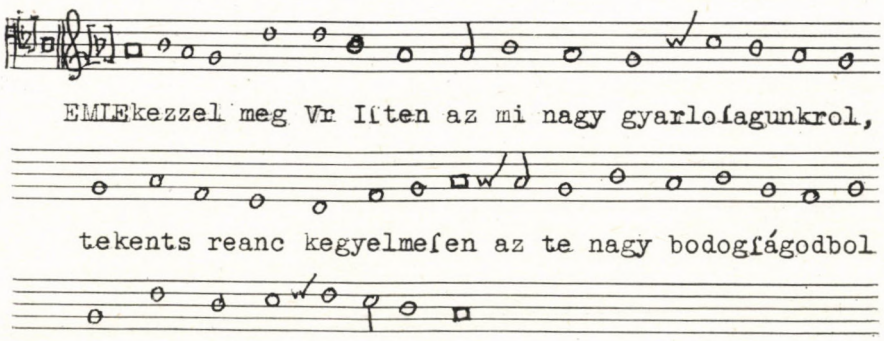


[31] — Q/2^{v}-3^{r} — RÉGEN Ó TÖRVÉNYBEN MOISESNEK KÖNYVÉBEN — szöv. HG II XXXVI^{r}, nj. ott „Megszabadultam már" (Hofgreff, Eleazár, Ee/4^{r-v}, RMDT I 18. sz., uo. jegyzetek közt 728. l.), VÁR 49. l. A dallam Hofgrefftől csak igen kevéssé tér el. A hozzá tartozó szövegek kölcsönös kapcsolatai tisztázottak.

[32] — Q/5v-6r — Ó ÚR ISTEN TEKINTS HOZZÁNK — szöv. HG II XXXVIIv, VÁR 51. l. RMDT I Kolozsvár 1744-ből a dallamnak későbbi, romlott változatát közli, újonnan előkerült alábbi dallamunk az eredeti Luther-ének (Zahn 4431, Bäumker II 323. sz.) csaknem hangról hangra pontos megfelelője.

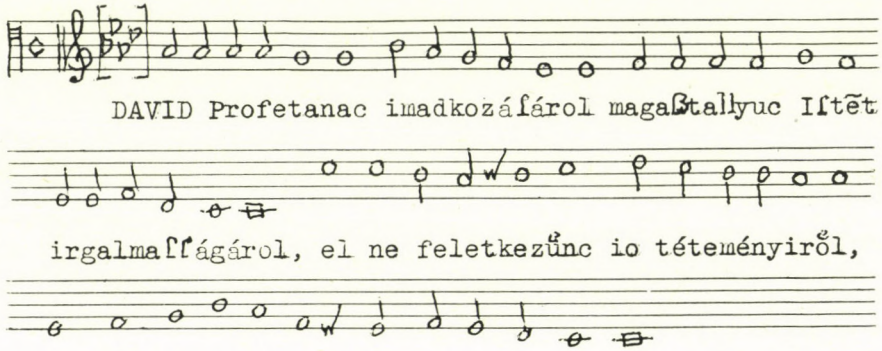


[33] — Q/7v — EMLÉKEZZÉL MEG ÚR ISTEN — szöv. HG II XXXVIIIv, VÁR 53. l., lásd RMDT I 114. szöv. jegyzetét. Az itt első ízben jelentkező szép dallam előző, 32. sz. a. közölt dallamunk variánsa.



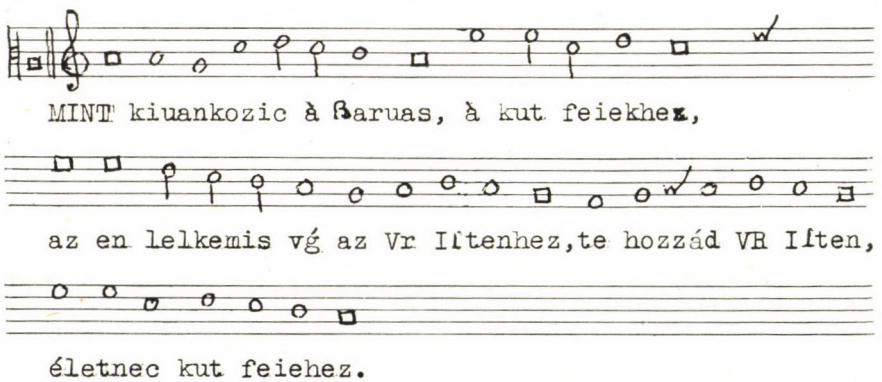
[34] — R/1v-2r — DÁVID PRÓFÉTÁNAK IMÁDKOZÁSÁRÓL — szöv. HG II XLIIv (29., ill. prot. 30. zsoltár), VÁR 55. l. Az eddig variáns-alakban is ismeretlen, újonnan felbukkant dallam olvasása *bé*-vel mixolyd, anélkül — amint az énekeskönyv mutatja —, dór vagy fríg értelmezést ad. Az utóbbi a

legvalószínűbb. Tinódi Józon-históriájának ez az eredeti, talán hibásan írt dallama. Első két sorát vö. Batizi A. Zsuzsanna-históriája (RMDT I 11. sz.) dór olvasású első felével. Mivel Huszár feljegyzésében hibás hangfekvés gyanítható, értelmezésünk fríg olvasást javasol, azonos fekvéssel és 4 *bé* előjegyzéssel.



[35] — R/6^{v} — TE BENNED BÍZOM ÉN ISTENEM — szöv. HG LL XLV^{r}, VÁR 59. l. RMDT I 108/I-től (Eperjesi Grad.) kissé eltér, tehát sorrendben első alak. Értelmezése: végig altkulcs előjegyzés nélkül.

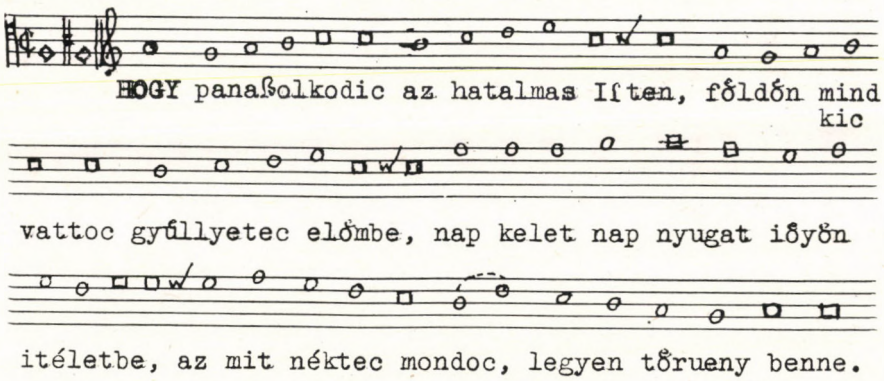
[36] — S/3^{v} — MINT KÍVÁNKOZIK A SZARVAS — szöv. HG II LII^{r}, VÁR-ban nincs. Először SzG 77 l. (versfők: MIKLOS CHASEE), 1590 óta „El-bémégyünk nagy örömben" szöveggel lett általánosan elterjedtté. Lásd RMDT I 142. sz. jegyzetét. Hangjegyezése az itt első ízben jelentkező 42. zsoltárparafrázis-dallamnak helyesen mezzo-kulcs előjegyzés nélkül. Az eredetileg moll-dallam a későbbi gyakorlatban alakult át dúrrá, de moll-emlékét máig őrzi első sorának végén a mollterc-hang. Lásd ref. egyházi énekeskönyv, 1948 óta 162. sz. („Im béjöttünk"). Tenorkulcs szerint olvasva az ének kezdő része és záró sora fenntartja a dúr értelmezés lehetőségét.



[37] — S/5r-v — ERŐS VÁRUNK NEKÜNK AZ ISTEN — Szöv. HG II LIVv, VÁR 68. l. RMDT I-ben, 125. sz. a. az első hely illeti meg, részben mivel Illyés, mint másodlagos forrás (1693) dallama ritmusában eltér — ugyanakkor e tekintetben önállóbb is — részint pedig, mivel hangjegyezése teljesen megfelel Kluge 1535 szerint Zahn 7377/a számnak. Feltűnő, hogy ez a reprezentatív „Lutherlied", bizonyára zsoltárparafrázis jellege miatt műfaji okokból nem kaphatott helyet 1574 első részében.

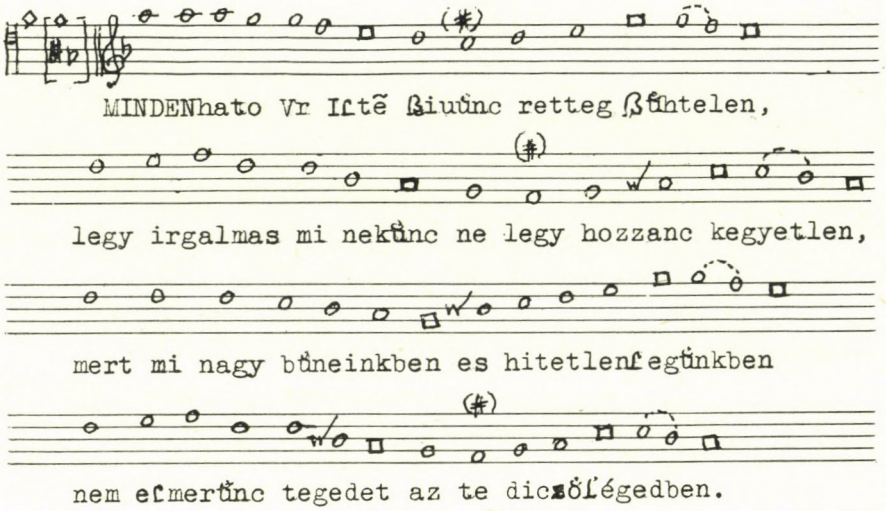
[38] — S/7v-8r — HOGY PANASZKOLKODIK AZ HATALMAS ISTEN — szöv. HG II LVIr („Az hatalmas Isten, királyok királya" nj-sel), VÁR 70. l. Utal rá Bogáti Fazekas Miklós 82. zsoltára. Lásd RMDT I 23/II szöv. jegyzet, 618. l. — Új dallam, AABC szerkezettel. Szinte érthetetlen, hogy kophatott ki a gyakorlatból; egyben példázza, hogy elsüllyedt dallamaink között milyen értékek mehettek veszendőbe az írásbeli restség és a zenei írástudatlanság következtében.

Az 50. héber zsoltárból alakított ének dallamát csak előjegyzéssel értelmezhetjük; ezt leginkább a negyedik sor közepén a többblethang révén szükségessé váló melizma indokolja. Dúr olvasása — három kereszttel — szintén elfogadható. Az alla breve ütemjelzés a könyvben itt található először.

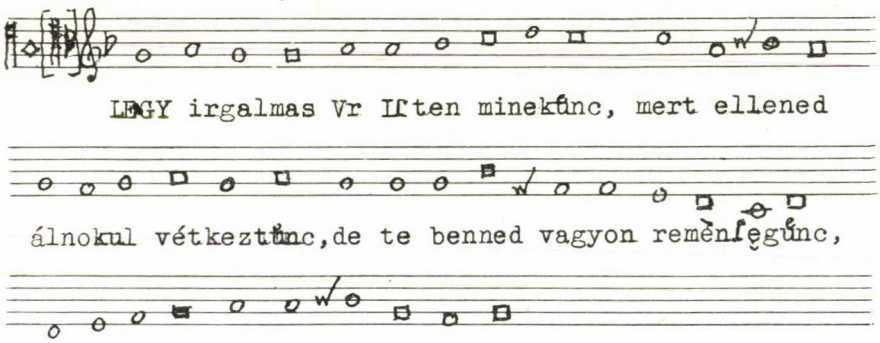


[39] — T/3r — ÚR ISTEN IRGALMAZZ NEKEM — szöv. HG II LVIIv, VÁR 73. l. RMDT I 139. szám első variánsa lesz Illyésé (1696) helyett, mint E. Hegenwalt 51. zsoltárparafrázisának (Zahn 5851, 1524-ből) alig 2-3 hangban, ill. ritmusértékben eltérő változata.

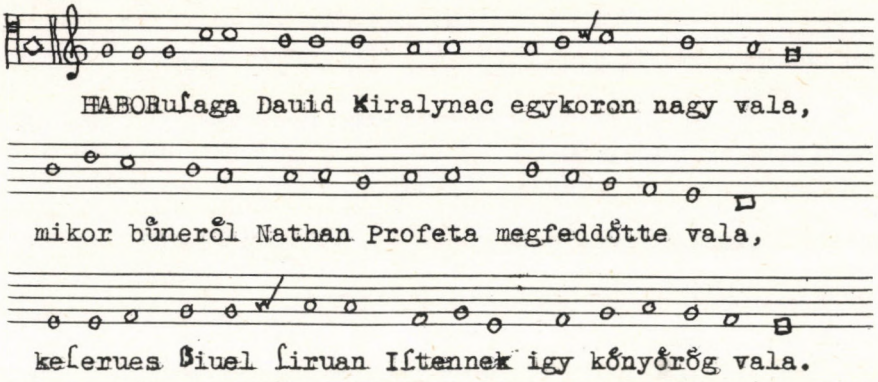
[40] — T/4r-v — MINDENHATÓ ÚR ISTEN, SZÍVÜNK — szöv. HG II LVIIIr (A Patris sapientia notaiara), VÁR-ban nincs, SzG 43. Vö. RMDT I 61, ill. 62-vel; előbbinek első dallampéldája lesz, mert az utóbbi amannak D 1774 szerinti mixolyd változata. HG 1560-i hangjegyezése jó volna, csak kulcsozása hibás. Helyes olvasása csakis altkulcs szerint, *bé* előjegyzéssel lehetséges. A hagyományos dallamalaknak (Zahn 6283/a, ill./b) még a sorvégi melizmáit is híven közli, ami a németből átültetett magyar verziók szillabikus megoldásaihoz viszonyítva külön figyelmet érdemel.



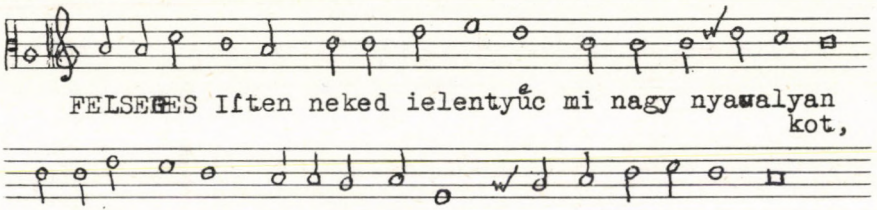
[41] — T/6r-v — LÉGY IRGALMAS ÚR ISTEN MINÉKÜNK — szöv. HG II XXVIv, nj. „Fényességes tengernek csillaga", VÁR 74. l., nj. nélkül. Új dallam, RMDT I 43—47. számúak köréhez kapcsolódik. Tenorkulcsa jó, csupán *bé* előjegyzést kíván.



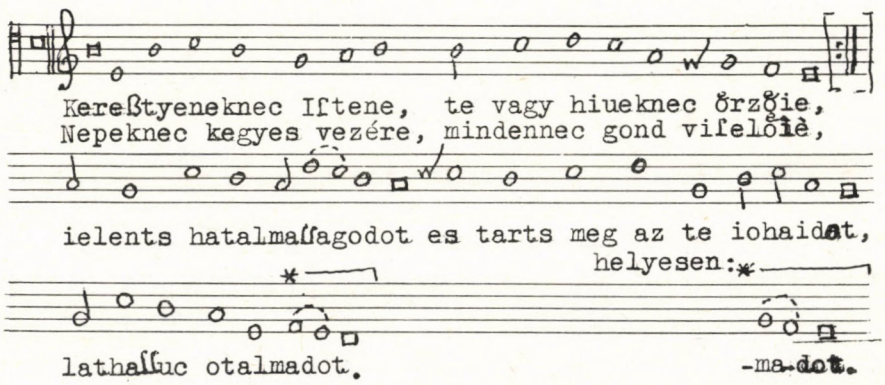
[42] — T/7v-8r — HÁBORÚSÁGA DÁVID KIRÁLYNAK EGYKORON NAGY VALA — szöv. HG II LIXr „mas notara", VÁR 75. l., nj. ugyanúgy. Az RMDT I 196. sz. körébe tartozik, de mindegyiküktől eltérő vonalvezetésű új dallam. Csakis a megadott kulcs szerint, fríg hangnemben ad fenntartás nélküli olvasást, bár első két nagysorában az itt h-nak vett hangok leszállítása is elképzelhető.



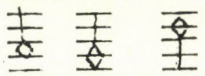
[43] — V/5ᵛ — FELSÉGES ISTEN, NEKED JELENTJÜK — szöv. HG II LXXI (itt zavar van a könyv levélszámozásában), VÁR 82. l. RMDT I 99. számhoz ez az első dallam. Hangjegyezése tisztán mutatja a pentapoda-ritmusok szkémáját.

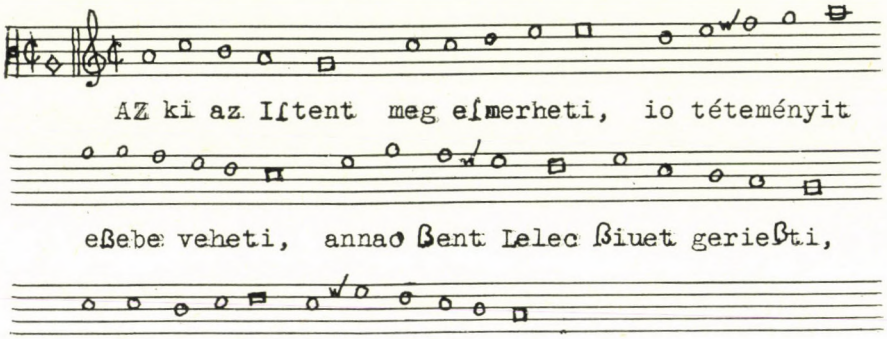


[44] — V/7ᵛ — KERESZTYÉNEKNEK ISTENE — szöv. HG II (hibás) LXXIII, lev., Ps. LXXX. jelzéssel; uo. LXXXVʳ-n „Bűnösök hozzád kiáltunk" (130. zs.), bár Luther 12. zsoltárát mondja, valószínűen erre a dallamra gondol. VÁR 84. l. hibásan 71. zsoltárnak jelöli. — A dallam új, és énekeskönyveinkben évszázadokon át csak ebben az egyetlen forrásban találkozunk vele, pedig egyike (Zahn 4437) a legszebb és legismertebb Luther-énekeknek (1524). Sajátságos módon itteni szövege nem a 130., hanem a 79. héber zsoltár parafrázisa.

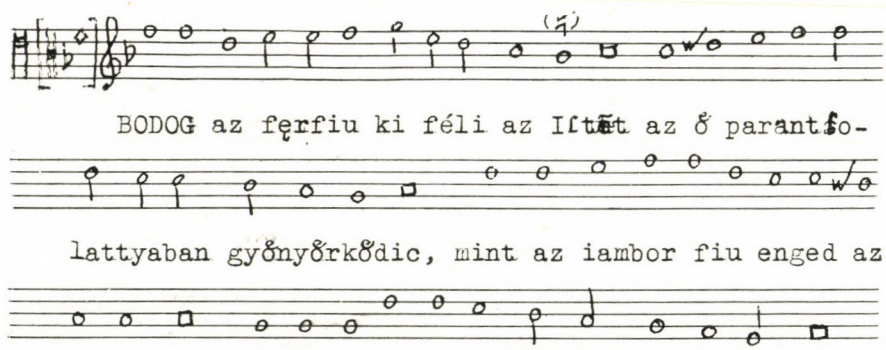


[45] — X/1[r] — AZ KI VETI SEGEDELMÉT — „Az ki akar idvözülni" szöveggel HG I CII[r], ez a szöveg HG II LXXV[r], VÁR 85. l., vö. RMDT I 59/II-vel.

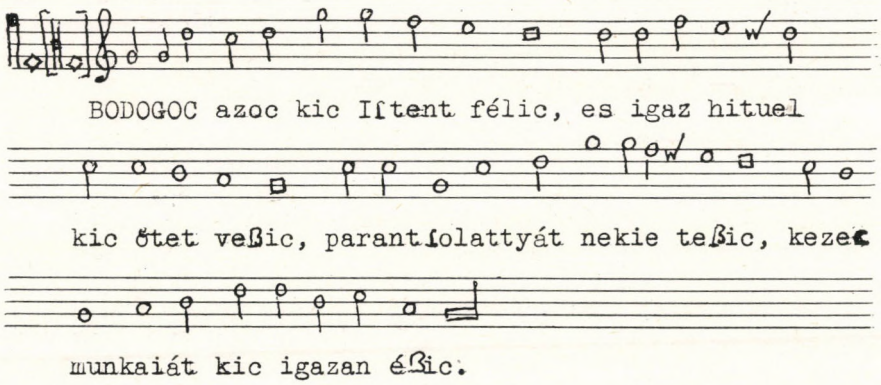
[46] — X/3[r-v] — AZ KI AZ ISTENT MEG ESMÉRHETI — szöv. HG II LXXV, VÁR 87. l. Vö. RMDT I 76/I. A Bornemisza-példányba beírt lapszéli dallamkezdet kétséget kizáróan HG 1560-ból származik. A későbbi dallamforrások rendhagyó kezdőhangja mindenképpen íráshibából ered: talán egy ismeretlen nyomtatásban fejtetőre fordult, altkulcsban értelmezett *la* alakult át *mi*-vé és került később tévesen a *ré* helyére:  Ezenkívül a lapszéli feljegyző helyes kulcsjelzéssel (mezzo), nem *la*, hanem *ré* hangsor szerint vázolta fel a dallam elejét, sőt HG 1560 semibrevis értékeit tojásdad alakú minimákká rövidíti.



[47] — X/7[r-v] — BOLDOG AZ FÉRFIÚ, KI FÉLI AZ ISTENT — szöv. HG LL LXXVII[v], VÁR 91. l. — Új dallam, némi rokonságot mutat RMDT I 188/II-vel, tehát a „Cur mundus militat — Mit bízik ez világ" dúr dallamtípusának köréhez kapcsolódik.



[48] — Y/7r-v — a Salve benigne Rex Ladislae Notaiara — BOLDOGOK AZOK KIK ISTENT FÉLIK — szöv. HG II LXXXIVv, VÁR 98. l. A kulcs felrakása hibás, mert vagy előjegyzést, vagy anélkül altkulcsot kíván. RMDT I 124. számnak ez az első alakja.



[49] — Z/2v-3r — HALLGASD MEG ATYA ISTEN — szöv. HG II LXXXVIIr, VÁR 101. l. RMDT I 126. sz. első magyar előfordulása, inkább a II (debreceni) közléshez hasonló, csaknem azonos alakban.

*

Az 1560-as keltezésű gyülekezeti énekeskönyvhöz csatlakozó Reggeli Éneklésekről már bőven esett szó. A továbbiakban, mivel feladatunk a kettős kiadvány *zenetörténeti* elemzése és értékelése, elég lesz e második kiadvány hangjegyes anyagának számbavétele. Mint láttuk, az itt levő 26 ének közül 18-nak van dallama. Ezek közül a négy himnuszdallam megvan HG I-ben és közlésre került RMDT I-ben is. Az antifonák közül kettő (173. ill. 177. sz. alatt) benne van RMDT I-ben, a továbbiak egy kivétellel megtalálhatók HG I-ben is, de mint liturgikus, és nem gyülekezeti használatra szánt énekek, nem kerültek nyilvánosságra a régi magyar dallamok első kötetében. Közülük a responsoriumok látszanának közzétételre legalkalmasabbnak, de valójában azok sem szolgáltak általános gyülekezeti énekül. Ez utóbbiak közül mégis közzétesszük az alábbiakban az énekeskönyvben található három responsorium dallamkezdetét és még egy, a HG I-ben nem található anitfonát dallamával együtt. Ezek figyelembevételével a Reggeli Énekiések dallammal ellátott énekeinek sorrendje a következően alakul:

[1] — a/1r — IMMÁRON AZ NAP FELJŐVÉN — reggeli himnusz, szöv. Iam lucis orto sidere, dall. Lauda mater ecclesia rokonságához tartozó, HG I Vr-v, Batthyány 115. l., DMDT 155. sz.

[2] — a/1v — TÉGED EGYNEK ÁLLATBAN — antifona, vö. Pueri Hebraeorum, HG I VIr, Batth. 195. l., RMDT I 117. sz.

[3] — a/4r — JÉZUS KRISZTUS ÉLŐ ISTENNEK SZENT FIA — responsorium:



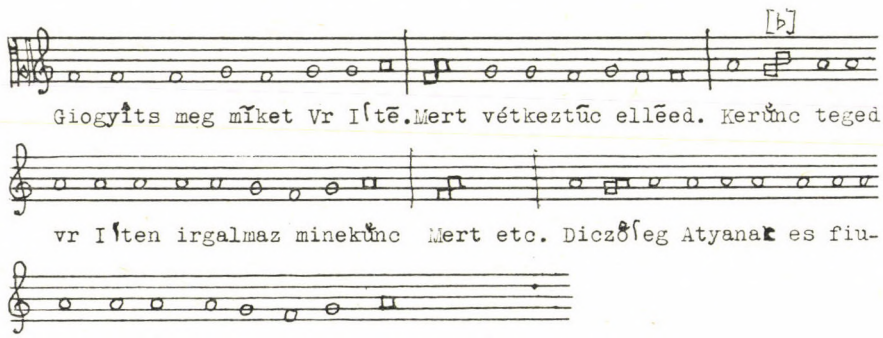
HG I XIIIr-v — hosszabb, teljesebb alakban.

[4] — a/5v-6r — IMMÁR MOSTAN Ó SZENTLÉLEK — himnusz, szöv. Nunc Sancte nobis Spiritus, dall. Lauda mater ecclesia. HG I XVr.

A dallam teljesen egyező alakban még két előfordulásban szerepel HG I-ben: e szöveggel a XVr, „Igaz bíró, nagy Úr Isten" (Rector potens, verax Deus) szöveggel a XXIIIr, végül „Állatoknak megtartója" (Rerum Deus tenax vigor) szöveggel a XXXIv levélen. Ue. ismétlődik meg itt, a kis könyv b/2v-3r, ill. c/1r levelén. Maga a dallam valójában dúr karakterű. Huszár a kulcsot rosszul helyezte el. Helyes olvasása (lásd Rajeczky Benjamin, Melodiarium Hungariae Medii Aevi I, Bp. 1956, 42. sz.) altkulcs lenne *bé* előjegyzéssel. Elképzelhető volna a dallam esetében valami, természetesen a melizmákat tekintve egyszerűsített, „lekopott" moll gyakorlat is, de ilyennek nyomát, élő variánsát nem ismerjük. A dallam egyetlen népénekké alakult variánsa (Kolozsvár 1744) szintén dúr hangnemű. Lásd RMDT I 171/I, ill. II. sz. dallamokat.

[5] — a/6v — DICSÉRET LEGYEN TENÉKED SZENTHÁROMSÁG — antifona, HG I XVv.

[6] — a/8r-v — GYÓGYÍTS MEG MINKET ÚR ISTEN — responsorium:

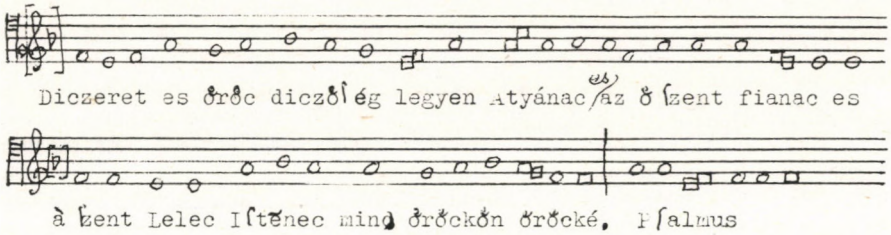


Itt az egész responsorium áll előttünk. Végén doxologia kezdete.

[7] — b/2r-v — IGAZSÁG SZERETŐ ATYA MINDENHATÓ — benedicamus. Az 5. nyomtatott sor második hangja fejtetőre állt. Ugyanez HG I XXXv-XXXIr-n helyesbítve, bővített alakban.

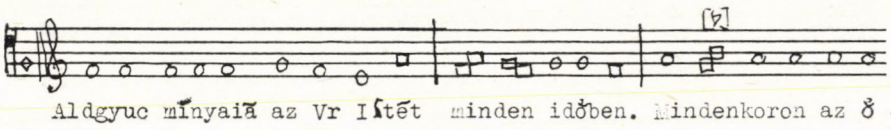
[8] — b/2v-3r — IGAZ BÍRÓ NAGY ÚR ISTEN — lásd [4] jegyzetét!

[9] — b/3v — DICSÉRET ÉS ÖRÖK DICSŐSÉG — reggeli antifona:



Ha a tenorkulcs helyes, akkor *bé* előjegyzés kell. HG I-ben a zsoltár, hibásan 47, valójában 67. előtt HG I CCCXXVIv utalása szerint egy, a XVv levélen álló antifonát kell énekelni, ez azonban nem azonos az itt láthatóval.

[10] — b/6v-7r — ÁLDJUK MINDNYÁJAN AZ ÚR ISTENT — responsorium:



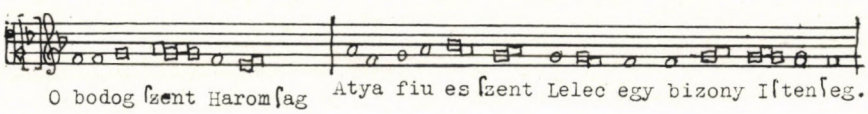
HG I XXIXv — gyermekek és kórus felváltva.

[11] — b/8r-v — FEL MAGASZTALJUK AZ FELSÉGES — Benedicamus cunctipotens, HG I LXv-LXIr, címe ua., szövege ÖRÖK MINDENHATÓ ISTENNEK, dallama is több helyen eltér.

[12] — c/1r — ÁLLATOKNAK MEGTARTÓJA — lásd [4] jegyzetét!

[13] — c/1v — NAGY DICSÉRETES DICSŐSÉGET — antifona, HG I XXXIIr.

[14] — c/3v-4r — Ó BOLDOG SZENTHÁROMSÁG — responsorium. Kezdőrésze:

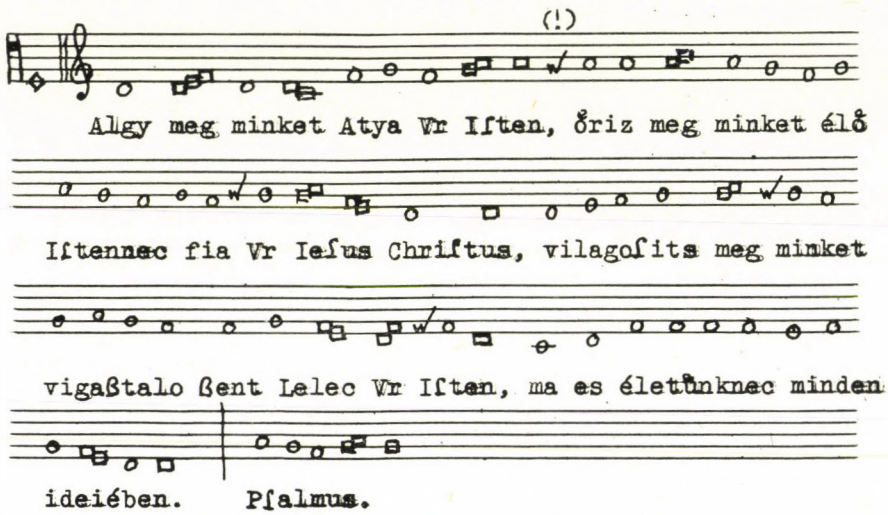


HG I XXXIXv-XLr. Előjegyzés ott is hiányzik.

[15] — c/6r-v — ÁLDJUK ÉS FELMAGASZTALJUK — Benedicamus. Nem azonos, de emlékeztet HG I XXXv IGASSÁG SZERETŐ szövegű Benedicamus-énekére.

[16] — c/7^{v} — KÖNYÖRÜLJ RAJTUNK NAGY ÚR ISTEN — antifona, HG I XLII^{r}, u.-úgy, 1561-ben a psalmus-terminatio egy hanggal — az utolsó előtti másodikkal — rövidebb.

[17] — d/4^{v}-5^{r} — ÁLDJ MEG MINKET ATYA ÚR ISTEN — antifona — HG I-ben nem található. Szabolcsi Bence (A magyar zenetörténet kézikönyve, Bp. 1955, Példatár, 10* l., i példa) a Batthyány-graduálból (195. l.) közölte. A két megjelenési forma között mindössze két, egy-egy szekundra terjedő eltérés mutatkozik. Ez a jelenség a döntő bizonyítéka annak, hogy már Kálmáncsehinek 1557, de legkésőbben Huszárnak 1561 előtt ismerős volt, ha nem is maga a Batthyány-graduál, de legalábbis annak akár kéziratos, akár nyomtatott forrása, előzménye. Ez az egy antifona-dallam *magában véve többet mond* minden ellenkező irodalom- és egyháztörténeti következtetésnél. — A dallam vagy annak egyes motívumai inspiráció gyanánt szolgálhattak RMDT I 63, 177, sőt 229. dallamához is. Ebből a szempontból nem haszontalan az antifona-dallamok alaposabb megvizsgálása arra nézve, hogy némelyikük nem adott-e akár a népi emlékezet révén motivikus támaszt egyik vagy másik egyházi-népéneki, ill. világi népzenei dallamunk kiformálódásához.



[18] — e/1^{v} — HA TE MEG NEM TARTASZ URAM ISTEN — antifona, HG I L^{r}, más fekvésben, egy melizmás eltéréssel. Batth. 199. l. RMDT I 173. sz.

A könyv végén álló dallam nélküli, „ad melodiam Veni Redemptor gentium" nótajelzéssel ellátott himnusz (Jövel Szt. Lélek Úr Isten, ki Atyával vagy egy Isten) ugyanígy megvan HG I CXLVII^{v} lapján, valamint Batth.-tól (88. l.) fogva a graduálok egész sorában. A „Hymnus ad coenam agni" utalással ellátott ének (Úrnak végvacsorájára, RMDT I 144. sz. dall. és szöv. jzet) két saját dallamvariáns szerint ismerős. Egyikük megvan HG I CCLXXXVII^{v} levelén. Népénekké csak a szövege változott, mégpedig a 18. század óta az „Új világosság jelenék" himnuszból leegyszerűsített kolozsvári (RMDT I 171/

II), ill. debreceni (uo. 169., ill. 170.) dallamokkal, a kétféle — erdélyi és királyságbeli — egyházközigazgatási és földrajzi tagolódásnak megfelelően.

Mintegy függelékül szolgál, és zenetörténeti szempontból semmi közvetlen adalékot sem nyújt, de nem maradhat említés nélkül a Reggeli Éneklések legvégén Szegedi Kis István O MINT KESEREGNEK MOST AZ KERESZTYÉNEK kezdetű, valaha nagyon sokat énekelt, de dallamát illetően eddig nem véglegesen tisztázott éneke. Rokonsági kapcsolatainak felderítésére az első kísérlet Csomasz Tóth Kálmánnak a 3×12-es halottas dallamvariánsokkal foglalkozó dallamtáblázatban (Kodály-emlékkönyv, 1953. 300—301. l.) található. Bornemisza (CCL^{v}) „Notát keresz Auagy Batron erted etc." nótajelzése, mivel a Iuste Iudex nagypolitikus himnuszdallam irányába mutat, semmiképpen sem fogadható el. A szöveg HG II-ben a III^{v} levélen, a szerző megnevezésével olvasható. Nj-ben D 1602 112. l.-on „Valaki Krisztusnak" szövege fölött áll. Mindeneket egybevetve, bár D 1602 jelzése RMDT I 145 felé mutat, ugyanolyan joggal feltételezhető, hogy az ének igazi dallama az „Ó te meghalandó emberi nemzetség"-é, ahogyan az NH 1769-ben (12. l.) megőrizve, RMDT I 203. sz. a. áll. (Lásd Csomasz Tóth, i. m. Theol. Szemle 1972, 99. l.).

*

Huszár Gál első énekeskönyve a hozzá csatlakozó, tartalmi tekintetben befejezetlen Kálmáncsehi-féle szertartási énekeskönyvvel együtt 16. századi énekelt dallamaink írásbeli dokumentációja tekintetében, ha időrendben nem is a legelső, de jelentőségében, első renden eredeti magyar dallamaink szép hányadának egykorú megörökítésében talán a legfontosabb hangjegyes forrása. Dallamainak száma egymagában ugyanannyi, mint Gálszécsié, Tinódié és Hofgreffé együttvéve. Különös értéke, hogy igen szép számú dallamot hoz egykorú időben azok közül, amelyeket meg nem határozható okból ugyanaz a szerkesztő 1574-ben kinyomtatott nagy énekeskönyvének még az első részéből is jórészt kihagyott, a második részben pedig elmulasztott közreadni. Számos dallamot nyertünk; részben mindeddig csak későbbi forrásokból ismerteket, részben olyanokat, amelyek e kiadvány megtalálása nélkül örökké ismeretlenek maradtak volna.

A talált kincs fölötti örömünket csupán az mérsékli, hogy még mindig ismeretlen maradt írott formájában egy egész sor 16. századi magyar dallam, melyeket, úgy látszik, Huszár Gál és más régi kiadók vagy leírók sem tartottak szükségesnek, vagy nem mertek, olykor talán nem is tudtak írásba foglalni, mert jobban bíztak a zenei szóbeliségben, az emlékezetben, mint a belső hallásban kifinomult és arra támaszkodó íráskészségben. Maga a könyv is elárulja, hogy Huszárnak, az adott kor és műveltségi kör bizonyára legtanultabb hazai zeneértőjének sem volt hiánytalan nemcsak a nyomdai felszerelése hanem a hangjegyírási, ill. korrektori pontossága sem. Még ő sem rögzített, sem 1560-ban, sem — ami még sajnálatosabb — 1574-ben minden énekelt magyar dallamot. Nagy énekeskönyvében, a protestáns liturgiai szempontokat tartva elsősorban szem előtt, a régebbi énekeskönyvéből elhagyott magyar dallamok helyét is bőven megsokszorozva, gregorián szertartási dallamokal töltötte be. Itt természetesen nem abban rejlik a hiba, ami van, hanem abban, ami nincs, főként mert elhagyásra került.

Annyi mégis bizonyos, hogy a 16. században *minden ének* dallamát, a „korcsomákon és egyéb zabáló gaz helyeken" csakúgy, mint a szabadban, munka közben, a népi élet „jeles napjain" és a templomokban is *énekelték*. A leíratlan dallam anyagtalanabb, kevésbé megfogható, mint a kőbe vésett szobor, vagy akár a fafaragás. Egy-egy elsüllyedt kultúra emlékeit — kiváltképpen a leíratlanul tovaszálló s az utolsó emlékezővel együtt nyomtalanul kihaló dallamét — legfeljebb töredékesen, esetleg paloták omladékaiból viskók falába belerakva őrzi meg, rontja szét — olykor azonban vissza is adja — a kegyetlen vagy kegyelmes idő. Huszár Gál első énekeskönyvének feltámadása a kegyelmes idő ajándéka a legjobb hagyományainkat megbecsülő és ápoló mai magyar tudomány számára. Figyelmet érdemel Czeglédy Sándor észrevétele, hogy a megtalált példány második része — a Reggeli Éneklések — is ebben az alakban Huszár szerkesztménye, az akkori debreceni igények és kívánalmak jegyében. Cikke (Református Egyház, 1976, 174—175.) elgondolkoztató szövegelemzéseire itt nem térhetünk ki, mert azok nagyonis áttételesen hozhatók kapcsolatba a dallamokkal. Azt azonban könnyű elképzelni, hogy a könyv félben-szerben hagyottnak látszó képe és Huszárnak Debrecenből való hamarosan bekövetkezett távozása között is lehet összefüggés. Ennek részletes és pontos felfejtése azonban külön, kizárólag reformációtörténeti teológiai elemzést igényel, de ez nem a jelen ismertetés feladata.

DR. BRUCKNER ÉVA:

MUNKÁSHANGVERSENYEK A VIGADÓBAN A SZÁZADELŐN

Napjainkban egyre több munka fémjelzi, hogy politikusaink, történészeink, zenetudósaink egyre fontosabbnak tartják a magyar munkásmozgalom kultúráját, mint a nemzeti kultúra szerves részét, megismerni. „A munkásság általános létrejötte és ennek a nemzeti kultúrába való beépülése — mind olyan témakör, amelyre a munkásmozgalom-történeti kutató munkának ki kell terjedni."[1]

A magyar munkásmozgalom kulturális tevékenységének legjelentősebb dokumentumait Szilágyi János szerkesztésében 1979-ben[2] ismerhette meg az érdeklődő olvasó. Ebben a gyűjteményben is olvashatjuk Reinitz Béla harcos kiállását 1910-ben a Népszavában, a Magyar Szociáldemokrata Párt sajtóorgánumában Kodály és Bartók mellett. Ez a pozitív kritika fényt vet arra, hogy a századelőn a szociáldemokraták művelődéspolitikájukon belül jelentőséget tulajdonítottak a munkások zenei ízlésalakításának is, mégpedig nem akármilyen irányban.

A Magyarországi Szociáldemokrata Párt megalakulásakor 1890-ben zászlajára tűzte: „A Magyarországi Szociáldemokrata Párt arra törekszik, [...] hogy a munkásnépet a szellemi satnyulásból kiemelje."[3] A kulturális tevékenységet, a munkásság műveltségének sokoldalú formálását a század végétől a szakszervezeti, majd a polgári radikális mozgalom is szorgalmazta.

A szakegyletekben kulturális költségekre 1905-ben 69 ezer, 1906-ban pedig 174 ezer koronát költöttek.[4]

A nagynevű tudósoktól tarkított polgári radikálisok művelődéspolitikai koncepciója megegyezett a szociáldemokratákéval. 1906-ban a Népszava több vezércikke azt bizonyítja, hogy „a cél mindkettőnknél közös, s összetalálkoznak: az igazi tudást terjeszteni."[5] Egy másik helyen ugyancsak a polgári radikálisokkal teljes egyetértésben bizonygatják: „Az általános romlás közepette csak két dolog nagy: a művelődés és a nép. Ha ezek összeölelkeznek, a kultúrának minden akadálya összeroppan érckarjuk között."[6]

Az 1905—1908-ig terjedő időszakban a fent említett 3 irányból érkező és egyúttal szorosan összefonódó kulturális tevékenységnek számunkra különö-

[1] Erényi Tibor: Munkásosztály-történet, munkásmozgalom-történet és tudatformálás. Társadalmi Szemle. 1980. II. 2. 60. l.
[2] Szilágyi János: Munkásmozgalom és kultúra 1867—1945. (A magyar munkásmozgalom kulturális tevékenységének válogatott dokumentumai) Kossuth 1979.
[3] MMTVD. II. köt. Szikra 1954. 40. l. Elvi Nyilatkozat
[4] Magyarországi Szakszervezeti Tanács 1904—1907. évi jelentése. Budapest, 1907. 1-2. l.
[5] Népszava 1906. okt. 5. 1. l.
[6] Népszava 1906. okt. 14. Munkásművelődés 1. l.

sen fontos forrása a Népszava. A Népszava 1905-től válik hosszas küzdelem után, a szociáldemokrata párt napilapjává. Ebben az időben bő helyet biztosít szépirodalmi alkotásoknak, művészeti ismeretterjesztő cikkeknek és kritikáknak. Az ilyen jellegű írásoknak a karácsonyi, húsvéti, május elsejei melléklet és az 1907 szeptemberétől 1908. augusztusig megjelenő „Olvasótár" még nagyobb teret biztosít. A nemzeti kultúrából kirekesztett, de a századfordulóra már írni-olvasni tudó munkásság a Népszaván keresztül kerül kapcsolatba a magyar irodalommal, képzőművészettel és a zenével is.

A szépirodalom személyiségei között nem jelentéktelenebbekkel találkozhatunk, mint a Nyugat első korszakának alkotóival: Ady Endrével, Kosztolányi Dezsővel, Csáth Gézával; a szocialisztikus Nagy Lajossal; a szocializmushoz közeledő Gábor Andorral, Révész Bélával — hogy csak a legjelentősebbeket említsük. A lap zenei ismeretterjesztő, tájékoztató és kritikai cikkeinek írói között ismét Csáth Géza nevére bukkanunk, vele párhuzamosan Reinitz Béla (R-tz) és Gyóni Géza (Ág) tollából születnek a kor zenei életéről tudósítások.

Elsősorban ezek az írások igazolják, hogy a népzene mellett 1910-ben kiálló harcos állásfoglalásnak komoly előzményei vannak a polgári radikálisokkal, a szakszervezettel szorosan együttműködő, a munkások zenei képzésére is irányuló szociáldemokrata művelődési „mozgalomnak".

A vigadói koncertek újjáéledésének napjaiban jön a múlt híradása a Népszava elsárgult lapjain: „40 fillérért árulja a munkásoknak a jegyet a Népszava könyvkereskedés"[7] a Vigadóban vasárnap délelőttönként megrendezésre kerülő népszerű Filharmóniai Hangversenyekre. A karmester nem kisebb, mint Kerner István, akit így mutatnak be: „A jeles társulat elnöke és karnagya, Erkel Sándor méltó utóda"[8].

A Filharmónia Társulat úri közönségnek szánt előadásai jegyeinek ára 10, 6, 5, 4, 3, 2 korona volt. Diákoknak rendezett vasárnapi matiné belépti díja: 6, 4, 2 korona. 40 fillérbe az idő tájt a Zeneközlöny egy száma került.[9]

A több éven át rendszeresen megrendezésre kerülő népszerű hangversenyek töredékesen fennmaradt négyoldalas „programfüzetei" didaktikusan összeállított és változatos repertoárról tanúskodnak.

A műsorra kerülő zeneszerzők kiválasztását minden bizonnyal a századelő divatja is befolyásolta. Az előfordulási gyakoriságot tekintve ugyanis Wagner áll az élen, utána Beethoven, Schumann, Bach, Mozart, Mendelsohn, Weber, Csajkovszkij, Berlioz, Grieg. A magyar zeneszerzők közül egynél többször Weiner Leó, Erkel Ferenc, Liszt Ferenc, Michalovich Ödön, Buttykay Ákos, Horváth Ákos szerepel.

A módszerességet abban véljük felfedezni, hogy minden alkalommal 3 klasszikus és egy magyar művet hallgathatott meg a munkásközönség.

Gondolatokat ébresztő olvasmány a koncertek beindulásakor megjelenő cikk a Népszavában. „A »népszerű« csakis a közönségre vonatkozik, mert az előadásra kerülő művekre nem. Megértésükhöz magasabb műveltség kell. Előadások idejét nagyon helyesen választották meg. Mert a nehéz napi mun-

[7] Népszava. Színház, Művészet rovat 1905—1908. (Rendszeresen közli a koncertek időpontját.)
[8] Népszava 1905. I. 31. Színház, Művészet 6. l.
[9] OSZK Kisnyomtatványtár. Zenei gyűjtemény.

kában kifáradt testtel és elmével hangversenyeket hallgatni nem kellemes."[10] Mivel magyarázható, hogy a zenei képzettséggel nem rendelkezők mégis majd minden alkalommal színültig megtöltötték a hangversenytermet? Nem csekély számról, 1300—1500 főről van szó!

A megközelítés legközismertebb oldala a költő Ady tollából származik.

Éhe kenyérnek, éhe a Szónak
Éhe a szépnek hajt titeket.

A Thália Színpad megalakulásakor ugyanezt bizonygatják a kritikusok: „A modern munkásság értékeli és elismeri a Thália hivatását. A rossz operettek és idegborzongató moziképek helyett inkább idemennek."[11]

Később a Tanácsköztársaság operaközönségét is hasonlóan jellemzik! „Ennek a közönségnek nem az olcsó limonádé, nem az utcanóta való, mert a magasabb művészetet is tudja élvezni és értékelni."[12]

A tudományos indok: „osztállyá szerveződésüknek éppúgy feltétele a szűk kispolgári egoizmus leküzdése, mint az íráshivatásos kultúra elsajátítása, ezzel még egy nyereség jár, még egy elidegenedés emelte fal ledöntése a kultúra reszortból, hobbiból, szakterületből újra az élet teljességébe emelkedik. Ezért énekeltek a chartista munkások Händelt."[13]

A jelenkorból visszatekintve, a felkutatott adatok alapján még két dolgot lehet a jobb megértés szempontjából megvizsgálni. A munkásközönség közelebbi arculatát, és a foghíjasan ránk maradt, műsoron szereplő műveket.

A hallgatóság zömét, teljes bizonyossággal a szakmunkások alkották. Nemcsak azért, mert általában ők voltak abban a helyzetben (írni-olvasni tudás, bizonyos anyagi szint),[14] hogy elmehettek ezekre a hangversenyekre, hanem azért is, mert a szakegyletek más formában is nevelték tagjaikat a zenehallgatásra.

Ugyancsak a Népszavából tudhatjuk meg, hogy a vigadói koncertekkel párhuzamosan a szakegyletekben is voltak rendszeres zenei rendezvények. „Minden szakegylet — hangzik a szociáldemokraták sajtóorgánumán keresztül a felhívás —, amelyeknek hangversenyek tartására megfelelő helyiségük van, adjanak alkalmat a zenei remekművek népszerűsítő bemutatására! Ezt ne csak azok a szakegyletek tegyék meg, ahol még nem volt, hanem azok is, ahol már tartottak hangversenyt. Annál is inkább kívánatos volna, ha a felszólításnak eredménye lenne, mert az elvtársaknak zenei műélvezetben való részesítésével nagyban hozzájárulnának a szakegyletek tagjai szépérzékének és ízlésének nevelésében. Jelentkezni a párttitkári irodában lehet."[15]

Ezeken a szakegyleti koncerteken a muzsika népszerűsítésére kis művészi gárda vállalkozott. Vezetője Somogyi Mór zongoraművész, konzervatóriumi igazgató volt.

A hangversenyeket dr. Bárdos Artur műkritikus — a későbbi neves szín-

[10] Népszava 1905. I. 31. Színház, Művészet 6. l.
[11] Thália és a munkásság. Népszava. 1908. XI. 27. Művészet. Irodalom 9. l.
[12] Az Újság 1919. március 28.
[13] Maróthy János: A cselekvő ember zenéje. Munkásmozgalom és zenekultúra. Párttörténeti Közlemények 1979. 4. sz. 58. l.
[14] Erényi Tibor: Munkásosztály-történet, munkásmozgalom-történet és tudatformálás. Társadalmi Szemle. 1980. II. 2. 63. l.
[15] Hangversenyek a szakegyesületekben. Népszava 1908. I. 12. 6. l.

házi ember — előadásai vezették be. Minden alkalommal a munkások százai hallgatták Szentgyörgyi hegedűjét, Somogyi B. Carola operaénekesnő áriáit.

A szakmunkások művészi nevelésére és az ízlésük nemesítésére vállalkozó művészcsapat az előadásokat sűrűn és rendszeresen tartotta. Ezt a rendelkezésünkre álló 1908. januári és februári adatok bizonyítják:

január 8-án a bőröndösöknél
12-én a kárpitosoknál
20-án a könyvkötőknél
február 2-án az asztalosoknál
9-én a női szabóknál
16-án a nyomdászoknál[16] teljesítették a művészek „missziós" feladatukat.

Feltételezésünk szerint a hangversenyek gyakorisága és az anyagi háttér nem engedte meg a nyomtatott program megjelenését. Csak következtetni tudunk egyéb ünnepi alkalmakkor megrendezésre kerülő szakegyleti koncertek meghívójából, hogy a repertoár összeállításánál igényesek voltak. A „Csak Szorosan" Magyarországi könyvkereskedő segédek egyesülete hangversenynyel egybekötött hazafias ünnepélyének műsora a következő volt:

Schubert: Égi [!] dal
Wagner: Wolfram első dala
Grieg: Szeretlek[17]

A vigadói Népszerű Filharmóniai koncertek repertoárja sem könnyebb fajsúlyú:

Wagner: Parsifal előjáték,
Előjáték a Lohengrinhez,
Bolygó hollandi nyitány
Beethoven: Fidelió [nyitány]
Coriolan nyitány,
V. szimfónia,
VI. szimfónia
Mendelsohn: Skót szimfónia
Weber: Bűvös vadász [nyitány][18]

A művek elemzését a zenetudósoknak hagyva, tennénk fel a kérdést: a több oldalról kapott zenei élmény és nevelés eredményeképpen, minden különösebb zenei előképzettség nélkül, ezeknek a műveknek hallgatása nem ragadhatta el a szakmunkás közönséget „mint a tenger hűs égbe sodorva..."?[19]

Tallózva a műsorban: A Skót szimfónia pentaton jellegű, paraszti életet közelhozó II. tétele, Beethoven Pastoraleja kolorisztikus ünnepi hangulata a vasárnapi ruhákba öltözött proletárokban is megteremthette az intellektuális élményt, s felkelthette a baudelaire-i érzéseket:

át meg át egy remegő hajó
fájdalmai járnak
Máskor a mély, mint vad kínom fagyott
nagy tükre ragyog[20]

[16] Hangversenyek a szakegyesületekben. Népszava 1908. I. 12. 6. l.
[17] OSZK Kisnyomtatványtár. Zenei gyűjtemény.
[18] OSZK Kisnyomtatványtár. Zenei gyűjtemény.
[19] Baudelaire: A zene. Tóth Árpád fordítása.
[20] Baudelaire: A zene. Tóth Árpád fordítása.

A Vigadóban bemutatott magyar műveken végig tekintve, Liszttől Kerner István a Magyar rapszódiákat dirigálta, a korabeli magyar zeneszerzőknek pedig hazafias témájú programzenéit, mint például Horváth Attila Zrínyi Ilonáról írt zenekari művét.

A már említett 4 oldalas program a zeneszerzők szűkszavú, a művek többé-kevésbé részletes bemutatására vállalkozik.

Beethovenről, Wagnerről, Bachról annyit tudhattak meg a munkások minden egyes alkalommal, hogy „Beethoven minden idők és népek legnagyobb zeneszerzője", „Wagner a XIX. sz. legnagyobb drámai zeneszerzője", „Bach a legnagyobb zenei lángelmék egyike".[21] Michalovichot, Buttykayt ugyanakkor egy-egy oldalon keresztül méltatják, mint a „legmagyarabb érzésű" zeneszerzőket.

Figyelembe véve, hogy ezek az írások az akkori és a mai olvasó számára szegényes ismeretterjesztők, nagy jelentőséget tulajdoníthatunk Csáth Géza zenei írásainak, amelyek 1907-től a Népszava Olvasótárában jelennek meg.

A koncertet látogató munkást a muzsikához igazán Csáth cikkei hozhatták közel. Ez a korán elvetélt, kifinomult, sokoldalú, pszichológiához, zenéhez, emberekhez értő briliáns tollú zseni tudta mivel lophatja be Beethovent a munkásközösség szívébe „Merész titáni vágyakozással, bátran áll szembe az élet fájdalmaival".[22]

Wagnert az „öntudatos törekvéssel"[23] ajánlja a vasárnapi Népszavát olvasó munkások figyelmébe.

Játékos kedvvel, mint a gyermekeket fogja kézen a munkásokat, és viszi el őket egy képzeletbeli koncertre „A zenéről" írt cikkében.[24] Bachot, Beethovent, Mozartot, Wagnert mutatja be nekik, nem mint elérhetetlen óriásokat, hanem az ő sorstól elgyötört lelkük varázsajtaját kopogtatókat.

Csáth Géza 1908-ban írt elmélkedését a dalról[25] Reinitz 1910-es, már említett cikke közvetlen előzménynek tekinthetjük. Ugyanabból az alapállásból indul ki, mint Kodály és Bartók: a műzene szerves részévé kell tenni a népdalt. Végkövetkeztetése is azonos: a műzenét az érti, aki a népek dalait szereti.

E rövid tanulmány azonkívül, hogy a hiányosan ránk maradt munkáshangversenyek bemutatásával a Szociáldemokrata Párt művelődéspolitikáját kívánja teljesebbé tenni, szerény adalékként szeretne a Vigadó történetéhez hozzájárulni.

Bizonnyal feltehetjük Vörösmarty szavaival indítva a kérdést a Vigadó újra ünnepi lámpafénnyel kivilágított termébe belépő koncertlátogatónak: „Ki itt belépsz", tudod-e, hogy nagyapád, nagyanyád Kerner István vezényletében Wagner, Beethoven, Bach, Liszt muzsikáját hallgatta vasárnap délelőttönként, s miközben nehéz munkától kérges kezeit ölében pihentette, „áhítattal, szinte visszafojtott lélegzettel fogadta a zene nemes szépségeit"?[26]

[21] OSZK. Kisnyomtatványtár. Zenei Gyűjtemény.
[22] Csáth Géza: Beethoven 1908. Népszava, II. 2. Olvasótár.
[23] Csáth Géza: Wagner. 1908. Népszava, XII. 18. Olvasótár.
[24] Csáth Géza: A zenéről. Népszava 1907. XII. 25. Karácsonyi különkiadás.
[25] Csáth Géza: A dalról. Népszava 1908. XII. 25. Karácsonyi különkiadás.
[26] Népszava 1908. I. 12. 6. l.

TOKAJI ANDRÁS:

SÁRY LÁSZLÓ KÉT KOMPOZÍCIÓJA

CSEPPRE-CSEPP NÉGY SZÓLAMRA, EGYESÉVEL SZÓLÓHANGSZERRE VAGY BÁRMELY EGYÜTTESRE

E műveket első megközelítésben rögzített (vagy megkomponált) *chance-music*-nak nevezhetnénk. A szerző elektronikus számítógépek által kibocsájtott lyukszalagokból vágott le egy-egy darabot (az Egyesével esetében 2 m-t), és a perforációkhoz hangokat rendelt hozzá.[1] Egy pillanatra sem téveszthetjük szem elől, hogy bár a lyukak elrendezése nem „aleatorikus", hanem bizonyos matematikai törvények által szabályozott, értelmes szöveg, ez csak a matematika szemszögéből van így; a zenei közeg szempontjából kétségkívül véletlenszerű, pontosabban: *jelentés nélküli*, kvázi-szöveggel van dolgunk, akár az „eldalolt" telefonszámok esetében.[2]

A szerző számára azonban a lyukszalag nem számítási eszköz volt, hanem *vizuális tárgy*. Feltehető, hogy bizonyos homályos képzetek éltek benne egy, a zenei térben „meghatározatlan" egyenletességgel elrendezett, punktuális zenei anyagról, s amikor a lyukszalagra pillantott, hasonló vizuális benyomás érte.

A lyukszalag ebben az esetben tehát afféle „objet trouvé", mint pl. a különböző állat- és emberalakokra emlékeztető, folyóparti hordalékfák. Vannak, akik gyűjtik ezeket, de egyes művészek anyagként használják fel őket. Juan Miro pl. a sziklák véletlenül kialakult, szabálytalan felszínét használja fel a helyszínen megtervezett, absztrakt festmények alapjául; mások kavicsokra és egyéb talált tárgyakra festenek, kihasználva a véletlenszerűen kialakult alakot és felszínt.

Csakhogy ezekben az esetekben korántsem „talált tárgyakról", hanem *rátalálásról* van szó. A még differenciálatlan ideáltípus kialakítását az alkotás *első fázisának*,[3] az analogonra való rátalálást (melynek során a szerző művészi jelentést tulajdonít a lyukszalagnak) az alkotás *második* fázisának tekinthetjük.

A vizuális analogonok szerkezeti sajátosságai már sejttetik a szerzőnek a mű felépítéséről kezdetben kialakult, még differenciálatlan elképzelését:

[1] A mű akkor volna valódi chance-music, hogyha az előadók maguk választanának — valamilyen véletlen elv alapján — lyukszalagot, melyet azután — a megadott elvek szerint — megszólaltatnának.

[2] A zenész-diákság körében elterjedt passzió a telefonszámok oly módon való emlékezetbe vésése, hogy a számokat a dúr hangsor megfelelő számú fokaihoz rendelve, melódiává értelmezik át.

[3] Hogy ez mennyire így van, azt a szerző más, hasonló képzetek alapján megkomponált művei mutatják (jóllehet, a konkrét megvalósítás elvei mindig mások).

1. A szalag felülete egyenletesen bemért: a lyukak egymástól való távolsága vízszintes irányban egy egység, vagy annak egész számú többszöröse;

2. Az elrendezést a konkrét rendszertelenség mellett bizonyos globális egyöntetűség jellemzi. A *Cseppre-csepp* szelvényén mintegy 4328 lyuk van. Sorban olvasva őket, átlag minden 3. helyre *nem* jut kivágás. A lyukak elosztása azonban már a szólamokban nem egyenletes:

sorok:	összes lyuk:	összes kilyukasztatlan hely:
1.	1109	555
2.	1274	390
3.	1283	381
4.	662	1002

Ilyen anomáliák az *Egyesével* lyukszalagján is voltak, de ezeket a kettős (tükörrák) megfordítások jelentős mértékben elmosták.

3. A tagolás vertikális irányban többrétegű: a *Cseppre-csepp*-ben 4, az *Egyesével*-ben 15 sor fut egymás alatt.

Ennek az analóg szerkezetnek a zenei átértelmezése a legkézenfekvőbb módon, a zenei notáció hagyományos sémái szerint ment végbe, már a *felismerés* aktusának immanens részeként. Elvei a következők voltak:

1. A szalag balról jobbra való olvasata a zenei időtengelynek felel meg;

2. A lyukak: hangok, a lyukak hiánya: szünet, melyek alapegységei azonosak. Ennél sem kisebb, sem nagyobb értékű hangok nem fordulnak elő;

3. A szalag vertikumának a zenei szimultaneitás felel meg.

Az analóg tárgy szerepe az ideáltípusról alkotott képzet *konkretizálása* volt. A véletlen, mint kompozíciós elv, tehát csak a differenciálás keretein belül fejthette ki hatását. Bizonyos objektív elemek efféle behatolása nem ismeretlen azonban a klasszikus naturalista stílusokban sem.[4] A szerző felfogása szerint tehát a perforált szalag kvázi-kotta, melyet a hagyományos notáció szerint kell olvasni,[5] de amely még részletezésre, kidolgozásra szorul. Ezzel kezdődött a *harmadik* alkotói szakasz, mely két fázisból állt: egyrészt a perforáció hangmagassági értelmezéséből, másrészt — a *Cseppre-csepp* esetében — bizonyos hangoknak rövid előkékkel való ellátásából, az *Egyesével*-ben pedig bizonyos részek megfordításaiból.

A hangmagassági viszonyokat elsőnek tárgyalva, megállapítható, hogy mindkét mű hangrendszere *hétfokú*, s ez a hétfokúság a *diatónia* törzshangjait (FA-DO-SZO-RE-LA-MI-TI) *atonálisan* használja fel.

A hangok magassági helye rögzített. Ez azt jelenti, hogy a felhasznált hangkészlet hangjai a hangrendszeren belül rögzítettek: mivel az elemi intervallum (szólam vonatkozásában) a terc, a hangok egy *tercskálán* helyezkednek el, s ennek következtében minden hang csak a saját regiszterében (ill. regisztereiben) fordulhat elő. (A *Cseppre-csepp*-ben az *e*-nek kettő, a többi

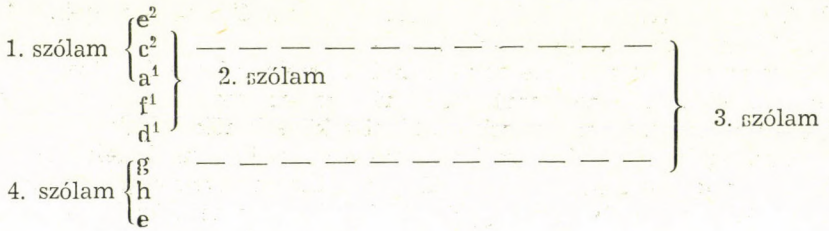
[4] Gondoljunk pl. a hagyományos realista tájképfestészetre, ahol a tájnak és kivágásának a megválasztása a művésztől függött ugyan, de a részleteket (az ott található tárgyakat, azok minőségét stb.) már a művésztől független objektivitás adottságai szabták meg. A zenében ezeknek az adottságoknak a különböző zenei köznyelvi fordulatok (Karbusicky: Wahrnehmungsmuster) felelnek meg.

[5] Emiatt akár „musique trouvée"-nek is nevezhetnénk.

hangnak csak egy, az *Egyesével*-ben a *c*-nek három, a többinek két regisztere van.) A kézenfekvőbb megoldású *Egyesével*-ben a hangok a kétszer ötsoros kotta vonalain (ill. pótvonalain) ülnek, míg a *Cseppre-csepp*-ben a vonalközökben vannak elhelyezve. Ily módon a két mű tercskálája mintegy kiegészíti egymást.

Megjegyezzük, hogy dallami vonatkozásban a skálák tercbeosztása (mely a *Cseppre-csepp* esetében 4 kis- és 3 nagytercet, az *Egyesével* esetében pedig 8 kis- és 6 nagytercet tartalmaz) és vertikális viszonylatban a törzshangkészlet ugyanazt a nagy „kvantumokból" álló térszerkezetet igyekszik a hangmagassági viszonyokban megvalósítani, mint amit a ritmikus szerkezet fent jellemzett elve testesít meg.[6]

Másrészt viszont — a *Cseppre-csepp*-ben — a tercskálát a szólamok szegmentumokra osztják, s így minden szólamnak saját hangkészlete, „modusa" van, s — ami e viszony másik oldala — a hangoknak saját szólam-sávjaik vannak (melyek azonban átfedhetik egymást):



Két dolgot állapíthatunk itt meg: az egyik, hogy az egyes szólamok hangkészletei meglehetősen átfedik egymást: így a 2. szólam az 1. szólam hangjait is felhasználja, a 3. szólam pedig csak más szólamok hangjaiból építkezik. A másik, hogy a szólamok a skálát szimmetrikusan osztják fel: a két szélső szólam a felső, ill. az alsó három hangból,[7] a 2. és a 3. szólam pedig a szélső hangok nélkül építkezik.

Az egyes szólamokat a szerző ily módon nem a dallamrajzzal vagy harmóniai funkcióval egyéníti, hanem hangkészlettel. Lehet ugyan, hogy ez az imitációs és a homofon polifóniához képest mechanikusnak tűnik, de a szerzőnek éppen erre volt szüksége.

Ami azonban a vertikális együtthangzást illeti, itt semmilyen korlátozás nincsen: bármelyik szólam együtt szólhat bármelyikkel, s azon belül bármelyik másik hanggal oppozícióba kerülhet.

Ide tartozik, hogy amíg az egyes szólamok alapvetően tercmeghatározottságúak, és ezért „konszonánsak" (tulajdonképpen dúr és moll 3-as, 4-es és 5-ös hangzatok felbontásai), addig a vertikum egészére ez nem vonatkozik. Hogyha a darabot négy különböző karakterű hangszer adná elő, úgy a szólamok plasztikusabban szétválnának, s konszonáns-áttekinthetőbb jellegüknél fogva a *kellemes* irányába vinnék a kompozíciót. Talán azért is kéri a szerző,

[6] Itt is egy általánosabb képzet aktualizálásáról van szó: a diatonikus skála törzshangjaiból való építkezés a szerző más, egyébként szintén atonális műveiben is előfordul.

[7] A 2. szólam két e^2-je (181. és 192. ü.) az elemzés alapjául szolgáló kiadásban sajtóhiba.

hogy a hangszerek egyneműek legyenek,[8] hogy ne veszítsen az erejéből a vertikális káosz. Némiképp más a helyzet az *Egyesével* esetében. Elvileg ugyan beszélhetnénk itt is 15 szólamról, de — mivel a szólamok hangzása nem eléggé folyamatos ahhoz, hogy hallható többszólamúság jöjjön létre — sokkal célszerűbb egy szólamról beszélni, amely azonban — mivel a szólamok hangjai elég sűrűn követik egymást ahhoz, hogy minden időegységre jusson egy hang valamelyik szólamban — folyamatos, és — bizonyos rendszertelen rendszerességgel — hangközöket is tartalmaz.

Mindkét darab statisztikus jellegű belső tagolódással kezeli szólamait. A *Cseppre-csepp*-ben így alakulnak ezek az arányok (a főhangokat tekintve):

1. szólam:	e^2 489 db	3. szólam:	h 434 db
	c^2 435 db		d^1 397 db
	a^1 185 db		g 207 db
2. szólam:	a^1 445 db		f^1 204 db
	f^1 394 db		a^1 41 db
	c^2 273 db	4. szólam:	g 456 db
	d^1 161 db		e 335 db
			h 251 db

Az egyes hangok előfordulásának száma (összesen):

c^2 708 db	d^1 558 db
h 685 db	e^2 489 db
g 663 db	a^1 486 db
f^1 598 db	e 335 db

Ez tehát a főhangok — füllel is követhető — dominanciája (a két pólus között kb. 1:2 arány áll fenn). A mindig jobban kihallatszó szélső hangok (az *e*-k) azonban kisebb számmal szerepelnek (ami ismét a kiegyenlítődés irányába hat).

Bizonyos anomáliák az *Egyesével*-ben is megfigyelhetők. Elsőnek lássuk a hangok szólamonkénti megoszlását, az 1—379. időegységig:[9]

c^1 148 db	g^1 14 db
a 89 db	d^2 11 db
f 51 db	G 5 db
e^1 32 db	c^3 5 db
d 28 db	C 4 db
H 16 db	f^2 2 db
h^1 14 db	E 1 db

Az egyes hangok előfordulásainak száma a mű egészében (egy sorban 1512, a 15 sorban összesen 22 680 hely van; sűrűség: 1:13):

c 508 db	a 228 db
e 275 db	g 171 db
f 247 db	h 153 db
	d 142 db

[8] „Bármilyen négy egynemű hangszer előadhatja". Kottakiadás, 2. l.

[9] Azért csak innen vettünk mintát, mert ez alapsor, a megfordítás — más előjellel — ugyanezt a szerkezetet mutatja.

Megjegyezzük, hogy — ez még a lyukszalag sajátossága! — a 825—1137-ig terjedő időközben nem fordul elő G (s ennek megfelelően az 1121-től végig nem találkozunk az f^2-vel). Hasonlóképpen, az 1. és 379. időegység között az f-hez mindig c^1 (tiszta kvint), s a 692. és 810. között az f-hez mindig C társul (tredecima). A c^1 kiugróan magas száma azonban (357) már a kompozitorikus elvből származik, nevezetesen a tükrözésből (ugyanis a c^1 a tükrözés tengelye lévén, minden esetben megmarad).

Összesen 4-féle hangköz fordul elő. Ezek:

f—c^1 54 db — alapsor (a mű 1. negyedében); és tükörfordítása (c^1—g^1; 54 db; a mű 2. negyedében);
f—c^3 1 db — a mű 4. negyedében; és
g^1—c^3 5 db — alapsor; és megfordítása: C—f (a mű 2-3. negyedében);
G—c^3 1 db a mű 4. negyedében.

Néhány hangos ismétlődések is előfordulnak (már a lyukszalagon is: 420-247 és 462-489; 1080-1093; 1319-1331; 1388-1395), de ezek annyira esetlegesek, hogy inkább erősítik, mint gyengítik a szabálytalanságot.

A további konkretizálás kapcsán a *Cseppre-csepp* előkéire térünk rá. A szerző a hangokat (hasonlóan a ritmikai szerkezethez) statisztikus egyenletességgel rövid és súlytalan előkékkel látta el. Öt dolgot kell itt megjegyeznünk:

1. Az előkék hangkészlete azonos a főhangokéval.
2. A főhangokat az előkék alulról is, felülről is megközelíthetik. Az eddigi feltételekből következik, hogy a felső hangnak (e^2) csak alsó-, a legalsó hangnak (e) csak felső előkéje van (c^2, ill. g).
3. Minden főhang egyformán súlyos; az előkék egyformán súlytalanok.[10]
4. Az előkék csak a főhangokhoz (a skála szerinti) legközelebbi hangok közül kerülhetnek ki (azaz alulról vagy felülről, nagy- vagy kistercről lépnek a főhangokra).
5. A lefelé és fölfelé lépő előkék komplementer módon váltogatják egymást.

Az előke nélküli hangok egyébként minden szólamban nagyobb számmal képviseltetik magukat, mint az előkével ellátottak. Részletesen:

1. szólam

e^2	367	c^2	228	a^1	135
(c^2)—e^2	122	(e^2)—c^2	167	(c^2)—a^1	50
		(a^1)—c^2	40		

összesen: előke nélküli hang: 730 db
előkével ellátott: 379 db

2. szólam

c^2	200	a^1	293	f^1	274	d^1	118
(a^1)—c^2	72	(c^2)—a^1	41	(a^1)—f^1	88	(f^1)—d^1	43
		(f^1)—a^1	111	(d^1)—f^1	32		

[10] Mivel tonális funkciók nincsenek, a *Cseppre-csepp*-ben az „ütemvonalak" sem jeleznek súlyt, csupán a vizuális tagolást (az olvasást) segítik. Az *Egyesével*-ben ilyen mérővonalak sincsenek.

összesen: előke nélküli hang: 886 db[11]
előkével ellátott: 388 db

3. szólam

g	141	f^1	143	h	300
(h)—g)	66	(a^1)—f^1	4	(d^1)—h	99
		(d^1)—f^1	57	(g)—h	35
d^1	252	a^1	20		
(h)—d^1	121	(f^1)—a^1	21		
(f^1)—d^1	24				

összesen: előke nélküli hang: 865 db
előkével ellátott: 425 db

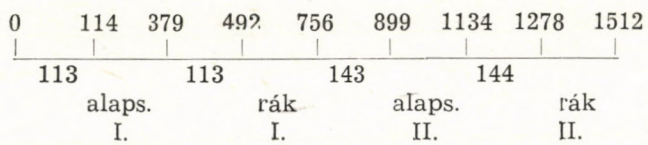
4. szólam

e	237	g	218	h	162
(g)—e	98	(h)—g	32	(g)—h	89
		(e)—g	206		

összesen: előke nélküli hang: 237 db
előkével ellátott: 427 db

Összegezve megállapítható, hogy a soronként 1664, összesen tehát 6656 főhang-helyből (ez az alaplüktetés egysége is) 4328-on van hang (főhang), és 2328 „szünet" (csak a főhangok vonatkozásában, mert az előkék ezekben hangzanak el). A főhangok közül 2709 előke nélküli, 1619 pedig előkés. Arányuk — mint a fenti táblázatból is kitűnik — az egyes szólamokon belül is változik. Az 1., 2. és 3. szólamban jóval magasabb az előke nélküli hangok aránya, a 4.-ben viszont az előkés hangokból van több. De a felfelé és lefelé lépő előkék száma is különböző, bár ez a különbség (fel: 907, le: 712) nem látszik relevánsnak.

Mint már említettük, az *Egyesével* esetében a művészi megformálás utolsó fázisát a ráktükör-fordítások alkalmazása jelentette. A tükrözés vízszintes tengelye a c^1, s így az a-ból e^1, az f-ből g^1 lesz stb., tehát a létrejött képlet teljesen szimmetrikus (tonális viszonylatban azt mondanánk: reális). A kvázi-függőleges tengely körüli tükrözés érdekessége az, hogy a mű bizonyos rapszodikussággal tükröz egyes területeket (így a 114. időegységtől a 379. egységig, valamint a 899.-től az 1134. egységig formarészeket), s a fordítás nem követi azonnal az alapsort. (Az első alkalommal 113, a második alkalommal 143 időegység a különbség.):



[11] +1 főhang, a hibás e^2 helyett (192. ü., l. 8. sz. jegyz.).

A mű tehát két nagyobb szerkezeti egységre oszlik: mindkettő 756 időegységből áll, tartalmaz egy alapsort és annak ráktükör-fordítását, a kiindulási helyzetekhez képest egyenlő távolságokkal késleltetve.

Végeredményben azonban a megkomponált művek nem sokkal léptek túl a vizuális-akusztikus tér-idő séma elvontságán. Mindez Adornónak a modern zenéről mondott szavait látszik igazolni: „Az általános primátusa a különös felett valamennyi művészet közegében megjelenik, és kiterjed ezek egymáshoz való viszonyára is. Zene, irodalom és festészet mind a mai napig figyelembe vett és tiszteletben tartott különbözősége elveszti jelentőségét, mintha anyagbeli különbségekről lenne szó csupán; az egész, a »struktúra« elsőbbsége közömbös az anyagok iránt."[12] Ezt az elvontságot még az is aláhúzni látszik, hogy a konkretizálás elvei és módszere, egész anyaga nem a társadalmi tudat által kitermelt intonációból, hanem tisztára objektív — azaz: véletlen — adottságokból, illetve azok tudatos imitációjából fakadnak.

Bár ez sincs egészen így. A szerkezetek egészében felfogott jellege ugyanis nem előképek nélkül való: ha más anyaggal is, de a zenei barokk hasonló alapsémát követ — legalábbis ami a komplementer szerkesztés elvét illeti. Melyek is ezek az eszközök? A hangrendszer distanciális jellege, mely — legalábbis nyomokban — ott kísért még a zenei barokk reális válaszaiban is; a tükrözés elve, mely a barokk legkedveltebb eljárásai közé tartozik; a *Csepp-re-csepp* komplementer módon felhasznált előkéi —, melyek a barokk szólamszerkesztés legfontosabb alapelveit idézik; vagy maga az a gondolkozásmód, mely a mű minden részletére egyforma súlyt helyez, egyiket sem emelve ki vagy tolva háttérbe.

Az itt felmerülő kérdések persze messzire — a barokk kompozitorikus, sőt: hangverseny-repertoárbeli reneszánszához — vezetnek, amivel itt természetesen nem foglalkozhatunk. Ezért csak utalhatunk arra, hogy a kompozíciók valóságértéke, érvényessége, „realizmusa" nem csupán a konkretizálás módjától, hanem az alapszerkezetek érvényességétől is nagymértékben függ, mely ebben az esetben sajátos feszültségét általános meghatározottságától és konkrét meghatározatlanságától, az egyenletes lépték és a véletlen kapcsolatok dialektikájából meríti.

Persze ez a típusú neutralizáció (a szerző kifejezése!) — mely végső soron az értékek drámai megjelenítését, fejlesztését, ütköztetését stb. kerüli el — egészen más funkciót tölt be a klasszika és a romantika után, mint a barokkban. Képletesen szólva, ott a totalitás felé való kinyílás, itt a bezárkózás eszközévé válik. Hangsúlyozzuk azonban, hogy a benne kifejeződő lemondás nem a komponista egyéniségéből, hanem a társadalmi összefüggések objektíve rejtőzködő, magukat irracionálisnak mutató jellegéből ered. Onnan, ahonnan nézve minden további konkretizálás és szervezettség puszta ideológiának, maszlagnak tűnik. Nem véletlen, hogy a neutralizáció és a véletlen hasonló fontossággal jelenik meg korunk irodalmában és filmművészetében is.

[12] Th. W. Adorno: Moderne. In.: Einleitung in die Musiksoziologie (1968). Magy.: Zene, filozófia, társadalom. Gondolat, Bp., 1970. 477. l.

KÖNYVEKRŐL—KOTTÁKRÓL

Schneider, Reinhard:

SEMIOTIK DER MUSIK

Derstellung und Kritik
Wilhelm Fink Verlag

(Kritische Information Bd. 90.)
München, 1980.

A zenei szemiotikának semmi értelme. Jobban tesszük, ha Eggebrechtet vagy Georgiadest olvasunk. Ez R. Schneider gondolatmenetének summája. Miután sorjában elveti Eco-t és Faltint, Jakobsont és Boilèst, Imbertyt és Langert, Molino-t és Ruwet-t, Nattiez-t és újra Nattiez-t, mint megannyi *nicht diese Töne*-t, nem zendíti meg a maga örömódáját.

Mégis: a könyv rendkívül hasznos és gondolatébresztő. Sikeresen társítja a vonatkozó kutatások áttekintését éles kritikájukkal. Az előbbi különösen értékes a német (és lehetne ugyanezért a magyar) olvasó számára, mivel a szemiotikai kutatások zöme a német nyelvterületen kívül született.

Kritikája is teljesen jogos. Mivel a szemiotika kiindulása a nyelvtudomány, zenei alkalmazását az az örök dilemma kíséri, hogy vajon a zene kódrendszer-e, amely jelent valamit önmagán kívül — de akkor lefordíthatónak kellene lennie más kódrendszerekre, ami abszurd ötlet; vagy pedig nem az —, de akkor mi a haszna a nyelvtudományi módszereknek, vagy egyáltalán, bármilyen szemiotikának, ahol a jel föltételezi valamilyen *jelentett* dolog létezését? Schneidernek teljesen igaza van abban is, hogy egy igazi tudománynak a saját tárgya természetéből kell kinőnie, nem pedig más tudományokból kölcsönöznie módszerét és terminológiáját. A zenére alkalmazott nyelvészeti módszerek gyakran vezetnek üres verbalizmushoz vagy, jobb esetben, néhány zenetudományi közhely fogyatékos lefordításához a szemiotika divatos nyelvére. Ez esetben heurisztikus értékük, amely bármely kutatási módszer termékenységének mutatója, nullával egyenlő. A szerző meggyőz minket, hogy egy igazán új és termékeny módszernek viszonylatba kellene lépnie az adott kutatási terület addig elért minden eredményével. Mindaddig még a hagyományos zenetudomány is fölülmúlja majd a zenei szemiotikát tárgyának ismeretében.

Mégsem hiszem, hogy mindez kimeríti a szemiotika zenei jelentőségét. Az a tény, hogy eddigi változatai a francia strukturalizmustól az orosz formalizmuson át az amerikai disztribucionalizmusig a nyelvtudományban születtek és jórészt arra koncentráltak, lehetséges kiterjesztésüket nem korlátozza a nyelvhez hasonló jelenségek körére. Zenei alkalmazásuk alapja nemcsak az lehet, hogy a zene *egyfajta nyelv*, hanem az is, hogy a zene *egyfajta szerkezet*. Saussure közelítése azért volt forradalmi, mert a nyelvet először ő tekintette *hangzó teljességnek*, addig elhanyagolt paraméterekkel és olyan komplex struktúrával, ahol kölcsönös dialektikus összefüggés van rész és egész között. Ebben a tekintetben Jakobson vagy Sklovszkij, Eco vagy Earthes stb. fontos ösztönzéseket adhat a zenetudománynak — nem okvetlenül amiatt, de néha akár annak ellenére is, amit ők maguk írtak a zenéről.

Összegyűjthetjük mindazokat az elméleti következetlenségeket és logikai hibákat, amelyeket a kutatók ilyen ösztönzések hatására elkövettek. De éppúgy összegyűjthetnénk mindazokat a serkentő gondolatokat is, amelyek e hibák ellenére hozzájárulhatnak a zenetudomány teljesebb értelméhez.

R. Schneider az első lehetőséget választotta. Ez egy sereg ismétlés forrása is, ahol különböző közelítéseket azonos érvekkel utasít el, inkább gondolkodóként, mintsem kutatóként. Amellett néhány fontos irányzatot mellőz, az orosz formalistáktól egészen a mai cseh kutatókig, mint J. Jiránek vagy J. Volek. Még a maga francia-német orientációján belül is egyoldalú. Pousseurt vagy Schaeffert éppúgy hiányolhatjuk, mint Kneplert. (P. Schaeffer puszta bibliográfiai tétel marad. Amúgy a könyv mutatója és irodalomjegyzéke egyaránt hiányos. Így pl. nem mindig lehet egy-egy jegyzetben említett kiadványt a bibliográfia alapján azonosítani.)

Mégis: ez a könyv bátor kihívás a zenei szemiotikusoknak, huszáros roham a napi divat ellen. Éppen időben érkezett, hogy felszínes rutinokat megbolygasson és a figyelmet az igazi kérdésekre irányítsa.

Maróthy János

Howard M. Brown:

A RENESZÁNSZ ZENÉJE

Zeneműkiadó, Budapest, 1980

A reneszánsz zenéje a reneszánszát éli — ezt szinte egyidőben állapította meg több muzsikusunk az elmúlt évtizedekben. A felismerés egyaránt származik gyakorló és elméleti zenészektől, azonban a gyakorlat, a praxis (talán szükségszerűen) mindig előbbre jár. Innen adódik, hogy idővel felmerül egy-egy adott korszak elméleti összefoglalásának a hiánya, s hogy még a nagy összefoglaló teoretikus munkák is gyakran hiánypótlónak tűnnek.

Donington „A barokk zene előadásmódja" és Gülke „Szerzetesek, polgárok, trubadúrok. A középkor zenéje" c. magyarul is megjelent könyve után még feltűnőbb volt a reneszánsz zene elméleti megalapozásának a hiánya. Ezt pótolja a maximalista igényeket is nagyvonalúan kielégítő könyv, Brown munkája.

„Egész egyszerűen olyan könyvet akartam írni, amely megismerteti a főiskolai hallgatókat, más szakterületen dolgozó kollégáimat és az érdeklődő zenekedvelőket a reneszánsz kor zenéjével, olyan könyvet, amely választ ad a felmerülő legalapvetőbb kérdésekre: melyek a reneszánsz zenéjének legfontosabb jellemzői, kik voltak a kor legnagyobb zeneszerzői és miben voltak nagyok, egyszóval, mi az oka annak, hogy ez a zene még ma is, a mi számunkra is eleven művészet" — így kezdte könyvének előszavát a szerző. S rögtön tegyük hozzá: sikerrel teljesíti, amit vállalt.

Aki ismeri Brown híres bibliográfiáját, az „Instrumental Music Printed Before 1600"-t, szinte félve nyúl ehhez a könyvhöz. De az aggódás alaptalan: a kiváló tudós, a pontos-alapos filológus egy lebilincselő előadó élvezetes stílusában ismerteti meg olvasói széles rétegét a szakterületével, a reneszánsz zenéjével. Ezzel a munkával azt is bizonyította, hogy nemcsak a hangszeres zenéhez ért, hanem a vokális zene alakulása-változása-fejlődése is éppoly érthető és követhető a számára.

Tovább olvasva az előszót, elgondolkodtató megjegyzéshez jutunk: „egy művészet története elsősorban a nagy egyéniségek nagy vívmányainak a története". Az így kiragadott mondat állítása roppantul merész. Feledni látszik, hogy minden nagy egyéniség egyszer köznyelvi-köznapi zenén nevelkedett, s ezt sohasem tudja teljesen elfelejteni, valamiképp abból indul ki, továbbfejlesztő szándékkal, vagy éppen ellenkezőleg, tagadva annak állításait.

A könyv aztán megnyugtat efelől: Brown nem esik egyoldalú túlzásokba, nem értékeli túl az egyéni teljesítményeket. Már könyve egészének a felépítése is ezt bizonyítja, ahol az időszakonkénti tagoláson belül fontos szempontokká válnak pl. a nemzeti stílusok, az egyes műfajok. Egyszóval, szerencsére a könyv „hagyományosabb", mint aminőt az előszó némely megjegyzése alapján várnánk.

Ami a könyv első oldalaitól az utolsókig szüntelenül meglep, az a tárgyalt zenei anyag birtoklásának módja, továbbá Brownnak az a képessége, hogy gazdag ismeretanyag birtokában szimplifikálás-sematizálás nélkül teszi érthetővé a közlésre érdemes és közlésre váró sok-sok információt. És éppen ez az adottsága-képessége teszi alkalmassá arra, hogy el tudja igazítani a reneszánszban járatlan olvasókat is. Szükség van erre a vezetésre, hiszen ekkora ismeretanyag nélkül aligha lehet biztosan tájékozódni a gazdag zenei matéria útvesz-

tőiben s felmérni, felbecsülni a nagyságrendeket. Erown értékelő-ítélkező joga vitathatatlan.

Néhányszor azonban el kell gondolkodnunk Brown apró részletekbe menő utasításain. Például Antoine Busnois egy chansonjával kapcsolatban arra mutat rá, hogy a komponista „egy teljesen közömbös szót emel ki tisztán formai (azaz zenei) okokból". Mert fel kell tenni a kérdést: biztos-e hogy mindig szöveggel énekelték azt a szólamot, továbbá abban is kételkedhetünk, hogy ez volt-e a tényleges, eredeti szövegaláhelyezés.

A kortársak „értékelésekor" olvassuk: „Cornelius Heyn *Missa Pour quelque paine* című műve pedig olyan jó, hogy az egyik forrás tévedésből Ockeghemnek tulajdonítja" (110. oldal). A források pontatlan szerző-megjelölése nem mindig (sőt, ritkán!) vezethető vissza a nagyságrend biztos megítélésére. Ráadásul az is előfordulhat, hogy szándékosan írtak más komponistát egy műhöz, ismertebbet, népszerűbbet, éppen azért, hogy a nagyközönség módosíthassa a darab értékét az „ál"-szerző nagyságrendje által.

Csak dicsérhetjük a könyv fordítását. *Karasszon Dezső* munkáján érződik, hogy fogékonyan olvasta Brown művét, s az angol eredeti szöveget minél teljesebben akarta visszaadni a magyar olvasóknak. Szabatos, választékos, *értő* fordítás — lehet-e több jót mondani ilyen jellegű munkáról? Ha igen, azt is megérdemli Karasszon remek magyar nyelvű verziója. (Csupán egyetlen olyan hely van, ahol kép, ill. fogalomzavar bújkál: „Luigi Tansillótól, a XVI. század közepén *alkotott* Petrarca-követőtől" — kiemelés tőlem. F. K.)

Alakra és nagyságra a kötet megegyezik Gülkének a középkor zenéjéről szóló könyvével. Azonban abban indokolt volt a széles belső margó: ott kapott helyet a fejezeten belüli tagolódást megkönnyítő sok alcím, továbbá a kottapéldákra vonatkozó hivatkozások, utalások jelölése. Ezzel szemben a Brown-könyvben csak a kottapéldák és a szövegben elhelyezett ábrák felirata került oda, és így a keret voltaképpen papírpazarlás. Ráadásul ez a margó „szent" dolog: még a többoldalas kottapéldák alatt is végig megvan. Mindenesetre a könyv helykihasználása ügyetlen.

A kottapéldák elhelyezése tetszetős. Mindig valamely oldal aljához vagy tetejéhez illeszkednek, és ezen túl is látható a minél kevesebb lapozást célzó szándék. De az olvashatóságra, a kottapéldák által megszakított szövegre sokkal kevésbé fordított gondot a könyv műszaki gondozója: néha több lapozásnyira került egymástól két összetartozó szótag — ezzel nem egyenrangú az a segítség, hogy egy kottalpéldán belül a lehető legkevesebbet kell lapozni. (A Gülke-könyvtől eltérően itt nem a margóra, hanem a főszövegbe kerültek a kottapéldákra vonatkozó megjegyzések.)

Személyes dolog, hogy ki hogyan szeret olvasni, de az eléggé általános lehet, hogy mondat közepén, egy szó két szótagja között ritkán nézegetünk képeket. Pedig néha több egyoldalas, egyébként gyönyörű kivitelezésű színes vagy fekete-fehér kép tagolja ily módon a szöveget. Lehet, nem mindenkit zavar ez a beosztás, az viszont biztos, hogy senkit sem zavarna, semmi problémát nem okozna, ha az egyes fejezetek elején vagy végén kapnának helyet az odatartozó képek.

Egy apróság: az 55. oldalon a color és talea tagolódását bemutató ábra kevéssé szemléletes, nem világítja meg rögtön első pillantásra a jelenség lényegét.

Tudott, hogy a sajtó ördöge állandóan kész munkálkodni. A Brown-könyvben a hibák kisszámú, de változatos előfordulásával találkozunk: betűkimaradás, betű-sorrendcsere, betűk felcserélése, kis- és nagybetű összetévesztése, egybeírás, elválasztási problémák — és még sorolhatnám. Az viszont még nagyobb kár, hogy a 8—1. kottapélda kezdőképlete (félkotta és két negyedkotta) a szövegben való kiemeléskor feketébe fordult: három negyedhangként szerepel.

A reneszánsz zenéje — jelentős mérföldkő ez a könyv a magyar nyelvű zenetörténeti könyvek sorában. Tovább növeli a régi korok zenéjének stíluskorszakairól készült, korszakos jelentőségű kiadványok számát. Köszönet jár érte mind a kiadónak, mind a fordítónak, Karasszon Dezsőnek.

C. Ph. E. Bach:

OBOAVERSENYEK
(B-DÚR ÉS ESZ-DÚR)

Zeneműkiadó, Z 8485, 8486, 8487, 8488

A közelmúltban több kotta jelent meg „párhuzamos" kiadásban a Zeneműkiadónál: partitúra *és* zongorakivonat formájában. Örömmel üdvözöljük az Editio Musica e kettősen egy kiadványait. Lehet, hogy első pillantásra sznobságnak tűnik, de e sorok írója vállalja, hogy örömmel látja hasonló kötésben egyazon zenemű két verziójának kottáját. A külsőségen túl, azonos a közreadó, a szerkesztő és a műszaki apparátus is. Az egyszerre megjelenő kettős kiadvány (amire C. Ph. E. Bach két versenyművén kívül több példát is hozhatnánk) különösen olyan esetben érdekes, amikor a kotta zenei anyaga hangfelvételként (hanglemezként) is hozzáférhető. Erről van szó a két versenyművel kapcsolatban is. A Pongrácz Péter szólójával megjelent hanglemezzel (SLPX 12120) szinte egyidős a B-dúr koncert kottája, az Esz-dúré a közelmúltban vált hozzáférhetővé.

A kettős kiadvány (amit joggal nevezhetünk párhuzamosnak is) mindkét tagja más-más funkciót tölt be. A partitúra a szakemberek érdeklődésére számít, valamint az ínyenc lemezhallgatókéra, akik ilyen „bonyolult" kottából akarják követni a zenét. S aki oboista és így megismerte a műveket, egykönnyen kedvet kaphat a megtanulásához. Ilyenkor a zongorakivonat tűnik pratikusabbnak.

A C. Ph. E. Bach-kiadványok értékét növeli, hogy mindkét koncert most jelent meg első ízben nyomtatásban. A *Deutsche Staatsbibliothek*ban található az eredeti kézirat, amely a közreadás forrásául szolgált. A kiadvány nem hirdeti magát „Urtext"-nek, bár e címke gyakran értéket, minőséget is jelez, s e szóhasználat és értékítélet szellemében méltán nevezhetnénk így. A közreadó, *Máriássy István* a lehető legkevesebb utólagos beavatkozással jelentette meg a kottákat. Eközben viszont nem tévesztette szem elől, hogy mit tudhatnak (mit várhatunk el, hogy tudjanak) a hangszeresek a 18. századi zenélésről: *értelmezte* a lejegyzést, azaz a mai gyakorlatnak megfelelően úgy módosította a kottaképet, hogy az eredeti lejegyzéssel megkívánt hangzást adja vissza a kiadványból játszó mai előadó. Az oboista növendékek szempontjából felbecsülhetetlen értékűnek tartom, hogy az előszó javaslatot tartalmaz az ékítések megoldását illetően. A bevezető szöveg megfogalmazása szabatos: annak alapján rekonstruálni tudjuk, mi van a forráskottában, és mi a közreadói módosítás.

A versenyművekről: Alfred Wotquenne-nek a C. Ph. E. Bach műveit tartalmazó jegyzékében a XXI. sorozat 164. és 165. számaként szerepel a B-dúr és az Esz-dúr koncert (mindkettő ismert csembalóverseny-átiratban is: Wq: I/39 és I/40). A komponista (1714—1788) Berlinben töltött időszakának (1740—68) utolsó éveiből származnak. Az 1765-ben befejezett művek, amelyekben a szólóhangszerhez vonós-együttes és csembalócontinuó járul, azonos formai felépítést mutatnak: gyors, lassú, gyors tételekből állnak, s mindegyikük lassú tétele a párhuzamos moll hangnemben van.

Nyomtatott kottájuk kottaképe tiszta, áttekinthető és arányos. A zenekari előadásra számítva, a kiadványhoz szólamanyag is járul.

Fittler Katalin

Ára: 25,— Ft

Index 25.563

Ismerjük meg egymást!

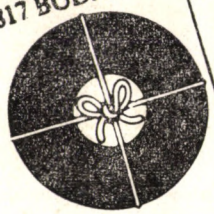
A LEMEZPOSTA bemutatkozik Önnek:
A LEMEZPOSTA révén Ön bárhol az országban postán kapja meg azokat a lemezeket, amelyeket a sajtóban közzé tett lista vagy a katalógusunk alapján megrendel.
A LEMEZPOSTA –kívánságra– a Magyar Hanglemezgyártó Vállalat teljes HUNGAROTON lemezválasztékáról katalógust küld Önnek.
A LEMEZPOSTA katalógusát a Művelt Nép Könyvterjesztő Vállalat évenként kiegészíti.
A LEMEZPOSTA küldeményeit Ön a megrendelésének beérkezétől számított 12 napon belül megkapja.
A LEMEZPOSTA címzettjét 250 Ft-nál nagyobb értékű megrendelés esetén nem terheli postaköltség.
A LEMEZPOSTA még megjelenésük előtt a lemezújdonságokról is tájékoztatja Önt.

Hogy jobban megismerkedjünk, kérje katalógusunkat!
Kérjük, hogy küldje el címünkre a kitöltött szelvényt:

lemezposta
1817 BUDAPEST

Ha katalógust kér,
aláhúzással jelezze érdeklődési körét
Zenekari művek, versenyművek, kantáta, oratórium, egyházi zene, opera, kórusművek, hangszerszólók, kamarazene, mai magyar zeneszerzők, irodalom, vers, egyéb.

Név: _____
Cím: _____ aláírás





Művelt Nép Könyvterjesztő Vállalat

Kötelespéldány

MAGYAR ZENE

1981 3

MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XXII. évf. 3. szám 1981. szeptember

TARTALOM

PINTÉR LAJOS:
George Enescu Magyarországon 227
ECKHARDT MÁRIA:
Liszt Marseille városában 259
TARI LUJZA:
Egy közjáték dallam 285
A MAGYAR ZENEMŰVÉSZEK SZÖVETSÉGE XI. KÖZGYŰLÉSÉNEK VITÁJA 303
GÁBOR ISTVÁN:
A politikus Lukács Pál 315
DOCUMENTA
Két Bartók-adalék (Várnai Péter) 317
SZEMLE
Jegyzetek a mai francia zenéről (Grabócz Márta) 322
KÖNYVEKRŐL — KOTTÁKRÓL
Richard Wagner: A barna könyv — M. Waissel: Tabulatura (1573) I—II. (Fittler Katalin) 328
Das grosse Musiklexikon II. — Florian Langegger: Mozart, Vater und Sohn (Bónis Ferenc). 330

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 hirlapüzleteiben 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 50,— forint, egész évre 100,— forint.
Index: 25 563

HU ISSN 0025—0384

81.5013.66-2 Alföldi Nyomda, Debrecen

PINTÉR LAJOS:

*GEORGE ENESCU MAGYARORSZÁGON**

A magyar zenei köztudatban George Enescu személye úgy él, mint korunk egyik nagy zenei személyisége. Élénk visszhangot kiváltó, fényes sikerű budapesti hangversenyei, a magasztaló sajtókritikák, a magyar zeneművészekkel, karmesterekkel közösen adott hangversenyeinek szép emlékei, a magyar zeneélet legjobbjaival alakult kapcsolatai fűzték őt a magyar zenei világhoz. Bartók Béla, Kodály Zoltán és Dohnányi Ernő nemegyszer nyilvánították ki nagyrabecsülésüket, s azt, hogy milyen jelentős zenei személyiségnek tekintik Enescut, akiben a román nép géniuszának megtestesítőjét látták. A teljes elismerés kölcsönös volt. Tudjuk, hogy a nagy román mester is mindenkor a legnagyobb elismerés hangján — mint barátokról — beszélt Bartókról, Kodályról és Dohnányiról. A nemes humanizmus, a népek közötti megértés és barátság vállalása, s ennek hűséges szolgálata közös nevezőre hozta századunk e kimagasló zenei nagyságait. Tiszta emberként magasodtak ki a mesterségesen szított, soviniszta gyűlölködés legádázabb hullámverésében.

A körülményeket okolhatjuk, hogy közöttük mégsem alakulhattak ki olyan szorosabb, közvetlenebb baráti kapcsolatok, amilyent tiszta szándékkal óhajtottak. Ennek akkor a két ország közötti áldatlan politikai viszonyok is sok akadályt gördítettek, és talán az is közrejátszott, hogy világjáró művészek voltak és útjaik eltérhettek egymástól. Ha a kívántnál ritkábban is találkoztak — Budapesten, Bukarestben, vagy a világ más tájain — de állandóan figyelemmel kísérték egymás pályafutását, a láthatatlan érzelmi szálak életük végéig éberen tartották a köteléket egymás között. Nem csak mint nagy muzsikusok, hanem mint emberi nagyságok példaképpen állanak az utókor előtt.

ENESCU ÉS BARTÓK BÉLA TALÁLKOZÁSA

A budapesti Bartók-archívumban őriznek egy névjegykártyát, amelyen először olvasható együtt Enescu és Bartók neve. Edouard Risler neves francia zongoraművész írta Enescunak, amikor Bartók Béla, fiatal zongoramű-

* 1981. augusztus 19-én ünnepli a román zenekultúra és az egész világ zenekultúrája George Enescu, a legnagyobb román zeneszerző, a kiváló hegedűművész, pedagógus és közéleti személyiség születésének 100. évfordulóját. A centenáriumra emlékezve közöljük alább Pintér Lajos bukaresti zenetörténész dokumentációs munkáját, Enescu-könyvének magyar vonatkozású fejezetét. (A szerk.)

vészként először utazott Párizsba. Edouard Risler beajánlotta Enescunak, aki már akkor a párizsi zeneélet közismert és nagytekintélyű személyisége volt.

„Mon cher Enesco
permettez-moi de vous presenter
Monsieur Béla Bartók de Budapest
qui vient de me jouer de remarquables
compositions qui surement
Vous interreseront. Il passe quelques jours à Paris
et serait heureux d'y faire votre connaissance
Sentiments sympatiques
E. Risler."

„Kedves Enescu,
engedje meg, hogy bemutassam
Bartók Béla urat Budapestről,
aki remek szerzeményeit
játszotta el nekem, amelyek bizonyosan
érdekelni fogják Önt. Néhány
napot Párizsban tölt és boldog
lenne ha ott megismerkedhetne
Önnel.
Fogadja rokonszenvemet
E. Risler."

Így szólnak Edouard Risler sorai.

Sajnos nincs semmiféle feljegyzés a beajánlás folytatásáról. Bizonyos, hogy a fiatal Bartók Béla hírből ismerte Enescut, a már híres román zeneköltőt és ünnepelt hegedűművészt, aki a párizsi zenei élet kimagasló művésze volt, de az sem kizárt, hogy Enescu is hallhatott már a fiatal magyar zeneszerzőről. A találkozásra akkor nyilván nem került sor. (Lehet, hogy a világjáró román hegedűművész éppen nem tartózkodott Párizsban.)

A személyes találkozásra jóval később került sor. Bartók Béla 1924 őszén — október 18-án — érkezett először Bukarestbe. Az Északi-pályaudvaron George Enescu személyesen várta bukaresti zeneszerzők társaságában. Ott voltak legközvetlenebb román tisztelői és barátai: Dimitru Kiriac, Constantin Brăiloiu, Ion Nonna-Otescu, Constantin Nottara, Georgescu, Alfred Alessandrescu. Rendkívül szívélyes volt ez a találkozás. Enescu már régen várt erre az alkalomra. A nagy román zeneköltő este lakásán látta vendégül a magyar zeneszerzőt, aki nagyszerűen érezte magát. Elővették Bartók hegedűzongora szonátáját is, hogy a másnapi hangversenyre — amelyen együtt játsszák ezt a művet — próbát tartsanak. Bartók Béla elragadtatva emlékezett meg arról, hogy Enescu az igen bonyolult és nehéz szonátáját ezen az első próbán azonnal — prima vista — tökéletesen megértette és az emlékezetes hangversenyen ragyogóan játszotta el.

A nagy román zeneköltő meghitt otthonában még egy szép gesztussal tanúsította nagyrabecsülését magyar vendége iránt: „A népzene tudós kutatójának" dedikációval átnyújtotta neki egy 1910-ben írt tanulmányát a román népzenéről.

Bartók Béla másnap — október 19-én — részt vett az Enescu-díjak kiosztásának ünnepélyén és George Enescu felkérésére az elnöki székben foglalt helyet.

A Román Akadémia kiadásában mejelent Enescu-monográfia (miután Enescunak az év folyamán történt találkozóit ismerteti) így emlékezik meg ezeknek a napoknak jelentőségéről:

„De e találkozók közül a legemlékezetesebb Bartók Béla bukaresti látogatása volt (1924. október). Ez történelmi jelentőségű momentumnak tekinthető a XX. század zenei életében, ha meggondoljuk, hogy két olyan művész találkozott, aki a délkelet-európai folklór feldolgozásában — a maga sajátos útján — alapvető fontosságú stílusmegoldásokat alkalmazott a mai művészet tájain. Bár temperamentuma eltérő a Bartókétól és noha mindenekelőtt a folklór más tájai felé orientálódott mint magyar kollegája, Enescu felismerte Bartók kiemelkedő egyéniségét és habozás nélkül kora olyan nagy zeneművészei közé sorolta, mint Schoenberg vagy Stravinsky. Másrészt Enescu igen nagyra értékelte azt a szeretetet, amellyel Bartók a román folklórt kutatta:

»[...] Nagy számú népdal összegyűjtésével Bartók Béla óriási szolgálatot tesz hazánknak [...]« (Enescu Ioan Massoffnak adott interjújából. Megjelent a Bukarest Rampa 1924. november 7-i számában.)

[...] Következésképpen Enescu nagy megtiszteltetésben részesíti a vendéget. Pontosan Bartók érkezése előtt egy nappal hazasiet hosszabb amerikai és franciaországi útjáról, hogy másnap, október 18-án egy román zeneművész-delegáció élén köszönthesse [...].

Október 19-én Bartók Bélát meghívták, hogy díszelnökként vegyen részt a George Enescu Nemzeti Zeneszerzési Díj bizottságának munkájában; ez a gesztus már önmagában is tanúsítja, mennyire tisztelte a magyar muzsikust Enescu, aki büszke volt, hogy ismertethette a vendéggel a fiatal román zeneszerzési iskola eredményeit. Abban az évben két első díjat ítéltek oda. A két nyertes — Mihail Andricu és Filip Lazar — megtiszteltetése annál nagyobb lehetett, hiszen a művüket értékelő zsüri elnöke Bartók és Enescu volt, tagjai között pedig Alfonso Castaldi, George Enacovici, Alfred Alessandrescu, D. G. Kiriac, Ion Nonna-Otescu, Mihai Jora szerepelt.

Végül 1924. október 20-án a Román Zeneszerzők Egyesülete, az Újságírószervezet termében hangversenyt rendezett kizárólag Bartók szerzeményeiből. Constantin Brăiloiu bevezető szavai után Bartók Béla, George Enescu, Muza Ghermani-Ciomac zongoraművésznő és egy vonósnégyes-együttes adta elő a műsort, amely magában foglalta a *1. Vonósnégyest*, a *2. Hegedű-zongora szonátát* (viszonylag újkeletű, 1922-ben írt mű), a *Román kolindákat* és több más zongoraművet. Enescu a jelek szerint külföldi útjáról hazautazóban rendkívül rövid idő alatt memorizálta Bartók hegedűszonátáját. Kétségkívül ez volt Bukarestben az egyik legjelentősebb kortárs zenehangverseny, a ragyogó előadóművészek révén pedig a leghitelesebben szolgálta századunk egyik jeles zeneművészének népszerűsítését hazánkban."

(Ehhez hozzá kell fűznünk: Bartók Béla levelezéséből tudjuk (Blev. 447), hogy a magyar zeneszerző 1924. október 3-án küldte Bukarestbe a kottát Orchis impresszáriónak, továbbításra. Enescu ekkor még külföldön tartóz-

kodott, tehát — ezek szerint — a kotta Bukarestben várta. Viszont az is könnyen megtörténhetett — és ez a valószínű —, hogy Orchis a kottát azonnal elküldte Enescunak Párizsba.)

Nyomban azután, hogy a magyar zeneszerző elutazott Bukarestből, a Rampa színházi napilap munkatársa meginterjúvolta Enescut és megkérdezte, hogy mi a véleménye Bartókról. Enescu így felelt erre a kérdésre: „Noha sokaknak ridegnek tűnik, *Bartók nagy mester*. Mint esztétikust, továbbá alkotásainak ritmusát, színeit tekintve Schoenberghez, vagy méginkább Stravinskyhoz lehet hasonlítani. Mindez azonban nem zárja ki alkotásainak sajátos jellegét. Számottevő népdalgyűjteményeivel Bartók nagy szolgálatot tett országunknak." Az interjú nagy hatást váltott ki és hozzájárult ahhoz, hogy a Bartók Béla iránti tiszteletet növelje az országban.

Bartók Béla legközelebb 1926 februárjában hangversenyezett Bukarestben — mint a filharmonikusok szólóművésze — George Georgescu vezényletével, amikor is saját művét, a zongora-zenekari rapszódiát játszotta. Ezután már csak nyolc év elteltével — 1934 februárjában — lépett fel megint a román főváros közönsége előtt. Bartók nagy várakozással tekintett bukaresti útja elé, hiszen nyolc év után megint találkozhatott régi barátaival, akikhez annyi szeretet fűzte. Február 18-án megtartotta nagy érdeklődéssel kísért tudományos előadását. Másnap lezajlott önálló zongora-estje, amelyen Kodály-műveket is játszott. Forró sikere volt, a közönség lelkesen ünnepelte. Hívei nem gondolhatták, hogy Bartók Bélának ez volt az utolsó hangversenye Bukarestben, ahol sok tisztelőt és barátot szerzett magának.

Hangversenye után Bartók Béla nyilatkozott Bukarestben egy magyar újságírónak (Erdélyi Hírlap, 1934. március 4.):

„— A román művészeket a legnagyobb örömmel látjuk és várjuk körünkben. Jöjjenek minél nagyobb számban. Hiszen Enescu budapesti fellépte és őszinte ünneplése fényes bizonyítéka annak, hogy a magyar művészi körök mennyire át vannak hatva a két szomszédos ország közötti kultúrközeledés fontosságának tudatával."

Ez a nyilatkozat világosan utal arra, hogy Bartók Béla romániai hangversenyeivel is a két nép közeledését kívánta szolgálni, mint ahogy George Enescu is e nemes célnak tekintette budapesti hangversenyeit.

ENESCU — BARTÓK VÉDELMÉBEN

Bartók Bélát, mint a román népzene nagy kutatóját sokszor érte elvakult, soviniszta támadás. Az egyre szélesedő nacionalista izgatás néhány román zeneszerzőt is elvakított — 1934-ben támadták Bartók Bélát. Vádiratot szerkesztettek, amelyben a román nemzetre nézve sérelmesnek nyilvánították Bartók Béla és Kodály Zoltán műveinek előadását. Indoklásuk szerint Bartók még a háború előtt a román népdalok elfogulatlan gyűjtője volt, de megváltozott, mert most már szerinte „a román zene alapjait a magyarban kell keresni". A vádiratot a Román Zeneszerzők Egyesületéhez nyújtották be. Az Egyesület haladó vezetői — élükön George Enescu elnökkel — alaptalan és tudománytalan rágalmazásnak tekintették a vádiratot, de ennek ellenére megvitatás céljából gyűlést hívtak össze. A gyűlésen — amelyen a román zeneélet legkiválóbbjai jelentek meg — George Enescu elnökölt. A Bar-

tók Béla elleni támadás pontjait belügyminisztériumi államtitkár jelenlétében vitatták meg. A vita során Enescu védelmébe vette Bartókot és visszautasította a támadást. A Brassói Lapok (1934. február 24.) és az Erdélyi Hírlap (1934. február 25.) napilapokban Asztalos Sándor nagytekintélyű újságíró riportban számol be a Zeneszerzők Egyesületének viharos gyűléséről: „A Zeneszerzők Egyesületének ülésén — olvassuk többek között — a nagy román zeneszerző, Enescu elnökölt. Az ülés megnyitása után Enescu bejelentette, hogy végtelen sajnálatára más irányú elfoglaltsága miatt nem tud az ülés végéig maradni, de megállapítja, hogy *nem azonosítja magát azokkal, akik a Bartók elleni hajszát rendezték, mert Bartók Bélának joga van az összes román zeneszerzők hálájára azokért a szolgálatokért, amelyeket a román zenének tett.* Ez után a kategorikus nyilatkozat után Brăiloiu Constantin zeneakadémiai tanár, a zeneszerzők egyesületének főtitkára ismertette az ügy előzményeit. Védelemébe vette Bartók Bélát, ismertette Bartók hatalmas [...] munkásságát [...]." Enescunak ez a kategorikus kijelentése egycsapásra leszerelte a támadókat. A gyűlés végül is azt az elvi álláspontot szögezte le, hogy a zenekutatónak nem lehet egyéb feladata, mint a tudományos igazság felderítése... A tudósnak mindig jogában áll megállapítani két szomszédos, vagy együttélő nép művészetében fellelhető kölcsönhatásokat. Különösképpen jogában áll ez Bartóknak, aki nem egyszer szögezte le írásban, hogy véleménye szerint: „[...] A román nép őrizte meg ősi zenéjét a legtisztábban [...]." A közgyűlés végül felszólította a vádirat szerzőit, hogy állításaikat tudományos érvekkel bizonyítsák be, és tudományos módon cáfolják meg Bartók Béla megállapításait. Erre persze nem került sor.

George Enescu később is — valahányszor Bartók Béla szóba került — mindig a legteljesebb nagyrabecsüléssel és rokonszenvvel emlékezett meg róla. Számos ilyen kinyilvánítását olvashatjuk az erdélyi lapoknak adott interjúiban.

Amikor a harmincas évek elején Nagyváradon hangversenye előtt nacionalista tüntetésre készültek a diákok, hívatta a vezérüket, akire erélyesen rászólt: Ha engem itt blamálnak, Önökre való hivatkozással lemondom a hangversenyt. Sohase tudnék a szeme elé kerülni két régi magyar barátomnak, Bartóknak és Dohnányinak.

A Brassói Lapok munkatársa egy interjú során megkérdezte Enescut: ismeri-e a magyar moderneket, mire a román muzsikus így válaszolt: „Egyaránt becsülöm az összes moderneket, ha zseni fűti őket, és így szeretem Bartókot és Kodályt."

Egy más alkalommal Nagyváradon — 1936-ban — Katona Béla újságíróval beszélgetett. „El sem hiszi — mondotta Enescu —, mennyire szeretném, ha jól menne minden. Mennyire szeretném, ha megérném a nyugodt szép időt. A békét, a jó világot. *Én szeretem a maguk fajtáját, a jó barátaimat, Bartók Bélát, Dohnányit, Kodályt, Szigetit* [...]. Bartókkal Bukarestben találkoztam utoljára [...]."

1937-ben Nagyváradon ismét interjút adott a magyar újságíróknak. Többek között ezeket mondotta:

— Hívtak Budapestre, de sajnos már nem mehetek, pedig Dohnányi maga írt. És Bartók Bélával, Kodállyal szeretnék bizony együtt lenni [...]".

majd így „[. . . [Mit hallok? Bartók Béla letiltotta a német és olasz rádióleadóknál műveinek közvetítését [. . .]. Valamikor úgy ünnepelték Berlinben." — „Igen, de most támadták, hogy baloldali" — veti közbe az újságíró. „— Szóval a politika [. . .] — így Enescu — *Pedig hol lesznek ők és hol lesznek gyermekeiknek gyermekei, amikor Bartók még mindig élni fog!*" — mondotta Enescu.

Emlékirataiban (amelyet Gavoty francia zenekritikusnak mondott tollba) így emlékezik Bartókra:

„Volt három zongoraművész, aki — dicsértessék érte az Úr — nem csak zongoraművész volt: Bartók Béla, Saint-Saëns és Debussy. Bartókot jól ismertem. Legfőként a stílusát csodáltam, ahogyan a zene szerkezetét tiszteletben tartotta, egy állandó kitörési kísérlet ellenére. Játékán érezhető, hogy olykor feszélyezi a forma, azonban meghajlik a kényszer előtt és önmagának is a legjavát nyújtja."

ENESCU ÉS KODÁLY

Enescu és Kodály csak életük későbbi éveiben ismerkedhettek meg személyesen. Kodály ismerte Enescu alkotásait és azokat nagyra értékelte. Ezt mi sem bizonyítja jobban, mint az a tény, hogy Kodály Zoltán a budapesti Zeneakadémián tartott előadásain, növendékeinek Enescu 1. zenekari szvit prelúdiumának unisonóját hozta fel, mint a monódia tökéletes példaképét. A nagy román zeneköltő viszont megemlékezik arról, hogy amikor 1946-ban Bukarestben először hallotta Kodály gordonka-szólószonátáját, milyen rendkívüli hatást gyakorolt rá. Úgy nyilatkozott erről a szerzeményéről, mint a gordonkairodalom remekművéről, méltatta a mű káprázatos virtuozitását, s különösképpen azt, hogy az egyetlen hangszerre írt zenealkotás az érzelmeknek milyen széles skáláját képes felölelni.

Kodály Zoltán csak 1934-ben járt Romániában, amikor még nem ismerte személyesen Enescut. A temesvári filharmonikusok Radu Urlaţianu fiatal karmester vezényletével — remekművének, a Psalmus Hungaricusának bemutatójára készültek. A grandiózus mű temesvári és aradi előadására hívták meg a mestert, aki eleget is tett ennek a meghívásnak. A hangversenyt a román—magyar barátság eszmehirdetésének szánták, és ennek jegyében Enescu I. rapszódiája is szerepelt a műsoron. Amikor elhangzottak az utolsó akkordok és felzúgott a taps, Kodály Zoltán felállt a páholyban és megköszönte a tapsot, majd felment a pódiumra, hogy kezet szorítson a román karmesterrel. Ekkor — babérkoszorúval a kezében eléje lépett Fekete Tivadar költő és újságíró, hogy felköszöntse az illusztris vendéget:

„Köszönjük Önnek, mester — mondotta Fekete Tivadar —, hogy eljött hozzánk [. . .] Ebben a teremben ma este Enescu román rapszódiájának hullámai ölelkeztek Kodály Zoltán Psalmus Hungaricusának égbetörő hangjaival. Ennek a találkozásnak a szárnyán népek ölelkeztek [. . .] Ünneppé nőtt az Ön művének mai előadása Enescu rapszódiájával együtt! Ez a Psalmus Hungaricus és a rapszódia addig maradnak meg a népek kulturális összefogásának jeleként, ameddig a babérfákon zöldellni fog a babér, amelynek leveleiből fonódott ez a babérkoszorú[. . .]."

Kodály így válaszolt a költő szavaira:

„Nem ismerem Enescut, nem jártam soha Temesváron, nem jártam soha Aradon. De *Enescu működését és műveit egy emberöltő óta becsülöm és csodálom* [. . .]."

KODÁLY ÉS ENESCU

Enescu és Kodály csak később ismerkedtek meg, valószínűleg Párizsban. Sajnálatos, hogy erről az első találkozásról nem maradtak fenn feljegyzések. (Egy későbbi levelét a bukaresti Enescu Múzeum őrzi). Tény az, hogy mindkét részről óhajtották a találkozást. Ennek megnyilvánulásaként Enescu 1946 elején meghívta Kodály Zoltánt Bukarestbe, azonban a Psalmus szerzője, őszinte sajnálatára, nem tehetett eleget a meghívásnak, de tiszteletadása jeléül meleghangú dedikációval küldte el, egyik legújabb szerzeményének, a Missa brevisnek egy példányát. Francia nyelvű levélben mentette ki magát. (Kodály Zoltán levelét 1982-es évfolyamunkban László Ferenc adja közre. A szerk.)

Romeo Drăghici, a bukaresti Enescu Múzeum igazgatója, Enescu egykori közeli barátja, a következőket fűzi Enescu és a magyar zeneszerző kapcsolatához:

„Kodály Zoltán Enescuhoz intézett, 1946-os levele az Enescu Múzeum egyik üveges szekrényében látható, Bukarestben, a Calea Victoriei 141-es házában. A dokumentum két nagy zeneszerző kapcsolataira vet fényt. Sajnos, George Enescu nem ismerhette meg Kodály válaszát, mert mire az megérkezett, ő már amerikai hangversenyúton volt, s mint ismeretes, betegsége miatt többé nem tért vissza.

Mint Enescu bizalmas barátja, titkára, majd végrendeleti végrehajtója, határozottan állítom, hogy gyakori beszélgetéseink során (különösen 1946 nyarán, Tescaniban) valahányszor korunk nagy zeneművészeiről volt szó, mindig meleg rokonszenvvel említette Kodály Zoltánt. A kor választott alkotói közé sorolta, s különös érdeklődéssel idézte néhány művét, mint például a Háry János-szvitet vagy a Psalmus Hungaricust. Nem feledkezhetett meg arról a nagyrabecsülésről sem, amellyel a kiváló zeneszerző egy Enescu-mű, az első zenekari szvit iránt viseltetett. Ezzel kapcsolatban idézem Enescu szavait Emlékeiből, amelyeket Bernard Gavoty francia zenetudós gyűjtött össze és adott ki (Les souvenirs de Georges Enesco, Paris 1955, 86—87. oldal): »Ez a szvit egy különös megírású unisono-prelűddel kezdődik, melyet Kodály sokáig a monódia példájaként ajánlott tanítványainak.« Tekintettel a magyar zeneszerző hírnevére, az enescui alkotásnak ez a méltatása különösen jólesett George Enescunak, s megerősítette őt Kodály Zoltán iránti őszinte és kiváló nagyrabecsülésében.

Romeo Drăghici
a George Enescu múzeum igazgatója."

KODÁLY: „[...] MAGÁT AZ EMBERT CSODÁLTAM BENNE"

Az évek során sokan keresték fel Romániából Kodály Zoltánt, aki mindig melegen érdeklődött a román zeneélet, de főképpen Enescu személye iránt és sohasem mulasztotta el rokonszenvét, csodálatát kifejezni. Egy alkalommal — 1955. november 22-én — dr. Lakatos István és Viorel Cosma zenetudósok látogatták meg az ősz mestert. Erről a találkozásról Viorel Cosma — többek között — így emlékszik meg az Előre 1956. január 18-i számában: (Találkozásom Kodály Zoltánnal) „[...] Meglehetősen bátortalanul csengettem lakásának ajtaján. Nagy meglepetésemre maga Kodály nyitott ajtót. Kék házikabát volt rajta.

— Na, neked is jól megfehéredett a hajad! — mosolygott rá Lakatos Istvánra.

Aztán nyájasan betessékelt minket dolgozószobájába.

Odabent minden egyszerű és minden oly barátságos, meleg, munkára hívogató szoba. A magyar népi motívumokkal ékes szőnyegeken és falvédőkön gyönyörködve pihen meg a szem. A villanyfény csak a mester íróasztalát világítja meg s ez még meghittebbé teszi a szoba légkörét.

Az asztalon kefelevonatok vártak átnézésre.

Megemlítettem, hogy Friedmann Ignác 1927-ben eljátszott nálunk — Bukarestben első ízben — néhány Kodály-művet. Most elhoztam a mesternek a két hangverseny műsoráról készített fényképmásolatokat.

— Nem is tudtam erről — örvendezett Kodály —, sőt azt is most hallom először, hogy Friedmann beiktatta repertoárjába az én műveimet [...]

Aztán George Enescu került szóba. A mester részletesen akarta tudni, hogyan, milyen körülmények között halt meg az Oedip szerzője. A beszélgetés során elmondtam neki, mit írt Enescu Bartókról és róla. Idéztem a »George Enescu visszaemlékezései« című kötetből, amely 1955-ben jelent meg Párizsban, Flammarion-kiadásban, Bernard Gavoty szerkesztésében. Most újra hallhattam azt, amit Enescu is említett, hogy a budapesti zeneakadémia zeneszerző szakosztályának hallgatói előtt Kodály a monoszerkesztés példaképének minősítette a liveni mester C-dúr szvitjének unisono-prelűdjét.

Kodályt nagyon meghatották Enescunak Bartók Béláról mondott elismerő szavai.

— *Enescut* — mondotta — *két okból is csodáltam: először a nagy-nagy művészetéért — egészen kivételes előadó volt —, másodszor magát az embert csodáltam benne: tetterejét, bátorságát, a művészet iránti rajongását...*

Találkozásom Kodály Zoltánnal — a baráti magyar nép mai legnagyobb alkotóművészével — nemcsak két muzsikus szakmai megbeszélése volt, hanem ennél sokkal mélyebb jelentőségű esemény számomra. — Viorel Cosma."

Kodály: „Enescu [...] zenei és emberi kiválósága felülemelkedett minden kicsinyes sovinizmuson [...]."

Amikor — 1955-ben George Enescu elhunyt, Kodály mély megilletődéssel fogadta a lesújtó halálhírt. Akkor írta az alábbi sorokat:

„Enescu halálára

Nagyrabecsült pályatársam halála fájdalmas meglepetés volt számomra, hisz csak nemrég láttam legújabb fényképén, amint Párizsban felvételeken dolgozott. Tudtam ugyan, hogy évek óta betegséggel küzd, de hallatlan energiával vett erőt rajta. Utoljára Chicagóban találkoztunk, 1947-ben, saját műveit vezényelte, s ugyanaz este a Brahms hegedű-koncertet játszotta, tehát két ember munkáját végezte. Ez alkalommal láttam, hogy a II. román rapszódia annyira népszerű Amerikában, hogy a közönség énekelni kezdte a témáját. Engem annál inkább érdekelt ez a népszerűség, mert a téma a magyar nép közt is el van terjedve. Két vagy több nép által énekelt dallamok eredetét többnyire igen nehéz megállapítani, ehhez a kérdéshez csak a minden sovinizmustól mentes, elfogulatlan népzenekutatás nyúlhat a siker reményével. Mi már eljutottunk odáig, és kétszeresen fájlaljuk Enescu elvesztését, mert az ő világlátott sokoldalúsága, zenei és emberi kiválósága felülemelkedett minden kicsinyes sovinizmuson. A népek közti megértést és barátságot csak ilyen lelkülettel lehet szolgálni. Enescu élete és egyénisége példa lehet mindenkinek, aki hasonló célokért küzd.

(1955) Kodály Zoltán"

(Szerk.: Bónis Ferenc: Kodály Zoltán: Visszatekintés, összegyűjtött írások, beszédek, Zeneműkiadó, Budapest, 1964)

ENESCU ÉS DOHNÁNYI

George Enescu pályafutása során többször hangversenyezett együtt magyar művészekkel és nyilatkozataiban mindig meleg rokonszenvvel beszélt ezekről a kapcsolatokról.

Az első magyar művész, akivel együtt hangversenyezett *Kresz Géza* hegedűművész. Kresz Géza (Hubay, Sevčik és Ysaye növendéke) Budapestről került Romániába és 1905—1915 között mint a bukaresti konzervatórium tanára és a román udvari vonósnégyes primáriusa működött. Iasiban 1911 őszén volt közös hangversenye a nála egy évvel fiatalabb Enescuval. Kresz Géza jelentős szerepet játszott a román fővárosi zenei életben és bizonyos, hogy a két nagy kaliberű hegedűművész többször találkozott, azonban erről nem maradt fenn semmiféle dokumentum. Ezután — évekkel később — Berlinber *Kerntler Jenő* zongoraművész volt a partnere, majd több ízben játszott együtt — Budapesten, Berlinben, Lugoson — *Szántó Tivadar* zongoraművésszel, más alkalommal *Kósa György* kiváló zeneszerző kísérte zongorán, nem szólva közös fellépéséről *Bartókkal*. Az idők folyamán olyan nagynevű karmesterekkel hangversenyezett mint *Kerner István, Reiner Frigyes, Ormándy Jenő, Harmati Sándor* és nem utolsósorban *Dohnányi Ernő*, akivel az első világháború előtt triózott is.

A legjelentősebbek azonban együttes hangversenyei Dohnányi Ernővel. Első közös hangversenyük 1913. március 2-án zajlott le a budapesti Zeneakadémián, amikor is Dohnányi Ernő, Pablo Casals és George Enescu együtt triózott. Ez a rendkívüli hangverseny, amelyet megismételtek és amelyről oly elragadtatással írtak a budapesti lapok, emlékezetes maradt Enescu és Dohnányi számára. Kitűnik ez abból az interjúból, amelyet Enescu 1927 januárjában a Nagyvárad című lapnak adott, s amelynek során budapesti fel-

lépéseiről beszélt, amikor a Vigadóban *Dienzl Oszkár* kísérte zongorán és amikor Kerner István vezényletével a Zeneakadémián a Beethoven-hegedűversenyt játszotta. „[...] Az én számomra azonban — mondotta Enescu — a legfelejthetetlenebbek azok a trióesték maradtak, amelyeken a muzsikán át meleg barátság fejlődött hármunk között. Magam előtt látom a budapesti Royal kapubejáratánál a plakátot, amelyen csak ennyi állott: »Dohnányi, Enescu, Casals trió-estje« Azóta Dohnányival csak Amerikában találkoztam." Enescu kijelentette az újságíróknak, hogy mindig örömmel megy Budapestre, most is a zsebében a távirat, amelyben a Harmónia hangversenyiroda egyetlen estére annyit ajánl fel, mint amennyit öt erdélyi városban kap, de nem tud eleget tenni a meghívásnak.

Enescu csak jóval az I. világháború után hangversenyezett megint Budapesten: 1930. november 24-én — és ismét Dohnányi Ernővel. A nagy magyar muzsikus vezényelte a filharmonikus zenekart. A szegedi misét adták elő és Enescu az akkor felfedezett 7. Mozart-hegedűversenyt játszotta (először Budapesten). A zenekari estet követő szólóestjén *Kósa György* kísérte zongorán.

Egy évvel később — 1931. novemberében — Enescu Aradon nyilatkozott a magyar újságíróknak. Többek között ezeket mondotta: „Budapesti szereplésemre emlékezem a legszívesebben. Nagy siker volt. Legjobb barátaim egyike Dohnányi boldogan ölelt magához, mondva: Ez volt a legszebb élményem"... Nagyváradon egy évvel később — 1937 októberében — így beszélt: „Hívtak Budapestre. Sajnos a szezonban már nem mehetek [...] Pedig Dohnányi maga írt. És Bartók Bélával, Kodállyal is szeretnék bizony együtt lenni [...]."

Enescu más alkalommal is kinyilvánította rokonszenvét a magyar muzsikusok iránt, amikor Vecseyről, Szigetiről vagy Hubayról tett említést, vagy amikor Ormándy Jenőről, Weiner Leóról, Reiner Frigyesről volt szó, de elsősorban Bartók, Dohnányi és Kodály voltak azok, akikről a legmelegebben beszélt. Csodálatosan tájékozott volt a budapesti zenei életről és szinte mindent tudott a magyar muzsikusokról.

Egy Aradon adott interjújában — 1938 decemberében — olvashatjuk, hogy amikor az újságíró Dohnányinak Enescuról vallott szavait idézte, így válaszolt: „Dohnányi mindig ilyen előzékeny volt. Az idén tavasszal, amikor New Yorkból jövet Párizsban találkoztunk, elbeszélgettünk a régi időkről. A mi kedvenc triónkról, amelyben Budapesten játszott Dohnányi, Casals meg én [...]. Megint tíz éve, hogy nem jutottam el Pestre. Utoljára a Vigadóban játszottam, s a pesti filharmonikusok kísértek Dohnányi vezényletével [...]. Évek óta tervezek egy budapesti koncertet. Talán az idén." És mint annyiszor, megint hozzáfűzi: „Szeretnék Bartók Bélával és Kodállyal egy kicsit együtt lenni".

Katona Béla kiváló nagyváradi újságíró, Enescu-cikkeiből tudjuk azt is, hogy Dohnányi Ernő is milyen elragadtatással beszélt Enescuról. Ekképpen: *„Ez már nem is muzsikus, hanem poéta!"* vagy más alkalommal: *„Lehetnek a négy húrnak csillogó virtuózai, de nála fennköltebb nagysága nincs ma a hegedűnek, mint ő."*

A két nagy muzsikus — Enescu és Dohnányi — kapcsolatáról sajnos

még nem kerültek elő írásos vagy más dokumentumok, adalékok, levelek, amelyek közelebbi megvilágítást, részleteket ismertetnek velünk. Azonban az együttes hangversenyek, a találkozások és nem utolsósorban a sajtóban megjelent meleghangú nyilatkozatok minden kétséget kizáróan arról tanúskodnak, hogy a két nagy muzsikust a kölcsönös rokonszenv, a teljes elismerés baráti köteléke fűzte egymáshoz.

GEORGE ENESCU ÉS DR. LAJTHA LÁSZLÓ BARÁTSÁGA

Dr. Lajtha László neves magyar zeneszerző és népzenekutató az első világháború előtti esztendőkben évente általában hat hónapot Párizsban töltött és később is sűrűn járt a francia fővárosba, ahol állandó kapcsolatot tartott a zenevilággal. Itt találkozott és kötött barátságot Enescuval is.

Különös véletlen, hogy Enescu elhunyta után a párizsi Institut de France (Academie des Beaux Arts) megüresedett székébe Lajtha Lászlót választották.

Enescu és Lajtha kapcsolatáról keveset tudunk. Éppen ezért levélben kéréssel fordultam Lajtha László Budapesten élő özvegyéhez, hogy tájékoztasson erről a baráti kötelékről. Lajtha Lászlóné nem késlekedett a válasszal.

„Budapest, 1974. december 18.

Kedves Pintér!

Az ügy sürgősségére való tekintettel sietek kedves levelére azonnal válaszolni.

Az uram jól ismerte Georges Enescut és mint kiváló és nagy műveltségű muzsikust igen nagyra becsülte! Miután az uram évente járt Párisban — ott lévén kiadója és többnyire művei »première audition«-jai — így alkalma volt Enescuval is többször együtt lenni a zenei társalgásban (én nem mindig kísértem el az uramat ezekre az utakra, de én is találkoztam Párizsban Enescuékkal). Éppen e barátság kedvéért, amikor Enescu Pesten járt, meghívtam őt hozzánk egy »informal déjeuner«-re, csak őt magát, hogy a két muzsikus kibeszélgethesse magát.

Enescu hegedűjével jött, és ebéd után azonnal elkezdődött a muzsikálás. Ő nem csak csodálatosan hegedült (nekem feltűnt, hogy egyáltalán nem tartotta ún. »szabályosan« a hegedűt), de aztán leült zongorázni valamelyik kompozícióját, végül meg együtt böngészték a különböző partitúrákat. Bizony már jóval elmúlt délután négy óra, amikor visszasietett a szállodájába gyakorolni! . . .

Bizony nem gondoltuk akkor, hogy az uram ezt a kiváló muzsikust (és európai műveltségű embert) a francia akadémia székében fogja követni!

Az uramat 1955-ben választották az Akadémia tagjává, de csak 1962-ben volt alkalma Párisba kijutni és így csak akkor jelenhetett meg az Institutban a megtisztelő kinevezést megköszönni.

Sajnos nem tudok Önnek dokumentumokkal szolgálni, mert nem nagyon őriztük meg nemzetközi levelezésünket . . . viszont azt sem tudom már, hogy az uram felolvasta volna-e a székfoglalóját, vagy pedig csak

előadta szabadon. Ő ugyanis olyan folyékonyan beszélt franciául, hogy ha kellett ott előadnia, azt többnyire papiros nélkül tette.

Hadd jegyezzem meg még utoljára, hogy volt az uramnak még egy kiváló román »testi-lelki« jó barátja Constantin Brăiloiu személyében, akivel szintén sokat volt együtt Párisban.

Szívesen üdvözli

Lajtha Lászlóné"

Ez a rövid levél rávilágít a két kiváló muzsikus barátságára, de a kapcsolat részleteinek feltárása későbbi kutatókra vár.

*

Enescu hosszú pályafutása során — Bartókon és Kodályon kívül — sok magyar zeneművésszel került kapcsolatba. Még az első világháború előtt többször hangversenyezett együtt Szántó Tivadar zongoraművésszel, budapesti hangversenyein Kerner István, Dohnányi Ernő és Kósa György voltak a partnerei, egyik berlini koncertjén Kerntler Jenő ült a zongoránál, amerikai hangversenyein Reiner Frigyes, Harmati Sándor és Ormándy Jenő vezényelte a zenekart. Bécsi éveiben és Párizsban is voltak magyar muzsikus ismeretségei, kollegiális és baráti kapcsolatai. De együttműködött romániai művészekkel is, mint László Árpád zongoraművész zeneszerzővel, Halmos György zongoraművésszel — és másokkal.

FÉNYES SIKERŰ BEMUTATKOZÁS BUDAPESTEN

Már nagyhírű és világjáró hegedűművész volt Enescu, amikor — 1912 márciusában — először lépett a budapesti közönség elé. A magyar főváros zenei élete az első világháborút megelőző években Bécshez fűződött, hangverseny-pódiumain csak a legkiválóbb és legnevesebb művészek léphettek fel. Enescu nagy nemzetközi hírnévnek örvendett és nevét jól ismerték Budapesten, ahol őszinte érdeklődéssel várták bemutatkozását. Ez az első találkozás azonban minden várakozást felülmúlt. Enescu, sodróerejű hegedűművészetével bámulatba ejtette a magyar hallgatóságot. A bemutatkozás körülményei is tündöklőek voltak. Az Uránia Nemzetvédő Egyesület rendezte jótékonycélú hangversenyét (amelyen Enescu fellépett) a Vigadóban. A korabeli lapok megemlékeznek arról, hogy a csillárfényárban pompázó hangversenyterem megtelt exkluzív közönséggel és külön hangsúlyt adott az est jelentőségének az a ritkán előfordult tény, hogy díszes kíséretével József Ferenc királyi herceg is megjelent a hangversenyen. Az akkori kiváltságosok szokása szerint a hölgyek ragyogó estélyi ruhákban, káprázatos ékszerekkel, a férfiak frakkban, szmokingban, díszegyenruhákban hivalkodtak a zsúfolt nézőtéren, amelyen „tout Budapest" jelen volt. Persze nemcsak az arisztokrácia. Mindenki, aki számított a magyar főváros zeneéletében és természetesen a zenekedvelők szélesebb rétege (annak ellenére, hogy felemelt, magas helyárak voltak) tanúja akart lenni a nagy zenei eseménynek. George Enescut a Wiener Tonkünstlerverein zenekara kísérte és kívül Maria Barrientos spanyol énekesnő is közreműködött. Zúgó tapsok, éljenzések hevítették a forró hangulatú hangversenyt. A bemutatkozásnak rendkívül kedvező sajtó-

visszhangja volt. A lapok egyöntetűen az elragadtatás hangján írtak Enescuról. Az *Újság* (március 27-i számában) így méltatja az eseményt:

„Az Uránia Nemzetvédő Egyesület javára rendeztek ma este hangversenyt a Vigadóban. A rendes jótékonycélú hangversenyek keretét messze felülmúlta ez a mai. Igaz művészetben gyönyörködött a közönség mindvégig [...] Zajos tapsokkal adóztak Enescu Georgesnek, [...] akiben jeles képességű hegedűművészt ismertünk meg. Tónusa széles, meleg, technikája nagy, előadása ifjú hévvel teli. Saint-Saëns h-moll hegedűversenyét játszotta gazdag árnyalásokkal és temperamentumosan. Az ünneplést ráadással kellett megköszönnie. A kitűnő művészeket a Wiener Tonkünstlerverein zenekara kísérte Wallner Hans Maria szakavatott vezetése alatt, finoman alkalmazkodva [...]." A *Budapesti Hírlap* pedig így ír: „Enesco György, akivel ma ismerkedett meg közönségünk, elsőrangú hegedűs. Játékán megérzik a francia iskola könnyed eleganciája, és melegsége. Tónusa szélesen zengő, technikája ragyogó. A művész Saint-Saëns gyönyörű h-moll versenyét adta elő. A második tétel gyöngéd lírája s az utolsó rész szédületes ritmikája egyforma tökéletességgel szólalt meg hegedűjén [...]."

„[...] nobilis előadásával meghódította hallgatóságát. Szép, meleg tónusa és előkelő felfogása minden tétel után zajos elismerést aratott [...]" — írta a *Pesti Hírlap* kritikusa. Egy másik lap — a *Világ* —, cikkírója megemlíti, hogy „George Enescu román hegedűművész, a bruxellesi Soirées symphoniques dirigense [...]" (vagyis, már 1912-ben, mint karmestert is ismerték) [...] — majd a továbbiakban: „[...] játéka elegáns, hangja változatos és előadása szikrázó szellemességet árul el [...]" Dr. Lakatos István kolozsvári zenetörténész szerint (Zenetörténeti írások, Kriterion, Bukarest 1971): „E hangversenyről Molnár Antal is bírálatot írt: Kritikájából megtudjuk, hogy az esten Maria Barrientos spanyol énekesnő is fellépett és hogy a hangversenyt Oscar Nedbal cseh karmesternek kellett volna vezényelnie. Őt helyettesítette H. M. Wallner badeni dirigens. Molnár Antal így számol be Enescu játékáról: — [...] meglepetést jelentett George Enescu bemutatkozása. Ez a Párizsban élő és zeneszerzeményei révén is ismert román hegedűművész a nagystílű virtuózok sorából való. Csupa temperamentum, de a döntő pillanatban nagyszerűen tudja fékezni szenvedélyét. Elegáns, sima játékmodora a francia iskola finomságaiban gyökerezik. Tónusa meleg, behízelgő, kantilénája érzéki szépségű, technikája pedig bevégzett tökélyű és minden nehézséget legyőző [...]".

Érdemes idézni a budapesti német nyelvű Pester Lloyd cikkéből: „... Enesco... ist ein reifer Künstler, mit zwar massigem, aber schönen singenden, seelenvollen Ton und nobler echt musikalischer Auffassung [...]. (Enescu [...] érett művész, akinek hegedűhangja mértéktartó, szépen éneklő, lélekkel telített. Előadása előkelő, felfogása hitelesen zeneies [...]."

„ZENEI ÍNYENCEKNEK VALÓ EST VOLT"

Tehát a budapesti bemutatkozás teljes diadal volt. És a siker talán még jobban fokozódott március 2-án, a második hangversenyen. Ugyanis a bemutatkozást követő napon, ugyancsak a Wiener Tonkünstlerverein zenekarának

kíséretében Oskar Nedbal nagynevű karmester vezényletével Pablo Casals világhírű gordonkaművésszel és Sir Donald Francis Tovey neves angol zongoraművésszel együtt játszott Enescu. Rendkívüli zenei teljesítmény lehetett! ... és milyen csodás hangversenyben volt része a budapesti közönségnek. Hatalmas műsor: Beethoven Egmont nyitánya, Schumann gordonkaversenye, Brahms kettős koncertje és Beethoven hármas-versenye, ilyen világraszóló nagy művészekkel! Azt hinnők, hogy Pablo Casals rendkívüli személyisége elhomályosította partnereit. A sajtóvisszhangból világosan kitűnik, hogy ez korántsem történt így. Enescu, nagy egyéniségét érvényre juttatva, teljesen egyenrangú művészként játszott partnerével.

A Vigadó zsúfolt nagyterme még az előző estnél is ünnepélyesebb volt. „Már a külső képén is látszott, hogy nagy művészi esemény — számol be az *Újság* című napilap — A hatalmas terem tele előkelőségekkel. Az emelvény előtt Auguszta királyi hercegasszony és fia, József Ferenc királyi herceg ülnek, kíséretükkel. A tömött széksorokban frakkos, szmokingos urak, ragyogó hölgyek. A fővárosi társasélet és művészvilág színe-java. A mostani nagy hangversenyáradatban csakis kivételes, évek hosszú során át ritkán adódó alkalom tud ilyen közönséget egybegyűjteni." Majd a cikkíró így folytatja: „S tényleg zenei ínyenceknek való est volt a mai. Három csodás nagyságú művész: Casals, Enescu és Tovey játszott a Tonkünstlerverein Nedbal vezette zenekarának kísérete mellett. Egyiküket sem kell felfedeznünk. Nagysikerű képességeiket ismeri és művészetükért méltán lelkesedik a budapesti közönség. Ma is utolérhetetlenül játszottak. Casals előadta Schumann csellóversenyét, majd Enescuval együtt Brahms hegedűre és csellóra írt versenyművét szólaltatták meg, a hatalmas alkotás minden szépségét tökéletesen érvényre juttatva. Az érett Beethoven egyik leggyönyörűbb szerzeménye, a hegedűre, csellóra és zongorára írt versenyműve koronázta be az estet. A két művészhez Tovey társult, s hárman hosszú időre feledhetetlen élvezetet szereztek a közönségnek, amely egész estén át viharzó lelkesedéssel ünnepelte az előadókat és Nedbal Oskárt, a zenekar kitűnő karmesterét."

Általában, az egész budapesti sajtó egyöntetű elragadtatását fejezi ki. Így a *Pesti Hírlap:* „Magas, művészi nívójú, minden részletében felejthetetlenül szép volt a Tonkünstlerorchester szombati hangversenye. De csakis a közreműködött szólisták révén: a spanyol Casals, a román Enescu és az angol Tovey vetélkedett egymással, a cseh Nedbal vezetése alatt (osztrák) Tonkünstler zenekar kísérete mellett, a dicsőség, a művészi diadal pálmájáért [...]". A cikkben Enescu művészetét méltatva a zenekritikus a következőket írja: „[...] és Enescu, a román hegedű-poéta, akit pénteken hallottunk először és máris úgy megszerettük, mintha már évek óta gyönyörködtünk volna művészetében — ma is elragadtatást kelt ritka szép, meleg, édes, de amellett mégis erőteljes és színes tónusával, valamint kongeniális felfogásával [...] [Casalsszal és Tovey-jel] határtalan lelkesedést keltve [...]." — fejezi be méltatását a Pesti Hírlap kritikusa.

A *Magyarország* című lap is elragadtatással ír: „[...] A hatalmas, szép kompozíció interpretálásában a két művész együttműködése valósággal lelkesedésre ragadtatta a közönséget [...] Enescu meleg tónusa pompásan simult Casals gordonkajátékának nemes hangjához", majd a hármas-koncertről írva: „[...] amit itt a művészek harmonikus együttérzés dolgában nyúj-

tottak, az egyszerűen elragadó volt [...]". Hasonlóan ítéli meg Enescu játékát a *Pester Lloyd* is, amelynek cikkírója szintén megállapítja, hogy: „[...] még egy Casals mellett is kitűnően érvényesült". A *Budapesti Hírlap* szerint: „Igazán páratlanul érdekes, ritkán hallható műsor volt, elsőrendű előadásban [...]." *A Zene* című szakfolyóirat Enescut méltatva elégedetlenségét fejezte ki a zenekar miatt: „A második estén az előadók elsőrangú kvalitásánál fogva [...] olyan érdekes és oly művészi magaslatra emelték az estet, hogy a zenekarra elfelejtettünk haragudni [...]."

A *Világ* című napilapban az akkori idők egyik legjelentősebb zeneesztétája, Csáth Géza írt az eseményről. Talán legtökéletesebben ő karakterizálja Enescut, akit Ysaye-hoz s Marteauhoz hasonlít — a román művész javára. Többek között ezeket olvassuk: „[...] Azután Casals és Enescu léptek a dobogóra. Enescut tegnap hallottuk először. Ma még jobban tetszett. Megbízható ízlésű, kiváló készültségű ember. Játéka könnyedébb a Marteauénál és frazírozása nyugodtabb mint Ysaye-é, de rájuk emlékeztet. Hangja rendkívül nemes, erős, változatos, tartalmas. A fortéi zengenek. Mit mondhatnánk jobbat tónusának dicséretére, minthogy győzte Casalsszal a versenyt. Egyensúlyban maradt vele. Enescunak külön is nagy sikere volt. Bátran megjósolhatjuk, hogy a pesti hirdetőoszlopokon még gyakran fogunk találkozni nevével [...]."

Úgy is történt, ahogyan Csáth Géza cikkében reményének adott kifejezést. Enescunak olyan rendkívüli sikere volt, hogy a Filharmónia még abban az évben meghívta koncertezni egyik bérleti hangversenyére. A budapesti Filharmóniai Társaság évadonként tíz ilyen bérleti hangversenyt rendezett, amelyekre kizárólag csak világhírű művészeket, karmestereket hívtak meg.

„ENESCU BRILIÁNS HEGEDŰS"

Még az év őszén — 1912 novemberében — George Enescu régi ismerősként érkezett Budapestre, ahol a tavaszi hangversenyek emlékeivel, nagy szeretettel várta a közönség. A sajtó is meleg rokonszenvvel és a legnagyobb művészeknek kijáró értékeléssel emlékezett meg erről az újabb találkozóról. Több lap, így a *Magyarország* méltató soraiban Enescut, mint zeneszerzőt is bemutatja és ismerteti alkotásait, amelyek — mint írja — a párizsi Enoch kiadásában jelentek meg. A cikkíró megemlíti Enescu két szimfóniáját, zenekari szvitjeit, két hegedű-zongora szonátáját, vonós-oktettjét és két román rapszódiáját, amelyek — úgymond — sokszor szerepelnek a párizsi hangversenyek műsorain. Ugyanígy részletes életrajzot közölt a *Pesti Hírlap* is. Mindez azt bizonyítja, hogy a magyar zenekritikusok már 1912-ben ismerték és jelentősnek tartották Enescu zeneszerzői tevékenységét.

November 20-án zajlott le a Filharmónia emlékezetes hangversenye, amelynek George Enescu volt a szólóművésze, a zenekart pedig Kerner István vezényelte. A filharmonikusok ezúttal francia művekből állították össze műsorukat. Enescu Lalo Spanyol szimfóniájának hegedűszólóját játszotta. Amikor megjelent a színen és kiállt a zenekar elé, hosszan tartó, zúgó tapssal köszöntötte a közönség. A mű elhangzása után — mint a korabeli lapokban olvassuk — a hallgatóság elragadtatásában zajos ovációban részesítette a román

hegedűművészt. A *Pesti Hírlap* írja: „[...] a mai úgynevezett francia hangversenynek román művész adta meg a maga művészi szignatúráját. Enescu György hegedűművész, a mai hangverseny sztárja [...]. Babér, a virtuóznak kijáró elismerés is bőven termett neki [...] Lalo második hegedűversenyét [...] olyan szubtilis poézissel, olyan finoman és színes tónussal, olyan előkelő ízléssel játszotta, hogy valósággal nobilizálta, magas nívóra helyezte Lalo sekély, híg gondolatmenetű művét. A hallgatóság viharos tapsaira pedig eljátszotta Bach (C-dúr szonáta) Andantéját, olyan nemes stílusban, olyan kongeniális felfogásban, hogy utána ismét vége-hossza nem volt a tapsnak és kihívásnak". Merkler Andor a *Magyarország* című lapban megjelent terjedelmes méltatásában (amelyben Enescuról, mint zeneszerzőről is megemlékezik) azt írja: „[...] Enesco briliáns hegedűs, akinek széles, meleg tónusára, temperamentumos játékára és vonókezelésének szokatlan energiájára közönségünk jól emlékezhet [...]."

A teljesség kedvéért megemlíthetjük, hogy egy-egy lap kifogásolni valót is talált Enescu játékában, így például az *Újság* cikkírója elismeri Enescu nagyságát, azonban egy *de* szót tesz utána: „Az est vendége Enesco György volt, akinek művészetét már tavalyról ismerjük. Nagy képességeit, melyekkel hangversenyein osztatlan sikert aratott, ma este nem fejtette ki a maguk teljességében [...] Kissé temperamentumtalanul játszotta Lalo Spanyol szimfóniáját, amely talán nem is illik egyéniségéhez [...]." Ellenkező véleménye volt a Pester Llyod kritikusának, aki kihangsúlyozta: „[...]A román hegedűsnek igen jól feküdt a versenymű, amelyben kitűnően érvényesült ízléses édes hegedűhangja, érzékeny dallamképzése és cizellált játéka. Hangos sikere volt [...]".

PABLO CASALS—GEORGE ENESCU—DOHNÁNYI ERNŐ

A budapestiek annyira megszerették Enescut, hogy az egy év alatt lezajlott három nagysikerű hangversenye után állandó meghívást kapott és rendszeres vendége lett a magyar főváros zeneéletének. Alig három-négy hónappal a legutóbbi hangversenye után 1913. március 2-án játszott ismét Budapesten.

Három nagy művész: Pablo Casals, George Enescu és Dohnányi Ernő tartotta kamarazene-hangversenyét a Zeneakadémia nagytermében. A három mester, három trió remekművet játszott: Beethoven C-dúr, Brahms c-moll és Schubert B-dúr triója képezte a műsort. A lapok megemlékeznek arról, hogy a magyar főváros legelőkelőbb közönsége előtt játszottak, kiemelik, hogy az évad legszebb hangversenye volt és a nagyszámú hallgatóság határtalan lelkesedéssel ünnepelte a három kiváló művészt. Enescu megint emlékezetessé tette magát a pestiek előtt.

A kritika egyöntetű elismerése nem maradt el. Íme, néhány szemelvény:

„Kimagasló eseményt jelentett [...] Dohnányi—Enesco—Casals szövetségének trió-estélye [...]. Amikor ilyen nagy kaliberű művészek egyesülnek Beethoven—Brahms—Schubert alkotásainak előadására, csak természetesnek találjuk, hogy a budapesti zenekedvelő közönség tömegesen tódul meghallgatásukra. A Zeneakadémia meg is telt erre az alkalomra az utolsó helyig

lelkes hallgatósággal, mely egész este fáradhatatlanul ünnepelte a művészeket [. . .]." *(Pesti Hírlap)*

„[. . .] A három művész kongeniális együttérzéssel, eszményi stílusérzékkel és szinte tökéletes reprodukálással játszott [. . .]. Mindegyik alárendelte művészi egyéniségét a művészi célnak és éppen ezért teljesen kongruált játékuk és igazán felülmúlhatatlan volt értelmezésük [. . .]." *(Pester Lloyd)*

„[. . .] Mikor olyan világhírű művészek egyesülnek kamarazeneművek előadására, kik egyedül szoktak megjelenni a hangversenytermek dobogóján, a közönség érdeklődése, kíváncsisága abban a pillanatban ki van elégítve, amikor együtt és egyszerre látja dédelgetett kedvenceit. Mihelyt játszani kezdenek már csak csalódás a hallgatóság osztályrésze [. . .] nincs meg az összeszokás, egyensúly, nem mindig egyforma a felfogás stb. [. . .]. Mikor vasárnap este elmentünk a Zeneakadémiára, ahol Dohnányi Ernő, Enesco György és Casals Pablo tartották meg trió-estjüket, ilyenektől tartottunk. Most pedig örömmel valljuk be, hogy csalódtunk a legteljesebb mértékben. Mintha mindig együtt muzsikált volna a három művész. Csupa megértés, csupa egyensúly, csupa egyöntetűség mindenütt [. . .]. Méltó volt a román hegedűs a magyar zongoráshoz, és spanyol gordonkáshoz. Beethovennek, Brahmsnak és Schubertnek adták elő egy-egy trióját. Tökéletes volt mind a három. A közönség tombolva ünnepelte a művészeket az egész este folyamán." W. *(Az Újság)*

„[. . .] Enescu sok finomságot, melegséget, muzikalitást árult el az együttjátszásban [. . .]." *(Magyar Nemzet)*

„[. . .] Vasárnap este volt a szezon egyik legnagyobbszerű zenei eseménye: a magyar Dohnányi, a spanyol Casals és a román Enesco kamaraestje. A világhírességekből alakuló ad hoc kamarazene-szövetkezések közül eddig ez a három művész aratta nálunk a legnagyobb sikert. Bármilyen nagy ellentétek vannak egyéniségükben, temperamentumukban, művészi felfogásukban, éppen végtelen nagy művészetükkel oly nobilisan, a kamarazene stílusának oly tökéletes megértésével tudják magukat egymás mellé és egymás alá rendelni, milyent ritkán találunk meg bármely mindig együttműködő társaságnál [. . .]." *(Világ)*

Enescunak 1914-ben — közvetlenül a világháború kitörése előtt is — még három hangversenye volt Budapesten.

ISMÉT BUDAPESTEN — PABLO CASALSSZAL ÉS SZÁNTÓ TIVADARRAL

A háború előtti hónapokban Budapest hangversenytermeiben egyre gyérült a közönség. 1914. február 26-án este azonban színültig megtelt a Zeneakadémia nagyterme. Enescu ismét Casalsszal hangversenyezett és harmadikként Szántó Tivadar zongoraművész — Enescu kedvelt partnere — ült a zongoránál. (Enescu és Szántó az előző napokban Lugoson hangversenyezett együtt.)

A *Pesti Hírlap* beszámolója erről az estről plasztikusan értékeli, hogy milyen rendkívüli élményben volt része a budapesti közönségnek:

„Csütörtök este szinte szűknek bizonyult a Zeneakadémia nagy hangversenyterme, az utolsó helyig megtelt lelkesült, ünneplő közönséggel, még a dobogót is elfoglalta a hallgatóság. A különös, ezidén szokatlan jelenség

magyarázata: Casals George Enescóval és Szántó Tivadarral együtt triózott [...]. Nem lehet jobban elmélyedni a mű szellemében és stílusában, nem lehet poétikusabban és amellett minden külső hatás megvetésével játszani kamarazenét, mint ahogy a három művésztől hallottuk ma este. Mert Enesco hegedűje és Szántó Tivadar zongorája méltó kísérője volt a Casals varázs-csellójának és a spanyol művész igazán csak primus inter pares volt ma este. A hallgatóság minden mű után a három művészt valósággal elhalmozta lelkes tetszésnyilvánításával és egy rendkívül élvezetes, egy felejthetetlen szép este emlékével távozhatott."

A hangverseny műsorán: Haydn: 1. trió, Beethoven: Geister trió, Brahms: H-dúr trió (op. 8) szerepelt.

ESTÉLY A ROYALBAN

Még aznap este, hangverseny után a Royal Szálló nagytermében ünnepséget rendeztek az illusztris művészvendégek tiszteletére, amelyben „a magyar művészi élet kiválóságai csaknem teljes számban megjelentek". Ezen az estélyen „intim hangverseny" is volt, amelyen Casals, Enescu, Szántó, továbbá Ricardo Vines híres spanyol zongoraművész (aki Debussy első tolmácsolói közé tartozott) és Simion Ingo énekművész léptek fel. Szántó Tivadar saját átiratú Bach-műveket játszott, majd George Enescu ült a zongorához és saját szerzeményét, 2. szvitjének (op. 10, D-dúr) Pavana részletét játszotta. Pablo Casals Luigi Boccherini B-dúr versenyét tolmácsolta Enescu zongorakíséretével.

Az estély késő éjszakai órákba nyúlt. A rendezőség felkérésére a megjelentek nevében George Enescu mondott köszöntőt, és ő nyújtotta át Casalsnak Murányi Gyula szobrászművész plakettjét, amely a nagy spanyol gordonkaművészt ábrázolja. A beszámolókból kitűnik, hogy Casals mellett George Enescu volt ennek a „felejthetetlen est"-nek fénypontjában.

Másnap, február 27-én a Harmónia hangversenyrendező iroda rendezett nagyszabású művészestet a Vigadóban, amelyen Enescu és Szántó Tivadar is fellépett.

Enescu tehát két nap leforgása alatt három ízben játszott Budapesten. Nem sejtette, hogy ezzel hosszú, hosszú időre búcsúzott el a magyar főváros közönségétől.

A világháború évei elszakították a magyar főváros zeneéletétől, amelynek — mint az előző tudósításokból kitűnik — sűrűn szerepelt, nagyraértékelt, nagyon megszeretett vendége volt. A háborút követő évek pedig nem kedveztek a régi kapcsolatok feleleventésének. A csendes távolmaradás semmi esetre sem Enescu vagy a magyar zeneélet személyiségein múlott. Budapest zeneéletében, a közönség körében még nagyon sokan emlékeztek Enescu nagysikerű hangversenyeire és tudtak világraszóló sikereiről is. Mégsem hívták meg. Az ok nyilvánvaló: a fasizmust előkészítő Horthy-rendszer hivatalos és mesterséges gyűlöletszítása, a mérgezett politikai légkör ránehezedett az ország kulturális életére is.

Több mint másfél évtized elteltével — 1930 őszén — érkezett ismét Budapestre George Enescu.

ENESCU: „NAGYON SZERETEM A MAGYAROKAT"

A magyar főváros zeneéletének legjobbjai meleg szeretettel és a világhírű, nagy művésznek kijáró megbecsüléssel fogadták Enescut. Néhány napig tartózkodott Budapesten és ez alatt régi ismerőseivel, a zenevilág több jelentős személyiségével találkozott, így Dohnányi Ernővel is, akivel ezúttal is együtt szerepeltek. Dohnányi nyilatkozatából tudjuk — nagyrabecsülésének tanúsága az, hogy a hangversenyre, amelyen Szegedi miséjét mutatták be, Enescut hívták meg szólóművésznek. Dohnányi vezényletével Mozart-koncertet játszik.

George Enescu személyisége természetesen magára vonta az újságírók figyelmét és többen fel is kérték, hogy beszélgetést folytassanak vele. Különösen érdekes az az interjú, amelyet a *Pesti Napló* munkatársának adott:

GEORGE ENESCU BUDAPESTEN

(Beszél életéről, művészetéről és Yehudi Menuhinről, aki tanítványa volt)

Az újságíró cikkének bevezetőjében megemlíti, hogy a „kiváló román komponista és hegedűművész" a becsületrend tisztje és a francia akadémia levelező tagja, továbbá azt, hogy nyolcszor járt Amerikában. Majd átadja a szót Enescunak, aki elöljáróban hosszú távolmaradásáról beszél:

„— Tizennyolc év óta nem voltam Budapesten — kezdte nyilatkozatát Enescu. — Egyszerűen azért, mert — nem hívtak meg. Arról szó sem lehet, hogy távolmaradásom politikai okokból történt volna, mint ahogyan arról sem lehet szó, hogy haragudtam volna a magyarokra. Ellenkezőleg. Nagyon szeretem őket és boldog vagyok, hogy ismét itt lehetek, ahol tizennyolc évvel ezelőtt nagy sikerrel hangversenyeztem Casals Pablóval és Dohnányival.

— Rengeteget utazom és hangversenyezem. A hangverseny számomra a gyakorlat óráit jelenti — mielőtt egy-egy nagyobb városban hangversenyezek, két-három kisebb városban játszom, hogy megfelelő lendülettel és forrósággal léphessek a nagyváros közönsége elé. Általában, egész művészi pályámon egy cél vezetett: a *tökéletes függetlenség.* Ehhez pénz kell, tudom — de én fütyülök a vagyonra, van egy hegedűm, egészséges vagyok, imádom a művészetemet, mindez éppen elégséges ahhoz, hogy függetlenséget biztosítsak a magam számára.

— Romániában csak nyaranta tartózkodom, de amikor otthon vagyok, természetesen egész szívvel és lélekkel foglalkozom a román muzsikusokkal. Érdekes, hogy a román zeneművészet az utóbbi tizenöt évben milyen nagy mértékben fellendült. Néhány kiváló fiatal komponistánk van már, akik közül kettőnek világhíre van. Ezelőtt húsz évvel nagyobb alapítványt létesítettem Romániában, amelynek kamatait a legkiválóbb fiatal zeneszerzők kapják és ezen a pénzen külföldön tökéletesíthetik tudásukat.

— Yehudi Menuhinnal Párizsban ismerkedtem meg, ahol felkeresett egy hangversenyemen, elém állt, bemutatkozott és kijelentette, hogy tőlem akar órákat venni. Ettől a pillanattól kezdve *hónapokon át éjjel-nappal velem volt.* Nem adtam neki órákat, de naponta órákon keresztül beszélgettem vele a

muzsikáról, annak lényegéről, és amikor eljátszott nekem valamit, mindig megtettem komoly észrevételeimet. Yehudi Menuhin *egyike a világ legnagyobb csodáinak*, tökéletes muzsikus, és ami hiányzik belőle, azt már csak a továbbfejlődés időszaka adhatja meg számára. Bízom abban, hogy Yehudi Menuhin útja *folytonosan felfelé fog vezetni* és hogy ez megtörni nem fogja sohasem, mert szülei úgy nevelik, mint ahogy egy egészséges, normális gyermeket kell nevelni. Meghagyják a játékait, nem zökkentik ki gyermekkorának vígságából és gondtalanságából — a legritkábban engedik hangversenypódiumra, nem akarnak művészetével már most vagyont harácsolni össze. Ennek a fiúnak az élete lényegében olyan, mint minden más, vele egykorú gyermeké, csak a művészete nagyobb és csodálatosabb, mint bárki másé. Amikor utoljára együtt voltam vele, ezt mondottam neki:

— Édes fiam, ne végy tudomást arról, hogy ünnepelnek, sohase játssz*á*l a publikumnak, hanem mindig és egyedül csak a csillagoknak, az — *Istennek!*"

Ugyancsak figyelemre méltó az a beszélgetés, amelyet Enescu a *Magyar Hírlap* munkatársával folytatott. Ebből kitudódik, hogy a román zeneköltő budapesti tartózkodásának napjaiban, szállodai szobájában, az Oedip hangszerelésének befejezésén dolgozott. Érdemes ezt az interjút is teljes egészében idéznünk:

„GEORGES ENESCO BUDAPESTRE ÉRKEZETT. Illusztris vendég érkezett Budapestre. Georges Enesco, a román zenei élet egyik legkimagaslóbb egyénisége, egyébként világhírű hegedűművész és komponista, jött el, hogy Dohnányival és a filharmonikus zenekarral együttes estét rendezzen a magyar fővárosban. Ezenkívül önálló koncertet is fog adni. Georges Enesco Románia zenei életében körülbelül azt a helyet foglalja el, mint nálunk Hubay Jenő.

Szállóbeli szobájában, éppen az asztalnál ül és komponál, amikor meglátogatjuk. Fekete, utcai ruháján a becsületrend piros szalagja.

— Van egy kis időm — mondja —, tehát nekiláttam új operám instrumentálásához. Már az utolsó munkát végzem. Remélem, budapesti tartózkodásom alatt be is fejezem legújabb operám hangszerelését. Az opera címe: Oedipus, szövegét Edmond Fleg, a svájci származású, de Párizsban élő író írta.

Georges Enesco hosszú éveken át élt Párizsban. Beszélgetésünk során elmondja, hogy Bécsből Párizsba tolódott most a zenei élet központja. Ott élnek állandóan Stravinsky, Prokofjev, Honegger, Darius Milhaud, Paul Dukas, Ravel, Florent Schmitt, a ma legnagyobbjai. És szívesen látogat el ebbe a zenei körbe Richard Strauss is.

A földszintről jazzmuzsika szűrődik be a szobába. Megkérdezzük, szereti-e a jazz-zenét.

— Nem zavar — mondja. — Már meg sem hallom. Nem mintha nem szeretném, de egy kicsit sok belőle. Nálunk Romániában is tombol a jazzmuzsika divatja. Sőt kicsit ijedten vettük észre mi muzsikusok, hogy a román nemzeti zenét teljesen kiszorítja, elfelejteti. Ezért most Romániában kiváló zeneszerzőkből társaság alakult, amely elhatározta, hogy összegyűjti — mint önöknél Bartók — a népi zenét, megóvja, sőt fejleszteni fogja. Ez a társaság engem választott elnökévé.

A kiváló komponista most az asztal felé lép, ahol szerte hevernek a kották. Akaratlanul is elárulja, hogy izgatja a munka, folytatni szeretné az *Oedipus* instrumentálását.

(r. l.)"

Első estjén — 1930. november 24-én — a budapesti Filharmóniai Társaság rendkívüli hangversenyének szólóművésze volt Enescu. A zenekart *Dohnányi Ernő* vezényelte és a műsoron Beethoven Coriolan-nyitánya, Mozart VII. hegedűversenye, majd a műsor második felében Dohnányi: Szegedi miséje szerepelt. Négy nappal később — november 28-án — tartotta meg Enescu önálló hegedűestjét, amelyen *Kósa György*, a kiváló zongoraművész és zeneszerző kísérte zongorán.

Mozart VII. hegedűversenyét akkoriban fedezték fel és Enescu játszotta először Budapesten. Előadásával osztatlan sikere volt, mert még a jobboldali sajtó nagy része is elismerte tolmácsolásának rendkívüliségét. Az *Új Nemzedék* sem tagadhatta, hogy „[...] jó muzsikus, érdekes egyéniség [...] Mozart Andantéját emlékezetes szépen játszotta [...]" és a *8 Órai Újság* is, hogy: „[...] Enescu nagyon régen nem volt nálunk [...] mesteri stílustisztasággal játszotta Mozart D-dúr versenyét [...]", a *Budapesti Hírlap* pedig: „[...] Mozart VII. hegedűversenyének [...] koncertáló szólamát Enescu György játszotta stílusosan, muzikálisan, behízelgően tiszta, lágy tónussal, szinte nőies finomsággal és elismerésre méltó technikával".

Viszont a jobboldali *Magyarság* cikkének soraiban tendenciát érzünk, amikor azt írja, hogy „[...] Mozart VII. hangversenyét [...] amelyet George Enescu hegedűművész adott elő rutinnal, de unalmasan. A művész tizennyolc év előtt már járt Budapesten s a kiváló hegedűsök között emlegették a nevét. A hosszú hangversenyezés azonban kiégette és kifejezéstelenné tette játékát [...]."

A politikai légkör tehát éreztette hatását Enescunak — sokak részéről régen várt — budapesti vendégszereplésén is. Szólóestjén nem volt zsúfolt ház, mint a háború előtt minden alkalommal, és a sajtóvisszhang is eltérő volt. Mondhatjuk, hogy a jobboldali sajtó teljes szubjektivitással kezelte a világhírű, világsikereket arató nagy román hegedűművészt. Azonban ott voltak — és ez a nagyobb tábor — a teljesen elfogulatlanok és egyben a leghozzáértőbbek, akik — abban a légkörben is — őszintén elismerték Enescu művészetét; a magyar zenebírálat legkiválóbbjai voltak —, mint például: Tóth Aladár, Lányi Viktor, Péterfi István, Molnár Antal és mások.

„Az est első felében Coriolan megnyitójának erővel teljes előadása után — írja Lányi Viktor a *Pesti Hírlapban* — egy pompás hegedűművészt hallottunk. Enescu Györgyöt, aki a békeévek óta most először játszott Budapesten. Szédületes technikával, gyönyörű, kifejező tónussal, előkelő felfogásban adta elő Mozart ritkán hallott, igen érdekes VII. versenyművét és frenetikus sikert aratott vele."

„[...] a koncertáló szólamban Enesco György ismert művészete gyönyörködtetett. A kiváló hegedűművész szép tónusa és nagyszerű technikája semmit sem veszített ragyogásából, amióta utoljára hallottuk. Előadása azonban elmélyültebb lett ... melegen ünnepelték [...]" — állapítja meg (g. a.) az *Újság* kritikusa.

„[. . .] De a nevezetes szerzői bemutató [Dohnányi Szegedi miséje] mellett más kiemelkedő pontja is volt a hangversenynek — írja p. i. (Péterfi István) a *Magyar Hírlapban.* — A leghíresebb román előadóművész, Enesco György, ki mint hegedűs, karmester, tanár és komponista vezető személyisége a román zenei életnek, több mint másfél évtized után hegedült újra nálunk. Mozart VII. hegedűversenyét játszotta formában és tartalomban, technikában és előadásban egyformán pompás hatással. A virtuóz mellett a nagyszerű stílművészt is ünnepelte Enescóban a publikum, amely minden tétel után és az előadás végén hosszan tapsolta az illusztris vendéget."

„[. . .] George Enesco Mozart VII. versenyművét hegedülte fényes készséggel, kulturált ízléssel stílusosan [. . .]" — írta az Esti Kurír (a. i.) kritikusa.

(T-th) szignóval — a *Pesti Napló*ban — Tóth Aladár a következőket írja: „[. . .] Enescuval pár nap múlva, szóló koncertje alkalmával bővebben foglalkozunk. Egyelőre csak annyit: tökéletesebb Mozart stilisztát, fölényesebb, kiegyenlítettebb technikájú virtuózt, biztosabb, komolyabb muzsikust mai szólistáknál alig ismerünk a hegedűművészek sorában".

AZ UTOLSÓ PESTI HANGVERSENYEN FÉL HÁZ — TOMBOLÓ SIKER

Az önálló hegedű-est (november 28-án a Vigadóban) — sajnálatosan csak fél házat vonzott. Ez sok mindennel magyarázható: esetleg azzal, hogy azon a héten még két világhírű hegedűművész: Bronislav Huberman és Nathan Milstein is hangversenyezett, vagy méginkább azzal, hogy a sovén, jobboldali sajtó tendenciózusan rosszindulatú megjegyzéseket fűzött zenekari hangversenyéhez és sokakat talán ez befolyásolt. Elhitték, hogy a világhírű hegedűművész — akinek ragyogó budapesti sikereire még sokan emlékeztek — már „kiégett". Pedig pályája zenitjén volt. Fél ház volt ugyan, de válogatott közönség. És ennek a kis közönségnek — a sajtóbírálatok és tanúk állítása szerint — örökké feledhetetlen élményben volt része. George Enescut nem zavarta a fél ház, talán számolt is vele és mindenen felülemelkedve, művészetének teljes intenzitásával, csodálatosan játszott. Eszményi hegedűjátékával felforrósította a közönséget, amely tombolva ünnepelte. Ennek idézésére érdemes tanúra hivatkoznom: *Aurel Tămaşiu romániai* hangversenyrendező éppen Budapesten tartózkodott és Enescu meghívta a hangversenyére. Ő emlékezett meg arról, hogyan viharzott fel a taps, az éljenzés, és hogy a tomboló közönség jónéhány ráadás után sem akarta elhagyni a termet: „A tűzoltók már eloltották a villanyt, ami nem zavarta a közönséget és szűnni nem akaró vastapssal tovább követelte a ráadást. Enescunak nem volt mit tennie: állához emelte hegedűjét és leoltott villany mellett a sötét teremben játszott. Scărlătescu Bagatelle-jének különös sikere volt. Háromszor kellett eljátszania. [. . .] Egy ezredes ült mellettem — emlékezik Tămaşiu —, aki elragadtatásban torkaszakadtából kiabálva kezdett bravózni — annyira, hogy a felesége rászólt: drágám, fegyelmezd magad. De az ezredes oda sem hederített és tovább kiabálta a bravót. Őszintén szólva ez engem nagyon meglepett és számomra különös látvány volt: a fellelkesült díszegyenruhás, magasrangú tiszt."

Ezen a hangversenyen jelen volt Troznetné Erkel Sarolta — Erkel Ferenc dédunokája — az ismert marosvásárhelyi zongoratanárnő, aki immár négy évtized távlatából is élénken emlékszik erre a rendkívüli eseményre:

„Nagy szerencsének mondhatom, hogy jelen voltam Enescu budapesti szólóestjén, amely életem legszebb élményei közé tartozik — mondja Erkel Sarolta — Enescu csodálatosan játszott. Már az első számnál megfogta a hallgatóságot [...] ez szinte érezhető volt a teremben, amelyet a megmagyarázhatatlan »elektromosság« töltött be, amit mindenki érez, aki ott ül a széksorokban és mintegy megigézve hallgatja a nagy művészt. A fokozódó elragadtatás ezután érezhető volt a minden szám után feldübörgő tapsokban, végül pedig a valósággal feltüzesedett lelkesedésű ünneplésben. Szűnni nem akaró, hatalmas vastapsot kapott. A közönség sok ráadást provokált. Emlékszem, Enescu még villanyoltás után is játszott. Játéka természetesen engem is lenyűgözött. Miután már nagynehezen elcsitult az ünneplés zaja, bementem hozzá a művész szobába, amely tele volt a budapesti zenevilág személyiségeivel, Enescu budapesti tisztelőivel, barátaival és autogramkérőkkel. Enescu rendkívül barátságosan fogadott és melegen érdeklődött a marosvásárhelyiek iránt [...]. Soha nem felejtem el ezt a budapesti hangversenyt, azt, hogy ilyen kedves, barátságos volt hozzám és meleg kézszorítással búcsúzhattam el tőle."

A szólóhangverseny műsora: Veracini e-moll szonáta, Chausson: Poème, Bach: C-dúr szonáta, Ravel: Tzigane, továbbá kisebb Pugnani, Francoeur, Kreisler művek és Scărlătescu Bagatelle-je. Zongorán *Kósa György* kísért.

Érdemes nyomon követni ennek a kétségtelenül nagysikerű hangversenynek a sajtóvisszhangját. A kritikák soraiból szinte kitapintható a lap politikai állásfoglalása, a jobboldal legkülönbözőbb árnyalataiban. Így nem is bírálatok azok, s csak azt állapíthatjuk meg belőlük, hogy messzi álltak a tárgyilagosságtól. Például a *Magyarság*ban: „[...] Enescu György a minapi rendkívüli filharmóniai est vendége pénteken önálló hangversenyt adott, amelyen alkalma volt nagy tudását, komoly előadói készségét, jóízlését, tónusbeli finomságait megcsillogtatni. Tűz, fény, erő persze elszállott kiszikkadt szívű vonójából [...]". Mit szólhatunk ehhez, amikor ugyanez a lap a másnap szereplő Milsteinről is azt írta, hogy „hidegebb, szenvedélytelenebb, kifejezéstelenebb hegedűst alig hallhattunk még. Szív helyett valamilyen jó motor indítja el hegedűjét, a hangok forgószelét, és ez a szédítő forgás, villámló hangrepkedés kelti a forróság hatását, jóllehet a szív megfagyhat az unalomtól és a tátongó ürességtől."

Nézzük tovább, mit ír például a *8 Órai Újság*: „A minap rendkívüli filharmonikus hangversenynek vendége, Enescu György tegnap rendezte önálló hegedűestjét. Ezúttal is elsőrendű stilisztát éreztünk játékában, aki azonban sok mindennel adós maradt. Lehet, hogy deprimáltságát nem tudta leküzdeni, amely a terem láttán minden bizonnyal úrrá lett rajta. Nagy meleg, széles kantilénája mellett pianói tompák és fénytelenek voltak az egyéni tűz varázsa mintha csak erőtlenül parázslott volna. [...] Műsorának kimagasló száma a mesterien felépített Bach C-dúr szóló szonáta volt, Veracini g-moll szonátája mellett. Több aprósággal is sikert aratott, de a Chausson:

Poème terjengős hosszadalmassága határozottan fárasztotta a közönséget. Kósa György kitűnően kísért [. . .].” Ezekhez a külön véleményekhez csatoljuk még a *Budapesti Hírlap* sorait is, amely szerint: „Enesco György, aki a minapi filharmóniai hangversenyen méltán aratott nagy sikert, ma a Vigadóban adott önálló hangversenyével nemhogy megerősíteni, de még megtartani sem tudta a múltkor tett jó benyomását. Ma is muzikálisan, finoman, ízlésesen hegedült. De egyénisége sokkal színtelenebb, semhogy egy egész estén át leköthetné a hallgatóság figyelmét. Játéka csak objektív elismerésre indít, de nem melegít, nem ragad el, sőt bizonyos idő múltán már nem is nagyon érdekel [. . .] Bach C-dúr szólószonátájának — különösen a fúgának — az előadását nem éreztük elég pregnánsnak és erőteljesnek [. . .]”.

De mennyivel más a politikamentes, tárgyilagos hang! Íme:

Az *Újság* cikkírója (S. Gy. szignóval) sajnálja, hogy nem volt telt ház és megállapítja, hogy akik nem voltak ott, jelentős zenei eseménnyel lettek szegényebbek. Majd így folytatja: „Akik ugyanis eljöttek a román hegedűművész hangversenyére, azok személyesen is megállapíthatták, hogy nem ok nélkül kamarazenél annyit Casals Enescuval, aki nemcsak mint hegedűs, hanem mint muzsikus is a kiváltságosak sorába tartozik. A technikája pompás, a tónusa nagyon szép, különösen, ami a mélyebb húrokat illeti. Pompás technikájú és szép tónusú hegedűs azonban meglehetősen sok van. De olyan, aki azonban mint muzsikus is ilyen kiváló, csak nagyon kevés. Hiába, sokat jelent az, ha valaki hegedűművész létére mint zongorás is megállja a helyét a dobogón, biztosan tartja a kezében a karmesteri pálcát és számtalan nagyarányú alkotásnak a szerzője. Előadásának komolysága, mélysége, elgondolásainak, felépítéseinek, felfokozásainak szélesvonalúsága az, ami játékában sokáig felejthetetlen. Legszívesebben Bach műveit játssza. Ezekben emelkedik a legmagasabbra. Bach magánhegedűre írt C-dúr szonátájának fúgája izgalmasan magával ragadó volt előadásában. Ahogyan a szólamokat külön választotta, egybebogozta, amilyen lehalkításokat és nekierősödéseket tudott kihozni a hangszeréből, amilyen gazdaságosan felfokozta és felépítette ezt a tételt, az egyszerű nekiindulástól a tökéletes kifejlődésig, annak *jellemzésére minden dicsérő szó kevés.* De szívesen és szintén kitűnően játszotta a modern szerzőknek: Chaussonnak, Ravelnek, Scărlătescunak a műveit is. Kis közönsége tombolva ünnepelte. S. Gy.”

Elragadtatva ír az Esti Kurír is: „Nagysikerű filharmóniai bemutatkozása ellenére is *szenzációként* hatott Enesco tegnapi hangversenye. A hegedűjátéknak oly hallatlanul magával ragadó művészét ismertük meg benne, amilyet nem sokat ismerhettünk ezideig. Hangképzése, dinamikája, tüneményes. Szerkezeti megoldásai utólérhetetlenek. Alig hisszük, hogy volna — Hubermanon kívül — tökéletesebb konstruktőre a hegedűs problémáknak. Amit a Bach-partita felépítésénél produkált az arhitektonikus remekmű volt. Akik (kevesen) hallhatták Enescót, *életreszóló élménnyel gazdagabban távoztak hangversenyéről.* (a. i.)”

Hasonlóan értékeli Enescu hegedűestjét a *Magyar Hírlap* is, amely többek között így ír: „[. . .] Enescu érett, emelkedett művészetét, stílustudását, melyet hétfőn Mozart játékában élveztünk, ma még fokozottabban magasztaljuk. Bach C-dúr szonátájában nagyszerű Bach kultúrát mutatott. A fúga felépítése, az adagió melegsége, a presto virtuozitása és az egész kompozíció

nagyvonalú előadása a kiváló muzsikusnak, művésznek, tanárnak remek produkciója volt. De a műsor többi száma is [...] az illusztris művész elsőrendű teljesítményei. Külön dicséret Kósa György zongorakíséretének."

Figyelemre méltó a *Zene* című szakfolyóirat bírálata. A legnagyobbak sorába állítja Enescut, sőt bizonyos szempontból Huberman fölé helyezi: „[...] Világjáró hegedűművészek látogatásában az őszi évad második részében sem szűkölködtünk — írja a Zene. — Eljött hozzánk Milstein, Enescu, Huberman [...], hogy őszinte zavartalan gyönyörűséget szerezzenek hallgatóságunknak. Vajon lehet-e összehasonlítani hármukat? Lehet-e valami fokozatot megállapítani közöttük? — majd Huberman jellemzése után így folytatja: — Annál számítóbb és józanabb Enescu. Hidegvérrel építi fel szinte a hallgatóság szemeláttára műsorának számát. Témát témára halmoz, ékesít, dekorál, kiszámítja minden dinamikai és tempóbeli fokozás pontos valőrjét. Csak annyit ad belőle, amennyire bizonyos hatás elérésére éppen szükség van, szemernyivel sem többet. Szinte átérezzük, amint fékezi kitörő temperamentumát. Közönsége Enescunak volt a legkevesebb, de műsora viszont a legízlésesebb. Kár, hogy Hubermanról ezt nem mondhatjuk el."

Az egyik legkülönlegesebb Enescu-méltatást a *Pesti Hírlap*ban olvassuk:

„*ENESCU.*

A Filharmonikusok legutóbbi hangversenyén mutatkozott be *Enescu Georges*, a kiváló hegedűművész. A Dohnányi-mise nagy, attraktív eseménye mellett ő töltötte be a »kísérő műsor« hálátlan szerepét, sem művészi teljesítménye, sem sikere nem lehetett hozzá méltó. A közvéleményre érzékeny közönség képén nyomban meglátszik ez. Pénteki önálló hangversenyén csak alig félig telt meg a Vigadó terme. Pedig *ezúttal játékában, egy hallatlanul érdekes, rendkívüli művészi egyéniség bontakozott ki, akit meghallgatni, akivel foglalkozni a legnemesebb, legélvezetesebb probléma.* [Kiemelés P. L.] Már csak azért is, mert nem igen akad még egy művész, aki a fejcsóválástól az elragadtatásig, a tetszésnek ilyen crecendóját tudná kimuzsikálni hallgatójából. Az első benyomás róla szinte meghökkentő. Valahogy az az érzésünk, hogy vagy a hegedűs kicsi az ő szálas alakjához mérten, vagy ő, a keze, az ujja túl nagy, túl vaskos a hegedűjéhez. Az apró hangtávolságok között sehogysem tud eligazodni — hatalmas tremolók ingadozása között keresi a biztos intonációt. Nem egyszer kellemetlenül eltéved a helyes hangtól. És ebből a kicsinek látszó hegedűből kicsi, gyenge, súlytalan, néha szinte gyerekes tónus hangzik elő. Ez a kis tónus pedig hangban még csak nem is kellemes.

De ahogy hallgatjuk, úgy vagyunk vele, mintha egy kellemetlen orgánumú, de igen kedves, igen okos, mély szellemű embert hallgatnánk [...] Hovatovább [...] mind kevésbé figyelünk hangjára: csak azt halljuk, amit mond, elbűvölve mondanivalójának páratlan gazdagságától, mélységétől [...]

[...] *Enescu érzésvilágának gazdagsága, sokrétűsége, fantáziájának komolysága és mélysége szinte megdöbbent.* Amint játszik, látás nélkül való nézésében a nagyon szomorú, nagyon melankolikus kedélyt érezzük meg. S ugyanakkor érezzük, hogy ez a kedély tele van képpel és élménnyel, hogy

ezek a fantáziaképek impulzív erővel kergetik egymást, nem lehetetlen, hogy néha folyamatos eseményekké dagadnak. Sőt annyira érezzük jelenvalóságukat, hogy úgy tűnik fel, mintha a hegedűszó csak kísérő muzsikája volna annak, ami belül a lélekben lejátszódik.

Több darabot több tételt kell meghallgatnunk Enescutól, hogy teljesen varázsa alá kerüljünk. De, ha egyszer varázslat alá kerültünk, nem egykönnyen szabadulunk újra. *Nem igen tudnánk még valakit említeni, aki képes lenne arra, hogy ily szuggesztív erővel tartsa magával hallgatója figyelmét. Enescu azáltal, hogy velejéig átél és átérez minden hangot, mintegy hallgatóját is kényszeríti, hogy az is ugyanúgy, teljesen odaadja magát a muzsikának.*

A hangverseny legnagyobb eseményének, Bach C-dúr szonátájának előadása után, végül bűnbánóan kellett magunkban korrigálnunk Enescu hangszertudásáról formált rossz véleményünket. Aki így tudja építeni a szólóhegedű négy húrjának önmagában lezárt, kerek egész világát, az csak nagy művész, nagy hangszerművész lehet. Középszerű hegedűművész hangversenyén, ha szólószámra kerül sor, mindig érezhető, hogy elmaradt a zongora. *Enescu* szólójátékánál meglepetéssel tapasztaltuk, mily fölösleges volt a zonzongorakíséret [. . .]".

Végül idézzük Tóth Aladár cikkét (1930. november 29.) a *Pesti Napló*ban (T-th) szignóval.

Tóth Aladár cikke bevezetőjében a félig telt teremre keres magyarázatot. Ezeket írja:

„A budapesti koncertközönség körében bizonyos »Jugendbewegung« kapott lábra. Jobban érdeklik a fiatalok, mint az idősebbek. A háború előtti nameg őrizni népszerűségüket. Különösen rosszul megy nálunk azoknak a régyok közül már csak olyan óriások, mint Casals, Huberman, Sauer tudják gebbi nagyságoknak, akik hosszú ideig kerülték el Budapestet és így elvesztették közönségükkel a kontaktust. Az új csillag, a kitűnő *Horowitz* például kétszer akkora publikumot kap, mint a nála kétségkívül különb, de már »háborúelőtti« *Lamond* . . .

Ez a jelenség semmiképpen sem örvendetes. Úgy látszik, mintha a közönség szabadulni akarna régebbi nagy és komoly tapasztalataitól. A nagy művész elmélyedést kíván és az élet komolyságára eszmélteti rá az embereket. Aki cserben hagyja ezeket a régi nagy elmélyítőket és feleszméltetőket, az bizonyára olyan újdonságokat keres, mely kevesebbet követel és mégis ugyanannyit ad, mint a régi. Ilyen újdonságra azonban hiába vár az élet komolyságát feledni vágyó, s ezért feledtető látszatok után bomló fáradt emberiség. Ha jön új és egyben igazi nagyság — legjobban bizonyítja ezt Milstein Nathaniel — az lényegében ugyanazon örök problémák elé állítja hallgatóit, mint a régiek. Gyanús ez a »Jugendbewegung«. Az öregeknek terhükre van az a sok meggondolkodtató, amit láttak és ezért maguk elé bocsátják a fiatalokat, tehát azokat, akik még kevesebbet láthattak az életből s így vakabban indulhatnak el az élet útjaira . . .

Hanyatlás ez. És ennek a hanyatlásnak a jele, hogy pénteken a Vigadóban félig üres terem fogadta korunk egyik legnagyobb hegedűművészét, a román *Georges Enescut*. (A művelt pesti közönségről ugyanis fel sem tételezhető bizonyos nemzeti animozitás, hiszen minden művészethez értő ember

tudja, hogy az igazi művészben nemzetének legértékesebb tulajdonságai teljesülnek meg, tehát semmiképpen sem azok a tulajdonságok, melyek miatt az egyik nemzet a másikat esetleg megvetheti vagy éppen gyűlölheti.) Georges Enescu valóban olyan művész, amilyet alig találunk még kettőt-hármat a mai hegedűsök között. Bach C-dúr szólószonátáját, Huberman utolérhetetlen interpretációját leszámítva, még sohasem hallottuk olyan megrendítő interpretációban, mint ezen a mai hangversenyen. Pedig ez a szonáta az egész hegedűirodalomnak talán leghatalmasabb s egyben legkényesebb remekműve. Egyike azoknak a roppant zenei katedrálisoknak, melyeknél — ha a zseniális építész egyszer felépítette őket — csodálkozunk, hogy merész íveik, oszlopaik nem dőlnek össze, egyúttal azonban meg is értjük ezt a csodálatos egyensúlyt, megértjük abból a titokzatos költői inspirációból, mely viruló *természetté* varázsol minden »mesterséget«.

Georges Enescu szinte páratlan architektonikusa a hegedűjátéknak, a Beriot-k és Vieutemps-ok francia hegedűtradíciójának briliáns részletművészete nála nagyvonalú koncepciókat ékesít. Akárcsak a francia gótika finom csipkézete a monumentális templomtornyokat. (S ha ez a hasonlat túlzó, még akkor is marad nyomán elég Enescu javára.) Nem ismerünk hegedűst, kinek stílusa plasztikusság dolgában felvehetné a versenyt Enescuéval. Rész és egész, a legparányibb fioritúra és a legnagyobb méretű fúgaforma teljes fényben, a legélesebb megvilágításban tündököl előttünk. *Ha egyetlen művész stílusa alapján kellene hegedűiskolát írnunk, akkor ma Enescu játékát kellene példának választanunk. Ebben a stílusban megtaláljuk mindazt, ami — hogy csak a mai műsornál maradjunk — akár egy Bach átszellemült, akár egy Veracini olaszosan érzéki formavilágához, akár egy Chausonnak a nagy francia pátosszal kacérkodó felületesebb lírájához szükséges.*

Enescu talán nagyon is rabja muzikális »építőművészetének«. De ez a rabság, önkéntes rabság s egy szinte szédítően intelligens zenész bölcs belátásából, mély költői alázatából fakad. Hatalmas temperamentum, izzó líra cipeli itt vállain az építőköveket, rendkívül érzékeny, gyengéd álmokat szövő esztétalélek rakja fel az épületre az apró ékesítéseket. És ezért ez a művészet nem hideg kő, hanem eleven élet. Mert bár elsősorban »tudás«, de olyan tudás, melyet igaz »érzés« szolgál.

Érthető, hogy a gyérszámú közönség, ezen a hangversenyen azok helyett is ünenpelt, akik távolmaradtak. Különösen a Bach-fúga után viharzott fel valóságos tapsorkán. A tapsokból méltán vehette ki részét a szólista elsőrendű zongorakísérője, *Kósa György* is. Reméljük, Enescut nem riasztották el az üres széksorok Budapesttől és eljön többször is hozzánk hirdetni az embereket, népeket egyesítő örök, tiszta művészetet."

Enescunak ez volt az utolsó budapesti hangversenye. Ezt sem ő, sem a közönség akkor még nem tudhatta. A következő év áprilisában kellett volna ismét hangversenyeznie a magyar fővárosban — de ez a hangverseny elmaradt — ma már senki sem tudja az okát.

KÓSA GYÖRGY: „ENESCUT NEM LEHET ELFELEJTENI!"

Meglátogattam budai otthonában Kósa György zeneszerző-zongoraművészt, aki ezen az emlékezetes utolsó budapesti hangversenyen zongorakísé-

rője volt Enescunak. Telefonon kértem, hogy fogadjon, mert George Enescuról szeretnék vele beszélgetni.

— Ó, Enescuról?! róla, nagyon szívesen!

És amikor barátságos otthonában fogadott, szinte mindjárt rátért a tárgyra, mint akinek ez olyan téma, amelyről beszélni neki örömöt jelent.

„— Tanár úr kísérte zongorán, igaz, hogy ennek több mint negyven éve, de talán még visszaemlékszik erre az együttmuzsikálásra?

— De mennyire emlékszem! Én fiatalabb koromban rengeteg hangversenyen játszottam együtt nagy művészekkel — mint Vecsey, Hubay, Telmányi Emil, Koncz János — és ugyanígy sok-sok külföldi művésszel, akiknek legtöbbjét már el is felejtettem. De Enescut nem! Olyan nagy egyéniség volt, hogy őt nem lehet elfelejteni. Rendkívül mély benyomást tett rám. Nagyszerű kultúrember [...] A sokszáz közül is — akiket hosszú pályámon kísértem — különös fényben él emlékezetemben. Mindjárt, első találkozásunkkor kedves és közvetlen volt, a próbákon és a koncerten nagyszerűen megértettük egymást. Ő kevés szóval közölte kívánságait, de nem sok megjegyzésre volt szükség, mert játékát rögtön megértettem és ezt nagyon közelinek éreztem magamhoz. Számomra nem maradt más feladat, mint alázatosan alávetni magamat ennek a rendkívüli hegedűjátéknak, amely már a próbák első perceiben valósággal rabul ejtett. Emlékszem: mennyire örültem, hogy nagyon meg volt elégedve velem. Egy ilyen együtt-muzsikálás igen bizalmas kapcsolatot jelent. Vele nagyon könnyű volt a kapcsolatom. Hálásan gondolok arra, hogy zökkenőmentes volt ez az együttműködés, hiszen nem csekélység »egyvonalban maradni« olyan rendkívüli hegedűssel, mint amilyen Enescu volt. Nagyon-nagyon sajnálom, hogy semmiféle tárgyi emlékem — fénykép, műsorfüzet, plakát vagy efféle — nem maradt meg. Később mindig nagy érdeklődéssel figyeltem fel ha hallottam vagy olvashattam róla. Mindenki csodálta univerzalitását. Világraszóló specialitása volt a »blattolás« és a mesés memória.

— Többször jártam Bukarestben — emlékszik tovább Kósa György — és egy ízben mint a Zeneszerzők Szövetségének vendége jártam ott. Tapasztalhattam azt a rendkívüli tiszteletet, amely Enescu emlékét őrzi. Megilletődéssel néztem meg az Enescu Múzeumot is [...] De a legnagyobb bukaresti élményem az Oedip előadása volt. Elképzelhető, hogy engemet — aki olyan nagyrabecsülője vagyok Enescunak — ez mennyire érdekelt. Mondhatom, hogy bármennyire is sokat vártam, meglepetésszerű élményben volt részem. Nagy remekmű! Engem rendkívül megfogott, és nagyon mély hatást gyakorolt rám. Visszaemlékeztem, annakidején Enescu említette, hogy egy operán dolgozik [...] és ennyi év után valóságban láthattam. Növelte csodálatomat Enescu iránt. Ahányszor Bukarestben jártam (— ahol több muzsikus ismerősöm van, George Georgescut is mindig felkerestem —) mindig Enescu járt az eszemben. Hosszú életpályámon történt muzsikus találkozásaim közül egyike azoknak, akikre tisztelettel és meleg szívvel gondolok, mert nemcsak nagy művész, hanem nagy ember is volt."

Budapesten, könyvtárakban régi újságkötegeket lapoztam át, idős muzsikusokkal beszélgettem, zenetudósokat, zeneírókat kerestem fel, kutattam a szálakat, amely George Enescut a magyar főváros zeneéletéhez, a magyar muzsikusokhoz fűzték.

Ezért kerestem a találkozást *Szabolcsi Bencével*, a nagy zenetudóssal, nyilvánítaná ő is a véleményét a románok legnagyobb muzsikusáról. Nagyon súlyos beteg volt és így a sors kegyének mondhatom, hogy — két héttel a halála előtt — beszélhettem vele, igaz, nem olyan hosszan, mint régebbi találkozásainkon. Előzőleg azonban a még korábbi beszélgetéseinkre nyúlnék vissza. Először még 1950-ben a Bukarestben rendezett román zene hete során találkoztam vele. Azokban a napokban többször voltunk együtt és nagy érdeklődéssel hallgattam fejtegetéseit az akkori magyarországi zeneélet jelenségeiről, észrevételeit az Athenaeumban bemutatott román zenei művekről. Általában nagyon pozitívan ítélte meg a hallottakat. Interjút is készítettem vele a bukaresti rádió magyar adása számára. „Itt valami új, nagy erő van születőben" — mondotta — azután a román folklór gazdag hatásáról beszélt, és az volt a véleménye, hogy az új román zeneszerzés jó úton halad és még sok meglepetést tartogat. Meglátogatta a Folklór Intézetet is, ahol sokat időzött. Láthatóan minden nagyon érdekelte, ami az itteni zeneéletben zajlik.

Azután 1961-ben a II. Enescu fesztiválra jött el Bukarestbe és ennek során szinte naponta találkoztunk. Különös érdeklődéssel hallgatta Enescu műveit és a fesztiválon bemutatott román zeneműveket.

„— Nem is gondoltam volna, hogy ennyi sok a figyelemre méltó román zene — mondotta. — Enescu zenéje pedig élmény a számomra. Műveit nagyon megszerettem és mondhatom, hogy azok a legkomolyabb zenei élvezetet nyújtják."

Az Oedip előadása után nagyon lelkesedett s ezért megkértem, fejtse ki benyomását és véleményét Enescu remekművéről.

„— Nagyon szívesen — mondotta — már csak azért is, mert elragadtatással hallgattam végig. Mondhatom, nagyon mély benyomást tett rám. Nagyszerű műnek tartom, olyan nagy drámai és olyan nagy zenei kvalitásokkal, melyek ritkaságszámba mennek az egész mai európai zenében és amelyek számomra is új fényben mutatják be a románok nagy zeneköltőjét. Különösen megragadónak tartom ebben a műben, ahogyan Enescu a klasszikus tragédiához közeledik. Ahogyan aláhúz benne minden tragikus és emberi motívumot, hogy a darab csúcspontjait teljes fényben ragyogtassa fel mindazt, ami az emberi életben grandiózus és felemelő; az emberi szenvedés és a szenvedély nagyságát. Számomra feledhetetlen volt a bukaresti előadás, amely igen magas szinten mutatta be a mai Románia operaművészetét."

Szabolcsi Bence meleg szavakkal tovább fűzte gondolatát:

„— Talán mondanom sem kell, hogy az enescui művészet ilyen diadalmas kibontakozásának szívből örül Bartók Béla művészetének minden híve is. Emlékezetes az a testvéri együttérzés, amely a román és a magyar zene nagy géniuszait életükben összekötötte. Ugyanakkor mennyire népszerű és visszhangzik a legszélesebb tömegek lelkében is Enescu művészete. Élveztem a

Ciocîrlia együttes nagysikerű előadásán, ahol legnépszerűbb rapszódiáját színpadi megjelenítéssel játszották.

— Tud-e valamit Enescu és Bartók barátságáról? — kérdeztem.

— Annyit mindenesetre tudok, hogy Bartók rendkívül nagyra becsülte Enescut és mélységes rokonszenvet érzett iránta. Ilyen irányú kijelentéseket személyesen is hallottam tőle. De tudom azt is, hogy amikor 1924-ben Bartók Bélának szerzői estje volt Bukarestben, ezen Enescu prima vista — első látásra — teljesen hibátlanul eljátszotta Bartók rendkívül nehéz 2. szonátáját. Ezzel a bravúrjával bámulatba ejtette Bartókot, aki nem csak a tolmácsolás tökéletes megoldásán ámult, hanem azon is — és főképpen azon —, hogy Enescu azon nyomban felismerte a mű lényegét és belső tartalmát. Bartók ezt nemegyszer említette.

— Nagy jelentőséget kell tulajdonítanunk e két lángelme kölcsönös rokonszenvének, nagyrabecsülésének ... és a felejthetetlen együttműködésüknek.

— Föltétlenül nagyjelentőségűnek tartom. És ez az összetalálkozás szimbólum lehet számunkra, az igaz művészek, nemzetek és népek olyannyira szükséges találkozásának, amelyet sohasem érzünk olyan fontosnak, mint ma."

1964 őszén Budapesten a zenei hetek alkalmával találkoztam ismét a nagy magyar zenetudóssal egy felejthetetlen hangversenyen. Pablo Casals saját művét vezényelte az Erkel Színházban.

Szabolcsi Bence Kodály Zoltán (és feleségeik) társaságában érkezett a hangversenyre. Kezdés előtt néhány percet beszélgettünk. A román zeneélet felől érdeklődött.

— Mi újság Bukarestben. Vannak-e érdekes, új művek?

És most utoljára — közvetlenül a halála előtt — hathetes budapesti tartózkodásom során kétszer találkozhattam vele. Első alkalommal a nemzetközi Kodály konferencián, a Tudományos Akadémia dísztermében, ahol előadást tartott — életében utoljára. Kodályról írt ünnepi előadását olvasta fel.

És még az előadás előtt — amíg gyülekezett az ünnepség közönsége — odamentem hozzá, hogy üdvözöljem. Barátságosan fogadott.

Igazán nagyon örülök, hogy eljött ide Bukarestből.

Elmondtam neki, hogy Enescu magyarországi kapcsolatainak dokumentumait, baráti szálait kutatom és efelől szeretnék érdeklődni nála is.

„— Ennek a kapcsolatnak a feltárását fontosnak és nagyon szükségesnek tartom — mondotta. Hiszen emlékezhet, még Bukarestben beszéltem erről. Kifejtettem véleményemet Enescuról is és azt a nagyrabecsülést csak megismételhetem, mint ahogyan újra elragadtatásomat fejezhetem ki az Oedipről, melynek bukaresti előadása legnagyobb zenei élményeim közé tartozik.

— Enescu és Bartók kapcsolata ismert, és erről egy alkalommal nyilatkozott is tanár úr. Tudna-e valamit mondani Enescu és Kodály barátságáról?

— Annyit mindenesetre elmondhatok erről, hogy Kodály az én jelenlétemben is, sokszor és mindig nagy szeretettel, elismeréssel beszélt Enescuról. Úgy tudom külföldön ismerkedtek meg, azt hiszem Párizsban.

— Amikor Kodály Zoltán 1934-ben Aradon és Temesváron járt, egyik beszédében nagyon elismerőleg nyilatkozott Enescuról — mondtam.

– Erről nem tudtam. Ezt nyilvánosságra kell hozni. Mindaz, ami nagy zeneköltőink kölcsönös nagyrabecsülését, elismerését, rokonszenvét hirdeti, igen nagy jelentőségűnek tartom és ezért ezeknek a megnyilvánulásoknak a felkutatása is nagy fontosságú."

1973 január elején budai lakásán felkerestem *Molnár Antal* zenetudóst is, aki készséggel tett eleget kérésemnek. Nyomban rátért Enescu elemzésére.

„— *Enescut én az életem folyamán látott és hallott művészek közül a legsokoldalúbb művésznek tartom.* Az nagyon ritka, hogy egyszemélyben kiváló zeneszerző, nagy hegedűs, kitűnő zongorista és szuggesztív karmester legyen valaki. Csak a régi klasszikusok között tudok ilyen mesterről, például Beethoven tartozott ebbe a kategóriába, csak azzal a különbséggel, hogy Beethoven nem volt kitűnő hegedűs, csak jó, és csapnivalóan rossz karmester. Viszont Enescu sokoldalúsága mindezen a területen megmutatkozott. Ő a legkülönbözőbb stílusú műveket egyformán remekül adta elő. És óriási volt a repertoárja. Ez a sokoldalúság nagyon kedvezően nyilvánult meg a zeneszerzői alkotásaiban is, mert kezdve a szimfóniától és szonátáktól a legkülönbözőbb programzenén át egészen az ultranacionális román népi muzsikáig mindennek birtokában volt. Őrá a legnagyobb hatást a francia muzsika gyakorolta, a zeneszerzői technikája határozottan francia, szerintem legközelebb Florent Schmitthez áll, de sohasem tagadja meg az egyéniséget, mindig eredeti marad. Azonkívül van egy olyan tulajdonsága, amely azt hiszem a leginkább fogja maradandóvá tenni alkotásait: kiváló kontrapunktista. Az a nagy alaposság, elvhűség, következetesség, lelkierő, ami csak a nagy embereket jellemzi, végig követte életpályáját. Második otthona volt Párizs, de soha egy pillanatra sem lett hűtlen hazájához, mindig románnak érezte és vallotta magát. *Szerintem Enescunak a tulajdonképpeni dicsősége és méltó elismerése még a jövő dolga, mert a nemzetközi piacon még mindig nincsenek tisztában az ő nagyságával.* A legnagyobb román zeneszerző.

— Került-e közelebbi kontaktusba Enescu zenéjével?

— Hogyne, sok művét halottam. Sőt én annakidején mint fiatal hegedűs játszottam is Enescu-szonátát, kamarazene-műveiből is muzsikáltunk együtt zenélő barátaimmal. Enescu művei föltétlenül hozzátartoznak a huszadik század kincsestárához [. . .]

[. . .] Nem felejtem el: George Georgescu vezényelte az 1. román rapszódiát. El voltam ragadtatva, személyesen gratuláltam neki. Nagyszabású ember, remek karmester volt.

Egyébként véleményem szerint — fűzte tovább mondanivalóját, mintha az Enescu-rapszódiából indulna ki — a román zeneszerzés fejlődőben van: a folklór hatása alatt; a nyugati kultúra és román népi muzsika egyesítése által nagyon szép eredményei vannak — de főleg jövője van, mint általában a kelet-európai népeknek. Szerintem Kelet-Európáé a jövő és ebben Romániának nagy szerepe van. Nyugattól már nem várhatunk semmit. Kelet-Európa viszont termékeny, olyan mint egy virágos kert, tele friss ültetvénnyel. Meg kell várni amíg Európa egészséges lesz és kilábal a hitleri háború okozta szörnyű következményekből... Én rendkívül nagy fejlődést várok ezektől a nemzetektől. Ezek daloló nemzetek... Nálunk Bartók és Kodály, a románoknál Enescu már megnyitotta ezt az utat..."

*

George Enescu elismerése és nagyrabecsülése Magyarországon híven tükröződik Heszke Bélának, a román zene történetéről írt könyvében is. (A román zene története, Zeneműkiadó, Budapest, 1963). Ebben a zenetörténeti munkában Heszke Béla külön fejezetet szentel Enescunak, akinek méltóképpen kijelöli a helyét a román zene történetében. Alkotói értékelésén kívül rávilágít Enescu sokoldalúságának rendkívüliségére is. Nem utolsó sorban jelentős szerepet tulajdonít a román muzsikus népnevelő szerepének, annak az áldozatos munkának, amelyet hazájában a román zeneművészet felemelése érdekében tett.

ECKHARDT MÁRIA:

LISZT MARSEILLE VÁROSÁBAN

Párizson kívül Liszt Ferencet Franciaország városai közül különösen Lyonhoz és Marseille-hez fűzte szoros kapcsolat. Mindkét említett helyen számos alkalommal megfordult, hangversenyeket adott, barátságokat kötött, művek megírására vagy kiadására kapott ösztönzést.

Lyonnal kapcsolatosan már az 1911-es Liszt-centenárium alkalmából született egy tartalmas — bár sajnos, kevéssé ismert — publikáció, mely összefoglalja a legfontosabb adatokat Liszt ottani tartózkodásairól (Sallès, Antoine: Liszt à Lyon [1826, 1836, 1837, 1844, 1845]. Paris, Fromont). Marseille esetében hasonló munkát nem ismerünk. Egy tanulmányút során alkalmam volt néhány napot tölteni a városban. Az ott feltárt korabeli sajtóanyag, valamint egyéb kéziratos dokumentumok, a Liszt-levelezés utalásai és a Liszt-irodalom ide vágó, szétszórtan található adatai alapján úgy érzem, érdemes összefoglalóan áttekinteni mindazt, amit Liszt és Marseille kapcsolatáról tudunk. A fehér foltok eltüntetése a későbbi — talán inkább helyi erőkkel megvalósítható — kutatás feladata lesz.[1]

*

A Liszt-biográfiák csaknem egybehangzó állítása szerint a gyermek Liszt, aki 1823 végén érkezett Párizsba, a francia, majd az angol főváros meghódítása után 1825 tavaszán más francia városokban is fellépett. A konkrét forrásmegjelölésekkel soha meg nem támasztott közlések alapja valószínűleg Lina Ramann Liszt-életrajza. Az I. könyv VIII. fejezetében olvashatjuk a következőket:

Miután azonban elérték a párizsi utazás végső célját — elfogadták előadásra az operát [a 'Don Sanche'-ot] — Liszt Ádám készen állt arra, hogy megkezdje fiával a már korábban tervezett hangversenykörutat Franciaország megyéiben. Az utazás 1825 tavaszán kezdődött. [———] A franciaországi turné során Bordeaux, Toulouse, Montpellier, Nimes, Lyon, Marseille városát és más helyeket látogattak meg.[2]

Ramann tehát határozottan állítja, hogy Liszt 1825 tavaszán járt először Marseille-ben. Az idézett passzushoz maga Liszt sem fűz megjegyzést

[1] Ez a tanulmány francia nyelven a Studia Musicologica 1982-es, 24. kötetében fog megjelenni. Mivel ott mód nyílik a felhasznált — francia nyelvű — dokumentumok közlésére, itt most csak magyar fordításban, illetve olykor tartalmi kivonatban idézzük azokat.
A sajtóidézetek dőlt szedéssel, a sajtóból idézett műsorok kisebb tükörrel — idézőjelek nélkül — válnak el a főszövegtől. (A szerk.)

[2] Ramann, Lina: Franz Liszt. Als Künstler und Mensch. Bd. I. Leipzig 1880, Breitkopf u. Härtel. 73. l.

a könyvnek Weimarban található, széljegyzeteivel ellátott példányában.[3] — Ugyanakkor a marseille-i sajtóban mégsem sikerült 1825 első feléből semmiféle Lisztre vonatkozó adatra bukkannom. Ami Lyont illeti, az említett igen alapos tanulmány sem tud Liszt 1825-ös ottani szerepléséről. Feltételezhetjük persze, hogy a gyermek művész csak magánszemélyeknél, szalonokban szerepelt, s nem adott nyilvános, a sajtó által is figyelemmel kísért koncertet. Ennek azonban csekély a valószínűsége. Elgondolkoztató az is, hogy a legkorábbi Liszt-életrajzban, Joseph d'Ortigue-nak a *Revue et Gazette Musicale* 1835. június 24-i számában közölt cikkében sem esik szó Liszt 1825-ös szerepléséről a francia megyékben. Mindaddig tehát, amíg hiteles bizonyíték nem kerül elő, Ramann adatát (mint könyvében sok egyéb közlést is) némi fenntartással lehet csak elfogadnunk.

Jelenlegi ismereteink szerint 1826 az első olyan esztendő, amikor Liszt bizonyosan járt Marseille-ben, egy nagyobb franciaországi hangversenykörút során. Március 20-a körül érkezhetett oda. A *Journal de la Méditerranée* című helyi lap 24. száma (1826. márc. 25.) jelenti:

Az ifjú Litz[4] *több napja városunkban tartózkodik. Egy estély adására ajánlkozik, ha majd véget érnek az egyházzenei hangversenyek.*

A lap 26. száma (ápr. 1.) már pontos dátumot is közöl:

Úgy hisszük, örömet szerzünk Tisztelt Előfizetőinknek, midőn bejelentjük, hogy az ifjú Litz, a 14 éves, híres zongorista, akinek rendkívüli tehetségét valamennyi újság hangoztatja, s aki jelenleg Marseille-ben tartózkodik, a következő csütörtökön, április 6-án hangversenyt fog adni a Zenekedvelők termében, a Thubaneau utcában.

Ugyanezt a hírt megerősíti a koncert előtti napon (ápr. 5.) a lap 27. száma. Műsort sajnos nem közölnek.

A hangverseny a tervezett időpontban folyt le, s bár rendkívüli sikert aratott, mindössze hatsoros, általánosságokban mozgó „kritikát" kapott a lap április 8-i, 28. számában:

Nagy tolongás volt csütörtökön az ifjú Litz által adott hangversenyen. E bámulatos virtuóz sikere egészen az ujjongó lelkesedésig fokozódott. Valamennyi zenebarát találkát ígért egymásnak a második koncertre, melyet e rendkívüli zenei jelenség ad majd jövő kedden, ugyanabban a teremben.

A lapban egyidejűleg 30 sornyi tudósítást közöltek egy Baquey nevű úrról, aki kutyájával, a híres Munitót is fölülmúló Parfait-vel utazik! Ez az apróság is adalékul szolgálhat Liszt évtizeddel későbbi, keserű megjegyzéséhez csodagyerek-pályájával kapcsolatban.[5]

A második hangverseny, április 11-én, lényegesen részletesebb kritikát kap, de a műsorról ezúttal sem közölnek semmit. Az ifjú művész játékmo-

[3] Lelőhelye: Nationale Gedenkstätte der Klassischen Deutschen Literatur, Goethe- und Schiller-Archiv. Ramann-hagyaték. Sulyok Imre szíves közlése.

[4] Liszt nevét a korabeli francia sajtó gyakran írja hibásan, különböző változatokban. Szövegeinkben — minden külön felkiáltójelezés, sic-jelzés mellőzésével — az eredeti dokumentumok írásmódjához ragaszkodunk.

[5] „... akaratlanul is elöntött valami keserű undor az iránt a művészet iránt, amely, mint akkor láttam, többé-kevésbé hasznot hajtó mesterséggé, a jó társaság szórakoztatásává zsugorodott, s akármi szerettem volna lenni széles e világon, csak nagyurak zsoldjában élő zenész nem, akit ők támogatnak és díjaznak, mint valami szemfényvesztőt vagy Munitót, a tudós kutyát." Lettres d'un bachelier ès musique. 1. A un poëte ambulant. Revue et Gazette Musicale, 1837. febr. 12. Magyarul: Hankiss János: Liszt Ferenc válogatott írásai, I. köt. Bp. 1959, Zeneműkiadó, 64—65. l.

doráról főként az egyenletes tempóvételt emelik ki, és szemléletes leírást adnak improvizációjáról (*Journal de la Méditerranée*, 30. sz., ápr. 15):

Múlt kedden hallhattuk másodszor az ifjú Lisztet a Zenekedvelők termében. A világ valamennyi dicshimnusza sem volna, elég, hogy szép tehetségéről némi fogalmat adjunk; ahhoz pedig, hogy elemezzük, magát a tökéletességet kellene meghatároznunk.

Félelmetes a nagy effektusoknál, tetszetős a könnyed motívumoknál, kifejező az adagióban — Liszt ura a hangszerének, mely önmagában véve csak félig tudja visszaadni annak az érzéseit, aki játszik rajta; megdöbbentő módon közli azokat az elragadó érzelmeket, melyeket saját maga átél s oly tisztán ad vissza frázisainak finomsága és kimunkáltsága révén.

De ami ámulatba ejti s egészen a lelkesedésig hevíti legjobb szakértőinket, az [a művésznek] egy olyan rendkívüli képessége, mellyel ritkán találkozunk a zongoristáknál: a ritmikai pontosság az ütemben! Bármilyen természetű legyen is [a zene], ékesítésekkel vagy anélkül, ifjú virtuózunk sohasem módosítja a tempót; változatlanul megőrzi azt, a kompozíció nehézsége és hosszúsága ellenére is. Meg kell hagyni: ez a figyelemre méltó pontosság a metronómével vetekedhet.

Az improvizációt megelőző pillanat igen érdekes képet nyújt. Mindkét nembeli zenekedvelők, korban és tehetségben megőszült professzorok csoportosulnak köréje, s türelmetlenül várják a pillanatot, hogy szabad folyást engedhessenek lelkesedésüknek; arckifejezésük mutatja kellemes érzéseiket. A legkiválóbb szakértőktől körülvéve, Liszt elkezd rögtönözni valmilyen motívumra. Ekkor aztán, midőn teljesen átengedi magát képzeletének, a nehézségek, az akadályok mind eltűnnek, hogy helyt adjanak azon magasztos inspirációknak, melyeket zsenije nyújt neki: olykor vihar zaját halljuk, melyen bájos ének hatol át; olykor harmóniai modulációkat, melyek választékos tudásról és ízlésről tanúskodnak, némelykor pedig több motívumot, amint egyetlenegy, habár eltérő ütemű és ellentétes jellegű motívumban egyesülnek, s egy sereg újítást, melyekről csak akkor alkothatunk fogalmat, ha hallottuk és élveztük.

Dicséretükre legyen mondva a hangversenyen jelen volt Zenekedvelő uraknak: az ifjú Liszt véleménye szerint Marseille egyike Franciaország azon városainak, ahol megkülönböztetett módon segítették őt.

Következő szerdán adja az ifjú Liszt harmadik koncertjét. Nincs kétségünk az iránt, hogy ez az estély, akárcsak a többi, egészen pompás lesz. Azt mondják, előadásra kerül majd a nyitány, valamint áriák a Don Sanche-ból, az ifjú Liszt operájából.

Az ifjú Liszt által előadandó darabok között hallhatjuk majd Hummel a-moll koncertjét és Moscheles nagy variációit.

A harmadik koncert — április 19-én — tehát az egyetlen, amelynek műsoráról is megtudunk valamit. Nem jelent meglepetést a Hummel-koncert és a Moscheles-mű programra tűzése. Annál érdekesebb Liszt 1825. október 17-én, Párizsban bemutatott „Don Sanche" című operájának felbukkanása (ha csak részleteiben is) a marseillei vendégszereplés alkalmából.

Erről a harmadik koncertről nem jelent meg kritika a *Journal de la Méditerranée*-ben. Hogy nagy sikere volt, az csak egy későbbi tudósításból derül ki (33. sz., ápr. 26.), ahol a „Színházi levelek" rovatban megírják: Lisztet to-

vábbi három koncertre kötötték le, ezúttal már a helybeli Nagyszínházba. A tudósítás megemlíti az elsőt (ápr. 21.), beszámol a másodikról (ápr. 23., „tegnapelőtt"), s egyúttal előre jelzi a harmadik, utolsó fellépést (ápr. 26.) is:

1826. április 25-én

Az ifjú Liszt, miután a Zenekedvelők termében három, nagy sokaságot vonzó koncertet adott, beleegyezett a Chapus úrral való tárgyalásba, és 21-én játszott először a Nagyszínházban. A közönség már első koncertjén is igen igyekezett, hogy eljöjjön meghallgatni ezt a bámulatos zongoristát, de tegnapelőtt este még inkább. A terem zsúfolásig megtelt. Annyi méltán híres művészt látam már, akik itt csak hűvös vagy megvető fogadtatásban részesültek, hogy sohasem hittem volna, asszonyom, hogy városunkban ily nagy számban volnának, akik képesek értékelni ezen ifjú virtuóznak a tehetségét; mert be kell vallanom önnek, hogy a nagy tragikus színész és a nagy komika sem ért el itt több sikert, mint Liszt úr. Ezen ifjú koncertező érdeme rendkívüli; még akkor is az lenne, ha kész, felnőtt emberé volna; hát még egy tizennégy éves gyerek esetében: de vajon megértik-e őt mindannyian, akik megtapsolják? A lelkesedés, amelyet fölszít, vajon nem divat-e egy kissé? Nagyon is ezt kell hinnünk, asszonyom, mivel mindig épp azokban a darabokban tapsolják meg legkevésbé, amelyeket a legbámulatosabb szépséggel játszik.

Az ifjú Liszt holnap adja harmadik s egyben utolsó hangversenyét, majd azonnal Lyonba utazik, Franciaország déli részének egyetlen olyan városába, melynek szerencséje volt hallani Hummelt, a zongoristák fejedelmét.[6]

E „színházi levél" ismeretlen szerzője jól rátapint az ifjú Liszt körüli lelkesedés kritikus pontjára. A közönség látványosságnak tekintette, s nem a valódi zenei értéket becsülte játékában. Liszt már nem volt annyira gyermek, hogy ezt ne vette volna észre, sőt a serdülő érzékenységével reagált rá.

Milyen is volt hát a tizennégy és fél éves fiatal művész valódi egyénisége? Ezt sajtókritikákból aligha lehet megállapítani. Nagy szerencsénkre azonban fennmaradt egy éles szemű, józan ítélőképességű marseille-i zeneértő magánlevele, mely közelről bemutatja őt. A levél keltezetlen, s így sajnos nem dönti el azt a kérdést, hogy Liszt 1825 vagy 1826 tavaszán járt-e először Marseille-ben. Írója Lecourt ügyvéd,[7] címzettje pedig a neves lyoni zenebarát,

[6] Hummel, Johann Nepomuk (1778—1837), a pozsonyi születésű, kiváló zongoraművész és zeneszerző, aki 1819-től haláláig Weimarban működött udvari karmesterként, s e minőségében Liszt egyik elődjének számítható, évi szabadságát általában nagyszabású hangversenykörutakra használta fel. 1825 márciusában Párizsba utazott, ahol 3 hónap alatt számos nagysikerű koncertet adott. (L. Benyovszky, Karl: J. N. Hummel, der Mensch und Künstler. Bratislava 1934, EOS-Verlag. 111—112. l.) Bizonyára ebben az időszakban fordult meg Lyonban is.

[7] A levél lelőhelye: Paris, Bibliothèque Nationale, Kézirattár; jelzete: N. a. fr. 25.189, 466—467. fol. A katalógus a levelet Joseph Lecourt ügyvéd neve alatt tartja számon, több más, jóval későbbi (1860 körüli) Lecourt által írt, ill. neki címzett levéllel együtt. A marseille-i hivatalos címjegyzék (Guide Marseillais, ou Indicateur Marseillais) 1826. évfolyamában viszont csak egy „Lecourt Ant.-Ls.-Hpte" nevű ügyvéd található. Valószínűnek tartjuk, hogy ő a levél írója. Más kérdés, hogy az a Lecourt, akinek neve a negyvenes évek közepén, majd még később, a hatvanas években bukkan fel Liszt marseille-i ismerősei között (l. tanulmányunk megfelelő részeit), azonos-e a gyermek Lisztről szóló beszámoló írójával. Ez sincs kizárva: a „Nouvel Indicateur Marseillais" 1846-os kötetében még mindig csak „Lecourt A. L. H." szerepel. Az sem lehetetlen, hogy Joseph Lecourt az ő fia vagy más rokona.

Madame Montgolfier.[8] Az ő pártfogó figyelmébe ajánlja Lecourt a Lyonba utazó ifjú Lisztet, aki személyesen viszi magával a róla szóló sorokat. Hogy az ajánlás eredménnyel járt, arról Liszt és a Montgolfier-család későbbi tartós barátsága tanúskodik.[9] A hosszú levelet, mely eddig ismeretlen volt a Liszt-irodalomban, a bevezetés és befejezés néhány jelentéktelen, szószaporító udvariassági formulája kivételével, teljes egészében közöljük.

Voltak valaha oly nagy vétkek, hogy azokra bocsánatot nyerni csak valamilyen rendkívüli alkalom kivárásával lehetett: például pápaválasztáskor. A Jeruzsálembe való zarándoklás is nagy bűnbocsánattal járt, s bevallom, ha választhatnék, én minden más penitenciánál szívesebben választanám a Lyonba való utazást. De mivel ide vagyok szögezve, [———] kénytelen vagyok, Asszonyom, más által kérni bocsánatot, s evégett Önhöz küldöm az ifjú Lisztet, aki meg akarja ismerni Montgolfier asszonyt és Maigre urat.[10] *Már ismeri őket annak alapján, amit megtudott róluk, s mert én már beszéltem neki róluk. S ez az oly büszke gyermek a legnagyobb gyönyörűséget várja e két leginkább zenére termett fej társaságától. [———]*

Az ifjú Lisztet [bizonyára] ismeri az újságokból, talán Hummel [is] beszélt már róla Önnek. De akárhogyan is képzelné el magának, távol lenne a valóságtól. Nem hiszem, hogy létezhet [az övénél] szebb és tisztább előadás. Nem vagyok az előadóművészek rajongója, s előre is óvakodom a nagy hírnevektől; amikor először hallottam Lisztet, nem voltam vele elégedett. Egy kis, bútorokkal telzsúfolt szalonban, közönséges zongorán játszott egy polonézt Czernytől, aki rossz zeneszerző, s az ő zongoratanára volt. Aztán bejelentették, hogy improvizálni fog, s kér egy témát. Beethoven 7. szimfóniájából az a-moll andante témáját adom föl neki. Visszautasítja, s közepes variációkat játszik Rode G-áriájára. Képzelheti, mennyire bosszankodtam. Nem tudtam magam visszatartani, s amikor lehetőséget találtam, hogy beszéljek vele a szalon egyik sarkában, panaszt tettem neki. — Élénken megragadja a kezemet, megmutatja a Beethoven-témát, melyet légies, mennyei témának minősít, s azt mondja: hát lehet-e ilyesmit szamarak előtt játszani? Nem látta, hogy megtapsolták a polonézt? Én ragaszkodtam a Beethoven-témához, ő ígéretet tett nekem rá. S mégis, mikor eljön az első koncertje, közönséges dallamokra improvizál, s azután bevallja nekem, hogy félt a témától.

Az ilyen embereknek erőltetni kell a kezüket, de úgy, hogy a fejüket fűtjük föl. Második hangversenyén előadatom nagy zenekarral az andantét. Ez a gyermek mintha már nem is lett volna a földön, melle rázkódott, szemei csodálatot tükröztek. A zongorához siet, s méltó módon hódol Beethovennek.

[8] Mongoltfier, Jenny (?—1867 után) Pierre-François Montgolfier lyoni zongoragyáros neje. nagy zenebarát, később zongoratanár. Számos jelentős muzsikussal és más művésszel tartott kapcsolatot. (L. Eigeldinger, Jean-Jacques: Stephen Heller. Lettres d'un musicien romantique à Paris. Paris 1981, Flammarion. 303. l.)

[9] Különösen 1835 és 1838 között volt szoros ez a kapcsolat. Liszt 1835 őszén Genfben tanította is Jenny Montgolfier-t. 1836 tavaszán egyedül, 1837 őszén pedig Marie d'Agoult társaságában vendégeskedett nála Lyonban. Neki ajánlotta 1837-ben a „Serenata et l'Orgia" című Rossini-fantáziáját (R. 234, G. 422). Montgolfier asszony neve a Liszt-levelezésben számos helyen előfordul, főként a „Correspondance de Liszt et de la Comtesse d'Agoult" c. kétkötetes, Daniel Ollivier által publikált gyűjteményben (Paris 1933/34, Grasset). Utóbbinak I. köt. 143. l.-ján megírja Liszt, hogy Madame Montgolfier-nak van egy férjezett lánya. Ennek alapján bizonyosra vehetjük, hogy Lecourt levelének címzettje s a mintegy tíz évvel későbbi tanítvány-barát azonos személy.

[10] Maigre úr személyéről nincs adatunk.

Minderre [aztán] magyarázatot kaptam. Azzal hízeleg magának, hogy mindenféle zenét játszik úgy, mint akárki. Csak Beethoven zenéjében sohasem elégedett saját magával. Mindig úgy érzi, hogy alatta marad a szerzőnek. Mindamellett fölségesen adott elő nekem néhány darabot tőle.

Ön majd kétségkívül úgy találja, hogy alapvető képességek hiányoznak belőle. Később majd több lélek lesz benne — több kifejezés, több érzékenység, ez érthető; de csodálni fogja majd ezt az oly tökéletes előadást, ezt a rendületlenül biztos fellépést, mely játszadozik a nehézségekkel. Félek, nehogy elrontsák őt, s nehogy olyan irányba taszítsák, hogy megelégedjék pusztán a nehézségek legyőzésével. Mondja meg neki a véleményét, vagy még jobb lenne, ha néhány példát mutatna: képes rá, hogy okuljon belőle.

Nyugodtan kérje meg, hogy zenéljen Önnek, s jelölje meg neki, milyen darabokat és szerzőket kedvel jobban. Szeret muzsikálni. Az apja igazi német, igen haszonleső. [———] Mondja meg neki [az ifjú Lisztnek] őszintén, hogy úgy rögtönözzön Önnél, amint rögtönözni kell, s [meglátja,] elégedett lesz vele.

Jelleme vidám és szellemdús: még szójátékokat is csinál. Tegnapelőtt Hertz variációit játszotta kis hangszeremen,[11] *s sokat csúfolódott azokon, akik megtapsolták. Egy tucatamatőr így szólt hozzá: ah, mily szép ez, de mily nehéz is! Tele van ugrabugrálással. Mondja inkább: bugrisággal! — válaszolt a gyermek.*[12]

Kétségtelenül érdekes lesz megismernie Lisztet Hummel után. A legnagyobb hálával fogadnám véleményét erről a gyermekről. Még magukat a hibákat is szeretem benne, mert ezek a korával járnak. Szilárdan hiszem, hogy majd kijavítja őket, s hogy még sokra viszi; Beethoven iránti rajongása erre biztos garancia a szememben. [———]

Liszt utolsó marseille-i koncertjének megtörténtéről csak egészen röviden értesülünk a *Journal de la Méditerranée* 34. számából (ápr. 29):

Az ifjú Liszt visszavonhatatlanul befejezte koncertjeit 26-án, tapsok és koszorúk közepette.

A lapnak ugyanez a száma közli, hogy egy helybeli festő, Pascal úr, megrajzolta és litografálta Liszt arcképét. Művét, mely a ráfordított idő rövidsége ellenére jól sikerült, s híven adja vissza a művész arcvonásait, többek közt Boisselot úrék kikötőbeli üzletében is meg lehet vásárolni.

Jean-Louis Boisselot (1785—1847) hangszer- és zeneműkereskedő azonban nemcsak a Liszt-kép árusítására vállalkozott. Az ő nevéhez fűződik Liszt első jelentős, nyomtatásban fennmaradt zongoramű-sorozatának kiadása, röviddel Liszt marseille-i szereplése után, 1827 elején. Az „Étude pour le pianoforte, en quarante-huit exercices. Dans tous les Tons Majeurs et Mineurs ... par le jeune Liszt. Oeuvre 6." sorozatból[13] csak az első, 12 etűdöt tartalmazó füzet jelent meg; a többit Liszt meg sem írta. Ezek a darabok voltak a több-

[11] A francia szövegben a hangszer megnevezése: „fauchette". Nem tudjuk, mi ennek a magyar megfelelője.

[12] A szójáték lényegében lefordíthatatlan. Eredetileg: „Il y a des sauts, des sauts: dites des sottises, répondit l'enfant."

[13] „Etűd zongorára, negyvennyolc gyakorlatban. Minden dúr és moll hangnemben ... az ifjú Liszttől. 6. mű." Peter, ill. Felix Raabe műjegyzékében (Raabe: Liszts Schaffen, Stuttgart 1931, Cotta, 2. bőv. kiad. Tutzing 1968, Schneider) az 1. szám; Searle műjegyzékében a Grove's Dictionary of Music and Musicians V. kötetében (5. kiad., London 1954, Macmillan) a 136. sz. E műjegyzékekre R., illetve G. betűjelzéssel hivatkozunk.

szörös átdolgozás után létrejött „Etudes d'exécution transcendante" (Transzcendens etűdök)[14] csírái. Etűd-sorozatát Liszt egy marseille-i hölgynek, Lydie Garelának ajánlotta. Ez a fontos publikáció önmagában is jól mutatja az 1826-os marseille-i látogatás jelentőségét Liszt életútján.

*

Hosszú időnek: tizennyolc évnek kellett eltelnie, hogy Liszt ismét Marseille városába látogasson. Amikor 1844 nyarán megjelenik a francia Délvidéken, maga mögött tudja a férfivá érés és művészi kiteljesedés viharos esztendeit, a Marie d'Agoult-lal Svájcban és Itáliában eltöltött vándoréveket, virtuóz pályájának 1838-as bécsi, 1839/40-es magyarországi, 1842/43-as berlini és oroszországi tündökletes sikereit. A Marie d'Agoult-lal való végleges szakítás éve ez; az utolsó párizsi koncertek (1844 április) után Liszt szinte menekül a francia fővárosból. Úticélja Spanyolország és Portugália; útközben azonban számolatlanul adja hangversenyeit Franciaország városaiban. Marseille-ben kéthetes tartózkodás alatt négy hangversenyt tart, s egy ötödiken kísérőként működik közre; három nagy bankettet rendeznek tiszteletére, s két ízben kap szerenádot. Az újságok szinte minden lépéséről beszámolnak; hangversenyeit nagy terjedelmű tárcákban méltatják. — Dokumentumanyagunk bősége miatt tehát válogatnunk kell. Forrásaink: *Le Sémaphore de Marseille* 17. évfolyama, *Le Sud, Journal de la Méditerranée* 13. évfolyama.

Liszt most is közvetlenül egymás után keresi fel a két nagy várost: Lyont és Marseille-t, de ezúttal a sorrend éppen fordítottja az 1826-osnak, most Lyonból érkezik Marseille-be. Érkezését először július 18-ra várják (*Sémaphore* No. 5048, júl. 16). Liszt azonban egyre késlekedik; a *Sud* júl. 20-i száma szerint 19-én sem érkezett meg, s minden pillanatban várják. (A késlekedés oka egyébként az volt, hogy Lyonból távozva, először a költő Lamartine-t látogatta meg a Mâcon közelében fekvő Saint-Point kastélyban.)[15] A *Sud* július 23-án azt írja, ha Liszt megérkezik, azonnal kiragasztják majd a plakátokat, melyeken első koncertjének idejét és programját közlik. A felcsigázott marseille-i közönség érdeklődésének kielégítésére a lapnak ugyanez a száma (No. 4753) „La main de Liszt" (Liszt keze) címmel közöl egy anekdotikus, népszerűnek szánt, ostoba kis írást is.

Végre a július 24-i lapok beszámolhatnak róla, hogy Liszt 23-án valóban megérkezett. Első hangversenyének időpontját (július 25.) és műsorát is kihirdetik. A *Sémaphore* 5055. számából idézünk:[16]

> Liszt a tegnapi nap folyamán megérkezett. [———] Holnap lesz a koncert, melyen a nagy művész hatalmas repertoárjának legszebb darabjait fogja játszani. Itt közöljük e zeneestély műsorát [———]:

[14] R. 2b, G. 139.
[15] Sallès: Liszt à Lyon, 42. l.
[16] A műsorokban a címeket abban az esetben, ha azok franciául szerepeltek, magyarra fordítottuk. Ha azonban egy cím más nyelven volt feltüntetve a francia programon, úgy megtartottuk az ott használt alakját. A július 25-i programot németre fordítva közölte: Raabe, Peter: Liszts Leben. Stuttgart 1931, Cotta, 2. bőv. kiad. Tutzing 1968, Schneider. 69. l.

ELSŐ RÉSZ

1. Szimfónia, *c-moll*, Beethoventől.
2. Nyitány *Tell Vilmos*-ból, zongorára alkalmazta és előadja Liszt.[17]
3. Románc a *Zsidónő*-ből, énekli Marquard-Segatta asszony.
4. Scherzo és induló a *c-moll* szimpátiából [sic!], Beethoventől.
5. Fantázia az *Ördög Róbert* pokol-keringőjére, írta és előadja Liszt.[18]

MÁSODIK RÉSZ

6. Nyitány *Oberon*-ból, Webertől.
7. Andante a *Lam[m]ermoori Luciá*-ból, írta és előadja Liszt.[19]
8. Ária a *Kegyencnő*-ből, énekli Weidner úr.
9. Mazarka [sic!] Chopintől, Polonéz a *Puritánok*-ból, előadja Liszt.[20]
10. Románc *Tell Vilmos*-ból, énekli Marquard-Segatta asszony.
11. Kromatikus galopp, írta és előadja Liszt.[21]

A zenekart a város zenekedvelő uraival fogják megerősíteni. [———] A zongora, melyet Liszt úr használ, Boisselot és Fiai műhelyéből származik.

A műsor — a kor szokásainak megfelelően — eléggé vegyes benyomást kelt. Az ismertebb operák szerzőit (Rossinit, Halévyt, Meyerbeert, Donizettit, Bellinit) meg sem nevezik. Beethoven V. szimfóniája két részletben hangzik el, egy zongora- és egy énekszám szakítja meg. Liszt főként saját átiratait, parafrázisait játssza népszerű operarészletekre; a műsoron mindössze egyetlen önálló témára írt műve szerepel.

A marseille-iek már az első koncert előtt elhalmozzák Lisztet szeretetük és tiszteletük jeleivel. Megérkezésekor a helybeli férfikar és egy vendégszereplő német színtársulat kórusa szerenáddal köszönti; másnap (július 24-én) bankettet rendeznek tiszteletére. Ehhez az alkalomhoz kapcsolódik egy Liszt-kórusmű születése is. Minderről a *Sémaphore* 5057., júl. 26-i számában az „ARRIVÉE DE LISTZ à Marseille" (Liszt Marseille-be érkezése) című tárca számol be.

Szerda este nagy tömeg árasztotta el a Grignan utcán, az a hír terjedt el, hogy szerenádot fognak adni Listznek, s az Orient szálló, melyet már jó időben elözönlöttek, leírhatatlanul mozgalmas látványt nyújtott. Valóban, fél tizenegy tájban megérkezett a Trotebas társaság, élén főnökével, s megkezdődtek az énekek.

Az ifjú kóristák, kétségkivül felvillanyozva a nagy művész jelenlététől, kinek ünneplésére jöttek, szép összmunkával, pontosan és igazi déli hévvel

[17] R. 237, G. 552.
[18] R. 222, G. 413.
[19] R. 151, G. 397.
[20] R. 129 ill. 130 részlete, G. 390 ill. 391.
[21] R. 41, G. 219.

adtak elő repertoárjukból néhány kórust: Gluck Echo és Narcisse-*jának, Weber* Fekete Vadászok-*jának karai általános és egyhangú tetszésben részesültek. Listz ekkor lejött az udvarra a dalosokhoz, közéjük elegyedett, megszorította Trotebas úr kezét, s gratulált neki harmonikus csapata jó irányításához.*

Azután megérkeztek a német kóristák, hogy megünnepeljék illusztris honfitársukat,[22] *s válogatott együttes-darabokat szólaltattak meg, melyeknek igen nagy sikerük volt.*

Másnap négy órakor nagy számú művész bankettet rendezett Listz tiszteletére, s hozzájuk csatlakozott néhány amatőr is, kik mind tehetségük, mind személyes kvalitásaik miatt tiszteletben állnak.

A művészek között jelen voltak: Pepin, Degubernatis, Darboville, Trotebas, Olivier, Genoud, Schenagoel, Bénédit urak, kiváló festők és több érdemdús író.

Listz elragadóan kedves és szellemes volt ezen az összejövetelen, ahol oly jól érezte magát; mindenről azzal a felsőbbrendű intelligenciával beszélt, melynek oly magas fokon birtokában van, s mely őt nem csupán elsőrangú muzsikussá, de csaknem univerzális művésszé is teszi.

A bankett így már két órája tartott a legőszintébb szívélyesség közepette, amikor Bénédit úr, a konzervatórium egyik tanára, szót kért, hogy tisztelegjen nagy művészünk előtt. [———][23]

E szavak után, melyek valamennyi jelenlevő gondolatát visszhangozták, a mélyen meghatott Liszt elhagyta helyét, odament Bénédit úrhoz, kitárta felé a karját, s túláradó szeretettel ölelte meg.

Egy tengerparti sétán a bankett után Liszt, akit elbűvölt az elébe táruló varázslatos kilátás, és átjárt a csodálat e költői és grandiózus kép láttán, érezte, hogy szíve megdobog, lelke fölemelkedik, s ekkor papírt és ceruzát kérve, ihlettől áthatva komponált egy kórust Jh. Autran úr versére, melyet előző este nyújtottak át neki. — E kórust a Trotebas társaságnak szánja.

A cikk ezután közli Joseph Autran (1813—1877) „Les Aquilons" (Az északi szelek) című, romantikus áradású, szabadságvágyat kifejező, 11 szakaszos költeményének teljes szövegét. A költő egyébként munkatársa volt a helyi lapoknak, s lelkesült hangú kritikát írt Liszt első, július 25-i hangversenyéről a *Sud*-ben (N. 4757, júl. 27.). A „FEUILLETON DU SUD. Frantz Liszt. (1er *Concert.*)" című írás első részében visszaemlékezik arra a tizennyolc év előtti napra, amikor egy magántársaságban először hallotta játszani a gyermek Lisztet. (Ez az emlékezés ugyan inkább költői fantáziájának ihletésére, vagy mások elbeszélése alapján születhetett, hiszen Autran két évvel fiatalabb volt, mint Liszt!) Majd fényes pályájáról, varázsának titkáról ír poétikus hevületű sorokat. Végül megkísérli méltatni Lisztet az elhangzott koncert alapján. Cikkének utolsó részéből idézünk:

[22] A franciák (bár tisztában voltak azzal, hogy Liszt Magyarországról származott) rendszeresen „honfitársainak" nevezték a németeket is.

[23] Bénédit beszédét itt kihagyjuk, mivel Raabe már közölte német fordításban (Liszts Leben, 60—61. l.).

Lisztről alkotott véleményünk banális, ám helytálló összefoglalásaként egész egyszerűen annyit mondunk, [———] hogy ez a művész nagy költő. Költő intelligenciája, költő szíve, költő a kifejezés révén, Frantz Liszt azon nemes családhoz tartozik, melyben joggal foglalnak helyet, akik — hogy az emberekhez szóljanak — a művészet sokféle formájából kölcsönveszik az egyiket, Pheidias éppúgy, mint Vergilius, Byron éppúgy, mint Mozart, Raphael mint Palestrina, Beethoven mint Victor Hugo vagy Lamartine. Ha Liszt nem zongorájának elefántcsont billentyűin adná elő csodálatos költeményeit, akkor a vásznon alkotná meg őket, mint honfitársa, Owerbec [! Overbeck], vagy mint Schiller, akivel nemcsak nemzetisége révén van kapcsolatban, hanem külsejében is meglepő hasonlóságot mutat. Liszt, midőn Magyar dallam*-át játssza és Schiller, aki* A harang*-ról írja költeményét, iker-alakok, géniusz-testvérek, ugyanazon — komoly és álmodozó — múzsa gyermekei.*

A tegnapelőtti koncerten (melyről igazán ideje végre szót ejtenünk) a Tell Vilmos *zongorára alkalmazott nyitányát, a* Kromatikus galopp*-ot, a* Lucia *andantéját, a* Kegyencnő *áriáját és Chopin* Mazurkáját *a fényes és rendkívül nagy számú hallgatóság szenvedélyes, szinte viharos bámulattal fogadta. Mikor leeresztették a függönyt, visszahívták Lisztet, s illatos csokrok özönével árasztották el. Amennyi szekfű és kamélia csak volt a teremben, mind a művész lábaihoz hullott. A tiszteletadás e jeleitől meghatva, a virtuóz ismét a zongorához ült, s hálás epilógus gyanánt eljátszott egy* magyar dallamot, *mely újabb virágözönt érdemelt volna. Sajnos azonban már egy virág sem maradt a teremben.*

Autran és Liszt egyébként személyes barátságot kötöttek. Mint a költő emlékirataiból és unokájának, Baron de Miramon Fitz-James-nek egy cikkéből megtudjuk,[24] Liszt a párizsi író, Jules Janin és a lyoni költő, Victor Laprade ajánlásával rögtön Marseille-be érkezésekor felkereste Autrant. Később pedig naponta meglátogatta és zongorázott neki, mivel a költőt — épp a most idézett cikk korrektúrájának elkészítése után hazatérve — baleset érte, ami miatt egy ideig nem mozdulhatott ki a lakásából.

A július 28—29-i lapok közlik a második, július 29-re kitűzött Liszt-hangverseny műsorát. Mivel a *Sémaphore* szövegében súlyos sajtóhibák vannak (pl. „Truite" helyett „Trinité", azaz „Pisztráng" helyett „Szentháromság"!), mi a *Sud* 4758. számából idézünk:

> Ma este lesz a Nagyszínházban a második hangverseny, melyen F. Lisztet halljuk majd. Reszketünk a terem falaiért. Íme az estély műsora:
>
> Első rész
>
> 1. Heroikus szimfónia Beethoventől, 2. Fantázia a *Norma* motívumaira, írta és előadja Liszt,[25] 3. Nyitány a *Bűvös vadász*-ból, Weber, 4. Románc, énekli Amat úr, 5. Felhívás keringőre Webertől, játssza Liszt.

[24] Autran, Joseph: La Maison démolie. Paris 1878, Calmann-Lévy. — Miramon Fitz-James, Baron de: Une improvisation de Liszt. In: *Amis de l'Orgue,* Numéro Spécial, Juin—Sept. 1937, 66—70. l.

[25] R. 133, G. 394.

Második rész

6. Nyitány *Semiramis*-ból, Rossini, 7. Tarantella Rossinitól, 8. A Pisztráng, Schubert dala, átirata Heller, játssza Liszt, 9. Magyar dallam, 10. Románc, énekli Amat úr, 11. Fantázia az *Alvajáró* motívumaira, írta és előadja Liszt.[26]

Autran e második koncertről is ír egy nagy tárcát a *Sud*-be, mégpedig levél formában, Victor Laprade-nak címezve (N. 4760, júl. 31.). Hosszú eszmefuttatásának legnagyobb részében általánosságban elemzi Liszt művészetét (a cikk címe is: „Frantz Liszt"), majd költői leírást ad néhány művéről (Tell-fantázia, Robert-fantázia, Magyar dallok), utal Liszt és Lamartine kapcsolataira, Liszt látogatására a költő Saint-Point-i birtokán, s csak az írás utolsó részében tér ki magára a július 29-i hangversenyre. Ha hihetünk Miramon Fitz-James adatának, Autran ezen a koncerten már nem lehetett jelen, bár a tárcából ez nem derül ki.

Így a második koncert kritikáját inkább a *Sémaphore*-ból idézzük (No. 5061, júl. 31.):

A SEMAPHORE TÁRCÁJA.

F. LISZT MÁSODIK HANGVERSENYE.

Liszt második hangversenye alkalmával olyan diadalt aratott e jeles művész, amelyet a toll nem képes leírni. Miután a Norma-*fantáziát és Weber* Felhívás keringőre-*jét egyedülállóan fölényes tudással játszotta el, s valamennyi darab után dörgő tapsvihart aratott, a hasonlíthatatlan zongorista az estélyt egy az* Alvajáró *motívumaira írt nagy kompozícióval fejezte be.*

Amit csak el lehet képzelni nagyot, erőset, nehezet, rendkívülit, átérzettet és költőien ihletettet, aligha tud megfelelő fogalmat adni arról, hogy miként játszotta Liszt ezt az Alvajáró*-darabot: báj, könnyedség, édesség, energia, hangszínhatások, a hangzás ellentétei, a dallam varázsa egyesültek Liszt csodálatos ujjai alatt, hogy soha nem hallott hatást eredményezzenek, mely meghat, leigáz és megráz egy zsúfolásig megtelt termet.*

A bámuló közönség már egy negyedórája figyelte lélegzetvisszafojtva ennek az eredeti és megdöbbentően nagyszabású előadásnak a váratlan fordulatait, midőn a fő motívum visszatéréséhez érkezvén, melyet csaknem hihetetlen, mesés módon vezetett be a negyedik és ötödik ujj trillája, a bámulat árja áttörte gátjait, s Liszt, akit félbeszakítottak a hurrák és bravók, a tetszésnyilvánítás vihara, egyszerre abbahagyta a játékot, s a pódium széléig előlépve, a legkifejezőbb és legszeretetteljesebb gesztusokkal köszönetet mondott a közönségnek. Azután újra folytatódott a darab, mely tomboló lelkesedés, valamint a páholyokból, zsöllyékből és az erkélyről érkezett koszorúk és csokrok közepette ért véget.

Ilyen megnyilvánulások után fölösleges volna, hogy behatóan akarjuk elemezni a Liszt által játszott darabokat. A művészetben vannak néha oly

[26] R. 132, G. 393.

felfoghatatlan dolgok, melyeknél be kell érnünk a csodálattal, anélkül, hogy magyarázatot keresnénk rájuk, mely emellett még el is homályosítaná a kapott benyomásokat.

A Pépin úr által vezényelt zenekar kiválóan adta elő a heroikus szimfónia egy részletét, a Bűvös vadász *és a* Semiramis *nyitányát. Tisztelettel kell megemlítenünk Amat urat, aki ízlésesen énekelt több románcot; a* Fecskék *románca bájos kompozíció, melyet a szalonok zenekedvelőinek figyelmébe ajánlunk.*

A Liszt által előadott számos szép darab közül ugyancsak ajánljuk a zongoristáknak a Pisztráng *című, elragadó fantáziát, melynek a plakát úgy eltorzította a címét. Eredeti kompozíció ez, melyet végtelen finomsággal és ízléssel dolgozott át Keller [!Heller], az igazi szakértők körében általánosan megbecsült zongorista.*[27]

A tárca további részében „Voyage de Liszt en Hongrie" (Liszt utazása Magyarországon) címmel hosszú tudósítás következik. Ez nem más, mint néhány részlet (franciára fordítva) a Liszt 1839—1840. évi hazai látogatásáról írt, német nyelvű, levél formában megfogalmazott beszámolóból.[28]

A művész következő fellépése szerény közreműködés volt a Trotebas kórustársaság augusztus 1-i hangversenyén. Erről a *Sud* aug. 3-i, 4763. száma ad hírt:

Tegnapelőtt este Liszt úr volt szíves megjelenni egy zártkörű vokális hangversenyen, melyet a Trotebas társaság adott. A hírneves virtuóz, aki egyszerű kísérőként ült a zongorához, jelenlétével felvillanyozta a kiváló kóristákat, akik nagy lelkesedéssel és épp oly nagy összhanggal adták elő repertoárjuk különböző darabjait, többek között a Fidelio *kórusát,* Mózes imáját *és a* Kart *a* Két Fösvény-*ből, melyhez Liszt kápráztatóan szellemes és eredeti kíséretet rögtönzött.*[29]

A harmadik, eredetileg utolsónak szánt hangversenyt augusztus 2-re tűzik ki, s a lapok ugyanaznap közlik a műsort, melyet a *Sud* 4762. számából idézünk:

Első rész. 1. *Leonóra* nyitány Beethoventől, 2. Kórus a *Danaidák*-ból, Salieritől, és *Isten vezeti a Fekete Vadászokat,* Webertől, énekli Trotebas úr növendékeinek kórusa, 3. *Don Juan* reminiszcenciák, Liszttől,[30] 4. Egy kamaradarab Fabre asszonytól, 5. Weber Concertója zenekarral, előadja Liszt.

Második rész. 6. A *Semiramis* nyitánya Rossinitől (közkívánatra), 7. Alice románca az *Ördög Róbert*-ből, énekli Marquard-Ségat[t]a asszony, 8. Duó két zongorára a *Norma* motívumaira, Thalbergtől, előadják Liszt és Darboville urak, 9. Ária a *Sevillai Borbély*-ból, énekli Fabre asszony, 10. Etüdök Chopintól; Induló és kavatina a *Lucia di Lam[m]ermoor-*

[27] Heller, Stephen (1813—1888), a pesti születésű, neves zongorista és zeneszerző, aki élete legnagyobb részét Franciaországban töltötte, Liszttel személyes ismeretségben volt. — Liszt saját átirata Schubert „Pisztráng"-dalából (R. 248/6, G. 563/6, ill. 564) 1844-ben még nem született meg.

[28] A szöveg forrása: [Schober, Franz von]: Briefe über F. Liszt's Aufenthalt in Ungarn vom Ritter v. S. Berlin 1843, Schlesinger. Részletek a 3., 4. és 5. levélből.

[29] Az utóbbi két részlet Rossini, illetve Grétry operáiból való.

[30] R. 228, G. 418.

ból, Liszttől,[31] 11. *Gasparone*, kórus, éneklik Trotebas úr növendékei, Autran úr verse, a marseillei Bazin úr zenéje, 12. Fantázia az *Alvajáró* motívumaira, Liszttől (közkívánatra).

A *Sémaphore*-ban (No. 5066, aug. 6.) erről a koncertről is jelent meg kritika. Lisztnek bizonyára rendkívül jólesett, hogy sikerét messze fölébe helyezik egykori nagy vetélytársa, Thalberg marseille-i sikerének. A műsorból különösen a Don Juan-fantázia és a Weber-koncert előadását emelik ki.

A SEMAPHORE TÁRCÁJA.
LISZT HARMADIK HANGVERSENYE.

Még mindig mély megindulás tölti el szívünket, midőn e sorokat írjuk. Liszt 3. hangversenyét adta pénteken! A nagy művész még sohasem emelkedett ilyen csodálatos magasságokig, s a közönség sem fejezte még ki sohasem ennél melegebben és nagyszerűbb ovációval az iránta való lelkesedését. Állapítsuk meg mindenekelőtt, hogy a közönség ilyen hajlandósága egy virtuóz, egy zongorista iránt, példa nélkül áll Marseille-ben; mert anélkül, hogy itt felsorolnánk mindazokat, kiknek tehetségét különböző korokban módunk volt megítélni, elég, ha csak egyetlen [esetet] idézünk, mely mind helyett beszél. Emlékezünk, valóban, hogy Thalberg, a híres zongorista, miután két estélyt adott, melyek közül az egyik igen kis közönséget vonzott, a harmadik napon csaknem kihalt teremmel találta szemben magát, és igen dicséretes gesztussal saját maga mondott le arról az összegről, mely szerződése szerint járt volna neki ezért az utolsó, a direktor számára oly kevéssé gyümölcsöző estélyért. Pedig, jól tudjuk, Thalberg nagy nevű és nagy érdemű művész volt. [———]

[———] Liszt legbensőbb impresszióit meséli el nekünk. Nagy és erős természet hatalmas szervezet, mely mindentől ihletet nyer, minden tárgy feléled, megelevenedik és ékesszóló alakot vesz fel gondolatának leheletére. Mialatt mágikus ujjai jóvoltából a legédesebb és legmagasztosabb énekeket halljuk, a művész talán igen távol jár tőlünk! Hallgatja az elsuhanó madár énekét, titokzatosan álmodozik valamilyen elhagyott ösvény kanyarulatánál. A szél harmonikus zaja, a hullám, mely elenyészik a fövenyen, egy impozáns rom látványa szép éjszakán, mindezek a hangok, ezek a belső harmóniák, ezek az ékesszóló emlékek, melyekből világot épített magának távol a tömegtől, hatalmukba kerítették lelkét, s a köznapi emberek számára ismeretlen régiókba ragadják a végtelennek szárnyain. [———]

Nagy Don Juan-darabjában Liszt megérttette a közönséggel e csodálatos remekmű szépségeit. A La ci darem la mano *kettős és a* finche dal vino *kabaletta motívumával a hallgatóságot fél óráig lélegzetvisszafojtott figyelemre késztette. Liszt e zongoradarabja gigantikus alkotás. Nagy harmóniai tisztasága és emelkedett, nagyszabású művekre jellemző stílusa révén, jellegében és arányaiban oly nagyságot és fenséget nyújt, amilyet hiába keresnénk a zongorára írt [más] modern művekben. [———]*

És Weber koncertje!

[31] R. 152, G. 398.

Létezik-e eléggé ékesszóló toll, mely visszaadhatná e csodálatos mű előadását? [———] Volt ott, pénteken este, egy 80 muzsikusból álló zenekar, harsonákkal, üstdobokkal, szárnykürtökkel [———]. Ez a zenekar, a nagy művész jelenlététől felvillanyozva, olyan hévvel, kitörően és magával ragadóan ment neki a tuttiknak, *mely megkettőzte hangszereik erejét; nos, Liszt hatalma oly nagy, hogy a zongorát egyetlen pillanatig sem nyomta el a zenekar. Ez a csoda, mely kétezres hallgatóság előtt ment végbe, a tetszésnyilvánítás viharát keltette fel, s Liszt, akit többször félbeszakítottak, kénytelen volt megvárni, míg újra csend lett, hogy folytathassa Weber* Concertóját.

A hangverseny az Alvajáró Fantáziával *zárult; ugyanaz a siker ennél is, ugyanolyan ovációk, bravók, tapsok, visszahívások, csokrok és koszorúk; semmi sem hiányzott a hírneves zongorista diadalából. [———]*

Eredetileg talán búcsúbankettnak szánták azt az összejövetelt, melyet augusztus 3-án rendeztek, ugyanazon a Marseille környéki tengerparti pihenőhelyen, ahol az első bankett volt Liszt érkezésekor.[32] Erről az eseményről a *Sémaphore* aug. 4—5-i, 5065. számában adnak tudósítást. A nagyszabású estélyt, melyen a pompás vacsorához katonazenekar játszott Auber- és Donizetti-zenét, s még tűzijáték is volt, a marseille-i kereskedő-ifjúság rendezte. Liszt azzal fejezte ki háláját, hogy zongorához ült, s többek között az Ördög Róbert keringőjét is eljátszotta. A banketton az időközben felépült Autran is megjelent, s szellemes költeményben állította ellentétbe a borongós természetet és a fényes eseményt: a felhők mögé rejtőzött nap helyett Liszt személyében művész-csillag ragyogta be a színhelyet s a jelenlevőket. — A cikk befejező mondatából azt is megtudjuk, hogy Liszt augusztus 6-án még egy ráadás-hangversenyt is tart Marseille-ben, mégpedig a szegények javára.

E koncert programját a *Sud* aug. 6-i, 4765. száma így adja meg:

Első rész.

1. Scherzo és induló a *c-moll* szimfóniából (közkívánatra), Beethoven. — 2. *Tell Vilmos* nyitánya, előadja Liszt. — 3. Olasz ária, énekli Fabre asszony. — 4. *A spanyol haramiák,* kórus, éneklik Trotebas úr növendékei, írta Mangold. — 5. Ária a *Gazza Ladra*-ból, énekli Marquant[!]-Segatta asszony. — 6. Concerto Webertől (zenekarral), Liszt.

Második rész.

7. *Zampa* nyitánya, Héroldtól. — 8. *A rémkirály,* előadója Liszt.[33] — 9. Románcok, énekli Fabre asszony; *Nyolc év távollét,* Puget kisasszonytól; *Tradita,* Grazianitól. — 10. La *Eeranata [! Serenata]* Rossini zenei estéiből; az *Orgia,* ugyanabból, Liszttől.[34] — 11. Az *északi szelek, kórus,*

[32] „. . . vidéki ház ez, La Pomme és Saint-Jean-du-Désert falvak között, ahol rendszeresen össze szokott jönni a város előkelőségeihez tartozó fiatalok társasága" (Miramon Fitz-James i. m. 67. l.). A ház nevét a különböző források eltérő formákban idézik: Darcussia, Darcuzzia, Château Coulom, Château-Colom stb.

[33] R. 243/4, G. 558/4.

[34] R. 236/10 és 11, G. 424/10 és 11.

előadják Trotebas úr növendékei, Joseph Autran úr szövege, Liszt úr zenéje. — A Kromatikus galopp.

Az augusztus 6-i hangverseny nevezetessége az Autran versére komponált új kórusmű, „Les Aquilons" (Az északi szelek, R. 547/2, G. 80/2) bemutatása volt. Liszt e kórust később beillesztette „Les quatre élémens" (A négy elem) című ciklusába. Ez a kevéssé ismert, nyomtatásban ki sem adott ciklus férfikarra és zongorára, melynek a weimari évek elején August Conradi[35] meghangszerelt változatát is elkészítette, tematikus kapcsolatban áll Liszt legnépszerűbb szimfonikus költeményével, a „Les Préludes"-del.[36]

A koncert után Liszt búcsúbanketton vett részt, majd augusztus 7-én hajnali 2 órakor elutazott Marseille-ből Toulonba.

A hangversenyről épp egy héttel később, augusztus 13-án jelent meg G. Bénédit rendkívül részletes és viszonylag szakszerű beszámolója a *Sémaphore* 5072. számában. E cikkből azt is megtudjuk, hogy Liszt augusztus 5-én lázas betegségbe esett, de a jótékony célra való tekintettel barátai rábeszélése ellenére sem volt hajlandó lemondani a 6-i hangversenyt. Bénédit részletesen beszámol az egyes művek előadásáról, majd összefoglaló értékelést ad Liszt zenéjéről és zongorázásának módjáról. Viszonylag hosszan ír az új kórusmű bemutatójáról (két zongora kíséretével!), Liszt újdonsült marseille-i tanítványáról: Darboville-ről, továbbá a koncerteken használt zongorákról.

[———] A Tell Vilmos *nyitánnyal kezdett a nagy művész múlt kedden; eleven ihletének minden kincsét felmutatta Rossini e remekművében. Ahogyan Liszt e nyitányt tolmácsolja, azt hinnénk, egész zenekart hallunk; azután másodszorra is eljátszotta, közkívánatra, Weber koncertjét.*

[———] Egy előző cikkben már elmondtuk, hogyan szólaltatta meg Liszt e csodálatos koncertet. Hozzátesszük, hogy múlt kedden felülmúlta önmagát. Schubert Rémkirály*-ában Liszt [szinte] megfoghatatlan érzelmet és erőt tanúsított. A bal kéz által megrajzolt motívum, mely végigvonul az egész balladán, Liszt ujjai nyomán a legszebb drámai jelleget nyerte el. Rossini* Szerenád*-ja és a* Kromatikus Galopp *azután valósággal elragadta a közönséget. [———] Midőn kijött a színházból, a felindultságtól és a fáradtságtól megtört hírneves zongoristát barátai kocsin visszavitték az Orient szállóba, s ott több mint hatszázan várták érkezését. Újra kezdődtek a kiáltozások, a bravók, a tetszésnyilvánítások, s e fölséges ovációnak egy énekes szerenád vetett véget, melyet a Trotebas társaság adott a nagy művésznek. [———]*

Liszt zenéje megdöbbent, s egyúttal föl is kavar, nem hasonlít semmire, amit ismerünk. Nagy és erős, Michelangelo módjára. Alighogy egy kadencia előre érzékelteti egy periódus végét, máris egy nagyobb periódus következik, s azután egy még nagyobb, s ugyanígy tovább, ugyanolyan ihlettel, ugyanolyan elragadtatással. Igazából nem is lehet fölfogni, miként képes ez a finom természet, ez a látszólag oly törékeny szervezet ellenállni ilyen emberfölötti munkának, mely tévútra vezeti a fizika valamennyi törvényét. Egyetlen azok közül a darabok közül, melyeket Liszt játszik, elég volna, hogy tíz közönséges zongoristát teljesen kimerítsen, ezzel szemben Liszt ötször is újra

[35] Conradi, August (1821—1873) német zeneszerző és karmester a weimari évek elején gyakran volt segítségére a hangszerelésben akkor még kevésbé tapasztalt Lisztnek.

[36] A „Prelűdök" (R. 414, G. 97.) eredetileg a négy kórus bevezető zenéje lett volna, s ezért témáit is belőlük meríti (ld. Raabe megjegyzéseit a műjegyzékben).

kezdi a próbát egyetlen estélyen, erőlködés nélkül, az utolsó darabban még nagyobbszabásúan, még energikusabban, megragadóbban, mint az elsőben. Magával sodró lendülete minden egyes hangjegynél érvényesül, minden taktusból árad, és sohasem apad ki. A zongora kiáltozik, kegyelmet kér, bevallja, hogy legyőzték — mit sem számít, ő tovább folytatja; egészen átadja magát ihletének, egyedül, kétezres hallgatóság közepette, azt mondanánk, hogy lelkének egy részét akarja közölni, önmagának egy darabját [kívánja átadni] a tehetetlen gépezetnek, melyet ujjai alá gyűr és szorít. [———] Ha azt mondanánk, hogy Liszt mesés gyorsasággal játssza az arpeggiókat és a kromatikus oktáv-skálákat, hogy a decimákat olyan könnyedén fogja, mint más az oktávokat, hogy úgy játssza a 4. és 5. ujj trilláját, mint rendesen a 2. és 3. ujjét szokták, mit bizonyítana mindez? Nagy mechanikai erőt, semmi mást.

Ami valóban szép, meglepő, felfoghatatlan: az, hogy hatalmas teremben látunk egy embert, amint egy zongora segítségével ugyanolyan erővel és hitelességgel beszél a tömeghez, mint a legékesszólóbb szónok, s olyan dramatikus hatást gyakorol rá, mint Talma, Frédéric Lemaitre, Rachel és Dorval asszony;[37] *azaz, egészen a lelkesedésig magával ragadja. Íme, ez a zseni; s a zseni, mint mondják, elemezhetetlen. [———]*

Trotebas úr és növendékei dicséretet érdemelnek buzgalmukért és tehetségükért, melyet a Danaidák, *a* Fekete Vadászok *és a* Gasparone *kórusainak előadásakor tanúsítottak. De még őszintébben gratulálunk nekik azért a buzgóságért, hogy siettek megismertetni velünk az új kórust, amelyet Liszt nekik komponált Autran úr versére. Ez a kórus igen nehéz, mégis [pontosan, jó] összmunkával adták elő, habár az énekeseknek nem volt rá idejük, hogy alaposan kidolgozzák. Hogy jól megértsük az első mondatok energikus és csaknem vad kezdését, többszöri meghallgatásra volna szükség, de az utána következő széles és tisztán karakterizált ének első hallásra megragadott minden értő elmét, kik e szakaszban gazdag és édes [?] ihletet találtak.*

Liszt e kórust Darboville úrral együttesen kísérte, kit a nagy művész abban a megtiszteltetésben részesített, hogy maga mellett engedte játszani. Darboville úr e pillanatban alighanem valóban a legboldogabb halandó. Tudjuk, milyen élénk rokonszenvvel viseltetett irányában Liszt városunkban való tartózkodása idején. Mivel feltűntek neki az ifjú tehetség jelentős képességei, melyeket mi [is] annyiszor említettünk [már], saját maga akarta őt hathatós pártfogásába venni, s a közönségnek egyik koncertjén bemutatni, ahol a Norma Fantáziát, *Thalberg két zongorára írt darabját adta vele elő. [———] [Darboville] olyan ritmikusan és pontosan játszott, hogy a darab végén Liszt rendkívül hízelgő szavakkal gratulált neki, s a régi vitézek módján lovaggá ütve őt, az egybegyűlt zenészek jelenlétében így szólt hozzá:* Kedves Darboville-om, zongoristává ütöm Önt.

Darboville úr múlt kedden Liszttel együtt utazott el, aki megkérte őt, kísérje el a Délvidék különböző városaiba, ahol legközelebb játszania kell.

Még egy szót [kell szólnunk] Boisselot úrék, e kiváló hangszerkészítők érdekében, akiknek zongorái oly szép sikert értek el a nemzeti ipar termé-

[37] A felsoroltak valamennyien a 19. század legkiválóbb francia színművészei közé tartoznak.

keinek legutóbbi kiállításán. A zsüri [———] ezúttal nekik ítélte az első aranyérmet [———]. Liszt hangversenyei megerősítették a párizsi bizottság ítéletét, sikerrel emelték ki Boisselot úrék zongoráinak értékes tulajdonságait; mivelhogy e négy hangverseny (s milyen hangversenyek!) végeztével a két zongora, melyet Liszt használt kolosszális műveinek tolmácsolására, ellenállt e megdöbbentően nagy próbának, s a nagy virtuóz keze alól ugyanolyan szilárdan, ugyanolyan érintetlenül s ugyanolyan jól hangolva került ki, mint amilyen azon a napon volt, midőn első ízben elhagyta a [gyártó] műhelyt.

Darboville és a Boisselot cég képviseletében Louis Boisselot (1811 előtt—1850), a cégtulajdonos Jean-Louis legidősebb fia, elkíséri Lisztet további délfranciaországi, majd ibériai útjára. A két marseille-i e megtiszteltetésről a *Sémaphore* aug. 15—16-i, 5074. száma tudósít:

[———] Liszt M.-ból való távozása óta Boisselot úr zongoráin játszik, s ehhez még hozzá kell tennünk, hogy oly elégedett e hangszerekkel, hogy kinyilvánította óhaját, mely szerint délvidéki turnéján valamennyi meglátogatandó városban ezeken kíván játszani. [———] Darboville úr mindig L. mellett tartózkodik, aki irányítja őt tanulmányaiban, s abban a kegyben részesíti, hogy együtt játszik vele koncertjein.

*

Mintegy nyolc hónappal később, 1845 tavaszán Liszt, visszatérőben Spanyolországból és Portugáliából, Észak felé utaztában (Bonnba tart, ahol a Beethoven-emlékmű leleplezési ünnepségének fő szervezője és közreműködője) újra áthalad Marseille városán. Érkezését április 22-re várják (*Sémaphore* 18me Année, N. 5283, ápr. 22.). Vagy aznap, vagy másnap valóban meg is kellett érkeznie, mert 24-én már arról adnak hírt, hogy az Orient hotelban szállt meg (*Sémaphore*, N. 5285). Bár nem maradhat hosszú ideig, egy koncertet elvállal, mégpedig április 29-ére. Ennek műsoráról a *Sud* (14e Année, No. 4988, ápr. 27/28) tudósít:

> A holnapután, kedden adandó koncert egyike lesz a legfényesebb ünnepélyeknek, melyekre valaha is hívták a marseille-i közönséget. Több nagy zenekari művön kívül, melyeket a mesterművek közül választottak, öt darabot fogunk hallani Frantz Liszts előadásában. Íme e darabok listája:
>
> 1. *Norma reminiszcenciák*, 2. *Fantázia Lukrécia Borgia fölött*,[38] 3. *Zarándokok indulója Berlioztól*,[39] 4. *Induló a Dom Sébastien*-ből.[40] 5. *Spanyolországi emlékek* (yota, fandago, cachucha), nagy fantázia.[41] Az első darab kivételével valamennyi művet először játssza a hírneves virtuóz Marseille-ben. Biztosak vagyunk benne, hogy nagy hatást fognak kelteni, mert érett korában komponálta őket e szép tehetség, ki az utóbbi időben egészen új távlatokat nyitott maga előtt. Különösen a *Spanyolországi emlékek*-et emlegetik úgy, mint a hírneves művész legje-

[38] R. 154, G. 400.
[39] R. 139, G. 473.
[40] R. 156, G. 402.
[41] R. 89, G. 253.

lentősebb remekműveinek egyikét. Marseille fog kedden este elsőként ízelítőt kapni e kompozícióból, melyet Franciaországban még nem ismernek.

A hangversenyről mindkét lap nagy tárcában emlékezik meg. A *Sémaphore* május 3-i, 5292. számában a művész játékának általános jellemzése után különösen szemléletes leírást ad a műsor két darabjáról: a Berlioz „Harold Itáliában"-jából átírt „Zarándokok indulójá"-ról és a legfrissebb kompozícióról, a spanyol dallamok felhasználásával készült fantáziáról.

Akárcsak az elmúlt évben, Liszt ugyanolyan erővel, ugyanolyan energiával és ugyanolyan ihlettel játszott nekünk egy nagy fantáziát a Norma *motívumaira, egy másikat a* Lucrezia Borgia *és a* Don Sébastien *témáira. E darabok mellett, melyek mind a nagy mester képzelőerejéről tanúskodnak, Liszt még előadta a* Zarándokok indulóját *Berlioztól, e híressé vált műrészletet, mely már régóta elfoglalta helyét a legszebb hangszeres kompozíciók között. E darab, melyet Liszt elragadó finomsággal játszott, kivívta a hozzáértők csodálatát, akik amellett, hogy értékelték a híres virtuóz mechanizmusának tökéletességét, élvezettel ismerték fel, hogy megőrizte Berlioz zenéjének karakterét, kifejezését és eredeti színét; kiváltképpen élethű és jellegzetes az az ütemsor, melyben az erősen leütött bal kéz akkordok értelmes előadása annyira emlékeztet a hegységet megmászó zarándokok imájának mormolására. Ez a rajzolat, mely makacsul visszatér, s egy csodálatos* decrescendo-*effektusban válik örökkévalóvá, végül elhalkult és apránként elenyészett, mint a pára, Liszt átszellemült ujjai nyomán, kinek [játéka] állandóan a hárfa és a kürt hangjára emlékeztetett, e két harmonikus hangszerre, melyek oly nagy szerepet játszanak a fantasztikus szimfónia e szép epizódjában.*[42]

Mindazonáltal a legnagyobb hatást keltő darab, mely az egész termet többször is felkavarta, az a kiadatlan, még kéziratban levő fantázia volt, melynek címe: Spanyolországi emlékek. *[———]*

Anélkül, hogy megváltoztatta volna a mű alapjául szolgáló három téma: a fandago, *a* jota *és a* cachucha *jellegét, Liszt megtalálta a módját, hogy a legmonumentálisabb darabot komponálja, amelyet zeneszerző valaha is zongorára írni merészelt. [———] Ez a káprázatos darab úgy kezdődik, hogy a bal kéz bemutat egy témát, s ehhez kapcsolódik egy oktávmenet, melyet mindkét kéz teljes gyorsasággal játszik a zongora teljes terjedelmében. A* cachucha *azután imitációkban jelenik meg, mint kérdés és felelet különféle regiszterekben és különböző rajzolatokkal. Majd* fugált *imitáció következik, e stílust alkalmazza Liszt a darab legnagyobb részében, egészen addig a pillanatig, ahol elérkezik egy menethez, mely a jobb kézben felfelé irányuló kromatikus* decimákban, *a bal kézben pedig lefelé irányuló* diatonikus decimákban *mozgó diminuált akkordokból áll. E megdöbbentő hatású menet után élénk, éles, hosszan tartó, szenvedélyes trilla következik a billenyűzet legszélső oktávjában, olyan trilla, melynek titkát egyedül Liszt birtokolja, s amely fölött újra megszületik a* cachucha *dallama, arpeggiók hálójába burkolva, a jobb kéz előadásában, s felfelé irányuló diatonikus decima, undecima, duodecima, tredecima ugrások kísérik, melyek ugyanezen,* kromatikusan *lefelé haladó hang-*

[42] A cikkíró téved: az induló nem a „Fantasztikus szimfónia", hanem a „Harold Itáliában" című Berlioz-mű részlete.

közökhöz kapcsolódnak. Tíz perc múlva a közönség, melyet ez az óriási előadás megragadott, hallatlan erőfeszítést tett, hogy képes legyen visszatartani lelkesedését. Akarta látni, anélkül, hogy a darab vége előtt félbeszakítaná az ihletett művészt, miképpen oldja meg a problémát, mely már épp a kibontakozás felé közeledett, midőn a híres trillához érkezve a hatás oly hirtelen, oly átütő volt, oly különösen felvillanyozó, hogy az egész terem, a földszinttől a negyedik [emeleti] páholyokig frenetikus hurrázással verte össze a tenyerét. [———]

A *Sud* tárcáját (a máj. 1—2-i, 4991. számban) „A." szignatúrával valószínűleg ismét Joseph Autran írta. Első felében részletesen beszámol Liszt spanyolországi és portugáliai diadalútjáról. Majd ehhez kapcsolva első helyen a „Spanyolországi emlékek" előadásáról tudósít, nem annyira a darab zenei, mint inkább hangulati elemeit analizálva. Utána a többi műsorszám elsöprő sikeréről is ír, s megállapítja, hogy bár a közönség zöme már hallotta Lisztet előző évi ottjáratakor, most mégis váratlan felfedezésként hatott rá a művész ihletett játéka, melyet csak Michelangelo, Raffaello, Goethe és Byron művészetéhez lehet mérni. Autrantól azt is megtudjuk, milyen egyéb műsorszámok hangzottak el Liszt művein kívül: a zenekar a „Varázsfuvola" és Auber operája, „A korona gyémántjai" nyitányát játszotta; Lacombe asszony Rossini-darabokkal, Ciabatto úr pedig egy „Tó" című dallal működött közre. A kritika befejező sorai:

A zongora, amelyet a virtuóz használt, honfitársunk: Boisselot műhelyéből került ki. Ennek az ügyes gyárosnak a munkái már nem szorulnak rá semmiféle ajánlásra. Liszt azáltal, hogy megtisztelő módon felhasználta, az európai ipar leghíresebb termékeinek sorába emelte azokat.

Jean-Louis Boisselot, akinek nevével már 1826-ban találkoztunk (akkor hangszer- és zeneműkereskedéssel, zeneműkiadással foglalkozott), saját zongorakészítő manufaktúráját 1827-ben alapította meg Marseille egyik elővárosában, Pont-de-Vivauxban.[43] Vállalkozása rohamos fejlődésnek indult: 1830 körül még csak két munkással dolgozott, 1834-ben már hetvennel. 1839-ben évi 150 zongorát tudott szállítani, de az üzlet kibővítésével rövidesen 300-ig jutott el. Amikor Jean-Louis Boisselot 1847-ben elhunyt, manufaktúrája évi 500 zongorával Európa legnagyobb hasonló vállalkozásai közé számított.

1844—45 körül a cég virágkorát élte, s ehhez bizonyára hozzájárult az a hatásos propaganda is, amit Liszt kitüntető figyelme jelentett. A rövid 1845-ös marseille-i tartózkodás utolsó eseménye is Boisselot-ékkal kapcsolatos.

A *Sémaphore* május 1—2-i, 5291. száma ugyan arról adott hírt, hogy Liszt — eredeti szándéka ellenére — május 4-én még egyszer fellép Marseille-ben egy nyomorgó színtársulat javára. Később azonban semmi nyomot sem találunk arra nézve, hogy ez a hangverseny valóban megrendezésre került volna. Ezzel szemben éppen május 4-én Liszt nagyszabású ünnepségen vett részt Boisselot-ék üzemében, a gyáros család, meghívott vendégek és a gyár összes munkása körében.

E bankett megrendezésével Boisselot nem csupán a nagy művésznek kívánt tiszteletet adni, s egyúttal saját cégének hírnevét gyarapítani. A munka-

[43] A Boisselot-cégre vonatkozó, itt következő adatok forrása: Bresset, L.-P.: Les Boisselot et Franz Liszt. In: *Marseille*, No. 105/106, Avril—Septembre 1976, 49—50. l.

adók és a munkások közötti ellentétek épp ebben az időben meglehetősen kiéleződtek egyes üzemekben, sőt előfordult, hogy a jogaikat követelő munkások tettlegességhez folyamodtak, s katonaságnak kellett közbelépnie. Egy ilyen, 1845. május 1-én megtörtént esetről számol be a *Sud* május 5-i, 4993. száma. A megrémült munkaadók azután igyekeztek minden módon megnyerni maguknak munkásaik rokonszenvét. Nem lehet véletlen, hogy az említett összecsapást követően két nagy gyáros-munkás bankettet is rendeztek Marseille-ben, s ezek a sajtóban is megfelelő nyilvánosságot kaptak. A *Sémaphore* máj. 8-i, 5296. számából idézünk:

ÜNNEPSÉG BOISSELOT ÚRNÁL.

Városunk két tiszteletre méltó iparosa, alig néhány nappal egymást követően, olyan példát mutatott, mely mintegy előre látszik jelezni annak a korszaknak az eljövetelét, amely a gazda és munkás megható és testvéri szövetségét van hivatva képviselni.

A Taylor úr által munkásai népes családja számára rendezett bankett után következett az [a rendezvény], mely Boisselot úr tágas udvarában azokat az ügyes embereket gyűjtötte egybe, akik iparukat a zeneművészet javára gyakorolják. Most hát ezt a második ünnepséget kell leírnunk, mely, akárcsak az első, mind a gazdában, mind a munkásban a szeretet és hála érzelmeit ébresztette fel.

A hírneves virtuóz, aki Spanyolországból visszatérőben csak néhány napra állt meg városunkban, jelenlétével adta az ötletet e valóságos ünnepélyre, melyet nem is lehetett volna dicsőségesebb művészi védnökség alá helyezni. Frantz Liszt [nemcsak hogy] vállalta ezt az ünnepséget, de még arra is talált alkalmat, hogy a munka barázdáiba néhány hevítő és értékes csírákat fejlesztő szót vessen el. A hírneves zongorista beszéde és kézszorítása után búcsúzóul Liszt két művet játszott abban a fölséges előadásban, melyet a hallgatók mindig energikus bravókkal köszöntenek.

Négy, paralelogramma alakban elhelyezett asztalt terítettek meg a tágas udvarban, melyre nyílnak Boisselot úr műhelyei. Hat órakor a munkások, élükön az intézmény gazdájának fiával, kijöttek és leültek a számukra megterített három asztalhoz. Több mint százan voltak. Frantz Liszt, idősb Boisselot úr és több hölgy a negyedik asztalnál foglaltak helyet, mely körül a művészet, a helyi sajtó és a zeneoktatás is képviselve volt. [———] A deszszertnél Joseph Autran úr felemelkedett, s a számára természetes nyelven: a költészetén, köszöntőt mondott Lisztre, mely óriási hatást keltett. — A versek muzsikusa méltóképpen ünnepelte a zene költőjét.

Ezután Frantz Liszt mondott pohárköszöntőt Boisselot úrra; a művész emelkedett és nemesen szívélyes beszéde olyan sikert aratott, amelyről korábban úgy látszott, hogy csak annak a fölséges nyelvnek van fenntartva, melyet lelke az elefántcsont billentyűknek juttat. [———].

Boisselot úr legifjabb fiának a munkásokra mondott, élénk hatást keltő pohárköszöntője után Liszt, az ünnepség királya, körbejárta az asztalokat, poharát összekoccintotta a munkásokéval, szívélyes szavakat váltott és kezet

szorított velük. — Olyan emlék ez, mely nem halványul majd el Boisselot úr műhelyeiben.

Még egy újabb pohárköszöntő járult hozzá ehhez a mély benyomáshoz. Bénédit úr, aki tartotta, először röviden felvázolta a zene történetét Marseille-ben az elmúlt negyed század óta, majd Boisselot úrhoz fordult, s a következő szavakkal zárta rövid beszédét:

'Igen, Uram, sokszor elmondtam, s örömmel ismétlem meg ugyanezt ma, az engem körülvevő impozáns gyülekezet körében. Az Ön buzgalma, intelligenciája, nagylelkűsége, a művészet ügyéért és a művészek érdekeiért való odaadása jelentősen hozzájárult ahhoz a zenei haladáshoz, amelyet húsz év óta megnyilvánulni láttunk városunkban. [———] Marseille egy balszerencsés időszakában, midőn borzalmas csapás pusztította lakosságunkat, s oly sok szerencsés ember keresett menedéket az önzésben, az ön műhelyei, melyek mindenkor nyitva maradtak, menhelyül szolgáltak e nagyszámú munkásnak, kiknek Ön atyja, s kik így védelmet találtak, biztonságot ezekben a rossz napokban.' [———]

De még egy ilyen megható epizód következett. Mivel Liszt nem akarta elhagyni a helyet, ahol oly szívélyesen fogadták, anélkül, hogy a szívét eltöltő örömet és hálát kifejezné, zongorához ült, s a mohó hallgatóságtól körülvéve, mely alig engedett karjainak elégséges teret a mozgáshoz, hévvel és az ihlet leírhatatlan megszállottságával játszotta el két legfölségesebb fantáziáját: az Alvajárót *és a* Cachuchát. *Alig fejezte be Liszt ez utóbbi mű záró ütemeit, midőn felragadták a zongorától, és diadalmenetben vitték ki a teremből, több mint kétszáz személy éljenzése közepette, mert a kinti tömeg Boisselot úrhoz sietett, hogy hallja Lisztet, aki, mielőtt elhagyja Marseille-t, utolsó estéjén a népnek akarta tiszteletét nyilvánítani. [———]*

Az eseményről „A zongoristák bankettje" (Le banquet des pianistes) címmel a *Sud* 4994. számában is (máj. 6.) megjelent egy nagy tárca. Mivel lényegében nem mond újat az előbb idézettekhez képest, most csak a beszámoló végéhez csatlakozó rövid hírt közöljük:

P. S. Frantz Liszt tegnap hajnalban elutazott Aix-be. Este koncertet adott, s most Avignon felé tart. Épp amikor elhagyta városunkat, a hírneves virtuóz levelet kapott a kormánytól. A Becsületrend volt benne, mely ily módon most kiegészíti nemzetközi érdemkereszt- és királyi kitüntetés-gyűjteményét.

A Boisselot-éknál lezajlott bankettet Liszt annyira jelentősnek érezte, hogy a két most idézett cikket elküldte Fiorentinónak, a párizsi *Moniteur* kritikusának, kérve, hogy azok alapján a párizsi olvasókat is tudósítsa erről az eseményről.[44]

Marseille-i tartózkodását Liszt arra is fel akarta használni, hogy zavaros családi helyzetét Lecourt ügyvéd közreműködésével tisztázza. Barátjának, Lambert Massart-nak, aki közvetítő szerepet játszott közte és Marie d'Agoult között, több levelében is ír erről: április 27-én és május 2-án Marseille-ből,

[44] Vö. La Mara: Franz Liszts Briefe. Bd. I—VIII. Leipzig 1893—1905. (A továbbiakban: Br.) VIII, Nr. 46. A levél keltezése (Lyon, 14 avril 1845) bizonyosan téves, hiszen a bankett május 4-én volt.

majd május 17-én Lyonból.[45] Az utóbbi levélből megtudjuk, hogy Lecourt tanácsára gyermekeit magyar állampolgárként törvényesíttetni óhajtotta. Erre végül nem került sor, de tudjuk, hogy Liszt mindvégig teljesen magára vállalta a három gyermek neveltetésének költségeit és irányítását.

Az 1845-ös rövid marseillei tartózkodásról Joseph Autran visszaemlékezései még egy érdekes kis epizódot is megőriztek. Liszt és Autran, miután részt vettek egy banketten, a tengerparti La Major székesegyházhoz siettek, ahol éjfélkor Autrannak egy barátja esküvőjén kellett tanúskodnia, Liszt pedig vállalta, hogy orgonálni fog. Az esküvő egy baleset miatt elmaradt. Autrannak azonban csodálatos élményben volt része: Liszt egyedül neki orgonált a régi templomban!

Játszott, heves és fölséges szimfóniát improvizált Dante Isteni Színjáték*-ára, melyről épp előzőleg beszéltünk. Végigvezetett egymás után a* Poklon, *a* Purgatóriumon *és a* Paradicsomon, *a kifejezésnek és az érzéseknek oly változatosságával, melynek emléke sohasem halványul el bennem. A tenger a játék szüneteiben morajlott a parton, mintha taps zavaros zaja volna. Ily mestermű egyetlen hallgatónak, ez valóban túlzott bőkezűség volt. Ez a muzsika, mely bámuló tömeget kívánt volna, az üres templomban oly túl bőven áradó hangzással terjedt szét, hogy időnként félelmetessé vált.*[46]

Ez a regénybe illő epizód azért nem tekinthető az egyébként igen képzeletdús Autran költői leleményének, mert folytatása is lett, amit Miramon Fitz-James a család birtokában fennmaradt hiteles dokumentumokkal igazol. Cikkében közli Lisztnek Autranhoz intézett, 1845. május 14-én, Lyonban kelt levelét, melyből kiderül, hogy már ekkor megfogamzott az az ötlete, hogy az Isteni Színjátékot a különféle művészeti ágak eszközeinek egyesítésével hozza közelebb kora közönségéhez:

[———] Végülis nem látná-e előnyösnek, hogy az egész elbeszélést és az egész cselekményt áthelyezzük a jelenbe *a Dante által használt múlt helyett, s így dramatizáljuk az egész költeményt? Ez esetben segíthetnénk magunkon a rendezéssel, érzékelhetővé tehetnénk a Közönség számára Dante és Vergilius egész utazását . . . Ez a Diorámának, a Költészetnek és a Zenének új hatású kombinációja volna (nem számítva a technikai gépezeteket, melyeket igyekezni kellene nem túlzottan bonyolulttá tenni), s biztosan hiszem, hogy tátva marad majd az emberek szája . . . A zenekar töltené ki a két költő vándorlásának valamennyi időközét, s teljessé tenné az érzékek és a szellem illúzióját??? [———]*[47]

Liszt — mint a levél egyéb részeiből kiderül — Autrannal szövetkezve először a „Pokol" megzenésítését tervezte, s ennek érdekében elküldte saját kommentárjaival ellátott „Divina Commedia" példányát a költőnek. Miramon Fitz-James még látta is az 1843-as kiadású, Pier Angelo Fiorentino által franciára fordított kötetet, Liszt bejegyzéseivel. Az együttműködés Autrannal azonban nem jött létre. A Dante-tematika, mely először 1837-ben ihlette meg Lisztet (Dante-szonáta),[48] csaknem két évtizeden át folyamatosan foglalkoz-

[45] Vier, Jacques: Franz Liszt. L'artiste — Le clerc. Paris 1950, Ed. du Cèdre. XVII., XIX. és XXI. levél.
[46] Miramon Fitz-James i. m. 67—68. l.
[47] Miramon Fitz-James i. m. 68. l.
[48] A „Vándorévek" ciklus 2., itáliai kötetében. R. 10b/7, G. 161/7.

tatta művészi képzeletét, egészen 1856-ig, a Dante-szimfónia[49] befejezéséig. Ennek egyik bizonyítéka az idézett 1845-ös marseille-i epizód is.

*

1845 után Liszt többé nem lépett fel nyilvánosan Marseille városában. Kapcsolatai néhány ottani ismerősével — főként a Boisselot-családdal — azonban fennmaradtak, s néhányszor átutazott a városon. Nem messze Marseille-től, Saint-Tropez-ban volt az idősebbik Liszt-leány, Blandine férjének, Émile Ollivier-nak családi birtoka. Így emiatt is megfordult Liszt ezen a vidéken. Párizsból Rómába, illetve Rómából Párizsba utaztában amúgy is magától értetődő volt, hogy áthaladjon a nagy francia kikötővároson.

A továbbiakban ezekről az átutazó látogatásokról adunk rövid áttekintést a Liszt-levelezés alapján. Idő hiányában nem volt módom tanulmányozni, hogy a helyi sajtó megemlékezett-e a nagy művész egészen rövid, teljességgel magánjellegű tartózkodásairól Marseille-ben 1845 után. Az itt következő adatok tehát nem számítanak újdonságnak, felsorolásuk mégis szükséges, hogy témánkról viszonylag teljes képet kapjunk.

1847 végén Liszt véget vet utazó virtuóz életmódjának. 1848 elején letelepszik Weimarban Carolyne Sayn-Wittgenstein hercegné oldalán, hogy ideje java részét a zeneszerzői munkának szentelhesse. A weimari évek alatt viszonylag keveset utazik: karmesteri, zeneszerzői, pedagógiai munkája egyaránt helyhez köti. Inkább ő vonzza maga köré a zenei-művészi élet kiválóságait. Marseille-ben sem jár ebben az időszakban, bár barátairól nem feledkezik meg. Boisselot-ékra naponta emlékezteti az a hangversenyzongora, amely dolgozószobájában áll a weimari Altenburg harmadik emeletén. Ezt a hangszert spanyol—portugál útjának társa, az 1850-ben fiatalon elhunyt Louis Boisselot ajándékozta neki, s Liszt még elhasznált állapotában is igen nagy becsben tartja. 1862 januárjában így ír róla Xavier Boisselot-nak, a jónevű zeneszerzőnek (1811—1893), aki bátyja gyermekének nagykorúságáig a cég vezetését vállalta:

Tudja, hogy 13 éve őrzöm weimari dolgozószobámban azt a zongorát, melyet az Ön kiváló bátyja, Louis küldött nekem Odessába 1846-ban. Bár a billentyűi már csaknem bemélyedtek annak a sok ugrálásnak következtében, melynek ki voltak téve a múlt, a jelen és a jövő zenéje részéről, sohasem fogok beleegyezni, hogy kicseréljék, s elhatároztam, hogy megőrzöm, mint munkám kiváltképp szeretett társát, egészen életem végéig.[50]

A költőbarát, Autran, 1852-ben megnősült; Liszt hívta az ifjú párt, hogy látogassák meg Weimarban.[51]

1860 körül nyilvánvalóvá válik, hogy a kicsinyes környezet gáncsoskodásai miatt Liszt nem tudja maradéktalanul megvalósítani az új zenével kapcsolatos terveit Weimarban. Wittgenstein hercegné Rómába utazik, hogy végre kieszközölje az engedélyt Liszttel való rég óhajtott házasságkötéséhez. A ma-

[49] R. 426, G. 109.
[50] Br. VIII, Nr. 122. — Ugyanerről a témáról írt levél Carl Friedrich Weitzmannhoz, 1861. aug. 14-én: Weitzmann: Geschichte des Clavierspiels und der Clavierliteratur. 2. Ausg. Stuttgart 1879, Cotta, 295. l.
[51] Miramon Fitz-James i. m. 69. l.

gára maradt művész 1861 első felét (egy párizsi látogatástól eltekintve) deprimált hangulatban, a csalódottság, várakozás és bizonytalanság állapotában tölti Weimarban. Várja a hercegné híradását az engedély elnyeréséről, hogy ennek megfelelő időpontban érkezzék Rómába. Úgy tervezi, hogy rövid löwenbergi tartózkodás után meglátogatja ifjabbik lányát, Cosimát és annak férjét, Bülow-t Berlinben, majd Marseille-be utazik, hogy ott a hercegné utasításának megfelelően hajóra szállhasson Róma felé:

Berlinből tehát egyenesen Marseille-be megyek, ahol várom az Ön rendelkezéseit. Ha minden számításunk ellenére továbbra is várni kényszerülnénk — elmegyek Ollivier-ékhoz St. Tropez-ba, vagy Autranhoz, akinek Marseille közelében főúri birtoka van. Ott tetszés szerint meghosszabíthatnám tartózkodásomat.[52]

Carolyne levele, melyben az esküvőt október 22-ére, Liszt születésnapjára tűzi ki, október elején Berlinben éri Lisztet, aki október 4-én így válaszol:

10-én fogok Marseille-be érkezni — úgy számolva, hogy innét holnapután, vasárnap este, október 6-án utazom el — s csak egy napra állok meg Frankfurtban, hogy meglátogassam Mulinenéket.[53] *[———] Ne lepődjék meg, hogy szívesebben maradok néhány napig Marseille-ben, mintsemhogy itt hosszabbítanám meg tartózkodásomat. Ott közelebb leszek Önhöz — tehát jobb is lesz! Talán St. Tropez-be [is] elmegyek egy napra, hogy lássam a tájat, mely, azt mondják, igen szép. [———] Ami biztos és eldöntött, s amit kérek Istentől, hogy támogasson — hogy a* 'Vapore indiretto alle dieci della mattina'*-val [a délelőtt tíz órai nem közvetlen járatú gőzössel] hajózom el Marseille-ből október 17-én!*[54]

A következő levelet már Marseille-ből keltezi, október 12-én. Az Empereur hotelben vett ki szobát. További utasításokat vár Carolyne-től, s ezért nem is hagyja el Marseille városát 24 óránál hosszabb időre.[55] — Az utolsó levél (október 14-én) bizakodó:

Ezek az utolsó sorok, melyeket Önnek írok. Hosszú száműzetésem rövidesen véget ér. 5 nap múlva újra föllelem Önben hazámat, családi tűzhelyemet és oltáromat! [———] Lemondtam a St. Tropez-i kirándulásról, s nem hagyom el Marseille-t csütörtökig, 17-éig. A frankfurti szállító pontatlansága miatt a holmim még nem érkezett meg. Lehet, hogy előbb szállok hajóra, mintsem megkapnám — s itt hagyom Ottót, hogy hozza utánam.[56]

Liszt leánya, Blandine igen szomorú, hogy az apa várva-várt látogatása St. Tropez-ban elmaradt. De épp az ő leveléből[57] tudjuk meg, hogy Liszt a marseille-i várakozás idején sem vonult teljes magányba. Összejött régi barátaival, Xavier [?] Boisselot-val és Lecourt ügyvéddel, akiknek eljátszotta Faust-szimfóniáját.[58] tt is hagyta Boisselot-nál a kottát, melyet azután Lecourt, az ízig-vérig zenebarát is elkért, hogy tanulmányozhassa.

[52] Br. V, Nr. 86. Keltezése: [1861] szept. 16.
[53] Mulinen gróf a weimari francia követség titkáraként került Liszttel baráti kapcsolatba.
[54] Br. V, Nr. 89.
[55] Br. V, Nr. 90.
[56] Br. V, Nr. 91. — Otto: Liszt inasa.
[57] Ollivier, Daniel: Correspondance de Liszt et de sa fille Madame Émile Ollivier. Paris 1936, Grasset, 295—296. l. A levél kelte: 1861. okt. 25.
[58] R. 425, G. 108. Kétkezes zongoraátiratban magától Liszttől csak a 2. (Gretchen) tételt ismerjük (R. 180, G. 513); van viszont egy teljes 4 kezes átdolgozása (R. 369, G. 647).

Két hónappal később Liszt, akinek házassági tervei (mint ismeretes) az utolsó pillanatban meghiúsultak, Blandine-nak írt levelében még egyszer visszatér a legutóbbi marseille-i tartózkodásra, mégpedig Émile Ollivier-val kapcsolatban. E levélből megtudjuk, hogy nemcsak a két említett baráttal, hanem jóval nagyobb társasággal találkozott akkor:

[———] valamilyen perbeszéde lesz ott az Ön férjének, akiről, zárójelben megjegyezve, nagy örömmel hallottam számos dicséretet Marseille-ben a politikai és társadalmi skála valamennyi hangján, Boisselot-tól, Lecourt-tól, Pastré-éktól és vagy húsz más személytől.[59]

Mivel Liszt a továbbiakban hosszabb ideig Rómában kívánt maradni, Xavier Boisselot ide küldött neki egy új zongorát. Liszt ezt kedves, meleg hangú levélben köszönte meg, melyben nem mulasztotta el üdvözölni a Boisselot-család többi tagját, köztük keresztfiát: Franzot (az elhunyt Louis gyermekét), valamint közös barátjukat, Lecourt ügyvédet („kinek frissesége és ifjúsága hervadhatatlan").[60]

1864-ben, amikor az Általános Német Zeneegylet Karlsruhében tartotta szokásos évi zeneünnepélyét, Liszt először szánta rá magát, hogy újra német földre lépjen. Útvonalát úgy választotta meg, hogy Franciaországon átutazva, meglátogathassa Párizsban élő édesanyját és Saint-Tropez-ban leánya, Blandine sírját. (Blandine 1862-ben, röviddel gyermekének születése után, hirtelen elhunyt.) Így aztán mind oda-, mind visszaútban áthaladt Marseille városán.

Odafelé viharos tengeri átkelés után augusztus 11-én este érkezett Marseille-be, ahol mindössze két éjszakát töltött a Grand Hôtel-ben. 12-én meglátogatta keresztfiát, Franz Boisselot-t és annak édesanyját, majd 13-án reggel tovább utazott.[61] A visszaútban még ennél is rövidebb időt szánt Marseille-re. Útitervét így vázolta október 12-én, Párizsból kelt levelében Wittgenstein hercegnének:

Íme, elérkeztem utam végéhez. Mint tegnapelőtt már megírtam Önnek, ma este elutazom Toulonba, pénteken [1864. okt. 14.] St. Tropez-ban leszek, s vasárnap este [okt. 16.] Marseille-ben, ahol hétfőn, 17-én este 7-kor szállok hajóra.[62]

Újabb alkalmat szolgáltatott két rövid marseille-i látogatásra az 1866-os esztendő, amikor Liszt azért utazott Párizsba, hogy egykori fényes virtuóz-sikereinek színterén mint zeneszerző is bemutatkozzék nagy műve, az „Esztergomi mise"[63] előadásával. Az odautazás körülményeiről, így a Marseille-re vonatkozó adatokról is egyetlen, Wittgenstein hercegnének írt távirati stílusú levélrészletből szerezhetünk tudomást:

[59] Ollivier i. m. 297. l. A levél kelte: 1861. dec. 25. — A furcsa, zenei fogantatású metafora eredeti szövege: „sur tous les tons de la gamme politique et sociale".

[60] Br. VIII, Nr. 122. — A Lecourt „hervadhatatlan ifjúságára" való utalás azt a feltételezést látszik alátámasztani, hogy a gyermek Lisztről szóló levél írója, a Liszt-gyermekek jogi helyzetével foglalkozó ügyvéd és a hatvanas évek zenebarátja egy és ugyanazon személy.

[61] Br. VI. Nr. 50.

[62] Br. VI. Nr. 62.

[63] R. 484, G. 9.

Hétfő este, 66. március 5.

Jó átkelés, baj nélküli utazás. Marseille-ben találkoztam Bellonival[64] *és Franz Boisselot-val, pénteken este [márc. 2.], a Grand Hôtel-beli szobámban. Szombat reggel 7-kor, elutazás — vasárnap, 11 ó. 40 p. érkezés Párizsba. [———]*[65]

Az „Esztergomi mise" párizsi előadása, melyet rendkívüli hírverés, de korántsem ilyen gondos szervezés előzött meg, látványos — s bizonyos mértékig szándékosan előidézett — kudarcba fulladt.[66] Liszt zenéjéből a kritika szinte semmit sem értett meg, s nem is kívánt megérteni. Kevéssé enyhített ezen a sok társasági siker, a császári udvarnál a megtisztelő fogadtatás. Liszt május 15-én távozott a francia fővárosból, azzal a szándékkal, hogy 17-én reggel Marseille-ben hajóra szálljon, s visszautazzék Rómába.[67]

Ez volt Liszt utolsó látogatása Marseille-ben. Az 1866-os párizsi kudarc élete legnagyobb csalódásainak egyike volt; ezt követően nem nagyon kívánt francia földre lépni. Még két alkalommal járt később Franciaországban. 1878 nyarán a párizsi világkiállításon hivatalosan képviselte Magyarországot a hangszerek osztályának zsürijében. Ekkor Németország felől érkezett, s ugyanoda tért vissza, tehát nem érinthette Marseille-t. 1886 tavaszán, amikor Párizs végre elégtételt adott a húsz év előtt történtekért, Liszt Budapestről indult nagy nyugat-európai hangversenykörútjára. Útja először Belgiumba vezetett, innét utazott Párizsba március végén. Végleges elutazásakor pedig Sondershausen felé távozott, tehát ismét nem esett útjába a francia Délvidék.

[64] Gaetano Belloni a negyvenes években Liszt titkára volt.
[65] Br. VI. Nr. 99.
[66] Az ügyről részletesen l. Haraszti, Émile: Franz Liszt. Paris 1967. Picard XXIII—XXV. fejezet.
[67] Br. VI. Nr. 113.

TARI LUJZA:

EGY KÖZJÁTÉK DALLAM

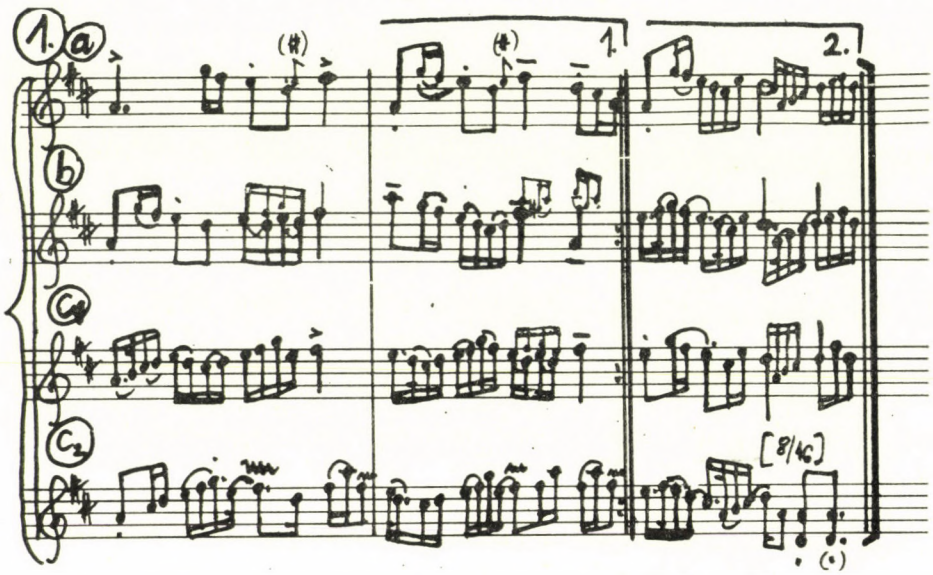
A kalotaszegi és mezőségi cigányzenészek repertoárjában van egy gyors tempójú tánchoz („Sűrű magyar", „Legényes" stb.) összekötőként játszott közjáték, mely többféle változatban él.[1] Valamennyi azonos abban, hogy önállóan és kísérettel is $V^7 = I^3$ ill. V = I lépések váltakozásával a+a + a+a szerkezeti tagolással, kettes egységenként alkot periódust. Szimmetrikus elrendezés, ezen belül — vokális népzenei terminológiával élve — egymagúság jellemzi tehát. Ennek legfontosabb tulajdonsága a szerkezetet előre behatároló permanens variálás.[2] Három tipikus megoldás:[3]

[1] A középerdélyi legényes és a zenekíséret kapcsolatáról l. Martin György: A táncos és zene (Tánczenei terminológia Kalotaszegen) in: Népi kultúra — Népi társadalom, Budapest, 1977. 361.

[2] Az egymagú variálásnak a (hangszeres) zenei nagy formához való viszonyáról l. F. Hoerburger: Musica vulgaris, Lebensgesetze der instrumentalen Volksmusik, Erlangen, 1966. 53. H. Besseler a hangszeres figuráció lényegi tulajdonságának tartja az ismétlést, s e technika alkalmazása eredményezi az ütemek szabályos szimmetrikus folyamatát. In: Das musikalische Hören der Neuzeit, Berlin, 1959. 32.

[3] A kottapéldák többnyire kivonatolt-összevont alakok, több helyről és előadótól. Pontos adatok csak önállóan közölt dallamoknál szerepelnek. Jelen esetben c_2 külön jelölve, mert román adat. „Ardeleana" AP 8714/k_2. Gyűjtötte Tari L. Méhkerék, (Bihar — ma Békés — megye), 1977.

1. kottapélda (a^1, b, c)



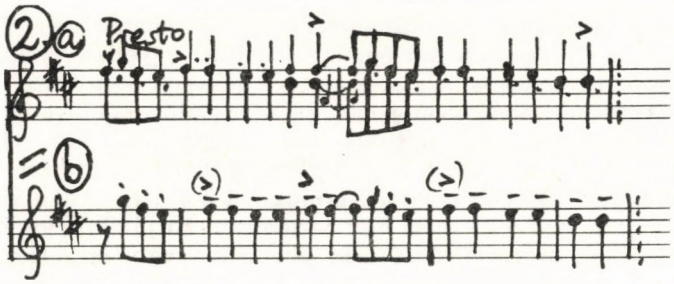
A dallammal Erdély más részein az 1. kottapéldában bemutatott közjáték képződményekhez közeli formában „alapdallam"-ként találkozunk.[5] A Maros-Torda és Csík megyei változatok ugyancsak gyors tempójúak, de a frisseséget nem a Kalotaszeg—Mezőségben szokásosabb tizenhatod-menet, hanem főleg gyors staccato nyolcad és negyed mozgás biztosítja. A dallamok indításában a kis szeptima fölugrás gyakran elmarad; a főhangsúlyok helye a feszes tempó ellenére sem következetes — helyesebben nem egyetlen helyhez kötődő — néha még egy előadáson belül sem:

[4] A lineárisan bontott hármashangzat megszólaltatásának az a módja, mikor az egyes hangok újból és újból érintik az állóhelyzetben maradó kvintet, a hangszerjátékban részben technikai kényszerüségből rögződött meg.

Ezzel kapcsolatban l. Tari L.: Szignálhangszereink és dallamaik, in: Zenetudományi Dolgozatok, 1978. 125—148., valamint Charakteristische Spielelemente der ungarischen Kernspaltflöte, in: Studia intsrumentorum musicae popularis, VI., Stockholm, 1979. 130—135. Szerepe egyben feszültségtartó és -fokozó.

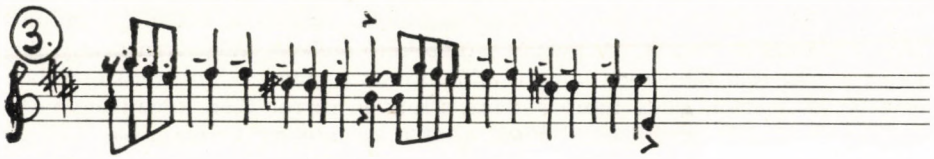
[5] A Kalotaszeg—Mezőségben sem ismeretlen ekként, de lényegesen ritkább. A zenészekben (s közönségükben) egyébként nem kelti a közjátékkal való azonosság érzetét. Mint ismeretes, ez a népzene esetében gyakori jelenség, l. még 23-as jegyzet.

2. kottapélda (a, b)



Ezen a területen a moll hangnem legalább olyan népszerű, mint a dúr.[6]

3. kottapélda



Mielőtt a kalotaszeg—mezőségi közjáték és a székely — Csárdás, Csűrdöngölő, Friss Szöktetős stb. nevű — táncdallamok közti különbséget megvizsgálnánk, álljunk meg röviden a közjáték fogalmánál.

A hangszeres népzenében (szűkebben Nyugat-Európa), s még szűkebben a Kárpát-medence hangszeres népzenéjében) közjáték alatt a gyors tempójú, nagyjából „szabályos" (szimmetrikusan tagolható) formájú különböző zenéket — főleg tánczenéket — összekötő, szintén szimmetrikusan építkező dallamegységeket értjük. A hangsúly azért kerül részben a gyors tempójú tánczenére, mert a nem tánchoz játszott dallamok közti áthidaló improvizált részeknek a tánczenei közjátéktól való különbözősége: nagyívű dallamfordulatok kötetlenebb alkalmazása, ritmikai és tempóbeli megoldások eltérése, s nem utolsósorban a hangulati elemek elég erős érvényesülése[7] olyan mértékű, hogy nem sorolhatók a kötöttebben improvizatív közjáték kategóriájába. (Mindamellett ezek az átkötő részek is közjátékok persze a szó tágabb értelmében.) Az sem mellékes, hogy maguknak a hangszerjátékosoknak is csak az előző típusú összekötő részekre van saját terminológiájuk, míg a keservesféléket nem tagolható egyetlen kerek egésznek tekintik. Használják az „Ap-

[6] Moll változatot közöl Almási István—Iosif Hertea „Szöketetős" címmel, in: 245 Népi táncdallam, Marosvásárhely (Tirgu-Mures), 1970. 209. sz.

[7] A szöveg átélése és átéreztetése a közönséggel; gondoljunk a gyimesi keservesre, a román doinára vagy a hangszerkíséretes epikus énekekre. Vizsgálandó még az ugyancsak ide tartozó igen lassú tempójú szövegtelen (vagy akár szövegét vesztett) középerdélyi ún. „Cigánytánc"-ok átkötő része.

rája", „Aprózás-Aprítás", Cifrája-Cifrázás", Figurája-Figurázás", „Figura-Figurás"[8] kifejezéseket.

A közjáték többnyire egy azonos művön belül jelenik meg. Tisztáznunk kell azonban, hogy egyazon mű éppúgy jelenthet egyetlen periódusból álló zenei egységet (ilyenkor a közjáték azonos részeket köt össze, ill. választ szét), mint egyetlen táncnévvel jelölt, de több dallamból összeállított zenei tömböt. (A táncot és zenét ugyanis szerves egységnek kell tekintenünk). Az egyetlen periódus (szimmetrikus szerkezetű dallam, vagy zárt szerkezetű strófikus dal) közé ékelődő közjáték a műzenei közjáték-fajták közt nagyjából az interlúdiumnak felel meg. Egy periódus és közjáték (vagy közjátékok) váltakozásával olyan variációs forma jön létre, melyben bizonyos részek változatlanok maradnak (természetesen nem abszolút értelemben). Minél hosszabb a zenélés időtartama, annál inkább az időrendben utóbb játszottak válnak egyre többször megismétlődő, egy időre állandósuló helyekké, s egyben újabb kiindulópontokká. Előfordul olyan arányeltolódás, hogy egy idő után már nem az eredeti fődallam, hanem a közjáték (ha több van, közülük valamelyik) a darab fix pontja, vagy legalábbis túlsúlyba kerül a kiindulópont dallamához képest.[9] A közjáték összekötő szerepe még ilyen arányeltolódás esetén is a több fődallamból álló sorozat (táncban: táncrend) esetében érvényesül igazán. Hogy hány dallam, s milyen sorrendben követi egymást, éppúgy az előadó-egyéniségtől függ, mint a közjátékok kiválasztása.[10] A hivalamelyik) a darab fix pontja, vagy legalábbis túlsúlyba kerül a kiindulóbefolyásolt — közjáték típusuk, sőt akár több is egy zenésznek. Ez elég tág keret ahhoz, hogy a hangszerjátékosok a zenei folyamatot a több órás zenélésből adódó fáradtságuk érzékelhetősége nélkül is biztosítani tudják. A prímások — s az egyéb szólózó zenészek — többsége ugyanis elsősorban pihenésképpen használja a közjátékot. Ehhez olyan formulát választ, mely nem veszi különösebben igénybe sem szellemi, sem fizikai erejét. Más kérdés, hogy bármennyire is pihenés a zenészek célja, a közjátékot a zene folyamatában csak látszatra alkalmazzák improvizatív módon; következetesen a zenemű csomóponti helyeinél iktatják be. Halmágyi Mihály gyimesközéploki

[8] *Aprája:* Bartók és Kodály dudás adatközlői nevezték így Hont megyében. L. Bartók: A magyar nép hangszerei, II. A duda, in: Ethnographia, 1912. 110—114., valamint Kodály: A magyar népzene, 1960-as kiadás: 65. *Aprózás-aprítás:* Udvarhely—Háromszék—Küküllő megye, Sárosi Bálint adatai 1972—74. *Cifrája-cifrázás:* a mai Magyarországon is a legáltalánosabb. „Megcifrázzuk" egyúttal minden egyéb zenei díszítést is jelent. Kalotaszegen még: „cifraság" is. Ez utóbbit l. Martin Gy. id. mű: 373—374. *Figurája-figurázás:* Erdélyben nagyjából ugyancsak általános. Jelentéstani köréről l. Martin id. mű és hely. A marossárpataki zenészek szerint (Farkas Samu cigányprímás) a *figura „Táncosnak figura, zenésznek taktus".* (Sárosi, 1973.) Rácz János cigányprímás szerint a *„figura-kitartás":* a zenésznek hosszan, kitartóan kell játszani (Tari L. Marosjára, 1973.). A *„Figurázó"*-t csak tánc értelemben használják. Ekként jegyzi fel Vikár Béla Udvarhely megyében. Az előadó közlése szerint: a dallam egy „Magyar Nóta, erre figuráznak". (MTA Zenetudományi Int. Bartók-Rend: 12 866. sz.) *Figura:* főleg a verbunkos irodalomban használt elnevezés. *Figurás:* Bartók szentesi adatközlői neveznek így egy közjátéktípusú dallamot. L. Bartók Összegyűjtött Írásai, Budapest, 1966. 361.

Hangsúlyoznunk kell, hogy az elnevezések egyúttal egyéniek is lehetnek (s e tekintetben még mindig nincs birtokunkban kellő mennyiségű adat). Így pl. Gyimesközéplokon Zerkula János cigányzenész a *„színezés"*, Antal Zoltán magyar zenész pedig a *„fogás"* elnevezést használja közjáték értelmeben. (Az adatokat gyűjtötte Tari L. 1973.) Középerdélyben előfordul még: *„sallangja"*, valamint: *„megpótlás", „utánpótlás"* is. (Előbbi Kallós Zoltán, utóbbi Martin Gy. adata, in: id. mű és hely).

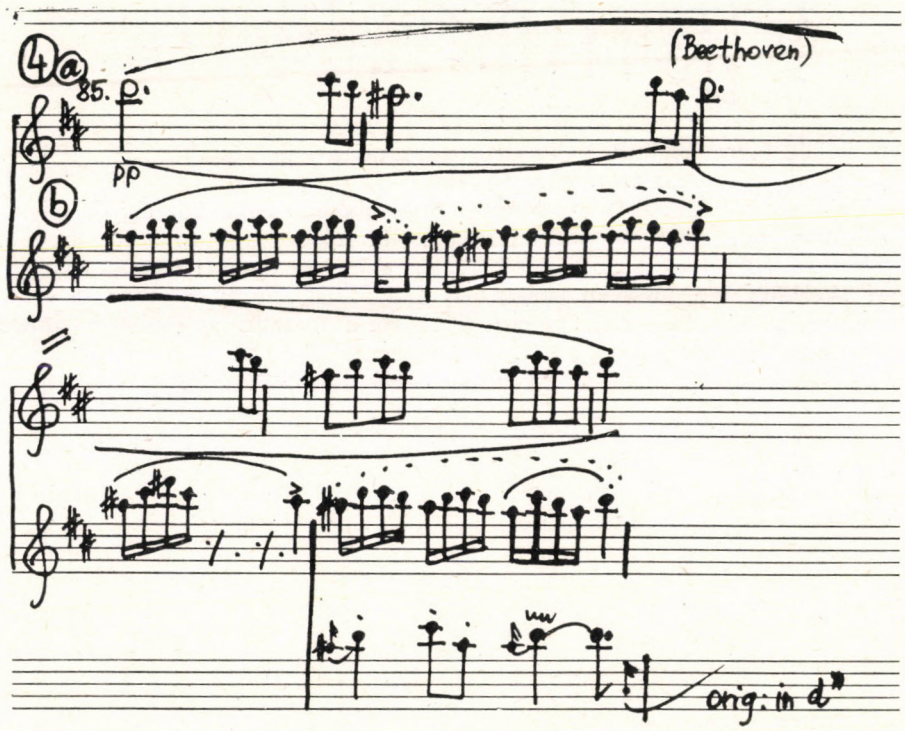
[9] Ide soroljuk a közjáték utójátékká válását is.

[10] Időnként átmeneti állapottal is találkozunk, pl. azonosítható vokális dallamból kivált 1—2 sor beiktatásával más dallamok közé; Széken és környékén pl. a jaj-nóták csoportjából kiemelt szakaszokkal. (Az esetek többségében azonban a „tisztán" hangszeres zenei A + A szerkezetű közjáték a jellemző.)

cigányzenész így nyilatkozott a közjátékról: „Ezzel pihentetem a fejem és játszódtatom az ujjam".[11] Ebből az is kitűnik, hogy a zenészek gyakorlásképp ugyancsak sablonos, közjátékszerű dallamfordulatokat játszanak elsősorban.[12] Mindezekből az elemekből (tipikusan: körülírás, tercambitusban mozgó motívumismétlés, V. és I. skálakivágatok, kis ambituson belüli szekvenciák) csak az élő előadásban, s főleg funkcióhoz (tánc, népszokás) kötött zenei folyamatban lesz olyan képlékeny anyag, mely minden rögtönzöttsége ellenére végeredményében jól megformált, szilárd szerkezetű zene; nemcsak önmagában, hanem az egészhez való viszonyát tekintve is.

A közjátékok hangneme dúr és moll. Példaként álljon itt egy olyan moll alak, melyhez rögtön melléállíthatjuk műzenei párját is. Beethoven e-moll op. 59. Nr. 2. kvartettjének IV. tételében kétféle körülírásos közjáték is megjelenik,[13] közülük az első a „Kun verbunk"[14] közjátékának megfelelője.

4. kottapélda (a, b)



[11] Gyűjtötte: Tari L. 1973.

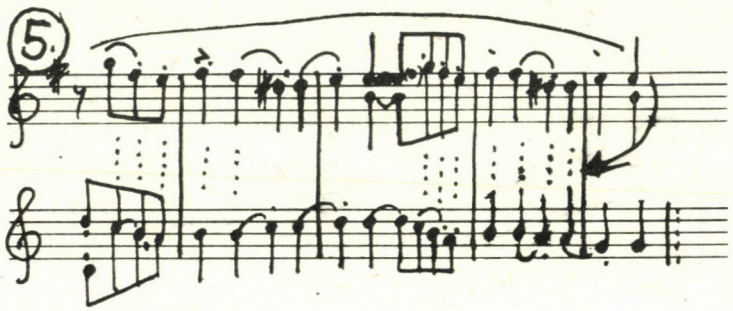
[12] Emellett természetesen skáláznak, hármashangzat-felbontásokat játszanak, de soha nem kizárólag etűdszerűen, hanem egyes dallamok motívumai közé keverve. Az ilyen kész elemek tanulása okozza, hogy a prímások többsége kérésre is képtelen valamely vokális dallamot díszítetlen játszani. Vagyis is ornamentika náluk a dallamnak elválaszthatatlan, szerves tartozéka. (Ilyen felméréseket végeztem Gyimesközéplokon, Eleken és Méhkeréken.)

[13] 1. I. hegedűszólam: 85—90. ütem (ugyanez 247—251. ütem); 2. II. hegedűszólam: 300—314. ütem. Ez utóbbinak számtalan dúr hangnemű népi megfelelőjére van példa. Számunkra a tétel kanásztánc ritmusa sem érdektelen, különösen nem az utóbbi közjátékkal vonuló verbunkos jellegű dallamba.

[14] AP 6636/b Kunszentmiklós (Pest, Pilis, Solt, Kiskun megye), gyűjtötte Martin Gy. 1968.

Térjünk vissza a kiinduló dallamra. Hangnemük szerint is különböznek egymástól a kalotaszeg—mezőségi és a székely változatok. Míg ugyanis az előbbiek hangneme moll dalok, vagy „bitonális" táncdallamok[15] közé ékelve is dúr, az utóbbiak hangnem-egymásutánja sem előre eltervelt, vagy dúr, vagy moll. Moll indítású dallamoknak nem egyszer itt is dúr a folytatása, s ezzel a következő rejtett kvintváltás lesz a dallammenetben észlelhető:

5. kottapélda



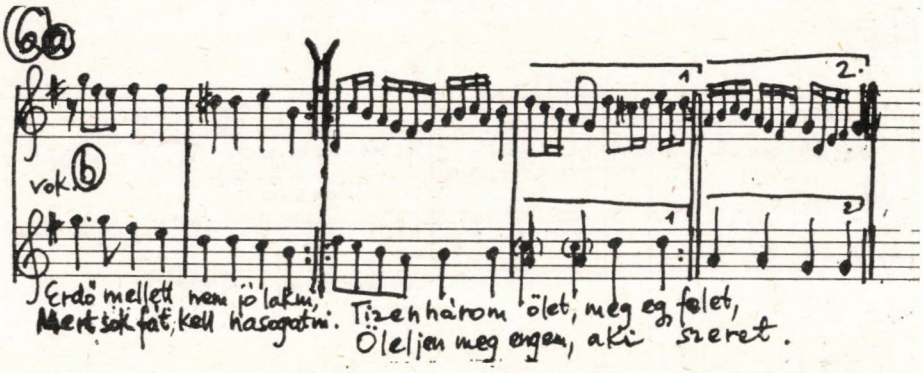
Nem nehéz észrevennünk, hogy ez a folytatás a kalotaszeg—mezőségi közjátéknak egyszerűbben fogalmazott változata.

Valóban két különböző — dúr és moll alakban egyaránt élő — periódusról van csak szó? Tegyük egymás mellé folytatólagosan a két terület periódusait úgy, hogy a moll rész kerüljön előre. Az eredeti formától ugyan kissé távolabb álló, mégsem ismeretlen dallammal állunk szemben: a XIX. sz. népies zeneirodalmának termékeként ránk maradt, általánosan *„Erdő mellett nem jó lakni"* szöveggel ismert dallammal.[16]

[15] Bitonális alatt a cigányzenészek játékában ugyanazon perióduson belüli dúr-moll hangnem szabad váltogatását, a két hangsor kis és nagy tercének, ill. szeptimjének folytonos cseréjét értjük.

[16] Ezzel a szöveggel 3. versszakként, valamint a jegyzetekben közli Kerényi György in: Népies dalok, Budapest, 1961. 52. és 213. „Nem jó erdő szeébe lakni" kezdettel (csak szöveg), Bartalus I. in: Magyar népdalok egyetemes gyűjteménye IV., 1894. 52. sz. A XIX. sz.-i kiadványokban szereplő további vokális (és hangszeres) változatokat Kerényi Gy. felsorolja, így ennek újbóli közlését mellőzzük. Megadjuk visont a mai (e századi) szövegváltozatokat és területi elterjedtségüket. Kizárólag ezzel a szöveggel él Békés—Csongrád megyékben, s egy adat kivételével Nógrádban.

6. kottapélda (a, b)



A dallam az egész nyelvterületen a legszívesebben játszott hangszeres tánczenék közé tartozik. A vokális változatok további szövegei: *„Jó étel a rák meg a hal"*[17], *„Ki az urát nem szereti"*[18], *„Nincs a bírónak csizmája"*[19], Székelyföldi szövegei közt előfordul még: *„Hasogattam én is eleget"*[20], *„Jaj de piszkos zsebkendője"*. (Valószínűleg ugyane dallam való az Erdélyinél meglevő *„Jaj de szennyes a kendője"* szöveghez[21].) A Dunántúlon egy bizonyos *„Van neki, van neki, van neki, van"* kezdetű előtaggal éneklik.[22]

[17] L. Kerényi 52. o., valamint: Sopron—Komárom megyék. (Olsvai Imre és Szomjas-Schiffert György gyűjtései); és Székelyföld (Kallós Zoltán és Sárosi Bálint gyűjtései).

[18] Pest megye (Bartók gyűjtése 1918-ból), valamint más 1—2. sor-szöveggel: Borsod—Hajdú megyék (Seemayer és Kiss Lajos gyűjtései).

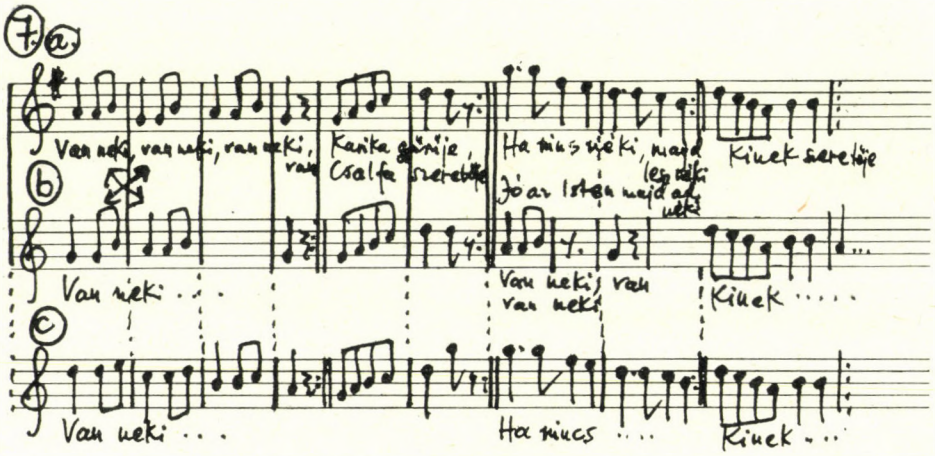
[19] Egyéni szövegnek látszik, adat csak Komárom megyéből. (Gyűjtötte Szomjas-Schiffert Gy.)

[20] Marossárpatak, cigányzenészek (Gyűjtötte Sárosi B. 1973.).

[21] In: Népdalok és mondák, Pest, 1846. I. 83. sz. 1. vsz. Mai adatok: Küküllő—Maros—Torda megyék (Gábor Judit és Paulovics Géza gyűjtései.) Más dallammal ugyanez a szöveg még: Almási István: Szilágysági magyar népzene, Bukarest, 1979. 115. sz. „Farsangi táncdal".

[22] Limbay Magyar Daltár-ában (nem véletlen, hogy a kiadás helye Győr; 1879. második kiadás 1886. I. kötet 349. o.) „Volt neki, lesz neki, nincs neki, van" szöveggel szerepel.

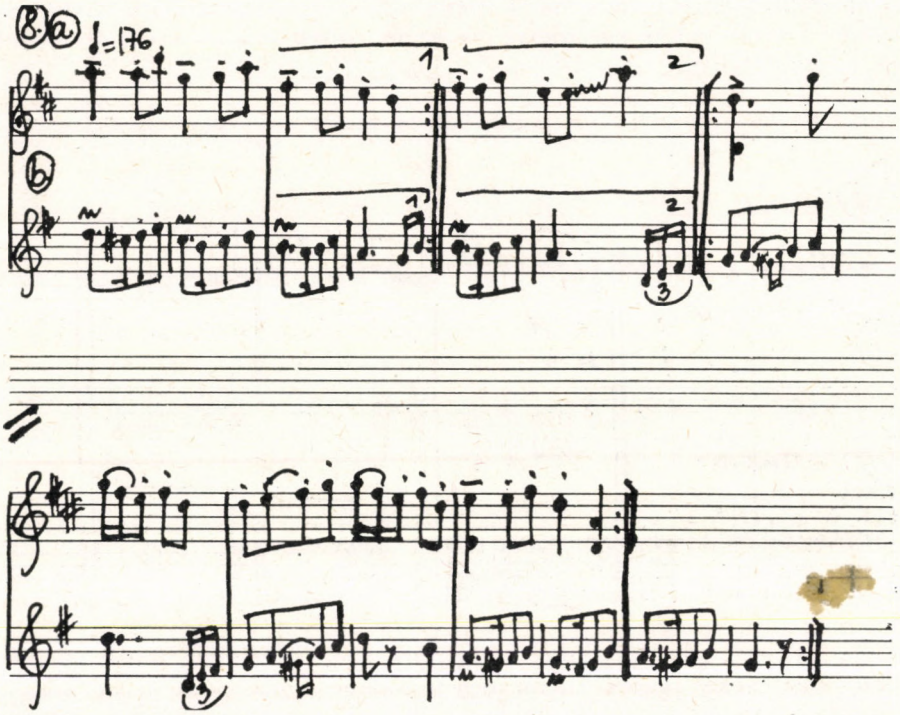
7. kottapélda (a, b, c)



Ennek a dallamnak is van élő hangszeres tánczenei alakja, s nemcsak a Dunántúlon. A szilágysámsoni zenészek pl. friss csárdásként játsszák, anélkül, hogy az általuk is tudott *„Erdő mellett nem jó lakni"* dallammal bármilyen kapcsolatba hoznák.[23] Az 1851-ben megjelent *„Szép juhászné hat csárdása"* című sorozat [24] közt „2. Friss"-ként említve, ugyancsak szövegtelen formában szerepel.

[23] „Friss csárdás" AP 7711/f_2. Gyűjtötte Martin György 1969., lejegyezte Tari L. 1980.
[24] Döme József és Gáspár György szerzeménye. Megjelent J. Treichlingernél, 1851. Ugyanez a „Huszár dal és csárdás"-ban „3. allegro" (az 5. pedig = az „Erdő mellett" dallammal).

8. kottapélda (a, b)



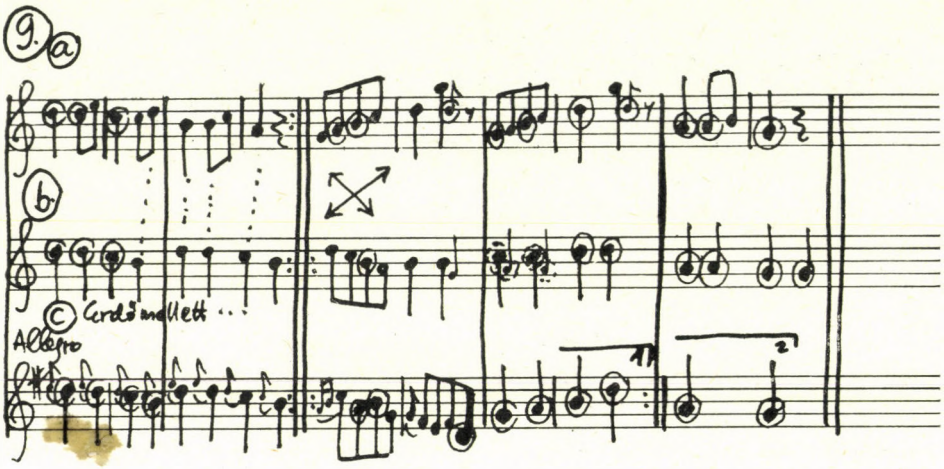
A két dallam („Erdő mellett . . .” és „Van neki . . .”) egymás mellé állításával genetikai kapcsolatuk is kiderül.

Mindkettő egyszerű motívumismétlő európai gyerekdal-típus. Kettejük egymás mellé kerülését ez a genetikai kapocs tehette lehetővé. De a két dallam mégsem tartozhatott szorosan össze már létrejöttekor sem. Megjelenésmódjuk különbözősége — a német nyelvterület hatását jól érzékeltető szekvenciázó formálásmód a dunántúli „Van neki . . .” dallamban — inkább segíthette szétválásuk állandósulását. A hangszeres zenei gyakorlat következményeként csak tovább erősödhetett ez a folyamat. A hangszeres zenei gondolkodásnak ugyanis alapvető tulajdonsága az önmagukban zárt szakaszoknak (motívumtól a két-három tagú formákig) a szabad vándorlása, beillesztése egy laza (de sohasem formátlan!) szerkezetbe. Ilyenfajta szerkesztésmód lehetett érvényes az „Erdő mellett . . .” dallamra; legalábbis ezt a megoldást sugallja Bartalus tempójelzése, aki az 1—2. sort „Lassan”, a 3—4-et pedig „Frissen” utasítással látja el.[25] Feltehetően nem egyéni szerzői elgondolás irányította e tekintetben, hanem mintegy hivatkozott az élő (XIX. századi cigányzenész) előadói praxisra. Az sem közömbös, hogy a dallam első feljegyzései hangsze-

[25] In: „Magyar népdalok egyetemes gyűjteménye” III. 70. sz.

res alakok,[26] s mint ilyenek soha nem „tiszta" formában jelennek meg, hanem az előzőekben vázoltaknak megfelelően. A forma kötetlenségén kívül még dallami cserére is sor kerülhetett az egyes részek között (annál is inkább, mert azonos dallamokról van szó).

9. kottapélda (a, b, c[27])



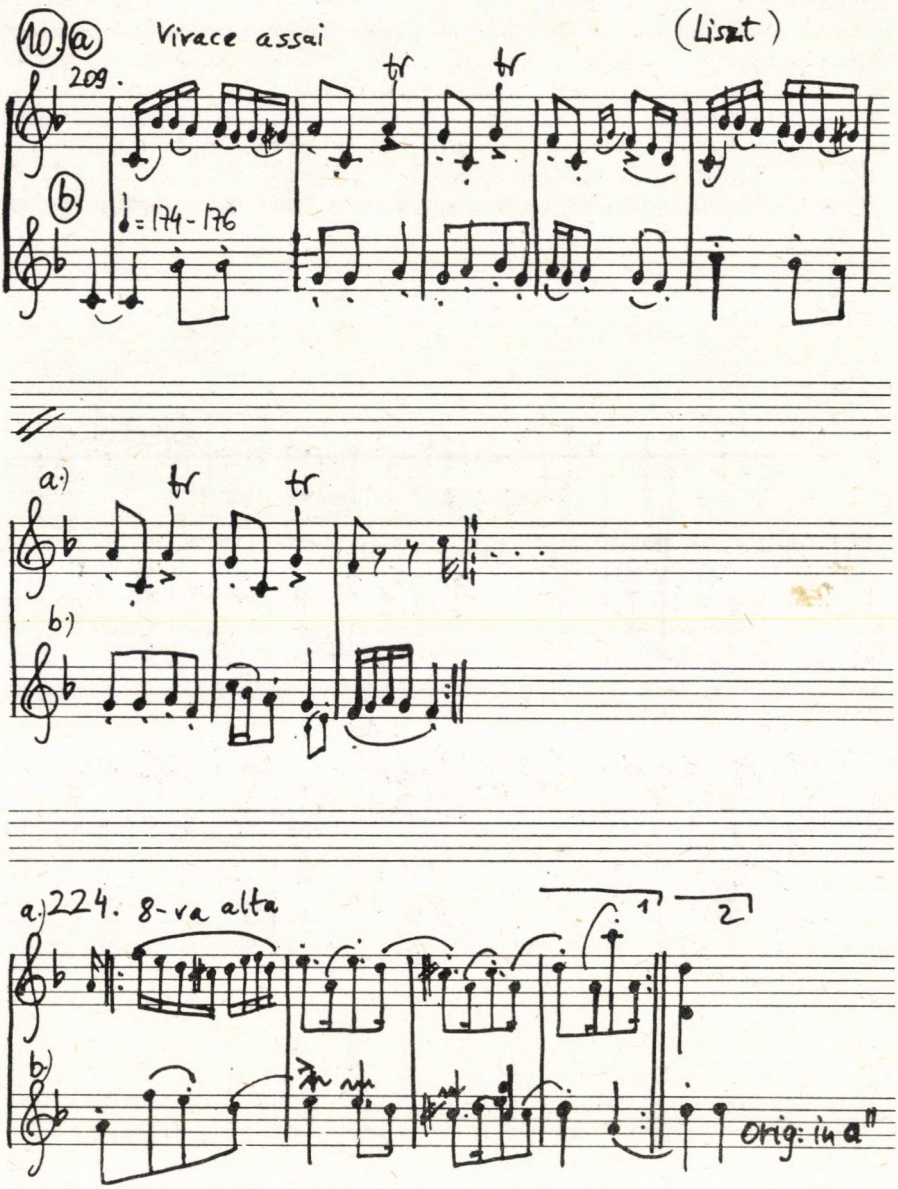
Innen már csak egy lépés, hogy a cigányzenészek a kor divatjának megfelelőbb — az énekes zenében talán még feltűnőbben jelentkező — kis szeptim fölugrásos indítást tekintsék előbbrevalónak. Ebben a formában — laza variációs szerkezet részeként — hallhatta Liszt a *„Koltói csárdás"*-t, melyről mostmár a mai erdélyi hangszeres adatokat figyelembe véve állíthatjuk, hogy valóban egyezett a naplójába feljegyzett dallammal,[28] s melyről az előbbiekben megállapítottuk, hogy azonos az „Erdő mellett nem jó lakni" szövegűvel.

[26] Az eddigi legkorábbi adat Csermák „Palotás magyar"-ja Friss-e első részében található. (Amennyiben persze Csermák szerzeményéről van szó valóban.) E dallamot közli Káldy Gy. in: Schätze der alten ungarischen Musik (1672—1838) Budapest—Leipzig, II. 21. sz. Friss, 9. o. Ugyane dallam jelenik meg a „Magyar Nóták Veszprém Vármegyéből (1873.) VIII. fogás"-a (Nr. 62.) elején. Míg a Csermák-műben elcsúsztatott hangsúlyokkal szerepel a dallam, az időrendben következő Kiss Dénes-féle Gyűjteményben (1844. 154. sz. 3. sor), majd a „Huszár dal és csárdás"-ban (1846.), valamint a Bartay gyűjteményben a mezőségi hangsúlyozásnak megfelelőbb alakok szerepelnek. Hogy a hangszeres adatok korábbiak, lehet puszta véletlen, adódhat a feljegyzések esetlegességéből. Jelentheti azonban azt is, hogy a hangszeres forma volt a korábbi, s miután szöveget kapott stabilizálódott vele a dallamelrendezés (forma) is. 1847-ből írott változatot közöl Kodály Z. in: MNT I. Gyermekjátékok, Budapest, 1951. 827. o. 828—833. jegyzet. Az idevágó dallamban (írott 6. sortól) fölfelé történő kvintváltás van, mint ma is gyakran Székelyföldön.

[27] Itt: Nagy Zoltán: „Magyar táncdallamok" 60. sz. Ugyanez még némi módosítással: Székely Imre: „28. magyar ábránd" 11. o. Mindketten a palóc típusnak (főleg a vokálisnak) megfelelő dallamalkotási eljárást alkalmazzák a 1—2. sorban.

[28] L. Gárdonyi Zoltán: Die ungarischen Stileigentümlichkeiten in den musikalischen Werken Franz Liszts, Berlin—Leipzig, 1931. 26., valamint: Gárdonyi Z.: Paralipomena zu den Ungarischen Rhapsodien von Franz Liszt, in: Franz Liszt-Beiträge von Ungarischen Autoren, Budapest, 1978. 212.

10. kottapélda (a^{29}, b^{30})

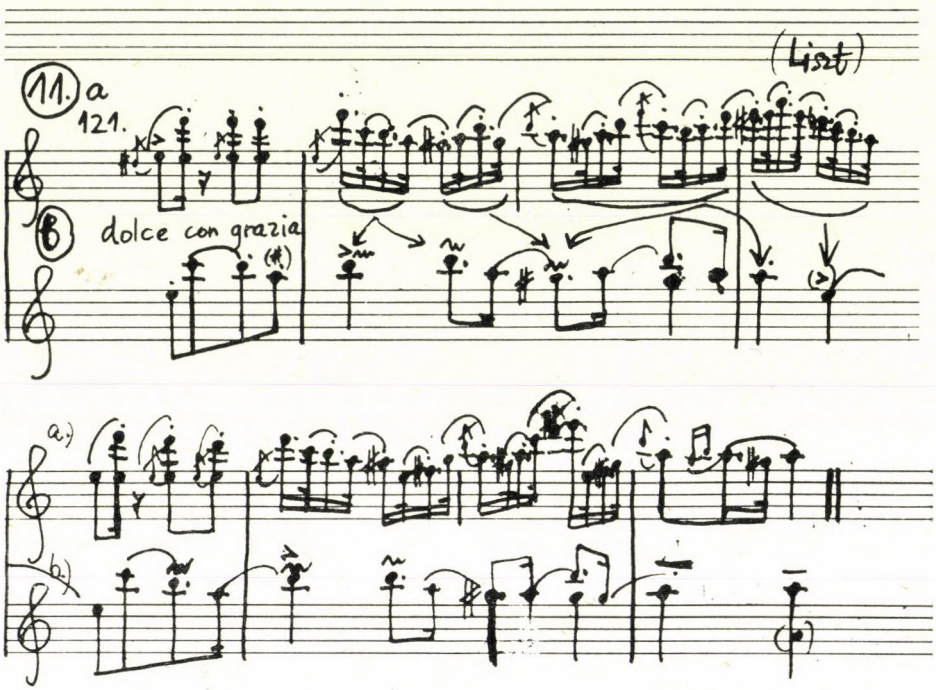


[29] XIV. rapszódia: „Vivace assai" 209—242 és ismétlései.

[30] „Lakodalmas tánc, Sűrű" AP 10.041/e, Vajdakamarás (Kolozs megye). Gyűjtötte Kallós Zoltán 1972. Előadta 3 tagú cigánybanda. A közölt dallam a „Sűrű" 2. közjátéka.

A XIV. rapszódiában van még egy másik rész is, melynek kilétére szintén az előző adat birtokában derül fény. Az „Allegretto alla zingarese" szakaszról van szó, melyet Gárdonyi Zoltán a „Figura" jelzetű verbunkos zenei modorban komponált — máig párhuzam nélküli — szakasznak tekint.[31] Egy dúr párhuzamot állíthatunk mellé; Bihari a *„Bercsényi nótája"* figura részét képezi így.[32] Ennél még tanulságosabb számunkra a dallam Liszt általi formálása. Állítsuk egymás mellé az „Allegró"-t és az „Erdő mellett" moll indítású változatát. Ugyanannak a gondolatnak rövidebben-hosszabban leírt formájával van dolgunk, amelyhez Liszt a dúr alakból kölcsönzi az indító kis szeptim lépést.

11. kottapélda (a, b)



A népzenében nincsenek műzenei értelemben vett karakter-témák. Liszt XIV. rapszódiájában szintén érvényesül ez a szellem, ezért jelenik meg ugyanaz a dallam két különböző alakban. Míg a „Vivace" a cigányzenei virtuozitással, az „Allegretto" az Eroica szimfónia IV. tétele g moll variációjának heroikus hangvételét[33] eszünkbe idéző modorával hívja fel magára a figyelmet. Sőt

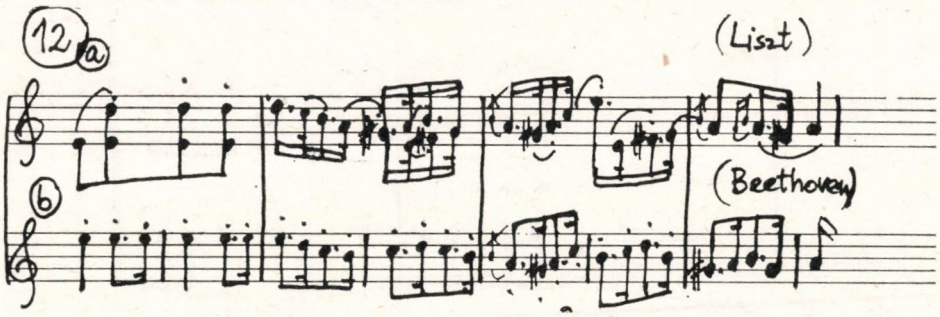
[31] Gárdonyi Z., 1978. 212. Az eddig feldolgozott népzenei anyaggal való összehasonlítás után még nincs népi megfelelője a „sfogato" résznek.

[32] Helyesebben a Liszt mű balkéz által játszandó dallama megfelelőjéről beszélhetünk. A Bihari dallam in: Káldy id. mű I. 4. sz. 12. o.

[33] Ujfalussy József a dallam variáció-kapcsolatainak és azok jelentéstani „vonzatainak" egész körét sorolja fel: Palinódia az Eroica-finálé g-moll variációjáról, in: Zenéről, esztétikáról. Cikkek, tanulmányok, Budapest, 1980. 77—88.

nemcsak a hangvétel azonos, hanem még a témaválasztás is; Lisztnél ugyan 2 ütemen át szekunddal lejjebb csúszik a dallam, ez azonban alapvetően nem változtat rajta. (Még feltűnőbb az egyezés a Liszt-féle periódus második felével, így összevont alakot közlünk.)

12. kottapélda (a, b)

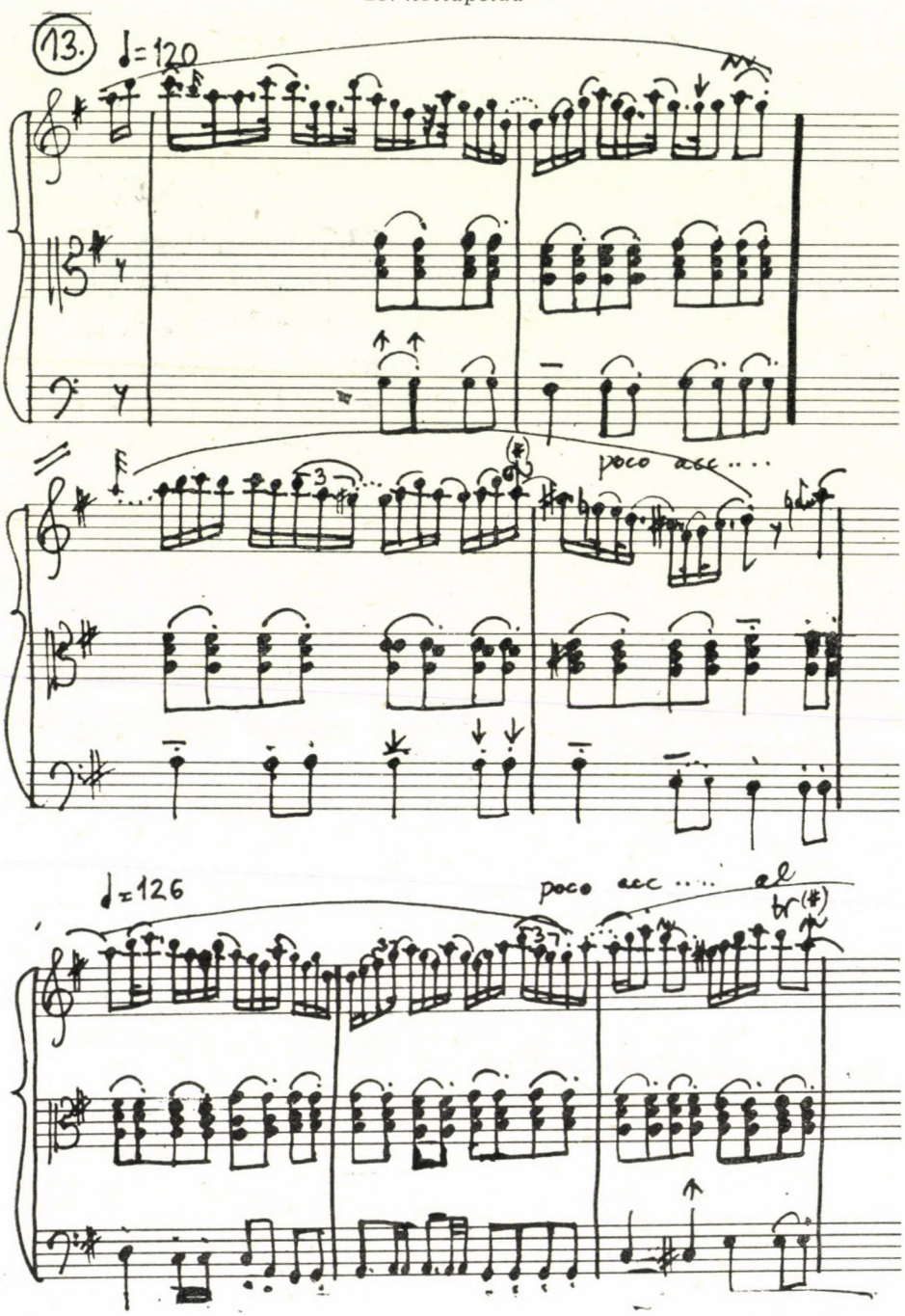


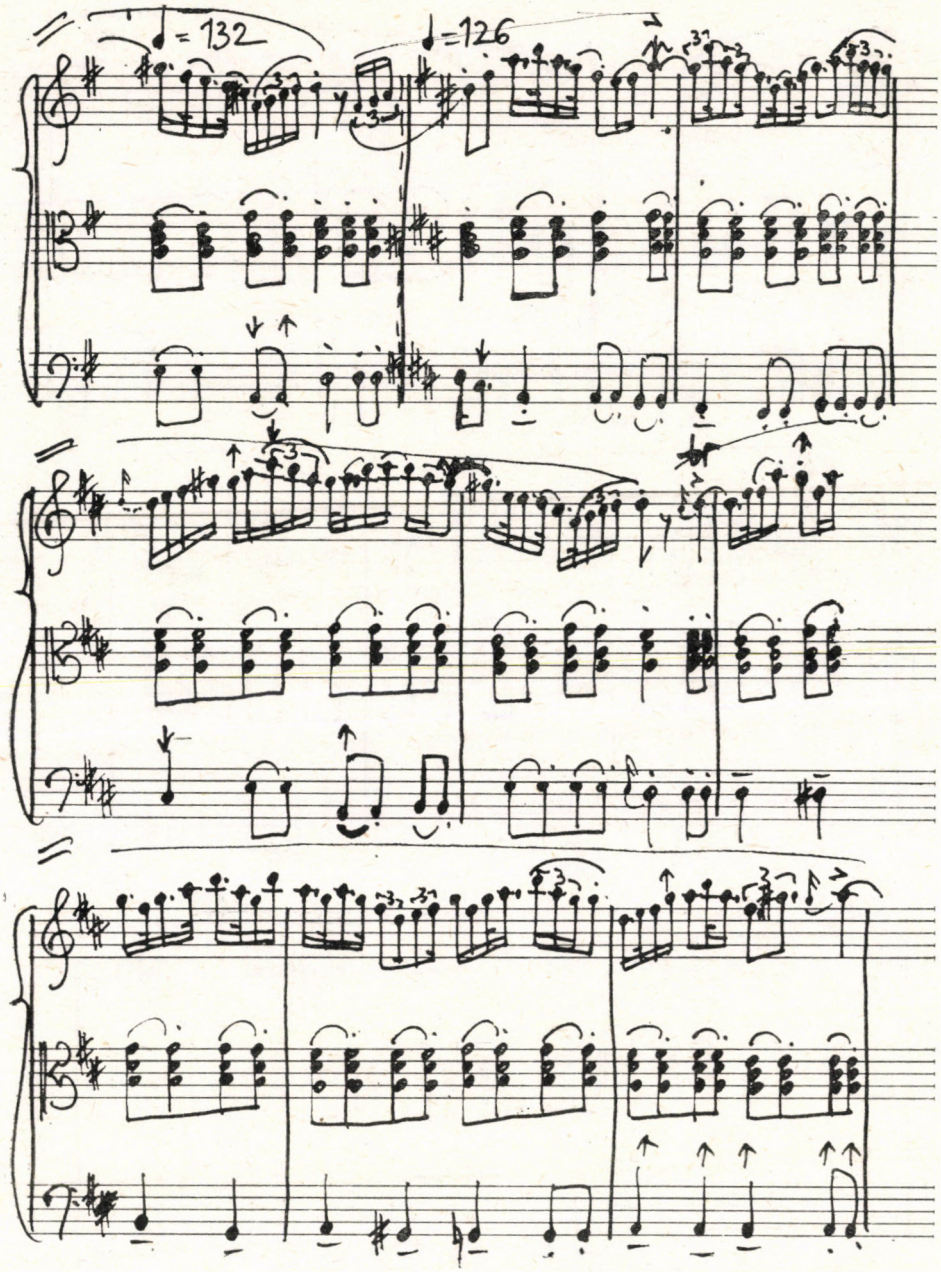
Egyetlen — egy egyszerű V—I (V^7—I^3) sémát alapul vevő — dallam is milyen szerteágazó, hányféleképpen kötődik nép- és műzenéhez, Kelethez és Nyugathoz. Ujfalussy József megállapítása, miszerint „... a kelet-európai népi hangszeres gyakorlat régebbi, Európa-szerte otthonos dallamtípusokat és előadói praxist őrzött meg, alakított a maga ízléséhez, ültetett be a folklór nemzeti hagyományába"[34] azzal egészíthető ki, hogy ezt a beágyazódást egy még régebbi, de szintén kelet-nyugati talajokon álló zenei gondolkodás segítette. Jelen esetben dallamilag duda-vonulat, ritmikailag duda és kanásztánc ritmus, formailag pedig a motívumismétlésen alapuló variációs építkezésmód tették lehetővé a népzenei vérkeringésbe jutást és bennemaradást.

Wiora a népzene és műzene közti állandó kölcsönhatásról alkotott felfogást tartja idillikus elképzelésnek.[35] A XIX. sz.-ban ugyan elég intenzív a nép- és műzene kapcsolata, de még így is ritkán ragadható meg egy bizonyos megjelenési formájában. Hogy ezúttal mégis lehetségessé vált, annak az a magyarázata, hogy az „Erdő mellett..." dallam már a népzenén belül is gyorsan differenciálódott, s ezzel már eleve kilépett abból a keretből, amely a műzenébe kerülését csak egy irányba: — népi dallam, mint téma — tette volna lehetővé. A népzenén belüli sokrétűvé válás folyamatának az eredménye a vokális és hangszeres ág létrejötte, az utóbbiból bizonyos egységek önállósodása s ezáltal új alakká válása. A dallam életmódjának következtében újabb változás közülük egynek a további leszakadása és — közjátékként — speciális módon történő általánossá válása. Illusztrálja ezt végül olyan példa, melyben a forma szimemtrikus elrendezésén — szűkebben az egyes ütemeken — belüli hangcserék egy újabb szintetizálódási folyamatnak az elindítói.

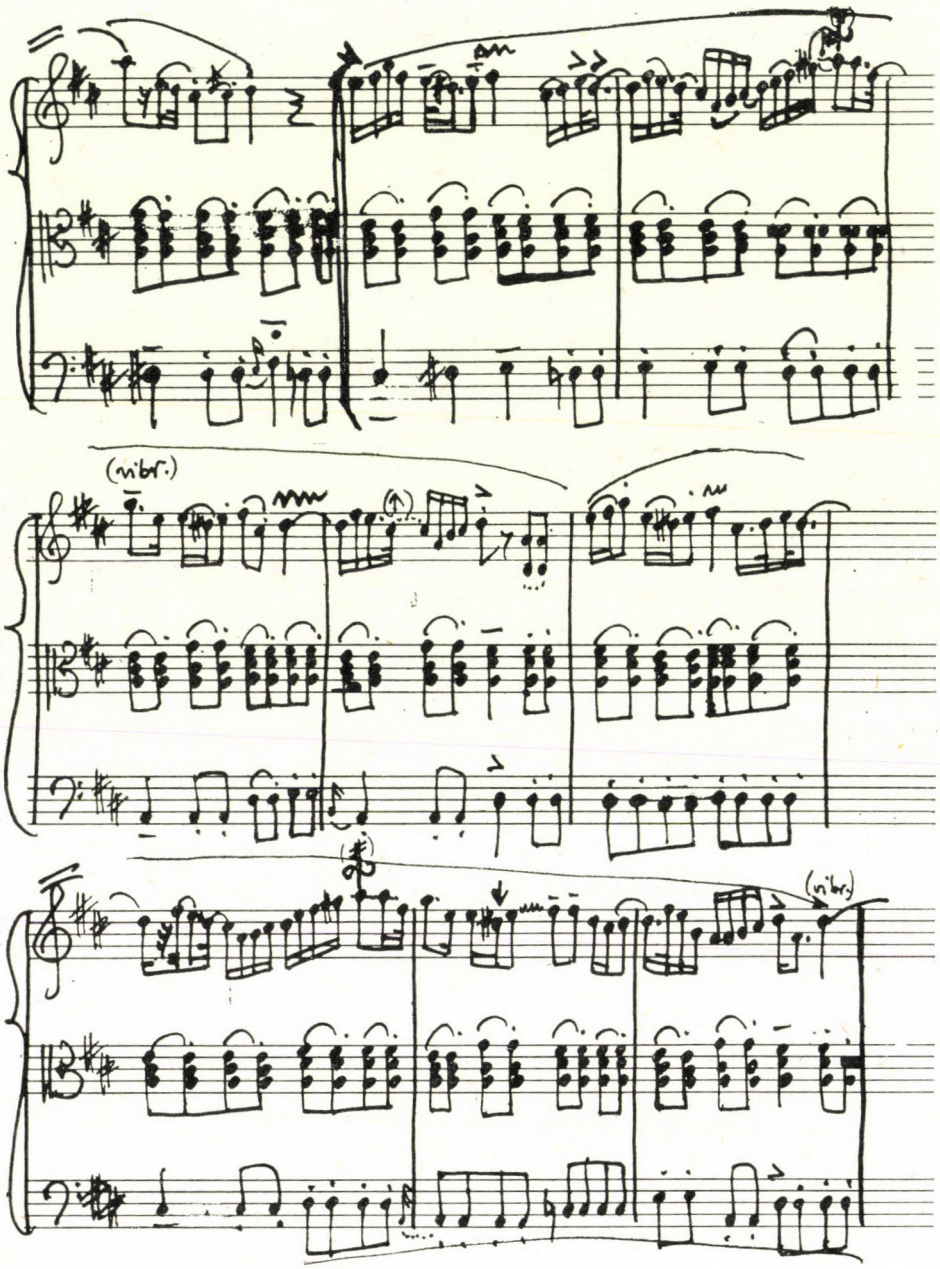
[34] Ujfalussy id. mű 87—88.
[35] W. Wiora: Europäische Volkmusik und abendländische Tonkunst, Kassel, 1957. 26.

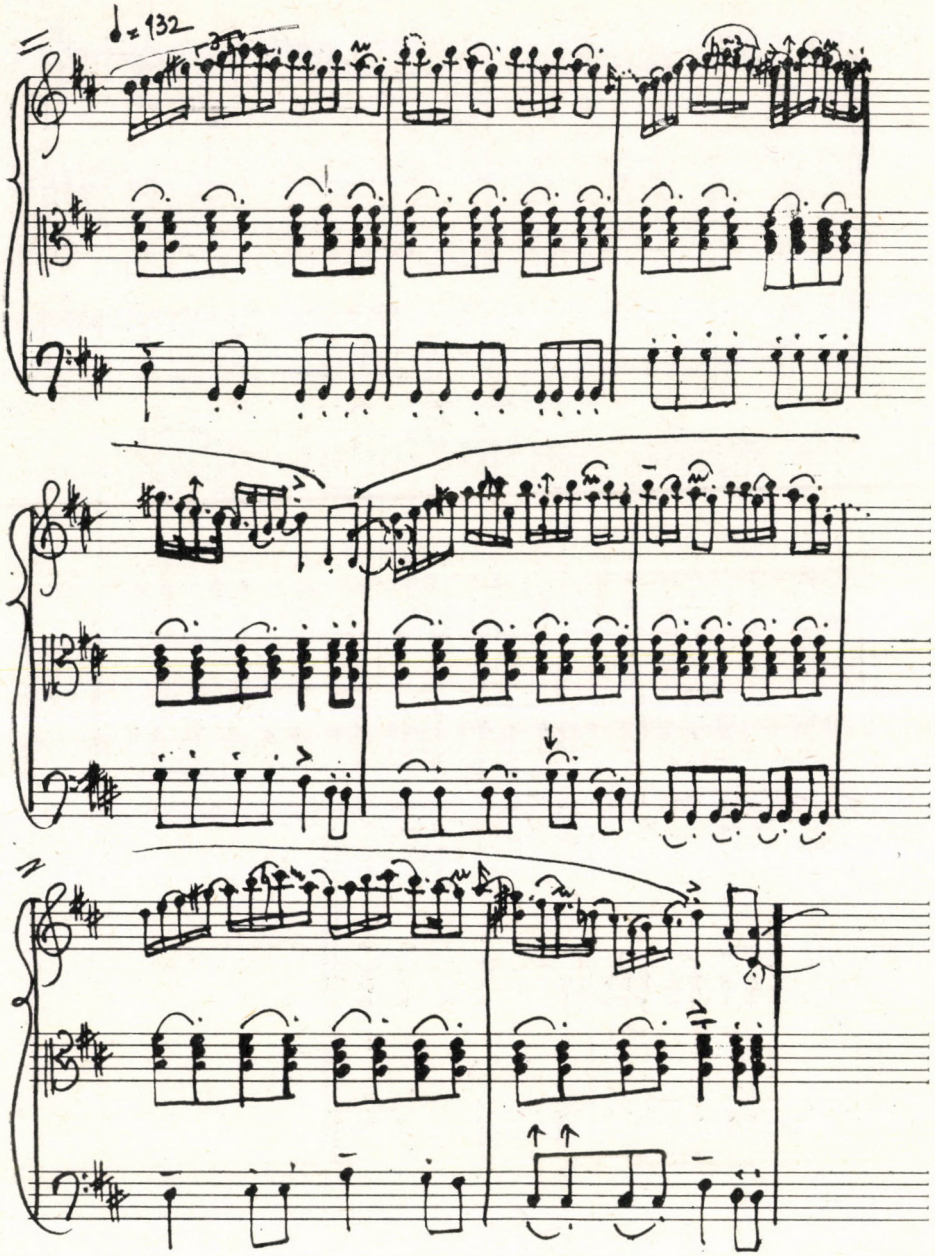
13. kottapélda[36]

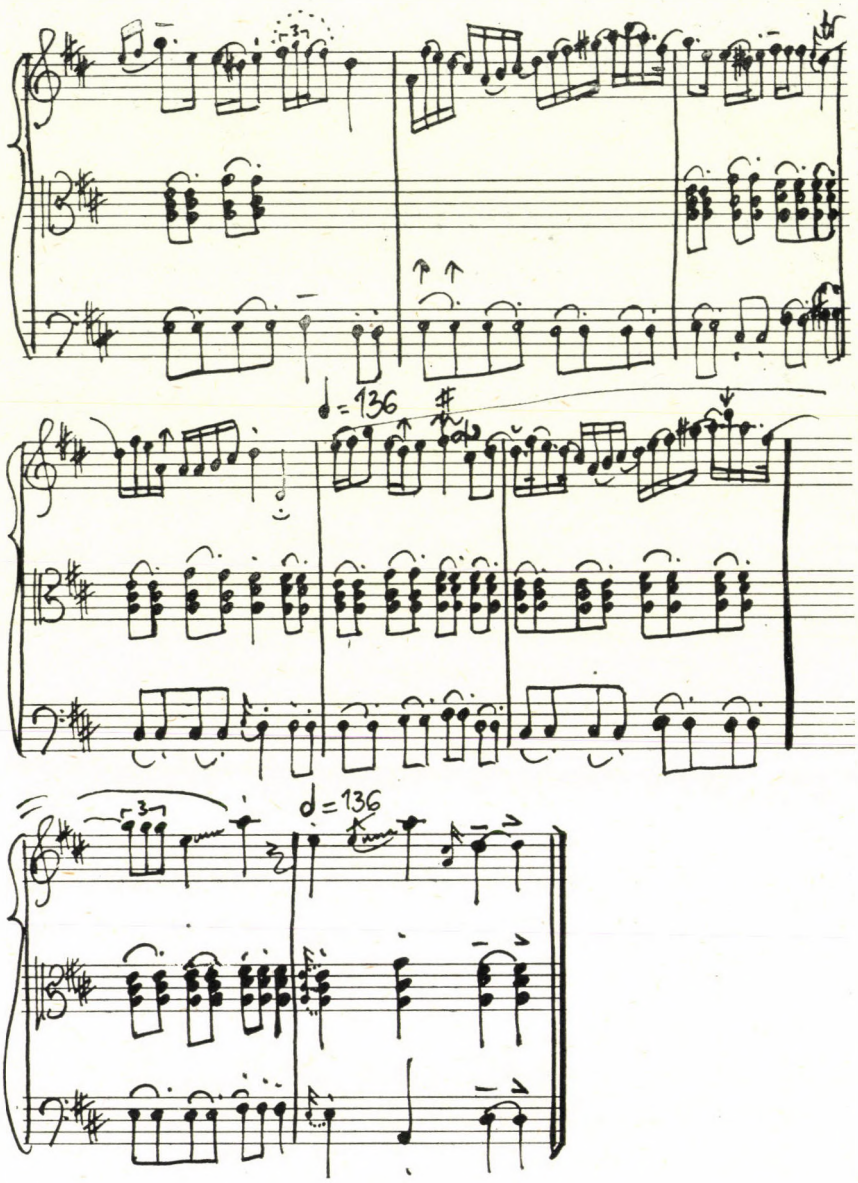




[36] „Sűrű magyar" AP 8208/a Mezőkeszű (Kolozs megye). Gyűjtötte Kallós Z. 1960., lejegyezte Tari L. A „Sűrű"-ben szereplő duda-típusú „belső" közjátékot (25—32. üt.) közrefogó „erdő mellett" típusú közjáték közvetlen párhuzama in: Slovenské ľudové tance; Folklórny festival Východná. Bratislava. SPN 12 B old. 23/b Bašistoská utójátéka.


(vibr.)
(vibr.)


♩= 132


3
♩= 136
3
♩= 136

A MAGYAR ZENEMŰVÉSZEK SZÖVETSÉGE XI. KÖZGYŰLÉSÉNEK VITÁJA*

Forrai Katalin a Zenei Nevelés Nemzetközi Társaságában (ISME) megszerzett jó magyar pozíciókról szólt. Ismertette, hogy a Társaság 1980-ban Varsóban rendezett XIV. konferenciáján a magyar zenei nevelés tíz év után ismét méltóképpen képviseltette magát: előadásokkal, tanítási bemutatókkal, két ifjúsági zenekarral és két kórussal. „Az 50 résztvevő ország közül Magyarországot mindig különös tisztelettel kezelték és fontosnak tartják ma is részvételünket, kíváncsiak a magyar zenei nevelés eredményeire. Szorosabb kapcsolatot akarnak tartani a magyar zenei intézményekkel, tanárokkal, elméleti szakemberekkel. Lehetővé tették azt, hogy 1981-től intézmények és egyéni érdeklődők is beléphessenek az ISME-be valutáris gond nélkül, mert a tagdíjat forintban lehet fizetni." A felszólaló ismertette az ISME kiadványainak, konferenciáinak szakmai hasznosságát, szólt az 1982-ben, a Kodály-centenárium évében, Angliában megrendezendő XV. ISME-konferenciáról. Figyelmeztetett: „Az ünneplések közben és utána sem feledkezhetünk meg arról, hogy itthon még mindig nagyon sok a tennivaló. Arra kell törekedni, hogy a centenárium után gyermekeink számára minden életkorban és széles körben biztosítsuk a zenei művelődéshez szükséges feltételeket."

Vass Lajos a zenei életünk helyzetét elemző írásos anyagból indult ki. Megállapította, hogy a benne foglaltak egy része a Szövetség előző közgyűlésein is szóba került már, mint például a fővárosi hangversenyterem dolga. A központi állami vegyeskar megteremtése 1952 óta van napirenden. A felszólaló fontosnak tartotta, hogy a Művelődési Minisztériumban a zenei élet irányítása tartalmilag összehangolt legyen. Megkérdezte: elintéződött-e az előző közgyűlés néhány fontos javaslata: a fiatal művészek és zenetanárok anyagi helyzetének, lakáshelyzetének javítása, a zenetanuló főiskolások katonai szolgálat alóli mentesítése.

Vass Lajos a továbbiakban Aczél Györgynek a Művészeti Szakszervezetek Szövetsége 1980. októberi kongresszusán elmondott szavaiból indult ki s azokat alkalmazta zenei életünkre. Szorgalmazta, az alkotóműhelyek adjanak az eddiginél sokkal nagyobb támogatást a tömegekhez szóló igényes alkotásoknak, a zeneszerzők aktívabban érdeklődjenek egymás művei iránt. Bírálta a dogmatikus kritikát, hiányolta az elemző, csoportérdekektől mentes

* A Magyar Zeneművészek Szövetsége 1980. november 29-én tartotta XI. közgyűlését. A Magyar Zene 1981/2. számában megjelentek a közgyűlés írásos anyagai, valamint *Láng István* főtitkár szóbeli kiegészítései a beszámolóhoz. Rövidítve ismertetjük — jegyzőkönyv alapján — a Közgyűlés vitáját. (A szerk.)

zenekritikát. Szorgalmazta a szakmunkásképzők, szakközépiskolák zenei, esztétikai nevelése ügyének megoldását, bírálta a tanácsok zenei tevékenységét.

Szólt a kórusmozgalom eredményeiről és nehézségeiről, a külföldi versenyeken eredményesen szereplő amatőr énekkarok anyagi ellátottságának gondjairól. Beszélt a dilettantizmus veszélyeiről, megemlítve, mennyit árt ez például az Állami Népi Együttesnek.

Farkas Ferenc rövid felszólalásában szintén a dilettantizmus veszélyeire hívta fel a figyelmet.

Victor Máté a szórakoztató zenéről s annak a Magyar Zeneművészek Szövetségében betöltött helyéről szólt. Elmondotta, sikerült a műfaj számos neves személyiségét a szövetségi munkába bevonni. Kérte, hogy a szövetség még többet foglalkozzék a szórakoztató zenével, mivel az nem csak mennyiségi kérdés, amennyiben széles tömegeket érint, hanem minőségi, esztétikai kérdés is. Javasolta, hogy a kulturális irányítás, mielőtt a szórakoztató zenével kapcsolatos intézkedéseket hozna, konzultáljon a téma szakembereivel, vegye igénybe a szövetséget is.

Görgei György kifejtette, hogy elsősorban művészeti értékeinket, pozícióinkat kell megőriznünk és csupán a halasztást nem tűrő, legégetőbb problémákat kiemelnünk. Hangsúlyozta a szövetség valamennyi tagja céltudatos munkájának fontosságát. A helyi csoportok még többet tehetnek részben az illetékes párt- és állami vezetőkkel való együttműködésben, részben a szakosztályi munkába való bekapcsolódás tekintetében. Szólt a Tömegzenei Szakosztály tevékenységéről, a KÓTÁ-val kiépített sokoldalú kapcsolatokról. Elmondotta, hogy a szakosztály több mint három éve folyamatosan tanulmányozza a szórakoztató zene területén tevékenykedő hivatásos és amatőr muzsikusok helyzetét, problémái megoldásának lehetőségét. Ez igen fontos, hiszen az ifjúság legszélesebb rétegeit érinti. Az igényes szórakoztató zene művelői gondjainak enyhítése érdekében a Tömegzenei Szakosztálynak, de a Szövetségnek is minden rendelkezésére álló fórumon hallatnia kell a szavát. A szórakoztató zenét művelők nagy tábora zenei alapismeretek teljes hiányában, szakmai irányítás nélkül tevékenykedik s tömeghatással hoz létre sokszor bántóan primitív, ízlésromboló produktumokat. A KÓTÁ-nak is foglalkoznia kellene az amatőr szórakoztató zenei mozgalmakkal.

Felhívta a figyelmet, hogy a közművelődési törvényt és a takarékossági szemléletet némelyek a szórakoztató zene lehetőségeinek kitágítására kívánják felhasználni. Egy szociológiai felmérés például kimutatta, hogy a tizennyolc-éves fiatalok érdeklődése kizárólag a disco, a beat és a rock, ezt kell teljes mértékben kielégíteni, komoly zenei koncertek helyett legyen disco. Ha ez a javaslat megvalósul, jelentős nemzeti értékeink mennének veszendőbe s hosszú évekre visszavethetnének egy pozitív folyamatot. Személyes tapasztalataira hivatkozva mondotta el a felszólaló, hogy az ifjúságot meg lehet nyerni az értékes zenei produkcióknak is.

Görgei György befejezésül a zene és a táncművészet utóbbi időben meggyengült kapcsolatairól szólott.

Bartha Zsolt az Állami Hangversenyzenekar helyzetével és az Országos Filharmónia közművelődési tevékenységével foglalkozott.

A zenekar évadonként itthon mintegy 70—80, külföldön 30 hangversenyt ad, munkája mind intenzívebbé válik, az együttes tagjai mind igényesebbek önmagukkal szemben. Ezt erősítik egyfelől a hanglemezek, másfelől az a tény, hogy növekvő mértékben veszünk részt a nemzetközi zenei vérkeringésben. Javultak a zenekar anyagi- és munkakörülményei, de nemzetközi összehasonlításban nem megfelelő mértékben. Nagyon hiányzik a budapesti hangversenyterem, s a gondokat csak növeli az Operaház rekonstrukciója. Ilyen helyzetben kettőzötten fontos a zenekari munka művészi presztízsének a növelése. A felszólaló hiányosságként tette szóvá, hogy az Állami Hangversenyzenekar évek óta eredménytelenül terjeszti fel legjelesebb művész tagjait művészeti díjakra. Elmondotta, hogy igen jó hatása volt annak a nívódíjnak, amellyel az 1979/80. évad végén a Művelődési Minisztérium az együttest kitüntette. Szólt arról, milyen nehézségeket okozott a zenekari tagok szolgálatszámának új elosztását szabályozó rendelet s kérte, hogy a rendeletben foglaltakat újra tárgyalják.

Az Országos Filharmónia közművelődési programjáról szólva a felszólaló ismertette, évadonként Budapesten közel 120, országszerte 1600 ifjúsági hangversenyt rendeznek, mintegy 170 000 bérlő számára. A körülmények sokhelyütt nehezítik ezt a munkát s a hangversenyezést gátló körülmények megszüntetése nem is feltétlenül jelentős pénzösszeg kérdése. Nem érvényesül mindenütt megfelelően a közművelődési törvény szelleme. Például: égető a hangszerhiány, különösen kevés a használható zongora· A tanácsok sokat segíthetnének. A hangszervásárlásra rendelkezésre álló szűkös anyagi eszközöket koncentráltan kellene felhasználnunk.

Maklári József a Kórusok Országos Tanácsa üdvözletét tolmácsolta a közgyűlésnek. Elmondotta, a KÓTA, mint az amatőr énekesek és hangszeresek nagy tömegeit mozgató szervezet, fontosnak tartja a Magyar Zeneművészek Szövetségével való jó és szoros együttműködést. Ez évről évre fejlődik is. Eredményes az együttműködés a nagyobb akciók — debreceni kórusverseny, veszprémi kamarazene-fesztivál — előkészítésében, lebonyolításában és értékelésében. A zeneszerzők számos új művet írtak Debrecen és Veszprém számára. Igen eredményes az együttműködés a zenei világnap megünneplésében, a kórushangversenyek nagy közönségvisszhangot váltottak ki. 1980-ban jó együttműködés alakult ki a svéd zene napjai és a szovjet kultúra napjai megrendezésében. A KÓTA és a Szövetség közös levélben kért külföldi zeneszerzőszövetségektől új kórusműveket. Eddig tizenkét országból több mint 200 kompozíció érkezett be. Ezek a közös vállalkozások a tömegek zenei nevelését szolgálják.

A KÓTA tevékenységének az iskolák zenei nevelésére, a kórusmozgalom utánpótlásának nevelésére kell épülnie. Itt még igen sok a tennivaló, elegendő a szakközépiskolákból és a szakmunkásképző intézetekből hiányzó zenei nevelésre utalni.

Németh Alice a Pécsi Nemzeti Színház operatársulatának nehézségeivel foglalkozott. Elmondotta: a színházon belül az operatagozatnak nincs kellő becsülete. Igen kicsiny a létszám, s ha egy szereplő megbetegszik, az opera, mint olyan válik kérdésessé. A társulatnak operarendezője nincs. Mindössze egyetlen főállású és egy félstátusú korrepetitor dolgozik. A próbaterem rendkívül kicsiny. A pécsi az egyetlen operatársulat a Dunántúlon. Nagyszá-

mú tájelőadást is teljesít. A munkával semmiképp nincs arányban az operatagozat anyagi-társadalmi megbecsülése.

Klenjánszky Tamás, kapcsolódva a közgyűlés hangsúlyos közművelődési szemléletéhez, ismertette az Ifjú Zenebarátok Magyarországi Szervezete tevékenységét, mint a fiatal muzsikusok közművelődési aktivitásának fórumát. Elmondotta, a fiatal muzsikusok 1980-ban két és fél millió forint értékű társadalmi munkát végeztek. A zenei klubmozgalom mellett szépen fejlődött a KISZ KB Kulturális Osztályával és az Állami Ifjúsági Bizottsággal közösen kezdeményezett ifjúsági zenei táborok hálózata. 1980-ban már több mint ezer résztvevője volt e tábornak, tematikája a kamarazenétől a dzesszig, popzenéig terjedt. Nemzetközi kapcsolatai révén a szervezet hozzájárul fiatal magyar zeneszerzők és előadóművészek külföldi pályafutásának egyengetéséhez.

Tihanyi László a szövetség égisze alatt működő Fiatal Zeneszerzők Csoportja gondjairól szólt. A csoport státusa sem szervezetileg, sem anyagilag nem tisztázott — mondotta. Az anyagi támogatás nem egyenletes mértékű és nem is mindig elegendő. Ezért a csoport hangversenyein való közreműködésre nem nyerhetők meg a legjobb előadóművészek, holott a művek előadásának színvonala befolyásolja, hogy a szövetség tagjává válhat-e a zeneszerző.

A felszólaló hiányosságként említette, hogy a csoport nyitott lévén, összetétele minden évben változik. „Ezért bármilyen minőségi színvonal számonkérése és a támogatás feltételül szabása helytelen." Hibáztatta a szövetségi légkört; a felszólaló úgy vélte, zenei életünk bizonyos gyanakvással viseltetik a csoporttal szemben, ami a hangversenyeikről megjelenő kritikák mennyiségében is tükröződik.

A csoport anyagi támogatását illetően a bolgár példát tartotta követendőnek, ahol a pénzösszeget a Zeneszerző Szövetség és az Ifjúsági Szövetség fele-fele arányban teremti elő. Ugyancsak bolgár tapasztalat, hogy Szófiában kétévente tíznapos fesztivált rendeznek fiatal zeneszerzők műveiből. Lengyelországban a Zeneművészeti Főiskolák rendeznek ilyen fesztiválokat.

A felszólaló végül felvetette, hogy a csoport az eddiginél több külföldi tanulmányúton vehessen részt és állandó utazási kontingenst kapjon, mert fontos, hogy tagjai mennél többet tanulhassanak.

Till Ottó a zeneoktatás kérdéseivel foglalkozott. Köszönetet mondott a Magyar Zeneművészek Szövetségének és a Muzsika című folyóiratnak a magyar zenepedagógia ügyének támogatásáért. Kiemelte a Szakszervezet Zenepedagógus Szakosztályának munkáját.

Emlékeztetett a zeneoktatás 1972-es rádiós vitájára s a közelmúlt számos vitájára, hozzátéve, hogy az alsófokú pedagógusok kissé határterületen levőnek érzik magukat. Hovatartozásuk sem kellően tisztázott. A sok vitából az is kiderült, hogy a problémák egy része magukban a pedagógusokban van. Felmerül, jó-e a Kodály-módszer, van-e ilyen egyáltalán, ki hivatkozhat joggal Kodályra és kik nem követik egészen pontosan az intencióit. A hangszeres oktatásban eléggé nagy a forrongás, néha személyi problémákkal terheltek a viták.

Szabó Helgának a Muzsikában közreadott vitaindítójára utalva a felszólaló a zeneoktatás következő évtizedének legfontosabb programjaként említ-

tette a hangszeres és vokális nevelés közelítését. Nálunk ez nem könnyű, mert nálunk — szemben például az angolszász országok hagyományaival — már szervezetileg is különválik a kétféle zenei nevelés. A felszólaló a továbbiakban példákkal illusztrálta a széttagoltságból eredő nehézségeket, a zeneoktatás szervezési-felépítési hiányosságait.

Tóth Dezső művelődési miniszterhelyettes a Művelődési Minisztérium üdvözletét tolmácsolta. „Néhány dologra szeretnék hozzászólóként reflektálni — mondotta —, közös feladatainkon, azonos dolgokon törjük a fejünket. Úgy érzem, hogy a zenei élet, kultúránk továbbfejlesztése valóban partneri együttműködésre kötelez bennünket.

Fájó kérdés, amelyet a kiküldött tézisek is tartalmaztak, és nyilvánvaló is, hogy a zeneművészet életét, annak művészeti jellegét hátrányosan befolyásolják és a zenei élet közművelődési oldalának kibontakozását gátolják azok a bizonyos infrastrukturálisnak nevezett elmaradottságok, amelyekről itt szó esett.

Teljesen egyetértünk abban, hogy kell fővárosi hangversenyterem, hogy nagyon rossz helyzetben van az egész zeneiskolai hálózat, amelyre most még nagyobb megterhelés hárul, mint eddig." Erről évtizedek óta szó van, érkeztek a jelzések — mondotta Tóth Dezső —, de a zenei élet, általában a kulturális élet tervezése, más területekhez képest kissé visszamaradt, most kezdünk hozzá, szűkösebb anyagi lehetőségek birtokában, a művészet céltudatos távlati tervezéséhez. Kérte, a korábbi jelzések „ne váljanak olyan magatartás alapjává, amely ezt a helyzetet ürügyként használja fel arra, hogy azt se csináljuk közös erővel és összefogással, amit az adott szűkös helyzetben, ha sok esetben átmeneti hatással is, kompromisszumok árán is, de meg lehet csinálni. Van ugyanis egy sor valóságos aktivitást igénylő dolog, mert bizonyos összegek, fejlesztési lehetőségek azért vannak, a Művelődési Minisztériumnak és a zeneművészeti életnek azon kell közösen gondolkodnia, hogy milyen fontossági és sürgősségi sorrendben használjuk fel az eszközöket."

Utalt arra, hogy az extenzív fejlesztés lehetőségeinek beszűkülésével növekszik a kevésbé pénzigényes intenzív, minőségre, tudatra, morálra hivatkozó fejlesztés jelentősége. Például: az Operaház nemzeti érték, amelynek megőrzése fontos közös feladat az ismert körülmények között is.

Elmondotta, hogy a hangszerellátás és -javítás terén vannak kezdeti eredmények. Hangsúlyozta, mennyire pozitív a tanácsok szerepe a zenekultúra fejlesztésében.

Reflektált arra az aggodalomra, vajon a Művelődési Minisztérium új szervezeti rendje biztosítja-e a zenei élet egységes irányítását. „Annyit tudok erre mondani, mindent elkövetünk, hogy a zenei élet komplex irányításában a minisztérium zenei osztálya nélkül, az osztály ellenére semmi ne történhessék; hogy a zenei osztály — éppen a Szövetséggel való szoros kapcsolata révén — megőrizze a kedvező együttműködést azokkal a társosztályokkal, amelyek érintik a zenei életet, kivált, ami a zeneoktatást illeti. Hadd mondjam el azt — amiről Láng István is említést tett —, hogy Pozsgay miniszter elvtárs határozottan megígérte, meglesz az a személy, aki a zeneoktatás kérdéseit a minisztériumban egyszemélyben összefogja. Van más érdekeltség is az együttműködésben. Például: a nemzetközi propaganda és szervezési osztály közvetlenül felügyeli a Nemzetközi Koncertigazgatóság munkáját. De

minden zenei tevékenységnek a zenei osztály lesz a centruma, hozzá fordulhat a Szövetség minden tartalmi kérdésével."

Tóth Dezső örömének adott hangot, hogy a kiküldött tézisekben, a főtitkári kiegészítésben és a vitában is oly nagy hangsúlyt kaptak a zeneművészet közművelődési oldalának kérdései, beleértve az amatőr mozgalmakkal, a szórakoztató zenével kapcsolatban elhangzottakat. Felhívta a figyelmet a szórakoztató zene roppant jelentőségére. A Szövetség foglalkozzék a szórakoztató zenében rejlő esztétikummal, foglalkozzék a zeneoktatás kérdéseivel, új népzenei kultúránkkal.

Felvetette, hogy „a magyar zenekultúra helye és szerepe a magyar kultúra egészében még nem hatotta át szellemi életünket, nem is szólva társadalmunk egészéről. Nem tudom, nem függ-e ez azzal össze, hogy a zene sokat emlegetett ember- és jellemformáló erejét sokkal áttételesebben, bonyolultabban és közvetettebben szolgálja s éppen ezért nehezebb megmagyarázni a hatását, mint a közvetlen ábrázoló művészeteknél. Azt is valljuk be, hogy a művészetpolitikában sokkal többet törődünk az irodalommal, a filmmel. Úgy érzem, az utolsó 10—15 évben a fejlődés egyhangúvá vált és a zenét illetően még mindig van lemaradásunk, nem is kevés, főleg a tekintetben, hogy tömeges méretű hatását nem ismerjük fel kellőképpen. Ennek megváltoztatásáért sokat tehet a Szövetség, a Rádió, a Televízió, a sajtó. A tucatnyi irodalmi-kulturális folyóiratban a zenei életről — jelentőségéhez mérten — aránylag kevés, vagy éppenséggel semmi nem jelenik meg. A minisztérium, amely ezeket a folyóiratokat irányítja lépéseket tesz, hogy a zenének a magyar kultúrában elfoglalt helyét a folyóiratok arányosan tükrözzék."

Tóth Dezső megemlítette, hogy a Szövetségben komoly munka folyik, de más művészeti ágaknál kevésbé van jelen művészeti folyamatok figyelemmel kísérése, elemzése, a tendenciák körvonalazása. Ilyen kérdések a zeneművészet vitáin sem igen kapnak hangot· „Mindenesetre az, hogy a stílusok, szemléletek, pozíciók, művészi módszerek sokaságának szabadsága van, az politikai állásfoglalás. Stíluskérdésekbe nem avatkozik bele senki, s ha mégis, hát utoljára a zenében. Ez azonban nem jelent felmentést az alól, hogy az összeálló képet és folyamatokat minősítsék."

Tóth Dezső befejezésül hangsúlyozta, a Művelődési Minisztérium komolyan veszi, természetesnek és magától értődőnek tartja a Szövetséggel a partnerszerep vállalását, beleértve a lehetséges vitákat is.

Feuer Mária zeneszociológiai és — a Muzsikánál szerzett — szerkesztői tapasztalatairól számolt be. Szociológiai kutatásai során a hangversenyközönség vizsgálatából kiindulva, fokozatosan jutott el hangversenyhallgatói tapasztalattal nem rendelkezők ízlésvizsgálatáig. Legutóbb az Ifjú Zenebarátok Magyarországi Szervezete klubjaiba tömörült szakmunkástanulók és szakközépiskolások zenei ízlését kutatta. Az eredmény lesújtó volt. Ha itt nem tudunk változást elérni, felnő egy olyan munkásosztály, és egy szakmával rendelkező nagyon széles réteg, amely érzelmileg sivár lesz és semmilyen módon nem kapcsolódik a zenéhez. Még az ifjúmunkás zenei klubokba járó fiatalok sem zenei érdeklődésből látogatják e rendezvényeket. Vagy az iskola, kollégium teszi kötelezővé a jelenlétet, vagy disco-zenét remélnek hallani. Valami értékrendet kell itt teremtenünk, differenciálásra kell törekednünk. En-

nak érdekében a Muzsika is tett néhány lépést. A zenei ízlés fejlesztésében az általános iskolai impulzusoknak döntő jelentősége van.

Szabó G. László Csongrád megye Tanácsának elnökhelyettese megyéje és Szeged zenei hagyományairól számolt be, jelezve, egyaránt vannak jó és rossz tapasztalatok. „Magam és munkatársaim tisztában vagyunk azzal, hogy egységes magyar zenekultúra van, amelyet a jól működtetett zenei decentrumok csak gazdagíthatnak. De természetesen munkánkat az egész magyar zenei élet eredményessége érdekében kell végeznünk."

A decentralizációval kapcsolatban megjegyezte, vannak olyan kérdések, amelyeket továbbra is centralizáltan kell kezelni s a megyéknek az eddiginél több segítséget kell adni ahhoz, hogy valóban vonzó decentrumokká fejlődjenek, és oldódjék a nem kívánatos főváros-központúság· A „vidék" lelkesedése megvan, de ez nem elegendő. „A tárgyi adottságok korszerűtlenségét, néhány területen nyomasztó hiányát, a magas képzettségű zenei szakemberek túlterhelését és hiányát, a zenekritika — egyáltalán a marxista művészetkritika — ismert gondjait nem lehet csak lelkesedéssel ellensúlyozni."

Csongrád megyében a zenei közművelődés fejlesztésében a legnagyobb figyelmet az ifjúságra fordították az elmúlt másfél-két évtizedben. Gond az általános iskolai zenetanárok hiánya. A középfokú iskolákban zenei nevelés alig van. A zeneoktatás súlyos épületgondokkal küzd s ezek a VI. ötéves tervben csupán kisebb részt oldódnak meg. Fontos új elem a fiatal tehetségek kollégiuma, amelyben, Wéninger Richárd irányításával 20 tehetséges gyermek tanul. „A tanulóifjúság zenei nevelésében kiemelt szerep jut a hangversenyeknek. Megyei eredményeinket sokéves, tudatos szervezőmunkának köszönhetjük, de sietek hozzátenni, hogy eredményeinkkel nem vagyunk elégedettek. Növelni kell a hangversenylátogató fiatalok számát és az Országos Filharmónia műsorszerkesztőjével együttesen kiküszöbölni a műsorok esetlegességét."

A felnőttek számára rendezett hangversenyekkel kapcsolatban a felszólaló elmondotta, évek óta gazdag a kínálat. A fő figyelmet a hangversenyközönség kibővítésére, a belterjesség feloldására, a nehezen változó zenei közízlés formálására fordítják. Ebben jó partner az Országos Filharmónia, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola tagozata és a Szövetség helyi csoportja. A közönség bővítésének korlátot szabnak a szűkülő pénzügyi lehetőségek és a hangversenytermek korlátozott befogadóképessége.

A hozzászóló felhívta a figyelmet a Szegeden 1970 óta évente megrendezett „mai magyar zene"-sorozatra, az 1979-től kétévenként rendezett szegedi kamarazenei napokra, amelyre jelentős magyar zeneszerzők írtak új műveket. Szólt a Szegedi Nemzeti Színház operatagozatának jelentős eredményeiről. A Vaszy Viktor teremtette hagyományról, amelyet most Pál Tamás folytat. Hangsúlyozta, a Tanács fontos feladata a színházépület rekonstrukciójának befejezése. Az opera mellett fontos műhelyként említette a Zeneművészeti Főiskola tagozatát és a Szövetség helyi csoportját. A megyei tanács VB mellett négy éve művészeti tanácsadó testületet hoztak létre, amely sokat segít az értékek terjesztésében.

Bors Jenő a hanglemezgyártás néhány adatával támasztotta alá, mennyire növekszik a zene iránti igény. Nemcsak a könnyűzenei felvételek, hanem a kulturális értéket hordozó lemezek iránt is megnövekedett az érdeklődés.

1981—1985 között 50 százalékkal növelni lehetne a lemezek gyártását és értékesítését, ha ehhez megvolnának a feltételek. Növelni kellene 50 százalékkal a présüzem kapacitását és új raktárhelyiséget kellene építeni. A stúdió ügye is megoldatlan. A hanglemezgyár a bővítéshez nem kér állami támogatást, azt saját erejéből képes megvalósítani. Lemezeink iránt külföldön is növekszik az érdeklődés.

A felszólaló megemlítette, az ifjúsági sajtó az utóbbi időben megkérdőjelezi a hanglemezgyártás monopóliumának jogosultságát, de több gyár nem tudna világszínvonalon hanglemezt előállítani, mert ehhez hiányoznak a feltételek. A könnyűzenével kapcsolatban megjegyezte, még mindig nem ismerjük fel eléggé a műfaj társadalmi jelentőségét. „Nagyon örülünk annak, hogy a Szövetség foglalkozik a könnyűzene esztétikai problematikájával. Mi nagyon nagy munkát igyekszünk végezni a szórakoztató műfajok színvonalának emeléséért. Tudomásul kell venni, hogy ez olyan produktum, ahol a zeneesztétikai szempontok nagyon fontos, de nem elsődleges szerepet játszanak. A megítélést társadalompolitikai, szociológiai szempontok alakítják ki. Azt is, ha valamit nem lehet, vagy nem szabad, de azt is, ha valamit muszáj terjeszteni, mert oly nagy iránta az igény."

Ujfalussy József, a közgyűlés soros elnöke ehhez a következő megjegyzést fűzte: „A Bors Jenő által említett zeneszolgáltatás — nem merem könnyű, szórakoztató zenének nevezni, egyik sem megfelelő —, tehát ez a közigényt kielégítő zeneszolgáltatás funkciójában valóban közszükségleti cikként jelenik meg, de eredményében, kihatásában, az egész társadalom szemléletére nézve mégis esztétikai konzekvenciákkal jár. Tehát ellene volnék annak, ha a Szövetség látóköréből ilyen vonatkozásban kivonnánk."

Kornidesz Mihály, az MSZMP KB Tudományos, Közoktatási és Kulturális Osztályának vezetője az MSZMP Központi Bizottsága üdvözletét tolmácsolta. „A beszámolót figyelemmel elolvastam, a szóbeli kiegészítést meghallgattam, jónak tartom. Nagy örömmel hallgattam a vitát is, amely meggyőződésem szerint érdekes, nagyon őszinte, sok vonatkozásban teljes joggal kritikus volt. Azt hiszem, ez is bizonyítéka annak, hogy köreinkben a művészeti ágak dolgairól politikáról értelmesen lehet beszélni."

Láng István szóbeli kiegészítéseihez kapcsolódva Kornidesz Mihály az ország jó politikai légköréből indult ki. Figyelmeztetett rá, hogy a jó légkör alapját képező feltételek a világban az utóbbi időben megváltoztak. Nőtt a hidegháborús veszély, országunkban nehezebbekké váltak a gazdasági feltételek; a gazdasági egyensúly megteremtése, bár vannak eredményeink, hosszú évek munkája lesz. Szólt arról, hogy a gazdaság szakemberei is tudják, az előrehaladás kulcsa a szakmunkásgárda műveltségi szintje. „Amikor a Párt a gazdaságról beszél, akkor a kultúrára is gondol, a tömegek kulturális színvonalára és annak áttételes hatására, hogy az a tömegek életmódjában is megnyilvánuljon."

Szólt a művészet szerepéről, amely ábrázolja a valóságot, azt ne lakkozza, de ne is sötétítse, olyannak mutassa, amilyen, „sugározza az emberbe, a munkába, az alkotásba vetett hitet, mert erre az embernek szüksége van. E nélkül nem tudunk élni, dolgozni. A művészetnek ezt a közállapotokat is alakító, formáló szerepét nem szabad elfelejteni."

Felvetette, ki mondja meg, mi a jó akár a könnyű zenében is. Erre sem-

milyen hivatal nem alkalmas, együttesen mondhatja meg a művész, a közönség, a kritikus. Ezeket a tényezőket nem szabad egymással szembefordítani. Legnagyobb feladatunk a tömegeknek és a kultúrának a közelítése. „Meggyőződésem szerint annak van igaza — ezt éppen Feuer Mária fogalmazta meg hozzászólásában —, aki azt mondja, hogy a művészetek és a tömegek közötti kapcsolat már az óvodában, az iskolában kezdődik, az alsófokú oktatásban; ezt kell kihangsúlyozni. Ott kell erősítenünk ezt a fajta kapcsolatot, ott kell javítanunk az énekoktatás, zeneoktatás munkáját. Bőségesen vannak gondjaink, problémáink; szeretnénk javítani a pedagógusképzésen, szeretnénk, ha a tanítóképzésben pozitív előrehaladást érhetnénk el. Biztos vagyok abban, hogy a szakmunkásképző intézetekben, is a szakközépiskolákban is érhetünk el eredményt."

Kornidesz Mihály szólt a könnyűzene kérdéseiről is: „Bevallom, ezt én is elsősorban a szórakoztatás és a színvonalas szórakoztatás oldaláról fognám meg, ahogy mások is tették. A színvonalat fejleszteni kell, de a realitásoktól nem lehet teljesen elszakadni. Meggyőződésem, hogy a könnyűzenének bőségesen van lehetősége arra, hogy embert szolgáljon, alakítson."

A felszólaló befejezésül a Bartók-centenárium méltó hazai és nemzetközi megünneplésének fontosságára hívta fel a figyelmet.

Wolf Péter „Egy szerelem pillanatai" című alkotásának jogdíját az Operaház rekonstrukciójának javára ajánlotta fel. A művet a Rádió Jandó Jenő és a Liszt Ferenc Kamarazenekar előadásában rögzítette, műsoron tartja a Pécsi Balett.

Köpf Lászlóné, a KISZ KB titkára az ifjúsági szövetség üdvözletét tolmácsolta. Elmondotta, az ifjúság zenei nevelésének ügye a KISZ-nek és a Szövetségnek közös ügye, az együttműködés számos érintkezési pontjával. Fontosnak ítélte a fiatal zeneművészek szakmai és szociális gondjainak megoldásáért végzett tevékenységet, vagy például az Éneklő Ifjúság mozgalmat.

Részletesebben a fiatalok amatőr művészeti mozgalmairól és a szórakoztatás kérdéseiről szólt. A következő években a KISZ legfontosabb feladata az ezekkel való foglalkozás. Fontos a tizenévesek megnövekedett szabad ideje értelmes eltöltésének megszervezése és a fiatalok önismeretét erősítő, önmegvalósítását elősegítő amatőr művészeti tevékenység fejlesztése. Utóbbiban igen nagy szerepe van az énekkari mozgalomnak, a sokszor bírált Éneklő Ifjúság mozgalomnak is. A résztvevők létszámával azonban nem lehetünk elégedettek. A minőség megőrzésével ki kell szélesíteni a tömegbázist.

Sok szó esik ma arról, hogy a fiatalok nem szeretnek énekelni. A KISZ is ilyen akadályokba ütközött, bár több kísérlete volt jól énekelhető ifjúsági dalok megteremtésére. E pályázatok azonban nem váltak be. Pedig a táncház-mozgalom bizonyítja, a fiatalokból nem veszett ki az éneklési kedv.

A szórakozás iránti igény tendenciái „nemcsak és nem elsősorban az úgynevezett értékes tevékenységtől való elidegenedést mutatják, hanem azt is, hogy a szórakoztatás területén — és ennek középpontjában ma az ifjúsági szórakoztató zene áll — a felnövekvő generációk beilleszkedésének gondjai is megnyilvánulnak." A fiatalok szórakoztató zenéjén kívül ma nemigen akad más művészeti ág, más műfaj, amellyel a fiatalok ennyire azonosulnának. „Ezért nem mindegy az ifjúsági szövetség számára sem, hogy milyen színvonalon szolgálja ez a zene a tömegigényeket, és hogy egészséges oktatási

rendszert és egészséges értékrendet alakít-e ki a fiatalok százezreiben. A KISZ nagyon fontosnak tartja, hogy az utóbbi időben az ifjúság szórakoztatásának ügye egyre inkább társadalmi üggyé válik. Azt hiszem, a mai közgyűlés is ezt mutatja." A felszólaló elmondotta, ezért dolgozott ki a KISZ KB javaslatokat az egész kérdéskörről. „A KISZ ezeknek a feladatoknak a megoldásához kéri és várja a Magyar Zeneművészek Szövetsége segítségét. Ezeken a területeken kíván a következő időszakban kiemelten együttműködni az Önök Szövetségével, természetesen nem figyelmen kívül hagyva azokat a hagyományos feladatköröket, amelyekről az előbb már szóltam."

Köpf Lászlóné befejezésül elmondotta, hogy a KISZ „Művelt ifjúságot" akciója keretében a könyv és a film után, 1982-ben a zene kerül a középpontba; építve a Bartók-centenáriumra, a Kodály-centenárium évében tervezik ezt a vállalkozást. Ehhez kéri a KISZ a Magyar Zeneművészek Szövetsége segítségét.

Stark Tibor elmondotta, a Szövetségtől, mint dzsessz-előadóművész jelentős segítséget kapott. Mint zeneszerző azonban kifogásol egyet s mást a Szövetség tevékenységében. Ritkán, véletlenszerűen értesül a zeneszerzői pályázatokról, s többnyire megkésve is. Hiányolja, hogy a Szövetségben rendezett alkotói vitákról csak most, a közgyűlésen értesült, holott nem lehet egyes szakosztályokat s azok tagjait beskatulyázni, elhatárolni. Túlságosan ritka alkalmaknak tartja a négyévenként rendezett közgyűléseket a hatékony eszmecserére.

Elmondotta, a könnyűzene képviselőinek külföldi szerződései körül sok a visszásság. Az együtteseknek kötelességük volna a magyar zene, a magyar művek képviselete, de ez nem mindig történik meg. A repertoárt senki nem ellenőrzi. A könnyűzene hazai helyzetével kapcsolatban kifejtette, a vendéglátóipari könnyűzene katasztrofális állapotban van. Zenei analfabétákat, dilettánsokat engednek a pályára.

Kerényi M. György elmondotta, az új énektantervek megvalósítását mennyire visszavetette, hogy a Művelődési Minisztériumban a zeneoktatásnak referense nincs. Nincs senki, aki felelős döntést hozhatna. Pedig ilyen személyre nagy szükség van, mert a közismereti tárgyakat tanító pedagógusok nem pártolják megfelelően a zenét.

Keuler Jenő a zeneoktatás közelmúltban kidolgozott 15 éves távlati fejlesztési tervéről szólt. Felhívta a figyelmet arra, hogy újszerű elképzelések is vannak az oktatásban, nemcsak hagyományos koncepciók képzelhetők el. Az új azonban nehezen tör át.

Kifejtette: utópisztikusnak tart minden olyan elképzelést, amely régi képzési formák elvetésével kíván új gyakorlatot kialakítani, de a kompromisszumnak sem híve, a „megszüntetve-megőrzés" gyakorlatát javasolja.

A szakemberképzésben az elméleti képzés elmaradott. Problematikus elmélet és gyakorlat viszonya.

A zenei befogadóképesség fejlesztésében az európai zene utolsó négy évszázadára figyelünk és megfeledkezünk arról, hogy másfajta zene is létezik. Ezekkel a legújabb irányzatokkal az oktatásban sem foglalkozunk. Felhívta a figyelmet a szintetizátor zenepedagógiai hasznosításának lehetőségeire.

Nagy Ferenc a magánének-oktatás tapasztalatairól, hiányosságairól szólt. Az énekoktatás helyzetét kezdőfoktól felül kellene vizsgálni. Az itthon tevé-

kenykedő énekesek helyzetét szintén, hogy növekedjék a presztizse a hazai tevékenységnek.

Dobos László a szakmunkásképzőben zene nélkül felnövő jövendő munkásokról szólt. Évente 260 000 fiatal végez ezekben az intézetekben úgy, hogy semmilyen zenei élményben nem részesül. Pécsett néhány éve mozgalom indult e tarthatatlan helyzet felszámolására, a zenei műveletlenség bővített újratermelésének megszüntetésére. Legalább évi egy jól előkészített koncertet hallgatnak a szakmunkásképzők fiataljai. Az országban másutt is csatlakoztak ehhez a kezdeményezéshez, de nem kaptak megfelelő támogatást. A 260 000 szakmunkásképzős fiatal közül mindössze 8000 hallgatott értékes zenét. A felszólaló elmarasztalta az Országos Filharmóniát, hogy nem adott elegendő segítséget és a Szövetséget, újonnan megválasztandó elnökségét kérte az ügy felkarolására.

Balázs Ferencné a Magyar Zeneművészek Szakszervezete nevében köszöntötte a közgyűlést. Elmondotta, hogy a szakszervezeti munka „klasszikus" területein kívül, az érdekvédelmi tevékenység mellett nevelő funkciót is betölt. Országos Zenepedagógiai Szakosztályának 600 tagja van, Parlando címen folyóiratot ad ki. A szakszervezet és Szövetség között igen jó a kapcsolat, amit olyan közös vállalkozások is jeleznek, mint a Muzsikus Fórum, a debreceni zenepedagógus-továbbképző tanfolyamok.

A könnyűzenével kapcsolatban elmondotta, alakulóban van a szabadfoglalkozású zenei előadóművészek szakszervezeti alapszervezete, amely segít megoldani a könnyűzenészek hovatartozásának gondjait. Jónak minősítette a felszólaló a szakszervezet és a Szövetség operatív munkakapcsolatát napi ügyekben is. Ez nehézzé akkor válik, ha harmadik szervezet is bekapcsolódik az ügyintézésbe. Örömmel regisztrálta, hogy a Szövetség közgyűlésén számos olyan gondolat fogalmazódott újjá, amelyről a szakszervezet kongresszusán is szó esett.

Elmondotta, hogy a szakszervezet több mint húsz éve foglalkozik a szakmunkástanulók zenei nevelésével. Ifjúsági bizottsága a szakmunkástanuló intézetekben rendszeresen koncertezik, egy-egy intézetben évi 2—3—4 alkalommal is. E hangversenyek közönségéből sokan zeneakadémiai koncertek látogatóivá váltak.

Károlyi Pál felvetette, új magyar művek bemutatásával, repertoáron tartásával, e művek megrendelésével a kulturális politika valódi értékrend kialakítását eléggé hatékonyan szolgálja-e. Érvényesülnek-e demokratikus elvek zeneszerzésünk értékeinek felmérésében, fogadásában? Úgy véli mindez nem érvényesül elég hatékonyan. A művek széles körű bemutatásának előmozdítására egy Új Magyar Zene Társasága létrehozását javasolja. Ez a társaság ne csoportérdekeket szolgáljon, hanem a teljes kortársi magyar zeneszerzést.

A hozzászóló megjegyezte, az Országos Filharmónia e létrehozandó társaság feladatkörét nem látja el, de nem is feladata. Javaslatához tartozik, hogy e társaság irányításában zeneszerzők ne vegyenek részt, nehogy tevékenysége egyetlen irányzathoz kapcsolódjék.

* * *

A vita befejezése után *Láng István* főtitkár zárszó helyett a következőket mondotta: „Összeszámoltam, huszonöt felszólalás hangzott el és ezekre reflektálni talán még korai lenne. A közgyűlésről szó szerint jegyzőkönyvet vezettünk, nemsokára elkészül gépiratos formában is. Alighanem az lesz a leghasznosabb, ha a jegyzőkönyvet az újonnan megválasztandó elnökség rendelkezésére bocsátjuk, hisz ennek a testületnek kell az itt elhangzottakat mérlegelni, megfontolni és — nem utolsó sorban — megszívlelni. Köszönöm a közgyűlésünkön megnyilvánult jelentős vitaszellemet, amely a hozzászólásokat számukat és tartalmukat illetően egyaránt jellemezte."

GÁBOR ISTVÁN:

A POLITIKUS LUKÁCS PÁL

Megvallom őszintén: amikor leírtam a címet, egy pillanatig visszariadtam tőle. Vajon a május 22-én, hatvanhárom éves korában váratlanul elhunyt Kossuth-díjas kiváló művészről szólva nem hat-e visszásnak, hogy nem a feledhetetlen brácsásról, a nagyszerű pedagógusról, a magyar zenei közélet prominens tagjáról írok, hanem a politikusról? Napjainkban ugyanis sajnálatosan devalválódott ez a fogalom; az a művész, aki valamely nyilatkozatban hazaszeretetről, netán békeharcról beszél, gyanússá válik. Talán így akar karriert csinálni? Pedig 30 éves újságírói pályafutásom alapján tanúsíthatom: sok olyan kiemelkedő tehetségű dirigenssel, énekessel, zeneművésszel találkoztam, aki emelt fővel tett hitet rendszerünk mellett, de az interjúban mégis visszariadt ennek kimondásától, mert attól tartott, hogy „konformistává" válik. Amihez hozzátehetem, hogy a hatvanadik és a hetvenedik születésnapja alkalmából megszólaltatott nagy karmesterünk olyan emelkedetten beszélt a hazaszeretetről, ahogyan költők is ritkán. Igaz, nála aranyfedezete volt e szavaknak: soha nem csábíthatta el tőlünk a külföld.

Nem akarok vállalt feladatomtól messzire kanyaradoni. Amikor drága barátomról leírtam azt, hogy nagyszerű pedagógus és a zenei közélet prominens tagja volt, máris a politikus Lukács Pálról szóltam. Mert nála emberi magatartás és zenei munkásság szorosan összetartozott. Nem foglalkozhatott úgy brácsás-növendékeivel, énekes-jelöltjeivel, nem vehetett úgy részt a Magyar Zeneművészek Szövetsége elnökségi ülésein — mint az elnökségnek hosszú ideje megbecsült tagja —, hogy közben valamilyen módon ne politizált volna.

Húsz éven át ismertem, e két évtized alatt rendkívül sokszor találkoztunk és beszélgettünk. Feljogosítva érzem tehát magamat arra, hogy Lukács Pál három emberi vonásáról: hazaszeretetéről, internacionalizmusáról és elkötelezettségéről beszéljek.

Olcsó fogás volna hazaszeretetről szólva azt írni: ennek legfőbb bizonyítéka, hogy egész életét itthon töltötte el. Nem ilyen egyszerű a dolog. Ő az a fajta ember volt, aki az „itt élned, halnod kell" eszményét mélységesen komolyan gondolta. Azokban az időkben, amikor még gyakorta járt külföldre koncertezni, bármekkora sikere volt is Európa országaiban, a gondolatai mindig itthon jártak. Alig várta az időt — noha szerette az életet, az utazásokat, az érdekes, új ízeket, mert tőle sem volt távol semmi, ami emberi —, hogy hazatérhessen, meghitt Jókai utcai lakásába, édesanyjához, akit annak utolsó percéig igaz fiúi szeretettel vett körül, a megszokott bútoraihoz, holmijaihoz,

az utcákhoz, amelyeken naponta járt két munkahelyére, az Operaházba és a Zeneművészeti Főiskolára. Tévedés ne essék: Lukács Pál igyekezett megérteni azokat, akik külföldi sikereik útját egyengették, de ő erre nem volt képes. Ha már Vörösmartyra emlékeztettem az imént, ismét idézem a Szózatot; Lukács Pál nem szavakban, hanem tettekkel vallotta: „A nagy világon e kívül / nincsen számodra hely;". Vallotta ezt annak ellenére, hogy volt idő a második világháború véres esztendeiben, amikor e hazában csakugyan nem akadt számára hely. Aztán lett tágas tere, és szavak nélkül is büszke volt rá, hogy ennek az országnak az állampolgára.

Internacionalizmus — ezt a fogalmat sokszáz (sokezer?) órányi beszélgetéseink alatt sohasem hallottam tőle. Csak azt, hogy mit csinál. Hogy most éppen tehetséges vietnami tanítványa van, most Menuhin küldött hozzá egy növendéket, vagy, hogy rövidesen Weimarba utazik. A wemari nyári zenei szeminárium volt számára az Operaház és a Zenekadémia mellett a harmadik nagyon kedves elfoglaltsága. Hosszú éveken át — amíg a bürokrácia útvesztőibe kerülve el nem ment a kedve e munkától — boldogan tanított ebben a csodálatos kis német városban, amelyben nyaranként a tanári kar, a növendéksereg is nemzetközi volt. Imádta ezt a légkört, ahol egymástól távoli népek testvérre leltek egymásban, és ahol közte és a tanártársai, hallgatói között a barátság szálai szövődtek.

A harmadik fogalomról, az elkötelezettségről végképp nem eshetett szó köztünk beszélgetéseink során. Azt hiszem, a szemérmes Lukács Pál szégyellte volna magát a legjobban, ha ez bővebb magyarázatra szorul. Kell-e mondani, hogy rektorhelyettesi tisztét hosszú éveken át betöltve, a brácsatanszakot 34, az énektanszéket néhány esztendőn át vezetve nem is cselekedhetett másképpen, csak elkötelezetten. Lukács Pál elkötelezettsége művészi pályáján túl — amidőn például Dávid Gyula Brácsaversenyét az 1951. február 19-i bemutatótól kezdve élete végéig csaknem százszor vitte — új magyar művek esetében szinte egyedülálló módon — sikerre, a nevelőmunkában mutatkozott meg. A szó szoros értelmében odaláncolta magát hivatásához, a zenepedagógiához. Állítom, aligha volt olyan tanítványa, akinek családi, magánéleti gondjait ne ismerte volna, és ne igyekezett volna ezeken segíteni. És ha a brácsásképzés nehézségei miatt dohogott, bírált, cikkezett, ezt is azért tette, mert nem volt mindegy számára, hogy a vidéki kisvárosban ki tanítja — és tanítja-e egyáltalán valaki — a mélyhegedű-játékot, és hogy lesz-e elegendő zenekari művész Budapesten kívül is az orchesterekben.

Most, hogy cikkem végére értem, vettem észre, hogy kimaradt az írásból Lukács Pál művészete. Ennek méltatása a szakemberek dolga, és remélhető, hogy az arra illetékesek azt meg is teszik. Azt azonban különösebb elemzés nélkül vallom: páratlan művészete éppúgy elválaszthatatlan, akárcsak nevelőmunkája és közéleti tevékenysége a politikus embertől, aki élete utolsó percéig hazájának hű fia volt.

DOCUMENTA

KÉT BARTÓK-ADALÉK

1. BARTÓK-INTERJÚ 1921-BŐL

Az alábbi interjú a Világ című napilap 1921. I. 6-i számában jelent meg, egy nappal Eartók zeneakadémiai szerzői estje előtt. (Ez utóbbi műsorán új Bartók-mű nem szerepelt; az I. vonósnégyest Waldbauerék játszották, ugyancsak ők szólaltatták meg Bartók közreműködésével a Zongoraötöst, míg több kisebb zongoradarabot Dohnányi játszott.)

Az interjú nincs szignálva. Stiláris alapon kizárható az esetleges riporterek sorából a Világ akkori zenekritikusa, Péterfi István. Ugyancsak a stílus alapján, meg a Világban akkortájt megjelent hasonló kulturális tárgyú riportok szerzői gyakorisága alapján valószínűnek tartható, hogy a Bartók-interjú riportere *Lestyán Sándor* volt.

A külföldön megjelent és a riportban említett Bartók-tanulmányok közül a Sackbut-beli Cecil Gray-cikk általánosan ismert. A Tombeau de Debussy-ben — mint ismeretes — az Improvizációk „Beli fiam, Beli"-tétele jelent meg, a szerző által Debussy emlékének ajánlott darab.

A riporter félreértette vagy félrefordította a Revue Musicale-ban megjelent kritika Ravelre történő utalását. A lap 1920. novemberi számában Roland-Manuel írt recenziót az Allegro Barbaróról. A vonatkozó passzus eredeti szövege: „Ayant conquis sa maîtrise de Liszt et de Ravel, il parle aujour d'hui, avec franchise, un language qui est le sien . . ."

A Revue Musicale említett Prunières-cikke és a Neue Rundschau-beli tanulmány eddig nem ismeretes. (Prunières Bartók-recenziói és cikkei későbbi keletűek.) Ugyancsak bizonytalanság övezi Guido M. Gatti tervezett cikkét, amelyről az interjúban szó esik. A Eartók Archívumban őrzött levélanyagban nincs nyoma Gatti említett levelének. Az olasz zenetudós által szerkesztett Il Pianoforte 1922 áprilisi számában megjelent egy Bartók-cikk, de ennek szerzője Michel D. Calvocoressi, s a tanulmány majdnem azonos a szerző ismert Monthly Musical Record-beli írásával (1922. márciusi szám). Legfeljebb az olasz lapban szereplő négysoros életrajz származhat Bartóktól.

Néhány adat közlését itt köszönöm meg Ereuer Jánosnak és Wilheim Andrásnak.

BARTÓK BÉLÁNÁL

A trianoni béke, ez az áldatlan, végzetes Mérleg, mely egyik serpenyőjével a legsötétebb mélységekbe vonta a magyarságot, — a másikkal, mintha annál magasabbra lendített volna bennünket. Az egyensúly valahol hibás: a

terhek és megaláztatások kényszerű súlya egyfelől, az élniakarás, élethez való jog, életre való képesség önkéntelen lendülete másfelől.

Magyar kultúra, magyar kultúrfölény. Sohasem hangoztatták többet e szavakat, mint éppen ma és éppen azok, kik e szavakat csak hangoztatni tudják. Viszont azok, akik a magyar kultúrát, magyar kultúrfölényt valóban élik és éltetik, teremtik és egyedül képviselik, — azok távol minden úgynevezett propagandától, gyűlöletes frázisharsogástól, rejtve, titkon és szinte bújva *dolgoznak, dolgoznak, dolgoznak magyarságukkal a magyarságért.*

Van egy művészet, mely közvetlenül a maga igaz eredetiségében, az örök Ritmus korlátlanságával ömölhet bele minden nép, minden kultúra vérkeringésébe: a zene.

Soha még külföldön olyan feszült érdeklődés nem kísérte a magyar zene fejlődését, mint napjainkban. És mindez az érdeklődés majdnem kizárólagosan egy ember felé irányul, egy ember élete művében fut össze, egy emberében, ki itt él közöttünk és míg mi elvonultságában szinte meg is feledkezünk róla, addig ő egymaga több és erősebb árammal vonja felénk a távoli kultúrák rezonáló szikrajelzéseit, mint a hangoskodók és mellveregetők százezrei.

Bartók Bélára gondolunk, ki egy gellérthegyi villa szinte remeteszerű elvonultságában dolgozik és harcol évek óta már. Kint jártunk tegnap a Gellérthegyen és felkerestük a mestert abból az alkalomból, hogy a napokban szerzői estéjét tartja. Tőle magától akartunk hallani egyet-mást külföldi sikereiről. Mint biblikus aszkétáé, tűnik fel törékeny alakja a kalotaszegiesen bútorozott szoba homályán. Finomvonású fiatal fején ezüstös a haj, szemei fáradtak, áttetsző vékony ujjai önfeledten dobolnak az íróasztalon.

— Életem munkájában a komponálásra és a folklore-kutatásokra helyezem a fősúlyt — mondja. Halkan, elgondolkodva beszél, mintha nagyon-nagyon messziről jönne vissza minden egyes szóhoz és mindeniknél pihennie kellene.

— Már fiatal muzsikus koromban rájöttem — folytatja —, hogy senki nem ismeri nálunk a népdalt, a nép zenéjét, hogy én sem ismerem, mert amit nálunk népdalnak hívnak, az csak *népies műdal,* az valami egészen más... Mindenfelé jártam, gyűjtöttem és hamar megláttam, hogy van magyar, van székely népzene, igazi magyar és igazi székely. *Kodály Zoltán* és a fiatal *Lajtha László* is gyűjtöttek velem együtt, már *nyolcezer* dallam van összegyűjtve.

— És mikor jelenik meg a gyűjtemény? — kérdeztük.

— Egy része Bukarestben már megjelent, a román népi dallamok, de *a magyar rész oly egységes, annyira elválaszthatatlan, hogy monográfiaszerűleg nem lehet szétválasztani. Hétezer dallamból áll, ebből 2700 az enyém.*

Elhallgat; — kérdezem, nem gondolja-e, mintha a magyar zene most élné a művészetté nemesedésének azt a korszakát, melyet az irodalom Petőfi és Arany korában élt.

— Igen, ez lehetséges — mondja —, *de a népzene sokkal jelentősebb hatással lehet a műzenére, mint a népies költészet az irodalomra,* mert hiszen sokkal mélyebben üti meg a nép hangjait. Különben hiszen Kodály műveiben ezt máris látni, de persze nem kell úgy érteni, mintha egy egész zeneművön végig népies dallamok uralkodnának, hanem csak elszórva, karakterben...

Önmagáról nem beszél, Kodályt említi folyton, legjobb barátját.

— És ön? — kérdezzük.

— Hát igen, én is. De hogy kifejlődhessék a nagy, az igazi magyar zene, ahhoz fiatal, erős tehetségek kellenének, folytatni a munkát de ilyen generáció most sem külföldön, sem nálunk nem nagyon látszik . . .

Külföldi sikereiről kezdünk beszélni.

— Igen — mondja —, a külföld most élénken foglalkozik az új magyar muzsikával. — Szinte szemérmesen mutat néhány folyóiratot. A francia *Revue Musicale* című nagy zenei lapban Prunières cikket írt róla, ugyancsak ennek a lapnak egy másik számában bírálat áll néhány újabb művéről, ebből e néhány sor: *Örömmel követi az ember Bartók egyéni fejlődését. Most már bizonyos, hogy ő egyike korunk legkiválóbb muzsikusainak. Bartók saját nyelvet teremtett magának, melynek meggyőző hatalma ellenállhatatlan.* — A cikkíró a *„magyar Ravel"*-nek nevezi Bartókot, de ez a hízelgő hasonlat nem találó, Ravel kevéssé őszinte muzsikáját Bartók spontán erejével mérve össze. A *The Sackbut* nevű előkelő angol zenei folyóirat *Cecil Gray* tollából hosszú tanulmányt közöl a magyar Mesterről és hangjegymellékletet ad a cikkhez. A *Neue Rundschau*ban az elmúlt nyáron feltűnést keltő cikk méltatta Bartókot Strauss Richarddal szemben, most pedig *G. Gatti* Olaszországból kér hódoló hangú levélben anyagot készülő *nagyobb Bartók-tanulmányához.* Németországi operaszínpadok dalművei iránt érdeklődnek, de — szerinte — inkább Anglia és Franciaország zenészei azok, akik közvetlenül közelből tudnak elmélyülni zenéjében. Még a *Tombeau de Debussy* címet viselő emlékfüzetet mutatja, mely [a] tíz legnagyobb élő zeneköltő egy-egy művét közli. Bartók Béla is közöttük van.

Elköszönünk, talán fáradt is már, fáradt főleg attól, hogy önmagáról kellett beszélnie, az önmaga sikereiről. Amint a sötétedő Gellérthegyről lefelé jövünk, immár nem csodálkozunk azon, hogy a nagyvilág szeme rejtekhelyének csöndjén is megtalálja és felkeresi az igazi értéket, csak az fáj és kínoz, hogy mi magyarok még mindig nem tanultuk meg becsülni, értékelni, szeretni és főleg *megérteni* azt a tüzet, amely a mienk, amely belőlünk fakadt és teremtő hevében értünk lángol fel.

2. BARTÓK NYÍREGYHÁZI HANGVERSENYE

Bartók 1934-es nyíregyházi hangversenyéről a szakirodalom a koncert puszta tényén és műsorán kívül semmit sem közöl. Demény János kronologikus Bartók-életrajza, valamint „Bartók, a zongoraművész" című kötete — mindkét helyen Denijs Dille közlésére támaszkodva — a hangverseny dátumát tévesen közli: január 20-át ad meg január 10-e helyett. Ifjú Bartók Béla — e cikk írásakor még sajtó alatt levő — kronologikus művében a dátum helyesen szerepel, s azt is megemlíti, hogy a hangversenyt a nyíregyházi Bessenyei Kör szervezte. A koncerten Zathureczky Ede működött közre; a műsor a következő volt: Brahms: A-dúr hegedű-zongora szonáta, Bartók: Ballada és Régi magyar táncok a Tizenöt magyar parasztdalból, C-dúr rondó, Este a székelyeknél, Medvetánc, Allegro barbaro. A szünet után: Bartók: I. rapszódia hegedűre és zongorára, Bartók—Gertler: Szonatina, Beethoven: Kreutzer-szonáta.

Egyike volt Bartók 30-as évekbeli ‚közönséges" vidéki hangversenyeinek. Ám következményei miatt megérdemli, hogy behatóbban ismertessük. Az informátor a hangverseny fő szervezője: *Dr. Belohorszky Ferenc*, a nyíregyházi Kossuth Lajos Gimnázium akkori tanára, majd igazgatója, a Bessenyei Kör ügyvezető titkára.

„1932-ben kaptam megbízást a Bessenyei Körtől, hogy bérleti hangversenyeket szervezzek az elkövetkezendő 1933—34-es évadra. Az 1898-ban alakult Szabolcsvármegyei Bessenyei Kör kulturális társaság volt, különböző szakosztályai voltak — irodalmi, liceális, közművelődési, képzőművészeti és zenei; a zenei szakosztály már az I. világháború előtt is rendezett hangversenyeket, több nagy művész járt nálunk, például Dohnányi is. Az 1933-as tervek szerint Bartókot, Basilides Máriát és Báthy Annát akartuk felkérni a fővárosi művészek közül. A bérleti esték további sorában egyrészt helybeli muzsikusok hangversenyeit, másrészt irodalmi esteket terveztünk. 1933 nyarán utaztam fel Budapestre, hogy kapcsolatba lépjek a Koncert Rt.-vel, amely az említett három művész impresszáriátusa volt. Kun Imréék azt a tanácsot adták, hogy próbáljak lehetőleg személyesen beszélni Bartókkal, mert csak ebben az esetben lehet biztosra venni, hogy a fellépést elvállalja. Fel is kerestem Csalán-utcai lakásán Bartókot, meg is állapodtunk minden részletben és természetesen elfogadtam Bartók javaslatát: Zathureczky Ede legyen az est közreműködője. Bartók kedvesen és barátságosan, de mégis zárkózottan fogadott. Csak a koncerthez szorosan hozzátartozó konkrét ügyekről beszéltünk, s így látogatásom meglehetősen rövid volt. A Koncert aztán rövidesen meg is adta a hangverseny dátumát: 1934. január 10-ét.

Mint személyes beszélgetésünkben megállapodtunk, Bartók aznap már a déli gyorssal megérkezett Nyíregyházára, mivel feltétlenül ki akarta előbb próbálni a rendelkezésre álló zongorát. Én vártam az állomáson, ahonnan egyenesen szállására, az akkori Korona-szállóba vittem. Ebéd után lepihent, nekem fél ötkor kellett érte mennem, hogy a koncert színhelyére, a Korona nagytermébe elkalauzoljam. A zongorát Bartók nagyon jónak találta. A napnak elég sűrű programja volt: Zathureczky hat órakor érkezett, fél hétkor a főispán adott fogadást a művészek tiszteletére és nyolckor kezdődött a hangverseny. A fogadásra természetesen meghívták a város notabilitásait és vezető értelmiségeit. Muzsikus akkortájt a városban nem sok élt, hangversenyeket csak Virányi Sári énekművésznő adott (az alispán leánya), akit általában Szigeti Sándor kísért zongorán. Szigeti bankigazgató volt, de a Zeneművészeti Főiskolán tanult egy ideig zongorázni. Intelligens muzsikus volt, ő írta a Bartók-hangversenyről a legfontosabb kritikát a Szabolcsi Szemlében. Vikár Sándor akkor még csak kezdő tanár volt és nem kapcsolódott bele későbbi aktivitásával a város zenei életébe. A fogadáson Bartókot persze »lefoglalta« a főispán, a polgármester és a többi notabilitás. Hogy miről beszélgethettek, azt bizony nem tudom. Én magam az ebéd közben tartottam szóval az általában szótlan Bartókot; érdeklődött a város zenei élete iránt, amiről bizony nem sok mondanivaló volt akkortájt, hiszen például a zeneoktatásban csak néhány magán zongora- és hegedűtanár, meg a Füredi-féle zeneiskola vett részt.

A hangverseny maga zsúfolt ház előtt zajlott le. Bartókot hatalmas ovációval fogadták, műveit is, mert akkor már volt Nyíregyházán egy olyan ér-

telmiségi társaság, amely az új muzsikának, s benne természetesen Bartóknak a híve volt. Bartók zenéje abban az időben egyébként csakis a rádió révén jutott el a városba, hacsak nem számoljuk azt a néhány fiatal tanárt, akik még fővárosi tanulmányi idejükben ismerték meg ezt a zenét.

A hangverseny után az elengedhetetlen bankett következett, Bartókot a Bessenyei Kör elnöke köszöntötte. Mondanom sem kell talán, hogy ő bólogatáson kívül nem válaszolt a pohárköszöntőre. A vacsora befejeztével pedig, arra hivatkozva, hogy másnap reggel hat órakor indul a vonatja, azonnal visszavonult.

Mint említettem, Szigeti Sándor kritikája volt méltó az esthez. Érdemes néhány sorát idézni:

»A Bartók—Zathureczky-est volt a bérletsorozat csúcspontja. Feledhetetlen élmény, maradéktalan műélvezet. Külön köszönjük e két nagy művésznek és különösen Bartók nagymesternek, hogy ezt a páratlan élményt adták nekünk és pár órára a mi Korona-termünkbe varázsolták a fővárosi hangversenyek hamisítatlan levegőjét, forró hangulatát. Mit mondhatunk Bartókról: a világ ünnepelt nagy muzsikusáról, erről a ‚szent' emberről? [...] Mikor saját műveit halljuk, a legautentikusabb előadásban, ámulva tapasztaljuk, hogy az annyi harcot és ellentmondást kiváltott atonalitások miként alakulnak át mennyei harmóniákká, a szédületes nehézségek és érthetetlenségek hogyan lesznek természetesek és játszian könnyűek. [...] És Bartók, a zongoraművész is egészen biztosan a ma élő tíz legnagyobb közt van, nemcsak nagy tudásánál, technikájának szédületes tisztaságánál, bámulatos precizitásánál fogva, de mert előadásában túlárad az erő, a grandiozitás, mélység, mint azt csak igen keveseknél — D'Albertnél, Busoninál — hallhattuk. Ebből a fenkölt művészetből bőven hull a dicsőség sugárkévéje az ifjú Zathureczky felé is. [...] Beethoven Kreutzer-szonátáját tökéletesebben, szebben talán sohase hallhattuk, csak hallgattuk volna egyre... nem tudtunk betelni vele, a beethoveni nap lángjában szinte felperzselődtünk...«

A Bartók-hangverseny legfőbb eredménye azonban az volt, hogy sürgetően vetette fel a városi zeneiskola felállításának problémáját. Ettől kezdve állandóan napirenden volt a zeneiskola kérdése. Persze, abban az időben hosszú évek kellettek hozzá, míg végre 1939-ben megkezdhette működését a Bessenyei Kör égisze alatt a zeneiskola. A város sok segítséget adott. 1937-ben kaptuk meg az engedélyt, de csak két év múlva indulhatott meg az oktatás. Ebből fejlődött ki aztán a Városi Zeneiskola, amely ma is működik.

A Bartók-hangverseny után — s ez volt a legfontosabb érv a zeneiskola mellett — már lehetett hivatkozni arra, hogy a városban komoly zeneértő közönség van, amely igényli a muzsikát. Ennek az igénynek továbbfejlesztése azonban csak úgy volt lehetséges — s ezt vallottam mindig is —, ha zeneiskolát létesítünk. Hiszen zeneiskola nélkül, pusztán csak hangversenyekkel nem sok eredményt érhetünk el, Nyíregyháza zenei életét nem szervezhetjük meg.

Ez volt Bartók egyetlen nyíregyházi fellépése. Emlékét 1970 óta emléktábla hirdeti az egykori Korona-szálló falán."

(Közreadja: *Várnai Péter*)

SZEMLE

JEGYZETEK A MAI FRANCIA ZENÉRŐL

1. FRANÇOIS-BERNARD MÂCHE ELŐADÁSA A PÉCSI JEUNESSES-TÁBORBAN (1980).

Az Ifjú Zenebarátok Magyarországi Szervezetének pécsi nemzetközi zenei tábora tavaly a francia zene megismertetésének-népszerűsítésének jegyében zajlott le, francia művésztanárok közreműködésével. E programba illeszkedett François-Bernard Mâcne zeneszerző előadása a kortárs francia — vagy inkább: franciaországi — zene helyzetéről, irányzatairól. Gondolatmenetét jegyzeteim alapján igyekszem rekonstruálni. Mâche beszámolója nemcsak a magyar, és más országokból érkezett hallgatóknak, hanem francia zenésztársaknak is sok újat mondott módszerének összetett és koncentrált mivoltja révén; ebben a minőségében tudományos mércével mérve is hézagpótlónak tekinthető, ezért érdemes ismertetésére ennyi idő múltán is visszatérni.

Mâche két alapvető kérdéskör érintése alapján kísérelte meg a mai tendenciák bemutatását. Egyikük a zenei-kulturális hagyományokhoz való viszony, vagyis az a kérdés, hogy az adott zeneszerző — aki ez esetben éppen Franciaországban élő zeneszerző — milyen zenei-kulturális tradíciót vall magáénak, milyen örökség folytatójának tekinti magát. (Csak zárójelben jegyezzük meg, hogy Mâche a problémakör bejárására írásos dokumentum formájában is vállalkozott: 1978-ban a Revue Musicale külön számában jelent meg azon beszélgetéseinek sorozata, melyeket mintegy 15 fiatal Franciaországban tevékenykedő zeneszerzővel folytatott a 70-es évek első felében.) A rendszerezés másik módszere a formai-műfaji kritériumok alapján történő jellemzés, a tendenciák ilyen irányú csoportosítása.

A mai franciaországi zeneszerzés és a tradíciók kérdését vallatva Mâche először arra az érdekes és rendkívül paradox helyzetre hívta fel a figyelmet, amely a mai francia zenei *közéletet* jellemzi. Míg az *oktatási intézmények* a legmerevebb akadémizmus fellegvárába vonulnak vissza, addig a *zeneélet gyakorlata* a legerőteljesebb haladás, kibontakozás, előrelépés korszakát éli, főként ha az elmúlt 50 évviszonylatában vizsgáljuk napjaink zenéjét. Ahogy nemzeti alapjai vannak a hagyomány *őrzésnek*, ugyanúgy létezhet „a hagyomány elvetésének, megtagadásának is egyfajta nemzeti stílusa" — idézi Malraux-t Mâche.

Az I. világháború idején a francia és svájci dada-mozgalom szegült szembe a konstruktivizmussal, és ma az 1948 után kibontakozó elektroakusztikus, ill. konkrét zenei újítások, tapasztalatok teszik lehetővé a zenei konstruktivizmus, a poszt-szerializmus egyfajta elutasítását, megtagadását. Jean-Claude Eloy alkotói fejlődése jól példázza azoknak a szerzőknek a pályáját, akiknek útja a szerialista kezdetet az elektroakusztikus lehetőségek és esetleg ezzel párhuzamosan az ázsiai-keleti zenei kultúrák felfedezéséig vezet. Eloy ezt a kettős, párhuzamos utat járja immár 10 éve, életművével példázva, hogy a távolkeleti zenével való kapcsolat, a keleti meditációs hajlam, a mű új időbeli kereteinek kitágítása és e keretek kitöltésének új módozatai éppen az elektroakusztikus technika vívmányait képesek

hasznosítani: hiszen ezek az eszközök azok, melyek nem ismerik a kifáradást, az időbeli lefutás korlátait.

Az elektroakusztikus tapasztalatok és a Bali-szigeti Ketjak szertartás, a Ramajana-rítus analízisének felhasználásával született meg pl. Claude Eloy „Kamakâla" c. három hangszeres együttesre, kórusra, három karmesterre számító három különböző időmértékre írt darabja, mely végső alakjában már nem használja fel az elektronikát.

A nemzeti-népi zenei hagyományhoz, vagyis a francia folklórhoz való viszony bizonyos értelemben igen közel ál a mai magyarországi helyzethez: a XIX. századdal megkezdődött népdal-lejegyzések, a pontatlan, tipizáló, sematikus leiratok, majd a többszólamúsított hangszeres feldolgozások elidegenítő korszaka után ma a spontán, helyhez, területhez, a valós autentikus földrajzi tradícióhoz kötődő folklór újjászületésének lehetünk tanúi Franciaországban is, különösen az öntevékeny területi csoportok hagyományápolásának eredményeként.

A formai-műfaji jegyek alapján való jellemzés csoportosításakor François-Bernard Mâche első helyen az újszerialisták csoportját említette. Ma Boulez, Gilbert, Amy, Betsy Jolas, Paul Méfano, Boucouchreliev, Claude Lefèvbre nevei jelzik ezt a fajta hagyományőrzést. Természetesen a továbbiakban bemutatásra kerülő zenei csoportok, cosportosulások nem jelenthetnek merev elszigetelődést: az egyes zeneszerzők *egyidejűleg* — vagy különböző alkotói periódusaikban — több, ill. más-más műhelyhez, irányzathoz is tartozhatnak. Pierre Boulez egyik legutóbb befejezett műve, az 1977-ben írt „Messagesquisses" hat csellóra és szóló csellóra nem más, mint egy öt részből álló variációsorozat egy Paul Sacher nevéből kialakított sor különböző alakjaira.

Hogy magán a neoszerializmuson belül is többféle esztétikai, zenéről szóló megnyilatkozás, zeneértelmezés létezhet, ezt Mâche azzal igazolta, hogy Boulez-nek a *csak zenei nyelvet* és kompozíciós technikát érintő formalista-strukturalista esztétikáját állította szembe, *ill. párhuzamba* Gilbert Amy „Storphes" c. darabjával, az e műben szerializmusa ellenére megmutatkozó más esztétikai normákkal, értékekkel.

A neoszerializmust túllépve, túlhaladva ma létezik a zenét logikai-matematikai úton közelítő zeneszerzőknek egy másik csoportja is. Xenakis évtizedekkel ezelőtti kezdeményezéseinek nyomába szegődve, de nem őt imitálva, e zeneszerzők hisznek abban, hogy a zenetörténeti továbblépés útja mind a zenei nyelvnek, mind a bennünket körülvevő világnak matematikai-logikai rendszerbe foglalásán alapul. Csak *alapul*, hiszen a számítógépes-elektroakusztikus központok — melyekből ma már három is működik csak Párizsban — pusztán az eddig ismert hangzó jelenségek raktározására, analizálására, újfajta szintetizálására alkalmasak: mindez pedig egyrészt csak az emberi fül és érzékelőképesség, másrészt a zeneszerzői fantázia határait tágítja ki, ezzel együtt biztosít gazdagabb alapokat ezek kibontakozásához.

A Xenakis-féle grafikai programozású számítógépes, elektroakusztikus műhely, a CÉMAMU, valamint a Rádió kísérleti csoportja és az IRCAM mellett legutóbb, 1977-ben a CRISS nevű csoportosulás született meg, amely Alain Bancquart vezetésével a „harminc éveseknek" azt a generációját fogja össze, melynek tagjai a hangszeres és elektroakusztikus hangzások *együttélésének* lehetőségeit kutatják, tágítják. Az alapító mellett Hugues Doufort, Michael Levinas, Tristan Murail neve hangzik egyelőre leggyakrabban föl ebből a csoportból.

Természetesen ma is találkozunk olyan zeneszerzőkkel, akik vallják és nyíltan hirdetik, hogy zenéjük elsődleges célja az *önkifejezés*, vagyis zenéjüket a belső világ spontán tükrözésének tekintik. Történhet ez csak hangszeres, csak elektroakusztikus vagy vegyes eszközökkel, mint pl. René Koering, Taira, ill. Francois Bayle és Pierre Henry esetében. A kompozíciós technikák, a formai elgondolások tehát ismét a legkülönbözőbbek lehetnek: a hangsúly a legspontánabb kifejezésen van. Jó

példa erre Bayle „Egy madár három álma" c. elektroakusztikus műve, amely valódi madárhangok *szabad* elektroakusztikus átalakításával teremti meg a három különböző karakterű, impresszionisztikus című és jellegű tételt.

Nem véletlen a belső világ és a szabad, spontán feldolgozásmód hangsúlyozása: e jelzők ellenpontjait majd a Mâche professzor által említett utolsó zeneszerzői csoport ars poeticájában lelhetjük meg.

Vannak olyan komponisták Franciaországban is, akik számára a zene elsősorban társadalmi-politikai-szociális jelenség. Esetükben — mint pl. Luc-Ferrari műveiben — a látszólag külsődleges tényezők alapkérdésekké válnak: fontosabb lesz számára az a tény, hogy gyárkapuban vagy koncertteremben, munkások vagy bérlettulajdonosok előtt hangzik-e fel a mű — mint a forma vagy apparátus megannyi szempontja. Hasonlóképpen nagyobb gondot fordít a zene és közönség kapcsolatának kialakítására a *zenei színház, az* ún. théâtre musical. A kifejezést nem az opera értelmében használjuk, hanem azt hangsúlyozva, hogy nem a zene ál egy külsődleges történés szolgálatában, ezúttal inkább a cselekmény szolgálja a zenét, azaz maga a zene hordozza a cselekményt is. Ez az új értelmezés az előadásmód változását is magával vonja: nem rejtik el a hangszereket a zenekari árokban, sőt olykor maguk a hangszeres előadók egyben a színészek is. Prey és Aperghis az a két név, amelyik Franciaországban e műfajhoz kapcsolódik, de természetesen mindez nem zárja ki azt, hogy az eddig bemutatott zeneszerzők — mint Ohana, Bancquart és Koreing — is kísérletezzen a hagyományosan vagy újszerűen értelmezett zenei színházzal. Messiaen és Boulez régóta dédelgetett operaterveiről, ill. megbízásáról nem is beszélve.

Végezetül Mâche igen szerényen arról a zeneszerzői koncepcióról, zeneértelmezésről beszélt, amelyről csak a zeneszerzés-kurzus hallgatói tudhatták, hogy saját gondolatait, ars poeticáját jelenti. Ugyanakkor aligha csodálkozhatunk azon, hogy talán máris bizonyos fajta „iskolát" teremtett maga körül éppen ars poeticájának esztétikai-filozófiai megalapozottsága, gondolati mélysége, és az új természettudományos-kulturális fejlődés kihívásainak vállalása miatt. Egy ilyen létező vagy virtuális iskola létrejöttét izgalmas tárgyú és hallatlanul logikus tárgyalásmódú tanulmányainak, cikkeinek sora is elősegíti. A koncepció lényege a természet és kultúra dualizmusának elvetése egy újfajta monizmus érdekében. A zenemű nem kulturális *termék,* nem árucikk, hanem egy hangzó jelenség és az emberi érzékelés, az értelem, a megértés *találkozásának* eredménye. A zeneszerző tudatosan reagál a hangzó, természeti környezetre; célja, szándéka a környezettel való egység megteremtése. A harmónia ezúttal nem passzív, szemlélődő módon születik meg — mint a keleti zenében vagy olykor Cage darabjaiban —, hanem teremtő beavatkozással valósul meg, legtöbbször tudományos kutatások, analízisek alapjairól kiindulva. A zeneszerzés folyamata némi leegyszerűsítéssel ily módon tehát egyfajta dialógussá válik az adott hangzó jelenség és a zeneszerző által választott feldolgozásmód kzt, Mâche példaképei közt Debussy Bartókot is említi. Tény, hogy e koncepció igazát csak maguk a művek szavatolhatják. Ezért reméljük, hogy e sokoldalú pécsi bemutatkozás után a jövőben François-Bernard Mâche-t nemcsak mint tanárt és előadót köszönthetjük, hanem mint zeneszerzőt is sokrétűbben megismerhetjük.

2. A MODERN ZENE ÚJ ÚJAI: AZ „ITINÉRAIRE"

Tanulmányúti impressziók

Franciaország szívében, Párizsban és külvárosaiban jelenleg három-négy olyan kortárszenei együttes is működik, melyeknek tevékenysége az elmúlt évadok során alakított ki egyre önállóbb profilt. Az *Ensemble InterContemporain* (E. I. C.), amely

az eredeti elgondolások szerint az *IRCAM*-ban folyó kutatásokat segítő-realizáló együttesként működött volna, mára átalakult a XX. századi „klasszikusok" és jónevű kortársak műveinek elsőrangú, egyedülálló minőségét produkáló tolmácsolójává.

Az *Itinéraire* nevű csoportosulás — mely az „útirány", „útiterv" nevet választotta törekvései jellemzőjéüld — ezzel szemben valóban az új művek bemutatóit vállalja magára. Néhány éve alakult a Kulturális Minisztérium és a SACEM (a Francia Zeneszerzők Jogvédő Egyesületének) támogatásával, és a „harmincasok" zeneszerzőit és előadóit mondhatja tagjainak és vezetőinek.

Az együttest irányító zenészek fiatalsága magyarázza meg talán azt az egyedülálló jelenséget, hogy az 1979—80. évadtól kezdve havonta rendezik meg Párizsban, vidéken vagy külföldön koncertjeiket, melyek minden alkalommal három-négy-öt újabb bemutatót hirdetnek programjukon. Az együttes legfőbb értéke a programválasztás korlátlan stílusbeli nyitottsága, az a tény, hogy látszólag egyetlen iskola, nemzetiség és generáció felé sincsenek elkötelezve. Az általuk vállalt, bemutatókra vitt művek *egyetlen* kritériuma az, hogy szerzőjük a hagyományos mesterségbeli tudásnak, azaz a zeneszerzés évszázadok óta felhalmozott műhelytitkainak éppúgy birtokában legyen, mint a mai technikai-művészeti kultúra által felszabadított, a képzeletet új irányban megtermékenyítő zeneszerzői lehetőségeknek, — legyen ez az elektronikus vagy számítógépes apparátust hangszerekkel kombináló törekvés, vagy „újromantika", vagy az orientalizmus valamely mai értelmezési lehetősége, vagy zenei színház, mai amerikai „avant-garde" és még sorolhatnánk. Az *Itinéraire*-koncertek nemcsak francia szerzők bemutatóit vállalják: a környező országokból (Német Szövetségi Köztársaság, Belgium, Svájc, Anglia) éppúgy érkeznek zeneszerzők premierjeikre, mint Japánból vagy Romániából. Másképpen fogalmazva: az *Itinéraire* útja képviseli a mai zene bizonyos legújabb franciaországi és részben nyugat-európai áramlatait.

Az egyik általam hallott koncertjük az előadott öt művel a mai zenei útkereséseknek a lehető legszélesebb keresztmetszetét tárta egyetlen est programjában a hallgatóság elé.

A *hangszerek és az elektronikus apparátus* együttéléséből származó előnyöket, újítási lehetőségeket ezúttal a belga *Patrick Lenfant* használta ki *Synthetrió*-jában (1980/81.), mely fuvolára, klarinétra, zongorára, magnóra és három szintetizátorra készült. A zeneszerző a Liège-i elektronikus zenei stúdió munkatársa és e „vegyes technikát" használó darabjaiban „olyan érzékeny kölcsönhatás, kapcsolat lehetőségeit kutatta, amely a hangszer és az őt átalakító rendszer (elektronikus berendezés) közt jöhet létre. A kölcsönhatás két szinten valósul meg. Egyik az írásmód szintje: a megszülető valós eredmények, melyek olykor igen meglepőek, a hangszeres és formai írásmódot táplálják, fejlesztik. A másik a hangszeresség szintje: a hangszer és az apparátus összekapcsolásán túl, azon felül egy olyan hangszer megteremtésére tettem kísérletet, amelyet *»clarisynthi«*-nek vagy *»synthiflute«*-nek (klarinét-szintetizátornak vagy szintetizátor-fuvolának) lehetne nevezni. A szintetizátorok változtatják-variálják a hangzás terét, melyet az előadó maga módosít és irányít egy magnószalag segítségével. Ez utóbbit ő maga készíti előadás közben, és a felvétel hatását, visszacsatolását egyben maga is tudja játékával szabályozni, befolyásolni. A mű utolsó szakasza — mely a szintetizátor szekvencerét [erről és az alábbi szakkifejezésekről bővebb tájékoztatást magyar nyelven Pongrácz Zoltán új könyve nyújt] dialógusszerűen alkamazza — egy adott ritmikus folyamat után a hangserek és a szintetizátorok kapcsolatának teljes megfordításába torkollik" (P. Lenfant).

A hallható események szintjén három különféle technikájú formarészt fokozatosan egymásra építő nagyszerkezet valósul meg. A trió hangszeres letétje Alban Berg stílusában sorakoztatja egymás mellé a zenei párbeszéd, polifónia, kontraszt, pointillizmus vagy korlátszerű folyamatosság stb. hagyományos elemeit. A darab

nyitószakasza — az egyes hangszerekhez tartozó szintetizátorok segítségével — ezeket az elemeket „modulálja" időben és térben, azaz „kitágítja", módosítja a motívumokat, frázisokat, összhangzásokat a reverberáció (utánzengetés) echóhatás, filter etc. segítségével. Mindez azt eredményezi, hogy e nyitószakasz — a főként csak artikulációs természetű beavatkozások miatt — megőrzi a zenei folyamat hagyományos hangmagasság-ritmikai összefüggések szerinti szerveződését. A második formarész — hasonló beavatkozási módszerrel: ezúttal a Ringmodulátor kihasználásával — a hangszerek által indított, inspirált zenei folyamatok átalakítását már a zaj-struktúrák teremtéséig fokozza. A darab irányítóelve — a hangszeres hangok és az elektronikus apparátus által keltett hangzások küzdelme, ezek dominanciájának kérdése — a harmadik formarészben kap igazi értelmezést, helyreállítva az egyensúlyt. Itt a hangszeres és a gépi-elektronikus hangzásstruktúrák polifóniájának az eddigieknél lényegesen bonyolultabb megszervezésével találkozunk. Az előző formarészek magnószlagra rögzített visszajátszásával (vagy esetleg közvetlen visszacsatolással) valamint a szekvencerbe beprogramozott zenei struktúrák segítségével — a darab folyamán most először — az elektronikus apparátus válik a kezdeményező féllé; a hangszeresek erre a részben előzőleg maguk által betáplált, de többszörösen módosított anyagra válaszolnak, igazi dialógus, illetve háromszorossá, sőt hatszorossá nagyított párbeszéd-kapcsolatok formájában. Ez a kölcsönhatás valóban eddig soha nem hallott hangzások, összjátékok, mozgásformák megteremtését eredményezte, — megőrizve a teoretikus-technikai fogantatású szerkesztési folyamat szervességét, a külső és belső szervezés evolúcióját.

A művek további ismertetésében a *Patrick Lenfant* által kijelölt útirány ellentéte kínálkozik követendő például azaz a mechanikus-gépi eljárásoktól a szinte romantikus értelemben vett hagyományos hangszerességig vezető út bemutatása.

E két zenei jelenség közt az *„átvezetés"*, az igazi közvetítő pillér szerepét tölti be *Steve Reich Four Organs* című darabja, amely a maga *mechanikus*, — jóllehet igen precízen, logikusan kiszámolt — *repetitív* (additív és „kivonásos") módszereit a kezdeti unisono hangzások minimalizmusának és a folyamat végén megszülető hosszan kitartott kvintakkordok templomi áhítat-hangulatának kettősségével, kontrasztjával ellenpontozza. E két állapot folytonos egymásbaalakulása — az azonos anyag ismétlésén alapuló leépítésének, felépítésének kábító eszközeivel — lepi meg vagy altatja el a hallgatót. Az elektronikus orgonákon játszó négy zeneszerző — F. Pellie, C. Miereanu, M. Levinas, T. Murail — számára viszont nem kis megpróbáltatást okozott az a feladat, hogy az öt hangot használó darab időbeli lefutásának másodpercnyi pontossággal megjelölt arányait realizálja.

Dario Maggi Irrlicht című darabja annyi új jelenséget tartalmazott az alkotómunka minden szintjén, hogy nehéz definiálni őt és zenéjét az olykor sikerrel alkalmazható besorolások, címkék segítségével. Milánóban született 1944-ben, az ottani konzervatóriumban Franco Donatoni növendéke volt, de Ligeti, Berio, Giuseppe di Giugno Siena-i, illetve Aix-en-Provence-i szemináriumain, mesterkurzusain is részt vett.

A címválasztást magyarázó, nyelvészkedő kommentárja a vállalt zeneszerzői magatartásra és a koncepcióra hívja fel a figyelmet. Szerinte úgy kell túllépni a történelmi avant-garde írásmódjain, technikáin, hogy a bennük rejlő lehetőségek legmélyére leásva, az ismeretlen mélységben még továbbra is ott rejtőző kincseket kell felszínre hoznia a ma zeneszerzőjének. Vagyis a történeti előzmények lebecsülése, tudomásul nem vétele helyett azok újraértékelését, felülvizsgálatát vallja járható útnak.

Vonósok és fafúvók egy-egy kvartettje, valamint cembalóra írt kamarazenéje néhol, távoli idézetként valóban teremtett olyan szituációkat, pillanatokat, amelyek Stravinsky vagy Bartók, másutt Xenakis vagy Varèse ötleteire emlékeztettek egy-egy villanás erejéig, de ennek a látszólagos eklekticizmusnak kontextusa, közege

mégis egészen új volt. Mintha Stravinsky zenei mobiljai, az amerikai avant-garde repetitív technikája, Xenakis jellegzetes hangzástömbjeinek lassú-fokozatos egymásbaalakulásai egy egészen újszövésű zenei perpetuum mobile-technikát eredményeztek volna. De olyat, amely az igen érzékenyen, mívesen kialakított hangszín- és mozgás-átalakulásoktól nem tagadja meg a helyenként — mintegy fátyol mögül, akarva vagy akaratlanul — előtünedező asszociációkat, jelentést sugalló mozzanatokat, azaz a romantika „tartalomesztétikáját".

Sokkal egyértelműbbnek, emblémaszerűnek tűnt a „tartalom" (ez esetben az orientalizmus, a keleti zene-érzékelés, zenekoncepció) „nyugati" technikával való közvetítése a Franciaországban élő japán *Yoshihsa Taira Radiance* című darabjában (1973). Az európai zenetörténet felől nézve ez a mű egyfajta új-miszticizmus, vagyis szuper-romantika képviselője: az egzotikum újbóli megidézése a tipikusan XX. századi európai hangszerelési technika minden vívmányának fölhasználásával. A keleti zene oldaláról nézve viszont ez a zeneszerzői produktum nem más, mint a Nô-színház zenéjének, ennek a bizarr többrétegűségnek, a meditatív, expresszív és objektív-figurális szólamokat (húros-, fúvóshangszerek és ének) egyidejűleg sűrítő keleti polifóniának európai hangszerekre transzponált és cselekményesített változata. Azok a rétegek, amik a Nô-ban egyidejűleg, hosszasan variálva, időben statikusan zajlanak, azok Tairánál egymástól elszakadnak, hogy a dramaturgiai linearitását szolgálják. Egyik legkedveltebb eljárása az, hogy a nirvána-holtpontokról (álló vonósakkordok, szordinált rézfúfók, gong, csőharang etc.) az „űr-hangokon", a távoli szellemek susogását jelző effektusokon keresztül (pl. hárfa-glisszandó, picolo-glisszandó, vonóval megszólaltatott vibrafon-futam stb.) a negyedhangokat, elhangolásokat halmozó-sivító expresszivitás-csúcspontokig vezeti az álcselekmény folyamatát.

Jean-Louis Florentz, a római díjas francia zeneszerző az etnografikus indíttatású komponista-nemzedék egyik legifjabb képviselője. Messiaen-nál és Pierre Schaeffernél folytatott zeneszerzés-tanulmányai után Észak-Afrika, a Szahara, majd az Elefántcsontpart zenei rítusait, hangszereit, hangképzés-módozatait kutatta, — „a bioritmikai megfigyeléseket összefüggésbe hozva a trópusi övezet madárvilágának bioakusztikai jelenségeivel."

„Ti-nde" Op. 2. (1976) című brácsaversenye egy tuareg szertartás zenei és dramaturgiai jelenségeit ülteti át európai zenei nyelvre, hagyományos hangszeres apparátusra. A cselekményrítus leírása nem áll távol a *Sacre du printemps* egy-egy jelenetétől. (A brácsaszóló — a szerző szerint — a zenekarhoz viszonyítva ugyanolyan szerepet játszik, mint az a fiatal lány, aki dobjával és énekével az ünnepen a fiatalok szertartását vezeti: „ez az analógia határozza meg a mű nagyformáját".)

A hangkapcsolatok megszervezésében a szerző az elmúlt tizenöt év madárhangokra vonatkozó bioakusztikai kutatásainak és saját tapasztalatainak eredményeit használta föl, mind a harmónia és kontrapunktikai törvények újraértelmezésében, mind az együtthangzás (a hangszínbeli konszonancia és disszonancia) szabályainak megalkotásában. Mindezek valóban soha-nem-volt és újszerűen egzotikus hangzásfolyamatok megszületéséhez vezettek Florentz művében, de a hallgató úgy érzi, hogy ugyanezt autentikus, eredeti hangszereken, hangforrásokból hallgatva bizonyára közelebb kerülne a tudósi és a zenészi tapasztalatokat egyesítő komponista szándékainak lényegéhez.

(Grabócz Márta)

KÖNYVEKRŐL—KOTTÁKRÓL

Richard Wagner:

A BARNA KÖNYV

Gondolat, Budapest 1980.

A luxus az emberi élet szerves része. Ahogyan a szenvedéllyé vált, megrögzött szokásról is csak nehezen (vagy egyáltalán nem) tudunk lemondani, ugyanúgy nem nélkülözhetjük az ilyesfajta „szellemi" többletet sem, amely nem létszükséglet, sőt, néha kizárólag díszítő funkciója van.

Úgy látszik, ez nem csupán az egyes emberek, magánszemélyek jellemzője: hasonlóképp vélekedett a Gondolat Kiadó is, amidőn megjelentette Wagner barna könyvét.

A magyar nyelven hozzáférhető Wagner-irodalom kicsi, NB. a legértékesebb magyar Wagner-életrajz kiadása is a Gondolatnak köszönhető: (Kroó György: Wagner, I—II. kötet, 1962, a Kis zenei könyvtárban).

A barna könyv 1975-ben jelent meg először német kiadásban (Zürich, Atlantis-Musikbuch-Verlag), s joggal keltett nagy feltűnést szakmai körökben is. Wagner magánéletének és művészetének újabb dokumentumait ismerheti meg belőle az olvasó, s a publikáció hozzájárul a sokszor szándékosan, de azon túl, véletlenül is eltorzított Wagner-kép pontosításához.

A magyar fordítás luxus-jellegét az adja, hogy Wagner életrajzának, művészetének ismeretét feltételező könyv jelenik meg. De nemcsak a kuriózumok kedvelőinek érdekes: Joachim Bergfeld, a könyv közreadója, magyarázó jegyzetekkel látta el (ezek egy-egy Wagner-följegyzés előtt kaptak helyet), hogy segítsenek az összefüggések megértésében, bár (sajnos) Bergfeld néha feleslegesen ismétli önmagát, máskor pedig csak szabadon előlegezi a következő idézet tartalmát.

A szép kivitelezésű kapcsos könyvet Cosimától kapta a komponista 1865-ben. Kisebb-nagyobb megszakításokkal egészen a haláláig írt bele; részben Cosimával kapcsolatos érzéseit-gondolatait, utólag elolvasandó, egyoldalú levélgyűjteményként, de helyet kapott benne minden olyan írás (első fogalmazvány, vers), amelyet fontosnak tartott.

A napló jellegű részekben Wagner a tőle megszokott, őszintén átélt teátrális módon fejezi ki érzelmeit, hangulatait. Ezekhez a részek — úgy érzem! — felesleges a kommentár. De, sajnos, van! (Például a 42. oldalon: „talán nem tetszenék jogosulatlannak, ha az alábbi, 1865. augusztus 18-i, mind ez ideig kiadatlan följegyzéseket láz keltette fantáziáknak tekintenénk. Másként aligha magyarázhatnánk meg például az alábbi mondatokat . . .".)

Wagnerről elmondhatjuk, hogy különc, mondhatunk még sok mindent, ami igaz, ami jellemző, de írásainak olvasásakor pusztán a verbális magyarázat-értelmezés aligha visz közelebb egyéniségének megértéséhez. Valamiféle (ha tetszik: lelki) ráérzés is kell, hangulataira, atmoszférájára. S ekkor feleslegessé válik a magyarázgatás. Egy példa erre (79. old.): „Wagner . . . szemrehányásai . . . jogtalanok és igazságtalanok. *De érthetőek, ha a zeneszerző igen feszült lelkiállapotára gondolunk.*" (Kiemelés tőlem. F. K.) Kérdésem: egyébként mi másra gondolhatnánk?

Az értetlen (vagy értetlenkedő) hozzáállású olvasó soha semmit sem fog megérteni Wagnerből, akit (mint sok mindenki mást!) érzelmileg, emberileg is meg kell közelíteni, s tulajdonképp csak egy együtt-érzés birtokában lenne sza-

bad megértésére még csak gondolnunk is! Használati utasítást természetesen nem lehet (nem kell, és nem is szabad!) adni a könyvhöz, továbbmenve: Wagnerhez sem. Mindenesetre szembe kell nézni azzal a ténnyel, hogy Wagner nem egykönnyen „adja meg magát" az őt megérteni akarónak. Szellemisége és egyénisége megértése összefügg — zenéje újabb ismereteket követel.

Bergfeld lábjegyzetei olykor bosszantók. A 33. oldalról idézek: „Hugo förtelmes dolgait épp most olvastam, lázasan:[27] ezt megint milyen jól kifogtam, akárcsak hajdan a rudolstadti földalatti járatokat![28]" Ehhez a 27. lábjegyzet az Évkönyvek feljegyzése alapján azonosította a Victor Hugo regényt: *A nyomorultak*ra céloz a komponista. Majd a 28. lábjegyzet: „Nem tudjuk, mire vonatkozik ez a megjegyzés". Mert, ugye, a német közreadó képtelen a helyről Rudolstadt grófnőre asszociálni. Pedig onnan már csak egy lépés kell a megfejtéshez: George Sandnál kell keresni azt. S aki keres, megtalálja a földalatti járatokat a Consuelóban!

A magyar fordításból — teljesen indokoltan — hiányoznak az Évkönyvek. Ezek nyomán diktálta Wagner Cosimának az *Életem* c. önéletrajzot. S jogos, hogy addig, amíg az *Életem* nem jelent meg magyarul, addig ne jelenjenek meg azok a „Schlagwortok" sem, amelyeket éppen az életrajzi regény segítségével tudnánk értelmezni.

A fordítás Kardos Péter munkája, a verseké Berczeli A. Károlytól származik; a fordítást Bendl Júlia ellenőrizte. A könyv szerkesztője: Hamburger Klára.

Csak aki már fordított Wagner-írást, tudja, mekkora munka rejlik amögött, hogy a komponista bonyolult nyelvezetét viszonylag olvasmányosan (mindenesetre: nyomdakészen) adjuk vissza. S aki már küszködött így német nyelvű Wagner-szöveggel, nem ítéli el a fordító néhány magyartalan fordulatát. (Az persze más kérdés, hogy friss szemmel az interpunkciókat pontosítani lehetne — lehetett volna —, vagy az, hogy az egyébként is bonyolult szöveg könnyebb megértése érdekében gondosabban kellett volna olvasni a korrektúrát: a kinyitott, de nem bezárt, vagy csak bezárt zárójelek, következetlen gondolatjelek feleslegesen nehezítik az olvasást.)

Mindent egybevetve: a könyv a magyar nyelvű zeneirodalmi művek (forrásművek!) legértékesebbjei közé tartozik, s a „szakmai" hiányosságok, „köznapi" hibák ellenére is csak köszönettel tartozunk érte a Gondolat Kiadónak.

M. Waissel:

TABULATÚRA (1573) I—II.

Zeneműkiadó, Budapest

„Régi zene pengetős hangszerekre" — ez az alcíme az Orpheus sorozatnak, amelyet 1980-ban indított az Editio Musica. Az első, kétkötetes kiadvány a német reneszánsz lantiskola egy késői képviselőjének, Matthäus Waisselnek az 1573-as gyűjteményét tartalmazza. Waissel többnyire más szerzők műveit vette át, azokat dolgozta át hangszerére, a lantra, amelynek kiváló játékosa és elismert pedagógusa volt. Több gyűjteménye jelent meg nyomtatásban még életében: az első 1573-ban (ezt kapjuk kézhez a közelmúltban megjelent kiadványban), a második 1591-ben (1592-ben újranyomtatták) és még egy 1592-ben, ez egyben az utolsó német, nyomtatásban megjelent reneszánsz lantiskola.

Waissel kiadványa 52 darabot tartalmaz. Tagolásuk önként adódik: az első 26 praeambulum-, fantázia-, illetve lied-, chanson-, madrigál- vagy motettaátirat. A második 26-ot olyan táncok, táncpárok és táncfüzérek alkotják, amelyeknek egy része korabeli olasz vagy német „sláger"-dallamra készült.

Kiadványunk közreadója, Benkő Dániel kettős célt tűzött maga elé. Egyrészt tudományos igényű kiadványt hozott létre, gyakorlatilag hozzáférhetetlen anyag (= ősnyomtatvány) közzétételével, másrészt, mivel tudja, hogy a zenetörténeti érdekességek, ritkaságok publikálása önmagában nem elégséges, gondolt az előadóra, az előadókra is.

Hogy minél többet játszhassák e darabokat, azaz hogy az előadói apparátus ne korlátozódjék kizárólag a lantosokra, azt a lejegyzésmóddal segíti elő: a darabokat kétféle írásmóddal közli. Kézhez kapjuk az eredeti német lanttabulatúrát és annak modern, kottaírással történő „megfejtését". Ez utóbbit azonban nem a lant-, hanem a gitárszisztéma szerint

(azaz transzponálva) kottázta. Ez által a kettősség által válik pontossá és szabatossá a sorozat alcíme: Régi zene pengetős hangszerekre.

Az ilyen típusú kiadványra nyugodtan rámondhatjuk, hogy tudományos igénnyel készült, gyakorlati célra szánt kotta. Az eredeti lejegyzésmód közlése teljesen indokolttá-jogossá teszi a viszonylag szubjektív átiratot is. Mindenkor ellenőrizhető az összöveg, és a szólamok vezetése így másképp is értelmezhető (ha szükséges, korrigálható). Ugyancsak szabadon választhatja meg a közreadó az előjegyzéseket, eldöntve, melyik tonalitást érzi erősebbnek, illetve hogy számára a darab kezdő vagy záró hangneme fontosabb. A szünetjelek mindig pótlások, a szólamos szerkesztés rekonstruálása (vagy konstruálása?) a cél. A szólamvezetési szándékkal magyarázható, hogy néha az egy húron lefogandó hangot két — többnyire különböző értékű — kottafej szimbolizálja. Az ilyen jellegű, egy akkordon belüli azonos hangok esetében tanácsos a betűkottából kontrollálni a tényleges fogásmódot.

A kottakép általában jól olvasható, csak ritkán fordulnak elő olyan, szinte értelemzavaróan távolra írt akkordok, mint például a 6. oldal 1. sorában. A lapozás elkerülhetetlen, de kár, hogy az első kötetet nyitó kétoldalas darabok mindegyikében lapozni kell.

A három nyelven (angolul, németül és magyarul) közölt előszó sok értékes információt tartalmaz. Mindkét kötetben azonos — ez rendjénvaló; a jegyzetanyag természetesen más. Hiba, hogy a II. kötetben található három appendix-darabról semmit sem tudunk meg — miért, honnan kerültek oda.

Megtaláljuk a fakszimilében mellékelt, 1573-as, latin nyelvű ajánlás fordítását is. Tudományos szempontból értékes az I. kötetnek az a táblázata, amely az egyes darabok lantkonkordanciáit, az eredeti modelleket és a cantus firmusok táblázatát tartalmazza. (Tudományos szempontból értékes csupán, mivel a kotta forgatói közül bizonyára keveseknek van módjuk a konkordanciák bármelyikével való összevetésre.)

A kiadvány mind a történészek, elméleti zenészek, mind pedig az előadók részéről nagy érdeklődésre tarthat számot.

Fittler Katalin

DAS GROSSE LEXIKON DER MUSIK

Herausgegeben von Marc Honegger und Günther Massenkeil
Zweiter Band
Herder, Feiburg-Basel-Wien 1979

Újra hírt adott magáról a Herder Verlag: megjelentette 1978-ban kezdett, nyolckötetesre tervezett zenei lexikonjának második kötetét a francia *Marc Honegger* és a német *Günther Massenkeil* szerkesztésében.

Az új kötet a C—D—E betűket veszi sorra. Mi minden található több mint 400 oldalán? Mindenekelőtt zeneszerzők, előadóművészek életrajza. Ezenkívül: hangszerismertetés, zeneelmélet, zeneszociológia, zenepszichológia, zenei műfajok történeti leírása. A viszonylag kis terjedelem lehetővé teszi a gyors megjelenést, a legfrissebb adatok felhasználását. Különös figyelmet szentel a lexikon a színpadi műfajoknak, sőt *egyes* színpadi műveknek is. Úgyszintén megtalálható bene a könnyűzene művelőinek és műfajainak ismertetése.

A francia—német koprodukciónak vannak igen előnyös és kevésbé szerencsés sajátosságai. Szemléletes francia esszéstílus egyesül a német alaposság igényével. A lexikon előzménye egy francia nyelvű enciklopédia volt, melyet részben németre fordítottak, másrészt alaposan felfrissítettek, kiegészítettek, pontosítottak. Időnként mindazonáltal feltűnik a műben a régi alapokra emlékeztető, nemzetközi igényű kiadványban olykor zavarólag ható francia központúság. És feltűnik bizonyos „nagyvonalúság", amelyen a német precizitás sem tudott mindenkor segíteni.

Mindezzel együtt rengeteg hasznos információval szolgál a Herder-lexikon. Műfaji színessége fokozza összhatását, s az eseményekkel lépést tartó frissesége is feltétlenül vonzó tulajdonságai közé tartozik. A nagyobb zeneszerzői címszavai közül Hacsaturján, Chopin, Corelli, Couperin, Dallapiccola, Debussy, Delius Donizetti, Dowland, Dvorak, von Einem, Egk és Hanns Eisler életrajza érdemel külön említést. Az egyes országok zenetörténeti fejlődését és zenei intézményeit

leíró cikkek sorában Chile, Kína, Dánia és Németország ilyen jellegű bemutatása ad sok hasznos és tömör felvilágosítást.

Hatvan opera, operett és musical legfontosabb adatait is felsorolja e kötet: a szerzőre, szövegkönyvíróra, a cselekmény helyére és idejére, valamint a mű bemutatójára vonatkozóan. Érdekesen került így egymás mellé négy „úri címszereplő" nevét viselő mű: Don Carlos, Don Giovanni, Don Pasquale, Don Quijote.

Az előadóművészek sorában, Callas és Casals után, ott találjuk Maurice Chevalier-t és Sammy Davist, Bob Dylant és Duke Ellingtont is. A műfajok között a chaconne, chanson és courante mellett, ott a calypso, a cha-cha-cha, a colinda és a dixieland is.

A kötet magyar anyaga nem túlságosan nagy. Marco Fabrizio Carosóval, egy magyar táncot is közreadó XVI. századi olasz táncmesterrel kezdődik. A további magyar vonatkozású címszavak: cimbalom, csárdás, Csárdáskirálynő, Csermák, Czibulka, Cziffra György, Diruta (a Báthori Zsigmond erdélyi fejedelemnek ajánlott Il transilvano szerzője), Doráti Antal, duda (az idevágó magyar irodalom teljes mellőzésével), Durkó Zsolt, Dohnányi Ernő. A cikkek általában nem túlságosan terjedelmesek, de kisebb ténybeli és ortográfiai hiányosságok ellenére tárgyilagos és viszonylag pontos tájékoztatással szolgálnak.

Florian Langegger:

MOZART, VATER UND SOHN

Atlantis Verlag, Zürich 1978

Az új zenei könyvek bírálatánál — kivéve, ha tankönyvről, kompendium- vagy antológia-szerű munkáról van szó — két feltétel teljesítését követjük különös figyelemmel. Az egyik ez:

— mond-e újat az új könyv?

A másik pedig:

— vajon okosabbak lettünk-e tőle?

Az első feltételhez, úgy hiszem, nem kívánkozik sok magyarázat. Az „új" könyv legyen valóban új, mondjon témájáról olyat — vagy olyat *is* — amelyet előtte soha-senki nem mondott még el. Akinek semmi új mondanivalója nincs és *mégis* könyvet ír: csak a papirost pazarolja s az olvasó idejét pocsékolja.

Nehezebb a második feltétel betartása: újat mondani — de olyat, amelytől az olvasó okosabb lesz. Mert mi sem könnyebb, mint mások által elért, általánosan elfogadott eredmények megkérdőjelezése vagy feltűnést keltő elutasítása. Lényegesen kevesebb munkát, előtanulmányt igényel, mint a valódi tudományos értékek előállítása. A kérdés mindig az: tud-e az új mű vagy új elmélet szerzője értékeset, eredetit, újat adni az általa elvetendőnek ítélt régi helyett? Ha nem: bizony szótépés, papiros-rágás ez is.

E gondolatokat egy új Mozart-könyv váltotta ki e sorok írójából: olyan könyv, melyet kétségkívül az újat mondás vágya szólított életre. Vajon mennyire sikerült ez a szerzőnek?

A könyv címlapján a Mozart-család della Croce által készített ismert festménye látható, a fiú s az apa portréjának grafikus kiemelésével. Valóban kettejükről kíván szólni a szerző, *Florian Langegger* zürichi ideggyógyász. Munkájának teljes címe: *Mozart — atya és fiú, lélektani vizsgálat.*

A könyv az alábbi fejezetekre tagolódik: Atya és fiú — Közös utazások — Közjáték — Összeszólalkozás — Az elszakadás — A vég. Szemmel látható törekvése tehát a szerzőnek, hogy Mozart életét apjához való viszonyának alakulásában lássa és láttassa. Ez szíve joga — feltéve, ha eljárásával bármilyen hasznos és új szemponttal tudja gazdagítani az amúgy sem szegény Mozart-irodalmat.

S vajon tudja-e? Valljuk meg: nemigen. Intelligensen beszélteti a jólismert dokumentumokat, anélkül, hogy — elegendő a legújabb idevágó kiadványokra, Otto Erich Deutsch vagy Erich Schenk munkáira hivatkoznom — ezeknek teljességéhez vagy értelmezéséhez bármit hozzá tudna adni. Sőt: Deutsch is, Schenk is — előttük Jahn és Abert, Wyzewa és Saint-Foix — többet adott, mert Mozart emberi és zenei fejlődését teljes emberi és zenei környezetével kívánta kapcsolatba hozni, nem korlátozván azt az apa-fiú viszony alakulására. Langegger könyvének e „hagyományos" részéről jó szívvel elmondhatjuk: egyet-

len olyan tényt vagy összefüggést sem olvas ki az ismert és hiteles dokumentumokból, amelyet mások, korábban, ne tettek volna már meg.

Ez azonban a kisebbik baj. Amíg a dokumentumok szavára hallgat a szerző, nem követ el semmilyen főbenjáró vétséget — éppen csak nem eredeti. Az igazi baj akkor kezdődik, amikor — Leopold Mozart életének utolsó esztendeiben — elhallgatnak a dokumentumok, és Langegger arra kényszerül, hogy a lélektan eszközeivel próbálja helyettesíteni a hiányzó biográfiai ismereteket. És itt talán, hogy a szerző stílusát érzékeltessük, adjuk át neki magának a szót. Idézet következik a könyv főrészének zárófejezetéből:

„Mozart sejtését, mely szerint megmérgezték, ideggyógyászatilag depresszív-paranoiás kényszerképzetnek kell tekintenünk, lélektanilag pedig kivetítésnek, vagyis belső lelki történések kívülre helyezésének. A mérgezés a test anyagcseréjének zavara, melyet vagy méregnek a testbe kerülése okoz, vagy olyan anyagok hiánya, mely másfajta zavaró túlsúlyt eredményez. Mozart mérgezési téveszméjét tehát lelki anyagcsere-zavar kifejezéseként értelmezhetjük... Ha más fogódzó hiányában a *Salieri és a higany* kifejezést szerepeltetjük lélektani egyenletünkben, a következő eredményre jutunk:

Salieri, a bécsi muzsikusok között Mozart riválisa, mai ítéletünk szerint középszerű zeneszerző volt és kimondott udvaronc. Mozart se ez nem volt, se az nem. Ketten jól kiegészíthették volna egymást. Híreszteléseinkben Salieri a világi sikerekre való beállítottság képviselőjének tekinthető, míg Mozart ezekben a dolgokban meglehetősen ügyefogyott volt... A *higany* viszont, mint Hermes-Mercurius, éppenséggel a *változás-eszme* szimbóluma az európai szellemtörténetben. Mercurius *a* nagy elváltozóművész, egyszersmind ő az, akit megváltoztatnak, de ő a légmentesen elzárt edény is, amelyben a változás végbemegy. Ami tehát Mozartot megmérgezte, az — lélektanilag nézve — életbölcsességének hiánya volt, és az, hogy nem volt tekintettel a közönség kívánságaira, melynek konklúziója anyagi nyomor és betegség lett."

Eddig az idézet. A könyvben folytatódik még, de úgy hiszem, ennyi is elég, hogy megértsük: az egész könyv e zavaros lélektani halandzsa kedvéért íródott. S ha felidézzük még az „Apák és fiúk" című függeléket, mely Leopold és Wolfgang Amadeus Mozart viszonyát abba a „történelmi láncba" igyekszik beilleszteni, amelyet a „reakciós" és „haladó" eszmék vívnak egymással az atyaisten mellett megjelenő fiúisten képében: végleg elmegy a kedvünk a könyvtől. Míg első százhúsz oldalán egyetlen gramm eredetiségért áhítoztunk: a befejező részben megkaptuk, csőstül. A kérdés csak ez: mit kezdhetünk ezzel a zagyva eredetiséggel? Okosabbak lettünk tőle? Aligha.

Ennyit Florian Langegger Mozart ürügyén kiadott lélektani eszmefuttatásáról. Vigasztalásunkra az szolgálhat, hogy a géniusznak egy rossz könyv mit sem árthat.

Bónis Ferenc

Ára: 25,— Ft

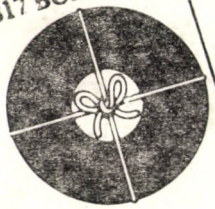
Index 25.563

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 –kívánságra– a Magyar Hanglemezgyártó Vállalat teljes HUNGAROTON lemezválasztékáról katalógust küld Önnek.
A LEMEZPOSTA katalógusát a Művelt Nép Könyvterjesztő Vállalat évenként kiegészíti.
A LEMEZPOSTA küldeményeit Ön a megrendelésének beérkeztétől számított 12 napon belül megkapja.
A LEMEZPOSTA címzettjét 250 Ft-nál nagyobb értékű megrendelés esetén nem terheli postaköltség.
A LEMEZPOSTA még megjelenésük előtt a lemezújdonságokról is tájékoztatja Önt.

Hogy jobban megismerkedjünk, kérje katalógusunkat!
Kérjük, hogy küldje el címünkre a kitöltött szelvényt:

lemezposta
1817 BUDAPEST



Ha katalógust kér,
aláhúzással jelezze érdeklődési körét
Zenekari művek, versenyművek, kantáta, oratórium, egyházi zene, opera, kórusművek, hangszerszólók, kamarazene, mai magyar zeneszerzők, irodalom, vers, egyéb.

Név: _____
Cím: _____ aláírás

Művelt Nép Könyvterjesztő Vállalat

fuS7,
Kötelespéldány

MAGYAR ZENE

1981 4

MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XXII. évf. 4. szám 1981. december

TARTALOM

UJFALUSSY JÓZSEF:
Premisszák a Bartók-zene megértéséhez 335

KECSKEMÉTI ISTVÁN:
Zenei könyvtárak és archívumok Magyarországon 346

VÁRNAI PÉTER:
Az olasz operahagyomány továbbélése Wagner zenedrámáiban 359

SZ. FARKAS MÁRTA:
Vonószongora — magyar szabadalom 1894-ből 380

LEGÁNY DEZSŐ:
A zene alakváltásai a kiegyezés első szakaszában I. 392

DEMÉNY JÁNOS:
1908. december 9. — még egyszer 423

DOCUMENTA
Paraszti életrajzok a Pátria népzenei hanglemezek tükrében (Gábry György) 425

KÖNYVEKRŐL
Tallián Tibor: Bartók Béla — Lampert Vera: Bartók népdalfeldolgozásainak forrásjegyzéke — Csaplár Ferenc: Kassák Lajos Bartók-verse — Péter László: Bartók Szegeden (Breuer János) 439

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 50,— forint, egész évre 100,— forint.
Index: 25 563

HU ISSN 0025—0384

81.5445.66-21 Alföldi Nyomda, Debrecen

UJFALUSSY JÓZSEF:

*PREMISSZÁK A BARTÓK ZENE MEGÉRTÉSÉHEZ**

Elmúlt száz esztendeje, hogy Bartók Béla megszületett, harminchat éve halott. Műveit világszerte rendszeresen játsszák operaházakban, hangversenytermekben, újabb és újabb hanglemezeken rögzítik és terjesztik. Kisebb könyvtárat töltene meg a róla, művészetéről szóló irodalom. Szokás őt századunk zenéjének klasszikusaként emlegetni. Zenetörténeti és esztétikai megítélése, jelentősége körül mégis újra meg újra fellángolnak a viták, a zenetudomány, a zenetörténet kutatói mégis egyre csak keresik helyét Európa és a világ zenetörténetében. „A háború utáni években még a Bartókkal való viszony sem volt tisztázott, vagy éppen háborítatlan. A zenéjéhez vezető utat csak apránként lehetett bejárni." Ulrich Dibeliusnak ez az 1966-ban publikált megállapítása[1] még mindig nem múlta idejét. Donald Mitchell sem merte még állítani 1967-ben, hogy „a 20. század zenéjének ... nagy alakjait teljesen értenék", s a második világháború előtt „talán éppen Bartók szenvedett a legtöbbet" a három nagy körül „a nyomasztó nehézségektől és félreértésektől".[2] Vagy valóban olyan nehezen lelné helyét a zenetörténet folyamatosságában, mint ahogy Eric Blom vélte róla — és vele együtt Vaugham Williamsről — a 20. századi zene indulásáról írott tanulmányában? Kettejüket az El Grecókhoz és Turnerekhez hasonlította, akik „mintegy görcsként jelennek meg a művészetek egész történetében". Afféle különcök, a történelem furcsa szeszélyei, „mert inkább elkülönülnek, mintsem elfoglalnák helyüket a kisebb-nagyobb alakok többségének sorában. Olyan mérték, amelyről nem tudni világosan, hogy elődök hatottak-e rá; követők is ritkán folytatják őket, semmi esetre sem közvetlen tanítványok ..."[3]

Kétségtelen, hogy a század zenei köztudatában későn tűnt fel. Kezdeti kísérletei, hogy műveivel megjelenjék az európai zeneéletben, aránylag hamar, 1911 körül abbamaradtak. Kapcsolata Richter Jánossal,[4] Ferruccio Busonival, Frederick Deliusszal nem tartott soká. Honegger visszaemlékezése az op. 1. Rapszódia próbájára Volkmar Andreae vezényletével Zürichben, 1910 májusában, szintén csak egy alig elkezdődött és hamar félbeszakadt kapcso-

* A Nemzetközi Zenei Tanács zenetudományi kongresszusán elhangzott előadás (1981. október 2.).

[1] Ulrich Dibelius: Moderne Musik 1945—1965. München 1966, R. Piper & Co Verlag. — p. 27.

[2] Donald Mitchell: The Language of Modern Music. London 1967. Faber and Faber. — p 25.

[3] Eric Blom: How it started: The Ninteenth-Century Pioneers. In Twentieth Century Music. Its Forms, Trends and Interpretations throughout the World. Edited by Rollo H. Myers. New York 1968, Orion — p. 18.

[4] Hans Richter.

lat egyik dokumentuma.[5] Bartók zeneszerzői, zongoraművészi visszavonulása 1912-ben, majd az első világháború még jobban elzárta őt a szélesebb nyilvánosságtól. 1918-ig, amíg az Universal Edition szerződést nem kötött vele, még olyan kiadója sem volt, akinek révén művei szélesebb közönség elé juthattak volna. Eredendő hajlamát a magánosságra ezek a körülmények csak erősítették. Hozzájárultak, sőt kényszerítették őt arra, hogy a maga sajátos, öntörvényű módján keresse a kor színvonalához mért magyar zene megalkotásának útját.

Amikor 1920-tól kezdve mind gyakrabban jelent meg műveivel koncertező művészként is Európa hangversenytermeiben, fogadtatása éppúgy felfedezés számba ment, mint ahogyan egykor Busonit is eredetisége ragadta meg. Két nagy kortársa, Stravinsky és Schönberg ekkor már ismert, vezető személyisége volt a nyugat-európai művészvilágnak mind zenéjével, mind az új zenéről zajló heves vitákban való részvételével. Innen eredt az a mai napig tartó szokás, hogy Bartókot hol egyikükhöz, hol másikukhoz, hol egyikükkel, hol másikukkal próbálják mérni. Nemzetközi bemutatkozásának első éveiben, a negyvenedik születésnapjára megjelent köszöntő cikkekben azonban — a Revue Musicale-ban és a Musikblätter des Anbruchban egyaránt — még inkább az új, az eredeti jelenségnek kijáró méltatás uralkodik.

Salzburgban 1922-ben deklarálták a Nemzetközi ÚJ Zene Társaság[6] megalakulását, és egy évre rá, 1923-ban a Társaság megtartotta első zeneünnepét. Hangversenyei egy időre új Bartók-művek bemutatásának fórumaivá is váltak, különösen az 1926 utáni időben. De ugyanez az időszak és ugyanezek a zenei események jelzik egyúttal az ifjú Theodor Adorno kritikusi pályakezdését, Schönberg és Stravinsky művészetének éles elkülönítését is. Ekkor kezdődött Bartók műveinek értékelésében is a népzenei fogantatás és a hangrendszeri, kompozíciótechnikai újítás elkülönítése és szembeállítása. Bartók ilyetén kettéosztása hosszú időre iskolát teremtett zenetörténeti megítélésében. Nyomai még ma sem tűntek el egészen.

Ne szépítsük, hogy ezeknek a zenei vitáknak mindvégig volt bizonyos — és egyre nyíltabb — politikai töltése. A korszak mind feszültebb légkörében ez elkerülhetetlen volt. Ha Adorno veszélyesnek tartotta az általa oly hevesen bírált folklorizmust, véleményét nemcsak Schönberg művészete iránti elkötelezettsége diktálta, hanem a fasiszta művelődéspolitika manipulált revivaltörekvéseiben rejlő veszély felismerése is.

Félelme nem volt alaptalan. Bartók maga lehetett tanúja és szenvedője a folklór és a nemzeti zenei hagyomány különböző rétegei körül folyó vitáknak, torzsalkodásoknak. Már első új szellemű művei, a magyar, szlovák és román folklór paraszti rétegére hivatkozó kompozíciói soviniszta körök heves és megújuló támadásait váltották ki mind a maga hazájában, mind a román nacionalizmus részéről. Ugyanis egy felületibb, megszokott és népszerű nemzeties dallamvilággal egy sokkal régebbi, a paraszti hagyományban valóságosan élő, a városiak és a módosabb parasztok részéről nem ismert, lenézett és megvetett zenét állított szembe. Majd a harmincas években azt is átélhette, hogy a magyarországi soviniszta propaganda ezt a paraszti népzenét is meg-

[5] Serge Moreux: Béla Bartók. Sa vie — ses oeuvres — son langage. Paris 1949, Richard—Masse Editeurs. — Arthur Honegger előszavával.
[6] Internationale Gesellschaft für Neue Musik — IGNM.

kísérelte a maga szolgálatába állítani. Adorno abban tévedett — mindazokkal együtt, akik Bartók „folklorizmusát" mindmáig bizonyos pejoratív mellékzöngével emlegetik —, hogy nem tett különbséget folklór és ál-folklór, más és más történelmi helyzetben más és más társadalmi funkcióhoz kötött, más jelentésű, más-más módon műzenévé formálódó népzenei vagy népzenei jellegű jelenségek között.

Valóban, a két háború között egyértelműen a nyugat-európai avantgard törekvései számítottak politikailag is „baloldalinak". Így tekintett rájuk a polgári konzervatív sajtó is. Ez sem volt puszta félreértés, mert a művészi újító mozgalmak egyik ága már a század tízes éveitől kezdve a polgári és szocialista radikalizmus mozgalmaival vállalt közösséget. Véleménye, meggyőződése és hovatartozása felől Bartók sem hagyott soha kétséget kora ifjúsága óta. Szükségszerű volt a kölni konzervatív közvélemény megnyilatkozása 1926 novemberében, válaszul A csodálatos mandarin bemutatójára. Valamiféle „bolsevista" zeneként ítélte el Bartók 1. zongoraversenyét Julius Korngold a Neue Freie Pressében[7], amikor Anton Webern Munkás Szimfonikus Koncertjén zongoraszólamát a szerző — Strasser István vezényletével — eljátszotta. Amikor 1931. augusztus 4-én egy tervezett, de meg nem valósult hangverseny előkészületeiről írt Dessauba, egykori tanítványának, Weisshaus Imrének, a későbbi Arma Pál zeneszerzőnek — maga is feltette a kérdést: „... mit is játsszam? Régebbi műveimből játszani — nincs sok értelme ebben a fortschrittlich gesinnt körben. Szonátámat pedig már játszottam ott."[8] Egyértelmű volt az a sajtókampány is, amely 1937-ben Magyarországon jobboldali klerikális körök részéről mind Bartók, mind Kodály zenéjét felforgatónak, destruktívnak, az ifjúságra nézve rombolónak bélyegezte.

Annál figyelemreméltóbb az a fordulat, amelynek jelei a szovjet sajtóban kísérték Bartók hangversenykörútját 1929-ben. A Szovjetunió művészetpolitikája ebben az időben fordult el a húszas éveknek a nyugat-európai avantgarddal közös irodalmi-művészeti törekvéseitől, hogy egy széles népi-nemzeti alapú művelődéspolitikai koncepciót tegyen a helyébe. A vagy-vagy kérdése, dilemmája a Bartók műveivel foglalkozó kritikákban is tükröződik, s az alternatíva itt is az újítót és a folklórból alkotót állítja egymással szembe, de a cikkek többségében ellenkező előjellel, fordított értékrendben, mint Adornóék köre. A „folklorista" Bartókot akár Grieggel is párhuzamba állítják, mint ahogy később újra meg újra felbukkan a nemzetközi Bartók-irodalomban nevének Vaughan Williamsével való összekapcsolása. Donald Mitchell joggal tiltakozik Stravinskynak szinte szállóigévé vált mondása ellen, amely sajnálkozva emlegette Bartók „életre szóló gusztusát hazai folklórja iránt".[9] „Olyan kijelentések, amelyek igen jól pászolhatnak Vaughan Williamsre vagy Kodályra, de aligha találóak Bartókra vonatkoztatva."[10]

Úgy látszik tehát, hogy már jóval a második világháború kitörése előtt készen állott a szkémáknak az a rendszere, amely szerint Bartókot különböző oldalról megítélték, besorolták ebbe vagy abba a kínálkozó kategóriába. Ezek

[7] 1927. november 17.
[8] Szonátáját Bartók Dessauban 1927. október 12-én játszotta.
[9] Igor Stravinsky and Robert Craft: Conversations with Igor Stravinsky. London 1959. — p. 74.
[10] Mitchell 1967, p. 111.

a szkémák hatottak, érvényesültek még sokáig, ha módosult körülmények között is, a háború után, mintegy jelezve a Bartók-recepció történetének megszakítatlan folyamatosságát.

Bartók alig egynéhány hónappal élte túl azt a háborút, amelynek végét, vele a maga végleges hazatérésének lehetőségét, oly nehezen várta. Az együtt emlegetett „három nagy" zeneszerző másik ketteje még tovább élt, alkotott. Hat évig az idősebb Schönberg, csaknem huszonhatig a fiatalabb Stravinsky. Adorno 1948-ban fejezte be Philosophie der neuen Musik című könyvét. Benne a század zenetörténetét már csak kettejükkel, mint poláris ellentétekkel jellemezte. „Schönberg und der Fortschritt" az egyik nagy fejezet címe, „Stravinsky und die Restauration" a másiké.

Halála után Bartók műveinek népszerűsége, játszottsága a hangversenyéletben kétségtelenül fellendült. Megítélésében, jelentőségének zenetörténeti mérlegelésében azonban éppen a háború utáni első évtized hozta meg a legtöbb vitát, kétséget és félreértést.

Olivier Messiaen tanítványainak egy csoportja 1945-ben René Leibowitzhoz, Schönberg és Webern egykori növendékéhez és törhetetlen hívéhez szegődött, megtanulni a dodekafónia technikáját. Anton Webern művészetének felfedezése egy időre elhomályosítani látszott a 20. századi zene valamennyi más csillagát, s a dodekafóniából továbbfejlesztett következetes szerializmushoz mérve megalkuvónak számított kései műveivel akár maga Schönberg vagy Berg is, nem beszélve Stravinskyról és Bartókról. A túlzók szemében az európai zenetörténetnek valamilyen különösen egyoldalú, teleologikus képe alakult ki. André Hodeir 1954-ben hajlamos volt a szeriális zenét egyenesen „egy nagy, sajátosan európai tradíció kiteljesedésének" tekinteni,[11] s ezt a szemléletét 1968-ban is fenntartotta.[12] Ami Bartókot illeti, Hodeir nem döntötte el, hogy „a civilizáció végének művésze-e, vagy egy új klasszicizmus hírnöke. Nyilvánvaló, hogy szinte mindazok a zenészek, akik nem Webern követését választották, hozzá fordulnak." Végül úgy vélte, hogy ha Bartókot „a maga kora Weberének és egyszersmind Lisztjének" tartja, „igen pontosan" kijelölte értékének helyét.[13] Ebből a szemléletből következett Európa földrajzi és művelődéstörténeti fogalmának sajátos megszűkítése. Ebben a felfogásban Bartók zeneszerzői jellemzése újra meg újra a „neuer Folklorismus", a „National-Moderne"[14] kategóriájába sodródott, szemben az előbb jellemzett, szűkebben értelmezett „európaisággal".

A korszak egyébként is az „hausse"-ok és „baisse"-ek szüntelen váltakozásának ideje volt a zenei értéktőzsdén. Ulrich Dibelius ebben az állandó átértékelésben szinte a zenetörténeti folyamatok tükröződését ismeri fel. „Először volt Hindemith és Stravinsky, azután Bartók és egyre erősebben Schönberg, majd még csak Webern, vagy még inkább a művéből eredő kötött következtetések, végül a természetes visszahatás az efféle hermetikus bezárkózásra." Dibelius „istenszobrok felállításával és ledöntésével"[15] jelzi az

[11] André Hodeir: La musique étrangère contemporaine. Paris 1954, Presses Universitaires. p. 123.
[12] André Hodeir: Serialism and Developments in Western Music since Webern. In Twentieth Century Music ... Edited by Rollo H. Myers. New York 1968, Orion. — p. 35.
[13] Hodeir 1954, p. 80.
[14] Hans Heinz Stuckenschmidt: Neue Musik zwischen den beiden Weltkriegen. Berlin 1961, Suhrkamp. — p. 142.
[15] Dibelius 1966, p. 30.

egyes szakaszokat, Pierre Boulez is az egyes korszakokban érvényes „elfogultságok ... kísértések, ... megszállottságok" szerint „datálhatná" az epigon partitúrákat. Az epigon csoportokat azokhoz az afrikai törzsekhez hasonlítja, amelyek ledöntik és meggyalázzák bálványaikat, ha azok nem feleltek meg várakozásuknak.[16]

Ez volt az az időszak, amikor — 1949 és 1953 között — még egyszer Magyarországra, Bartók hazájába is visszatért a megfelezett Bartók torz kísértete, s a „folkloristának" szembe kellett fordulnia a zenei közlésmód újítójával. A szándék, a széleskörű zenei művelődés megteremtése, az új közönség megnyerése és bevonása a zenekultúrába, helyes és tisztes volt, de az egyoldalú, szűk látókörű, hozzá nem értő és türelmetlen végrehajtás visszájára fordította. A megvalósítás egyik elve a hagyományok felülvizsgálása, a cél érdekében felhasználhatók kiválogatása volt. Ez vezetett a népi, nemzeti tradíció és a klasszikus örökség szűk és vulgáris értelmezéséhez. Vele párosult a „közérthetőség" igen veszélyes és könnyen manipulálható követelménye. E két koordináta metszéspontjába kerültek Bartóknak közvetlenül a folklórhoz fűződő alkotásai, s a többiek, mint amelyek „a polgári dekadencia torzító hatását" viselik magukon, egy időre kimaradtak a repertoárból. Közéjük tartozott a hányatott sorsú Csodálatos mandarin, és még egynéhány jelentős kamarazenei és szimfonikus alkotás.

Azt, hogy Bartók életművének ilyen kettéválasztása mily abszurd és káros, hamarosan be kellett látnia még azoknak a jóhiszemű muzsikusainknak is, akik egy időre elfogadták annak hibás művelődéspolitikai megokolását. Az elkülönítés merevsége fokozatosan oldódott, 1955-ben, A csodálatos mandarin újbóli műsorra tűzésével végleg átadta helyét az egész életmű megértésének.

Nagyjából ugyanabban az időben, amikor a szélsőségesen polarizált Bartók-értelmezés Magyarországon is visszavonulóban volt, kezdett felülkerekedni világszerte életművének, zenei örökségének történelmileg érettebb megértése. Halsey Stevens immár klasszikusnak számító Bartók-életrajzával[17] ugyanegy évben, 1953-ban jelent meg Hans Heinz Stuckenschmidt alapos Bartók-tanulmánya.[18] Benne a szerző az elsők között teszi mérlegre Bartók Béla életművét, mint önálló és eredeti hozzájárulást a 20. század zenetörténetének egészéhez. Kifejti, hogy mennyiben más a folklór funkciója és jelentősége Bartók zenéjében, mint múlt századi elődeiében; hogy mennyire nem egyszerűen „folklorista" ő abban az értelemben, ahogyan Stravinsky a „nemzeti-etnográfiai esztétikáról" ír (megfeledkezve önmaga számos jelentős alkotásáról), vagy ahogyan Schönberg állítja pellengérre a „folkloristát" a Drei Chorsatiren (op. 28.) rossznyelvű előszavában. Jó szemmel fedezi fel rokonságát Janáček eredetiségével és megérti Stuckenschmidt azt a sajátos szintézist, amely az urbánus kultúrát és a népzene szellemét a tonalitásnak egészen egyéni újrafogalmazásában egyesíti. Világosan látja Bartók magánosságát, elszigeteltségét a nemzetközi zenepiac, vagy, eufemisztikusan szól-

[16] Pierre Boulez: Penser la musique aujourd'hui. Paris é. n. [1963], Gonthier. — pp. 16, 17.
[17] Halsey Stevens: The Life and Music of Béla Bartók. New York 1953; [2]1964, Oxford University Press.
[18] H. H. Stuckenschmidt: Urbanität und Volksliedgeist. Über Béla Bartók. In Der Monat, 5. Jahrgang, Heft 59. — August 1953.

va a zenei közélet forgatagában: „Az urbanizmus és a népzenei szellem benne megtestesülő bámulatos szintézise mindenesetre elmulasztotta, hogy egy klikk tömjénezését és propagandáját biztosítsa magának. Bartók tartózkodása és elszigeteltsége nem való volt arra, hogy irodalmat hozzon létre maga körül. Nem hirdetett irányzatot, nem alkotott műtermi műszavakat, sohasem szólt bele a legfrissebb divatba. Azért a tömeg szemében esztétikai tekintetben az maradt, ami ő földrajzilag volt: kívülálló, egy kulturális peremállam lakója"[19] — írta tanulmányában.

A hatvanas években rendre láttak napvilágot olyan különböző jelentőségű, népszerűsítő célú összefoglaló kötetek, amelyek a 20. század addigi zenetörténetéről adnak összehasonlító áttekintést. Ha most inkább ezekre hivatkozunk, és nem olyan monográfiákra, mint például Edwin von der Nüll könyve,[20] Denijs Dille Bartók-életrajza,[21] vagy a későbbi alapvető biográfiák és elemző tanulmányok, azért tesszük, mert természetesnek tartjuk, hogy azok írói eleve alaposabban ismerték és jobban megértették Bartók jelentőségét már a maguk korában. Ezért tartjuk a magunk látószögéből ezúttal érdekesebbnek és jellemzőbbnek az említett olykor periferikus áttekintések kísérleteit Bartók megértésére és elhelyezésére az új zene egészében.

Bennük fokozatosan rajzolódik ki az a teljesebb Bartók-kép, amelyet a hangversenygyakorlat és a közönség ítélete már előbb is elfogadott. Ezt a körülményt még a nagyon tartózkodó Hodeirnek is tudomásul kellett vennie: „Bartók halála utáni népszerűsége megerősíti értékét" — írta már idézett nemzetközi áttekintésében.[22] Donald Mitchell már megérti Bartók küzdelmét „a nacionalizmus felületes fajtája, az eklektikus arcra illesztett népies álarc" ellen, s az is világos előtte, hogy „Bartókot egy egyedülálló, romlatlan múlt (a magyar és rokon népdal forrása) vállalásában egy új európai »jelen« fejlődése támogatta".[23] Josef Häusler szerint „Bartók zenéje nemzeti művészet és egyszersmind világméretű elkötelezettség". Az a „magyarság", amely múlt századi elődeinél csak „fűszer és inger-adalék", „egzotikus színezet" volt, „nála a zenei gondolkodás alapjává és igazi újítás forrásává válik".[24] Peter S. Hansen Bartók zenéjét „a 20. század egyik legeredetibb és legbefolyásosabb hangjának" tartja. Nem folytatta Bartók „sem a Stravinsky neoklasszicizmusát, sem a Schönberg impresszionizmusát. Zenei nyelvezete a sajátja volt, s azt hazai elemek, a zene múlt és jelen fő áramának teljes ismerete és saját személyisége alakította".[25] Dyneley Hussey észreveszi „Bartók új tonális felfedezéseit",[26] az pedig, ami még 15-20 évvel azelőtt „megalkuvás" volt, Eric Blom fogalmazása szerint Bartók „végső periódusának tisztult és fülnyugtató zenéje".[27]

[19] Stuckenschmidt uo.
[20] Edwin von der Nüll: Béla Bartók. Ein Beitrag zur Morphologie der neuen Musik. Halle 1930, Mitteldeutsche Verlags A. G.
[21] Denijs Dille: Béla Bartók. Antwerp 1939, N. V. Standard Boekhandel.
[22] Hodeir 1954, p. 80.
[23] Mitchell 1967, p. 110, jegyzet.
[24] Josef Häusler: Musik im 20. Jahrhundert von Schönberg zu Penderecki. Bremen 1969, Carl Schünemann. — p. 89.
[25] Peter S. Hansen: An Introduction to Twentieth Century Music, Boston, 2/1967, Allyn and Bacon Inc. — p. 233.
[26] Dyneley Hussey: Music in Great Britain after 1945. In Twentieth Century Music ... Edited by Rollo H. Myers. New York 1968, Orion. — p. 217.
[27] Blom 1968, uo. p. 15.

Bartók életrajzának második kiadásához írott előszavában Halsey Stevens röviden tájékoztatta olvasóit Magyarország történelméről. Jól látta ugyanis, hogy Bartók Béla egész emberi jellemét, gondolkodásmódját, magatartását és eszmevilágát, életművének motívumait, belső logikáját igazán megérteni csak az őt felnevelő hagyomány és társadalmi környezet ismeretében lehet. A magyar történelem sajátos körülményei között a társadalom feudális rendszere, mint a nemzeti lét egyik, részben valóságos, részben illúzió vélte feltétele, jóval túlélte önmagát és történelmi korát. Magyarországon nem jött létre a maga idején a nyugat-európai nemzetek erőteljes harmadik rendje. A különböző értelmiségi, iparos, kereskedő és kisnemesi rétegekből összeállt városi lakosság még a 19. században is aránylag kis hányadát tette ki a népességnek, s csak nagy késéssel kezdhette kialakítani a maga városi, polgári jellegű életformáját, stílusát.

A kiegyezés, 1867 után az ország — jobbára idegen tőkével — gyors iparosodásnak indult. Budapest rohamosan fejlődött és duzzadt fővárossá, sietve építette ki az állami élet központi gazdasági, politikai és kulturális intézményrendszerét, de egyszersmind lényegében érintetlenül maradt a feudális nagybirtok gazdálkodási rendje, politikai meghatározó szerepe és szelleme. Mindez rendkívüli szociális feszültségeket keltett. A század végén sokasodtak a mezőgazdasági proletariátus forradalmi mozgalmai, és miközben az ország lázasan igyekezett a polgári nemzetek európai közösségébe felnőni, közben már a városi munkásság és a szegényparasztság történelmi gondja sürgette megoldását.

Mérhetetlen távolságra került egymástól a főváros és egy-két más városi centrum vékony értelmiségének, művelt polgári rétegének életmódja, kultúrája, és az évszázados hagyományai szerint, elszigeteltségben és sorsához láncoltságban élő, magyar és nem magyar nemzetiségű szegényparaszti tömegek világa. „Tulajdonképpen két egymástól különböző országunk volt, Budapest magában külön ország volt" — mondotta Kodály; szokott találó szűkszavúságával Lutz Beschnek.[28] A középrétegek közvéleménye a századforduló tájékán, a millennáris ünnepségek mámorában, minden bajért a Habsburg Ausztriától való függést tette felelőssé, és nacionalista függetlenségi jelszavakban, követelésekben, 1848/49 eszményeinek külsőséges felidézésében élte ki magát. Az érettebb, valóban európai látókörű elmék, elsősorban a századfordulóra felnövő ifjú értelmiségiek azonban már világosan látták a társadalmi bajok mélyebb okait.

Bartók Bélát származása, neveltetése a városias, európai érdeklődésű művelődési körbe vonta. A szülői ház zenei légkörében kapta az első impulzusokat tehetsége kibontakoztatásához. Édesanyja áldozatkész szeretete és pedagógiai érzéke, bölcsessége megteremtette számára annak lehetőségét, hogy gimnáziumi évei alatt Pozsony igen fejlett, nagy hagyományokból táplálkozó zenei életében nevelkedjék. Pozsony közönségének zeneszeretete, polgárainak kamaramuzsikálásai Kodály Zoltánnak is élete végéig emlékezetesek maradtak.[29] Kitűnő tanárok irányították itt Bartók rendszeres zenei képzését, színvonalas házi kamarazenélések váltak mindennapi kenyerévé, szolgáltak élet-

[28] Kodály Zoltán: Utam a zenéhez. Öt beszélgetés Lutz Besch-sel. Budapest 1972, Zeneműkiadó. — p. 58.
[29] Kodály 1972, p. 56.

re szóló útravalóul. Feljegyzései tanúsítják, hogy már ezekben az években is százával ismerte és tanulta meg a zeneirodalom java termését. Önéletrajzában joggal hivatkozhatott úgy pozsonyi tanulóéveire, mint amelyek alatt „aránylag elég jól" megismerkedett „a zeneirodalommal Bachtól Brahmsig".[30]

Zenekultúránk szerencséjére tanulmányait — meghallgatva Dohnányi tanácsát — Budapesten a Zeneakadémián folytatta. Budapest ekkor már Európa egyik zenei centrumává nőtte ki magát. Hangverseny- és operai repertoárja kevésbé volt konzervatív, mint Bécsé. Kodály Zoltán arról beszélt Lutz Beschnek, hogy Bartókkal közös tanulmányaik idején „még Liszt Ferenc szelleme hatott".[31] A Zeneakadémiát Liszt és a Wagner család személyes barátja, Mihalovich Ödön igazgatta, az Operaház pedig — részint Mahler budapesti éveinek jóvoltából — híres volt a jó Wagner-előadásairól. Az ifjú Bartók Pozsonyból magával hozott irodalomismeretét — az új iránt mohón fogékony szellemének megfelelően — Wagner és Richard Strauss műveinek tanulmányozásával egészíthette ki.

Ugyancsak Budapestnek, itteni éveinek köszönhette a másik felkavaró ifjúkori élményt: a hazafias függetlenségi hullám tetőzését. Első lelkesedésében ő is ugyanúgy viselkedett, mint a magyar társadalom zöme. Patrióta fogadalma 1903 őszén még hasonló felháborodásból fakadt, Kossuth-szimfóniájának gondolatmenete, programja még sok iskolás közhely emlékét idézi. Bartók Béla jellemének hihetetlen komolysága és etikai következetessége tette, hogy lelkesedése és fogadalma következményeiben messze túlnőtt a kor átlagos hazafias buzgalmán.

Idéztük H. H. Stuckenschmidt szavait Bartók visszavonultságáról, az európai zenei csoportosulásoktól külön- s azokon kívülállásáról. Bizonyára már alkata, gyermekkora, családi körülményei és neveltetése is visszahúzódóvá tették. Ismerjük párizsi levelét 1905-ből, amelyben édesanyjának megjövendöli életre szóló magánosságát. Visszaemlékezéseiben Kodály is úgy mutatja be a zeneakadémista Bartókot, mint aki „nagyon visszavonultan élt, még a legközelebbi iskolatársaitól is, és egyáltalán csak ritkán érintkezett emberekkel".[32] De figyelembe kell vennünk egy másik tényezőt is, amelyről általában nem esik szó, de amely bizonyára részes abban, hogy zeneszerzői habitusa, szemlélete, morálja és magatartása sok tekintetben idegen volt nyugat-európai kortársai számára.

A magyar irodalmi-művészeti élet a történelmi késés következtében sokkal kevésbé különült el még abban az időben a nemzeti lét és kultúra egészétől, annak társadalmi-politikai szférájától, mint a nyugat-európai polgárosult országokban. Bartók tanulóévei idején még elevenen élt a magyar felvilágosodás és reformkor kulturális erőfeszítéseinek emléke, amikor írók, költők, tudósok a nemzeti művelődés gyarapítását szent ügynek, a periklészi görögség leiturgiájához hasonló nemzeti-közéleti kötelességnek tartották. Egyik nagy írónk, Kazinczy Ferenc, aki egyébként egy jakobinus forradalmi mozgalomban való részvételéért fogságot is szenvedett, egyik epigrammájában az írói tevékenységet „áldozat"-nak, szent cselekménynek nevezte.

[30] Bartók Béla: Önéletrajz. Közli Denijs Dille: Bartóks Selbstbiographie aus dem Jahre 1923. In Documenta Bartókiana, 2. Herausgegeben von Denijs Dille. Budapest 1965, Akadémiai Kiadó. — p. 122.
[31] Kodály 1972, p. 27.
[32] Kodály 1972, p. 40.

Ilyen „áldozatra" Magyarországon a mi századunk első évtizedeiben még nagy szükség volt, kivált zenében. Ismét Kodályt kell idéznünk, aki visszaemlékezéseiben hasonlította össze a maguk helyzetét a nyugat-európai zeneszerzőkével: „... a csak komponistának semmi mással nem kell törődnie, mint a szerzeményeivel. De ezt csak olyan országban tehetik meg a zeneszerzők, ahol már sok éve, sőt évszázada megteremtették az ehhez szükséges alapot. Nálunk semmi ilyen alap nem volt" — mondotta már idézett beszélgetéseiben.[33] Ezért kellett neki is, Bartóknak is egyszerre zeneszerzőnek, kutatónak, pedagógusnak és művelődéspolitikusnak is lennie. Innen ered mindkettejük munkásságának igen erős pedagógiai vonása. Az övékéhez hasonló helyzetben, a szomszédos Románia zenei viszonyainak ismeretében beszélt Enescu is lelkesen 1916-ban egy interjú alkalmával népnevelői terveiről.[34]

Ilyen társadalmi légkör, ilyen hagyományok formálták Bartók művészi erkölcsiségét. Így maradt számára is élete végéig szent cselekmény a zenélés, a komponálás. Mindvégig kitartott annál a meggyőződésénél, hogy a zene hivatása nagy és fontos dolgok kimondása az emberiség sorsáról. Ezért művei eszmei programját valósítják meg akkor is, ha jóval túl vannak ifjúkori műveinek verbális programatizmusán. Olyan magatartás, olyan szellemiség volt ez, amely a nagyvilág zeneszerzői körében akkor már jobbára ódivatúnak, túlhaladottnak, szokatlanságával egyben újnak is hatott, és hol tiszteletet, hol inkább csodálkozást váltott ki. A „folklorizmusa" iránti értetlenség is ide tartozik.

Meggyőződése, életprogramja Bartókot olyan zene megteremtésére ösztönözte, amely „új és magyar". Évszázados művelődési hagyomány folytatását vállalta magára: a nemzeti karakter és a nemzetköziség, a korszerű európaiság egyesítésének feladatát. A népies műdal szokványos, megunt dallamvilágának egybeötvözése Wagner és Richard Strauss kromatikus stílusával nem vezethetett eredményre. Ezt egynéhány ifjúkori mű világosan megmutatta. Ebből a tanácstalanságból, egyúttal mély világnézeti és személyes válságból mutatott kiutat a népzenének a városiak előtt addig ismeretlen paraszti rétegével való találkozás.

Ennek a találkozásnak szükségképpen létre kellett jönnie. Feltételei mindkét részről megértek. Az egyik oldalról egy olyan társadalmi réteg részéről, amelynek — ha nagy késéssel is — eljött a történelmi pillanata, sorsa változásának ideje. A másik oldalról olyan intellektusok részéről, akik korszerű általános műveltség birtokában fogékonyak voltak az új iránt, és volt fülük a paraszti szó, ének meghallására.

A Kárpát-medence folklórja, népzenéje az utolsó volt azok közül a kulturális tartalékok közül, amelyek a 18—19. századtól kezdve rendre torkollottak bele az európai műzenébe. A nép emlékezetében évszázadok alatt különböző nemzetiségi jellegek, különböző kulturális áramlatok csodálatos gazdagsága halmozódott itt fel, vált egyneművé a paraszti élet mindennapos közösségében. Bartókot különösen arra tette figyelmessé, hogy a műzene dúr-moll hagyományától a teljes hangkészlet szabadabb birtokbavételéhez más út is vezet, mint a kromatikus továbbfejlesztésé. Ugyanezt az élményt

[33] Kodály 1972, pp. 45—46.
[34] Andrei Tudor: Enescu. Bucuresti 1958. Editura Musicala a Uniunui Compositorilor din R. P. R. — pp. 81—82.

erősítette meg 1907-ben ismerkedése Debussy zenéjével, majd az öreg Liszt műveinek fokozatos felfedezése egészítette ki a modusok kitáguló világát.

A feltárt folklór másik, felbecsülhetetlen tulajdonsága az volt, hogy nem valamilyen letűnt világ felélesztett emléke, hanem élő, eleven közösség jelenvaló életformájának organikus része, életstílusának, gondolkozásmódjának hiteles tolmácsa. Méghozzá olyan jogfosztott közösségé, amely éppen egy nagyobb emberi közösség egyenrangú részesévé akar válni. Azok a muzsikusok tehát, akiket magához vonzott a népzene varázsa, akik valóban elmélyedtek tanulmányozásában, egyúttal a paraszti sorssal is közösséget vállaltak. Megértették gondjait, törekvéseit, s azokat a magukénak vállalva, egyben zenéjét is egész zenei-művészi világuk értékrendjének szerves részévé asszimilálták. „Így hát lassanként nemcsak a nép dalait ismertük meg, hanem a fájdalmát is, és meggyőződtünk róla, hogy okvetlenül kell valami változásnak jönnie, hogy a népnek biztosítani lehessen az emberhez méltó életet" — mondotta Kodály visszaemlékezéseiben.[35]

Kétségtelen, hogy Bartók életre szóló elkötelezettségében, a Stravinsky által fölényesen emlegetett „lifelong gusto"-ban, volt valami a nagyvárosi élet ártalmaitól megcsömörlött, menekülő ember vonzódásából. A paraszti életet mindig is a természetes, sőt természeti lét sajátos formájának tartotta, s a 18. század nagy polgári filozófusaitól örökölt „természet"-gondolatot a számára oly kedves paraszti környezettel azonosította. De az egy pillanatig sem jutott eszébe, hogy ennek az életformának a konzerválására törekedjék, abban bízzék. Megtanította őt a nép életével és zenéjével való azonosulás arra is, hogy a közös sors sokkal erősebben forraszt egybe különböző etnikumokat, mint amennyire a nemzetiségi különbségek elválasztják őket. Ezért ő sohasem az egyik vagy a másik nép, hanem általában a nép nevében opponált minden embertelenség ellen. Humanizmusa felülemelkedett a nacionalista elfogultságokon, s a paraszti életmódot ilyen progresszív értelemben állította példának az emberiség elé.

Zenéje sem egyéb, mint a „folklór"-ként lebecsült, afféle furcsaságként kezelt kelet-közép-európai népzene kiemelése korábbi elszigeteltségéből, beillesztése az általános zenetörténet, az emberiség zenetörténetének nagy folyamatába. Serge Moreux-nek[36] egyszer arról beszélt, hogy Kodály és ő a Kelet és a Nyugat szintézisét akarták megteremteni zenéjükkel. Bartók zenéjében a szintézis eredménye sajátos, egyéni formát öltött. Népzenei stúdiumai a zenetörténeti fejlődés logikájának olyan törvényszerűségeit világították meg számára, amelyek így vagy úgy, de közös elvek szerint érvényesülnek népzenében és műzenében egyaránt. Egyfelől Wagner, Richard Strauss, majd Reger és Schönberg, másfelől Liszt, Muszorgszkij és Debussy gyakorlatának tapasztalatait leszűrve, a modalitás elvét az európai temperált hangsor 12 hangjára kiterjesztette, szabaddá tette és szinte végtelenné tágította a belőlük szerkeszthető különféle sorok, „modusok" lehetőségeit. Olyan új rendszert és stiláris közeget hozott létre, amely egyúttal az európai műzene nyelvére lefordíthatta a legkülönbözőbb történeti stílusokat és népzenei hagyományokat. Ezekből rendezte be a maga homogén művészi világát, egyikét a 20. szá-

[35] Kodály 1972, p. 38.
[36] Serge Moreux, id. mű.

zadi zene nagy egységes művészi világképeinek. Ebben az általánosításban válhatott csak szűkebb hazájának zenéje is valóban az emberiség zenéjének egyenrangú részesévé.

Azt, hogy ez a szintézis az életmű alakulásában technikailag hogyan ment végbe, műveinek sorozata — és kivált a Mikrokozmosz műhelye — példázza, különböző analízisek fejtegetik, magyarázzák. Pierre Boulez óvott az olyan vizsgálatoktól, amelyek, „statisztikai és információs alapon eljutnak egy fa gyümölcseinek számbavételéhez, vagy leírásához, anélkül hogy számot vetnének magával a fával, és aggodalom nélkül figyelmen kívül hagyva a megtermékenyülés folyamatát."[37]

Az elmondottak talán segíthetnek a Bartók-kozmosz észlelt jelenségeinek, a jelenségek valóságos organizmusának megértésében.

[37] Pierre Boulez 1963. p. 12.

KECSKEMÉTI ISTVÁN:

*ZENEI KÖNYVTÁRAK ÉS ARCHÍVUMOK MAGYARORSZÁGON**

Mintegy másfél évszázada, amióta Magyarországon az első világi zenei könyvtár megalakult, fokozatosan létrejött a zenei gyűjteményeknek csaknem mindegyik, világszerte is ismert típusa. Nálunk is van patriotica-állományt kiteljesítő nemzeti zenegyűjtemény és a nemzetközi zene dokumentumait gyarapító szakgyűjtemény, a praesens használtatást előíró archívum és a kölcsönzést is engedélyező nyilvános zenekönyvtár, a fenntartó tekintetében van állami, megyei, illetve községi, másrészt intézményi (intézeti), egyházi és magántulajdonú zenei könyvtár. Az állományi dokumentumok típusainak tekintetében is széles a skála: vannak zenei gyűjtemények, amelyek csak hagyományos dokumentumokat, ezeken belül is csak kéziratos és nyomtatott zeneműveket tartanak törzsállományukban, és csak az utóbbi időben egészítették ki ezeket hanglemezekkel és képes ábrázolásokkal; közben fenntartották az alsó időhatáron túli, régi hangjegyes kéziratok és nyomtatványok kirekesztését és más, nem zenei különgyűjteményekbe (Kézirattár, Régi Nyomtatványok Tára) való utalását. Hasonlóak vagyunk a világ zenei közkönyvtáraihoz abban is, hogy a könyvtárak általában nem nyúlnak át a múzeumok gyűjtőköreire a zenei dokumentumok terén sem: rendszerint tehát nem gyűjtenek műtárgyakat (hangszert, zeneművekről készített festményt, plasztikát és a zene körébe tartozó egyéb tárgyi dokumentumokat), de olyanokat sem, amelyekre nézve sajátságos intézményeket jelöltek ki (zeneművek előadását rögzítő mozi- és tv-filmek). Zenekönyvtáraink általában hasonlóak a világ zenei közkönyvtáraihoz szervezeti struktúrájukban is: egyikük sem önálló intézmény, pontosabban nem önálló „jogi személy", hanem csak része valamely intézménynek.

Mielőtt a magyarországi zenei könyvtárakat az említett szempontokból áttekintenők, vessünk egy pillantást a zenei dokumentumok sokféleségére, hogy azután megjelöljük a gyűjteményekben elfoglalt helyeiket.

I. A ZENEI DOKUMENTUMFÉLESÉGEK ÁTTEKINTÉSE

A zenét és a zene vonatkozásait a dokumentumok alábbi sokfélesége hordozza:

1 zeneművek kéziratai
2 zeneművek nyomtatványai (és egyéb sokszorosítványai)

* Ez az összefoglalás a Zenei Könyvtárak Nemzetközi Szövetsége (AJBM) 1981 szeptemberében megtartott budapesti kongresszusa alkalmából készült.

3 zeneművek hangfelvételei (henger, lemez, huzal, szalag)
4 zeneművek előadásait és zenei vonatkozású eseményeket rögzítő hangos mozgóképek (mozifilmek, tv-filmek)
5 zenei vonatkozású tárgyi dokumentumok (műtárgyak)
a) hangszerek
b) képző- és iparművészeti alkotások
6 papíron levő képes ábrázolások (fényképek, metszetek és azok többszörözései) zenélésről, zeneművészekről, zenei építményekről stb.
7 zenei vonatkozású levelek, oklevelek és egyéb kéziratok (pl. zenei tanulmányok, könyvek kéziratai)
8 műsorlapok, műsorfüzetek és plakátok hangversenyekről, operaelőadásokról
9 zenei periodikumok (hírlapok, folyóiratok)
10 zenei könyvek
11 zenei és zenei vonatkozású dokumentumokat tartalmazó mikrofilmek, síkfilmek, mikrokártyák, üveglemezek

II. GYŰJTEMÉNYHATÁROK

Világviszonylatban is kevés az olyan közgyűjtemény — a hágai városi könyvtár zenei gyűjteménye tartozik a ritka kivételek közé —, ahol valamennyi zenei és zenei vonatkozású dokumentumféleséget (vagy legalábbis azok legnagyobb részét) egyetlen zenei gyűjteményen belül őrizzenek. Ez érthető, ha meggondoljuk, hogy az eltérő jellegű dokumentumcsoportok gondozásához, konzerválásához és feldolgozásához eltérő képzettségű szakemberek, eltérő tároló, karbantartó és reprodukáló berendezések szükségesek. Mindez ritkán valósítható meg egyetlen gyűjteményen belül és csakis úgy, ha az ilyen komplex gyűjtemény — amely a tartalom egységét kívánja szolgálni — a dokumentumtípusok szerint szükséges önálló csoportokra tagozódik.

A nemzetközileg is elterjedt gyakorlat szerint a zenei gyűjtemények elsősorban a mozgófilmek és a műtárgyak csoportjait (l. fent 4. és 5. sz.) tartják távol maguktól. A többi dokumentumcsoportot aszerint fogadják be, hogy a gyűjtemény milyen szervezeti típushoz tartozik (l. alább). A szakintézmények könyvtárai (pl. zenefőiskolai könyvtárak) kényszerűen hajlanak arra, hogy a dokumentumféleségek széles skáláját gyűjtsék, hiszen nincs mellettük az intézményen belül más könyvtári gyűjtemény, osztály, amelyekkel e munkát megoszthatnák. Nem így a nagykönyvtárak (nemzeti könyvtárak, egyetemi könyvtárak), amelyeknek a zenekönyvtár csak egyik gyűjteménye. Itt már szorítkozhatik a zenei gyűjtemény kifejezetten a zeneművek hagyományos megjelenési formáinak (kéziratoknak, nyomtatványoknak) a gyűjtésére, hiszen a többinek gondozására rendelkezésre állnak egyéb gyűjtemények.

Magyarországon a zenei és zenei vonatkozású dokumentumok széles körű, komplex gyűjtésére a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Könyvtára a jellegzetes példa, a szűkebb értelemben vett zeneművekére pedig a magyar nemzeti könyvtár zeneműtára.

Magyarországon nincsen önálló intézményként működő zenei közgyűjtemény. Ez vagy könyvtárnak, illetve múzeumnak, vagy pedig tudományos, művészeti, pedagógiai, illetve egyházi intézménynek része, osztálya, tagozata. Önálló zenei gyűjtemény legfeljebb magántulajdonban van. E szervezeti alakzatok magyarországi példatárát az alábbi összeállítás tekinti át.

1. Könyvtárak zenei gyűjteményei

Ahol a zenei gyűjtemény fenntartó intézménye (anya-intézménye) *könyvtár*, ott a zenei gyűjtemény a könyvtár egyik különgyűjteménye, osztálya, illetve részlege. Ilyenkor a zenei gyűjtemény is a fenntartó könyvtár célkitűzéseit és munkamódszereit követi, szolgáltatásaiban is megegyezik vele. A zenei gyűjteményeket magukban foglaló könyvtári intézmények is alapvetően kétfélék Magyarországon. Van a) archiválís jellegű nemzeti könyvtár és b) kölcsönzésre is berendezkedett nyilvános könyvtár. (A „nyilvános" szó régi terminológia átvétele: napjainkban a nemzeti könyvtár is nyilvános elvileg; bármely nagykorú beiratkozó számára használható, az archiválís jelleg azonban csak a praesens használatot teszi lehetővé, a kölcsönzést majdnem teljesen kizárja).

a) A nemzeti könyvtár zenei gyűjteménye.

Nemzeti könyvtárunk, az 1802-ben alapított Országos Széchényi Könyvtár 1949-ig a Magyar Nemzeti Múzeum része volt, azóta önálló intézmény. Fő feladata a magyar és magyar vonatkozású, könyvtári jellegű dokumentumoknak a teljességre törekvő gyűjtése. Önálló zenei gyűjteménye az 1920-as évek folyamán alakult ki; a zenei dokumentumokat addig a törzsgyűjteményben tartották. Napjainkban a Zeneműtár kéziratos, nyomtatott és hangzó zeneműveket tart saját állományában, az utóbbiakat túlnyomórészt a legtartósabb hanghordozó, a hanglemez formájában.

A hanglemezt egy pillanatra ki kell ragadnunk a többi dokumentumtípus közül. Nemcsak azért, mert a legújabb jövevény a gyűjteményben (a nemzeti könyvtár csak az 1950-es évek közepe óta gyűjti), hanem azért is, mert lényegesen és többrendbelien eltér a hagyományos dokumentumoktól. Másképpen kell feldolgozni, másképpen raktározni, másképpen konzerválni, karbantartani és másképpen használtatni, mint lényegesen idősebb gyűjteménybeli társait. A könyvtár legsérülékenyebb dokumentumtípusa sok — itt nem is részletezhető — okot ad arra, hogy távozzék a hagyományos archív-gyűjteményből. Az okok között nem utolsó helyen szerepel az összeférhetetlenség: a hanglemezek között nemcsak zenei, hanem kis részben egyéb (irodalmi, színházi, orvostudományi, sport és más tartalmú) lemezek is vannak, amelyek kizárólag formális analógia — a hanghordozó azonossága — miatt kerültek a zenei lemezekkel együtt a zeneművek tárába. A hangfelvételi gyűjteményben — akár önálló osztály, akár önálló intézmény alakjában jönne is létre — ez a kizáró ok sem szerepelhetne, viszont oly sok pozitívum, ami a hagyományos gyűjteményi keretből hiányzik.

A kéziratos, nyomtatott és hangzó zeneművek mellett kiegészítő állományként őrzi a nemzeti könyvtár zeneműtára a papíron levő, zenei vonatkozású képes ábrázolásokat, köztük is elsősorban az eredeti és továbbreprodukált fényképeket (közülük azonban a színházi és kosztümös képeket a Színháztörténeti Tár gyűjti). További kiegészítő állomány a Zeneműtárban az egyes zeneszerzők tulajdonából származó hagyatéki gyűjtemény; ez a legvegyesebb dokumentumféleségekből álló csoport, hiszen itt nem a dokumentumtípusok azonossága, nem is a tartalmi azonosság, hanem az eredet, a proveniencia egysége a döntő és ezzel párhuzamosan az együtt-tartás előírásának betartása. Vannak elgondolások arra nézve, hogy ahogyan a hangfelvételekből, úgy a fényképekből is nemzeti gyűjtemény szerveződnék, a zenei hagyatékok pedig (amelyek között olykor még tárgyi dokumentumok is előfordulnak) éppen vegyes voltuk miatt múzeumba (zenei múzeumba) kerülnének.

Kiegészítő állomány még a Zeneműtárban a zeneelméleti, zenetörténeti és népzenetudományi tartalmú kéziratok gyűjteménye („Manuscripta musicalia theoretica"), valamint az egykori Esterházy hercegi archívumból származó, zenei és színházi vonatkozású gazdasági iratanyag („Acta musicalia" és „Acta theatralia").

A magyar nemzeti könyvtár zeneműtára tehát a szó szoros értelmében a zeneművek tára: a kéziratos és nyomtatott zeneműveké. A hanglemezek — zeneiek és nem-zeneiek egyaránt — csak ideiglenesen tartózkodnak a zeneműtári állományban, éppúgy a képes ábrázolások, a zeneelméleti-zenetörténeti kéziratok, valamint a hagyatéki gyűjtemény is; mindezeknek megvan vagy meglesz a saját törzsgyűjteménybeli helye — a zenei könyvekről és zenei periodikumokról most ismét nem is szólva: ezek a könyvtár törzsgyűjteményének (könyv-, illetve hírlaptárának) állományában vannak; a zeneműtárban csak tartós letétek, amelyek, ha kell (például tartalmuk elavult), bármikor visszahelyezhetőek törzsgyűjteménybeli helyükre.

b) A nyilvános könyvtárak zenei gyűjteményei.

A nyilvános könyvtáraknak alapvető jellemvonása az olvasóközönségnek a lehető legszélesebb körű, kölcsönzést is lehetővé tevő kiszolgálása, a közművelteség emelése érdekében. Ezért is szokták Magyarországon a nyilvános könyvtárakat közművelődési könyvtáraknak nevezni. Az összes többi könyvtártípustól főként a mindenki számára való kölcsönzési szolgálat különbözteti meg.

A zenei gyűjtemények itt kevésbé idomulnak ugyan az anyaintézmény működési elveihez, mint például a nemzeti könyvtár esetében, de általában megtalálhatók a közös szervezeti egységhez tartozó hasonlóságok. A két legnagyobb közművelődési zenei gyűjtemény például — a Fővárosi Szabó Ervin Könyvtáré, illetve az Állami Gorkij Könyvtáré — megegyezik abban, hogy a gyűjtés irányzatában (amott szociológiai, emitt orosz, szovjet és más idegen nyelvű irodalom) az anyaintézményt követi, de eltér egymástól a szerzeményezés ügyvitelében s még inkább ennek következményeiben: a FSzEK Zenei Gyűjteménye egységesen saját törzsállomány (a könyvek és a folyóiratok sem központi letétek), míg az ÁGK Zeneműtárában ez utóbbiak nem tartoznak a tári állományhoz.

Az említett két nagy budapesti közművelődési zenei gyűjteményen kívül még tizenhat ilyen jellegű gyűjtemény a vidéken működik. Míg az előbbi kettőnek alapítási éve 1956, illetve 1964, a tizenhat vidéki zenei gyűjtemény 1967 és 1979 között létesült. Közös jellemzőjük nemcsak „fiatalságuk", hanem az is, hogy állományuk középpontjában a hanglemez áll. E vidéki gyűjtemények zömükben inkább hanglemeztárak, mint kottatárak, hiszen e gyűjtemények többségének túlnyomó része hanglemezekből áll. Ez teljesen érthető, mert helyes kiindulás volt vidéki városainknak a komoly zenével csak kevés vagy éppen semmi kapcsolatot nem tartó közönségét még a kották-könyvek olvastatásának erőltetése előtt a hangzó zene útján megnyerni e művészet élvezése számára.

Ami a többi dokumentumtípust illeti, a hanglemez mellett mindenütt van több-kesebb zenei könyv és zenei folyóirat, csak ritkábban azonban kotta, és csak elvétve egyéb dokumentumféleség. A zenei könyvek között még a kisebb hanglemezgyűjteményekben is megtalálható legalábbis egy-két zenei lexikon és tematikus katalógus. A hanglemezgyűjteményhez természetesen mindenütt hozzátartozik a megfelelő elektroakusztikai berendezés, amely a lemezek meghallgatását és hozott szalagra való átírását is lehetővé teszi.

Mindehhez különösképpen a Magyar Könyvtárosok Egyesülete Zenei Szekciója járult hozzá, amely mind a zenei könyvtárosok képzése, mind pedig a fővároson kívüli fonotékák létrehozása terén jelentős érdemeket szerzett.

2. *Múzeumok zenei gyűjteményei*

A múzeumok gyűjtőkörénél fogva zenei gyűjteményeik is tárgyi dokumentumokat őriznek: elsősorban hangszereket és egy-egy zeneművész hagyatékából származó tárgyakat (berendezési és egyéb személyes használati tárgyakat). Ezekhez csatlakozhatnak a zeneművészt és környezetét, valamint általános zenei témákat ábrázoló képzőművészeti alkotások. Gyakrabban találhatók ez utóbbiak általános múzeumi (festészeti, grafikai, plasztikai) gyűjtemények egyéb műtárgyai között szétszórtan, mint zenei gyűjteményeken belül.

Az alább felsorolt hat múzeumi jellegű zenei gyűjtemény közül csak három van múzeumi szervezeti keretben, a többi pedagógiai, művészeti, illetve tudományos intézményben működik.

a) A Magyar Nemzeti Múzeum Újkori Osztályához tartozó hangszer- és ereklyetár a múzeum egésze gyűjtőkörének megfelelően hungarica-jellegű: régi magyar, illetve magyar vonatkozású hangszereket és egyéb zenei tárgyi emlékanyagot (karmesteri pálca, jubileumi ezüstkoszorú stb.), de emellett elvétve könyvtári jellegű archívdokumentumot (zeneszerzői levelet stb.) is tart állományában.

b) A Néprajzi Múzeum zenei gyűjteménye népi hangszerekből áll, de itt vannak a századforduló óta létrejött magyar népzenei gyűjtemények primer forrásai is: a parasztok énekét, olykor hangszerjátékát őrző fonográfhengerek, a dallamfeljegyzéseket rögzítő kéziratos támlapok — az első rendsze-

res népzenegyűjtők: Vikár Béla, Kodály Zoltán, Bartók Béla, Lajtha László alapvető folklorisztikai munkásságának dokumentumai.

c) A Magyar Állami Operaház Ereklyetára a magyar operaművészet emlékeinek igen különféle dokumentumait őrzi: zeneművek autográfjait és kiadványait, operaénekesek egykori kosztümjeit, szobor-, festmény-, grafikai és éremportréit, fényképeit, színpad- és kosztümterveket stb. — Itt említendő, hogy az Operaház, a Nemzeti Színház és az egyéb magyar színházak egykori repertoárjának kottaanyagát az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára őrzi; a vonatkozó szerep- és szövegkönyvek e könyvtár Színháztörténeti Tárába kerültek. (Az utóbbiéval részben párhuzamos jellegű állomány van a Magyar Színházi Intézetben).

d) A Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézete egyik osztályaként zenetörténeti múzeum is működik, hangszer- és ereklyegyűjteménnyel; utóbbihoz könyvtári jellegű dokumentumok (levelek, oklevelek, hangjegyes kéziratok) is tartoznak. — Ugyanez az intézet még két olyan osztályt foglal magában, amelyek állománya a múzeumi jelleggel érintkezik. Az egyik a Népzenekutató Osztály (az egykori, Kodály vezette Népzenekutató Csoport), melynek korszerű elektroakusztikai laboratóriuma is van, ahol az egykori népzenei fonogramok hangmásolatai készülnek és ahol a népzenei lejegyzéseket rögzítő támlapok másodpéldányai is el vannak helyezve. A másik osztálya a Bartók Archívum, a magyarországi Bartók-kutatás központja, amely a teljesség igényével gyűjti és őrzi a Bartóktól származó és Bartókra vonatkozó dokumentumokat. (Az intézet könyvtáráról l. alább, 4/a alatt).

e) A Liszt Ferenc Emlékszoba szervezeti különlegessége abban nyilvánul meg, hogy múzeumi jellege ellenére *könyvtár* — a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Könyvtára (l. alább 3/a alatt) — keretében működik. Különleges e gyűjtemény abban is, hogy mindmáig az egyedüli magyarországi zenei közgyűjtemény, amely egyetlen zeneszerző emlékanyagának igen különféle dokumentumtípusaiból építette fel állományát. Hangszerek, bútorok, személyes használati tárgyak éppúgy találhatók benne, mint festmények, rajzok, kéziratok és nyomtatványok.

f) A keszthelyi Helikon Kastélymúzeum könyvtárának „Musica"-csoportja kicsiben hasonló szervezeti felépítést mutat, mint az egykori Magyar Nemzeti Múzeum, amikor még az Országos Széchényi Könyvtár is kebelébe tartozott. Az egykori Festetics-kastély értékes műemlék-műtárgy-együttese régen is, ma is múzeumi jellegű. Ezen belül foglal helyet a monumentális műemlékkönyvtár, amelyben a zenét egyetlen, nagy, „Musica" feliratú szekrény képviseli, a XVIII. századra (és Joseph Haydn-kompozíciókra) visszanyúló egykorú zeneműkéziratokkal, de főként XIX. századi, a gyakorlati muzsikálás célját szolgált zeneműnyomtatványokkal.

3. Zeneiskolák gyűjteményei

Kezdetben e gyűjtemények természetesen kivétel nélkül az oktatás célját szolgálták, később a nagyobb múltúak egy része fokozatosan muzeális jellegűvé vált. Az alább felsorolt három közül az első kettő ilyen.

a) Magyarország legrégibb világi zenekönyvtárát az 1836-ban létesült Pestbudai Hangászegyesület hozta létre az általa 1840-ben alapított Nemzeti Zenede számára. Ennek a zenei tanintézetnek mai utóda a „Bartók Béla Zeneművészeti Szakközépiskola", amely még ma is őrzi egykori Nemzeti Zenede könyvtára állományának egy részét. A régi állománynak egy értékes része még a két világháború között időben átkerült az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárába.

b) Jelentékeny muzeális jellegű állománya van az 1875-ben alapított Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola könyvtárának is. Mint az előbbi, ez is vegyes gyűjtemény, amelyben zeneműkéziratok, zeneműnyomtatványok, zenei könyvek, folyóiratok és hanglemezek, de egyéb zenei dokumentumok is egyaránt egységes saját állományban szerepelnek. Ez a könyvtár Magyarország vezető zenei szakkönyvtára.

c) Kizárólag kurrens oktatási igények teljesítésére szolgálnak a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Zeneiskolai Tanárképző intézetének budapesti és vidéki könyvtárai. A budapesti intézethez tartozó Metodikai Kabinet értékes praktikus hangfelvételi gyűjteményt tartalmaz a zenetörténet tanításához és tanulásához használható, hangszalagon rendelkezésre álló gazdag példatárral.

4. Tudományos és művészeti intézmények zenei gyűjteményei

Ebben a szakaszban előbb az átfedéseket, a párhuzamokat kell kiszűrni. Nem szólunk ugyanis újra a tudományos és művészeti intézmények ama zenei gyűjteményeiről, amelyekről fentebb már esett szó. A zenetudományi képzés Magyarországon nem a tudományegyetemen, hanem a zeneművészeti főiskolán folyik, amelynek egy évtizede óta egyetemi rangja és jellege van, beleértve a doktorráavatás jogát is. Nálunk tehát az egyetemen nincs zenei könyvtár; a zenetudományi tanszékhez tartozó oktató személyzet és diákság a helyben levő főiskolai könyvtárat használhatja. (L. fent: 3/b.) — Egy másik zenetudományi intézménynek, a Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézetének néhány gyűjteményéről már ugyancsak volt szó fentebb (2/d alatt). Nem volt szó azonban könyvtáráról. — Ugyancsak pótolnunk kell az egyéb tekintetben (2/c alatt) már említett Magyar Állami Operaház, továbbá egyéb előadó-együttesek intézményi kottatárának felemlítését és szólnunk kell a Magyar Zeneművészek Szövetségének könyvtáráról is.

a) A Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézetének könyvtárát különösen a magyar zenetörténeti emlékanyagban gazdag Major Ervin-féle gyűjtemény és a Sgambati-féle Liszt-gyűjtemény teszi a szakkutató számára értékessé.

b) A művészeti együtteseknek természetesen saját intézményi kottatáruk van. Említsük meg a Magyar Állami Operaház, a Budapesti Filharmóniai Társaság, az Országos Filharmónia és a színházak kottatárait. Valamennyien a repertoár-anyagot tartják állományban; a régi (30—50 évnél régebbi) állományt, illetve annak értékesebb részét archiválásra többnyire átadják az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárának.

c) A Magyar Rádió két zenei gyűjteménye is érdemes az említésre. Hangtára az ország legnagyobb hangfelvételi gyűjteménye, amely zenei és

nem zenei hangfelvételeket egyaránt tartalmaz. E hangtár jelentékeny része kizárólag a műsorszerkesztés szolgálatában áll és időszakonként a törlés sorsára jut. Sok zenei műsorszámot azonban már eleve a tartós megőrzés és ismételt leadás céljára rögzítenek. A leghosszabb időre archiválni szánt felvételeket a Dokumentációs Tárba irányítják és reájuk nézve szigorú törlési tilalmat rendelnek el. A Magyar Rádió hangtára elsősorban természetesen a Magyar Rádió és Televízió műsorait van hivatva anyaggal ellátni és csak kivételes esetben áll külső intézményeknek és személyeknek rendelkezésre. — A Magyar Rádiónak nagy kottatára is van; ez a Rádió és Televízió zenei felvételeit látja el nyomtatott, illetve kéziratos kottaanyaggal.

d) A Magyar Zeneművészek Szövetsége könyvtára, amely 1949-ben létesült a Szövetséggel együtt, elsősorban a kortárs magyar zene kottakiadványait és hanglemezeit őrzi és bocsátja a Szövetség érdeklődő tagjainak rendelkezésére.

5. Egyházi zenegyűjtemények

Néhány nagy egyházi zenei gyűjteménynek fontos szerepe van a régi zene kutatásában. Különösképpen a jelenlegi egyházi zenei gyakorlatban már nem szereplő, régi zeneművek kéziratai és kiadványai válnak fontos részeivé a zeneművek országos gyűjtemény-egyetemének azáltal, hogy folyamatban levő feltárásuk és katalogizálásuk után nemzeti könyvtárunk mikrofilmre véteti e dokumentumokat és e mikrofilmek bekerülnek a nemzeti könyvtár mikrofilmtárának zenei gyűjteményébe. — Az egyházi gyűjtemények közül kiemeljük a következőket: Káptalani magánlevéltár kottatára, Győr; Musicotheca, Pannonhalma; Püspöki Könyvtár kottatára, Veszprém; Püspöki Könyvtár kottatára, Pécs. Nincs önálló zenei gyűjteménye, csak egyes jelentékeny dokumentumai a sárospataki Tiszáninneni Református Egyházkerület Ráday-gyűjteményének. Kiemelkedő zenei értékei vannak Esztergom, Sopron és Debrecen egyházi gyűjteményeinek is.

6. Magángyűjtemények

A zenei vonatkozású magángyűjtemények közül kétségtelenül a legjelentékenyebb a Kodály Zoltánné tulajdonában levő Kodály-hagyaték, amely most is az eredeti helyén, Kodály Zoltán utolsó budapesti lakásában van és korszerű könyvtári feldolgozása jelenleg is folyik. A gyűjteményben csaknem minden dokumentumtípus képviselve van (eredeti kéziratok, kotta- és könyvkiadványok, fényképek, mozgófilmek, műsorlapok, plakátok, hanglemezek, népi hangszerek, népművészeti és képzőművészeti alkotások stb.). — A gyűjtemény az egyes indokolt esetekben már jelenleg is rendelkezésére áll a szakkutatóknak.

IV. AZ ÁLLOMÁNY BELSŐ TAGOLÓDÁSA A FŐBB DOKUEMTUMFAJTÁK SZERINT

Hogy egyes dokumentumféleségek mely gyűjtemények állományára jellemzőek különösképpen, az röviden és vázlatosan az alábbiakban foglalható össze. A gyűjtemény neve után zárójelben következő számjegy a szóbanforgó dokumentumtípusból ott őrzött állományegységek kikerekített számára utal.

A zeneműkéziratok országosan elsődleges gyűjtőhelye az OSzK Zeneműtára (15 000). További gyűjtőhelyek az MTA Zenetudományi Intézete (3000), a Zeneművészeti Főiskola Könyvtára (450) és a Bartók Béla Zeneművészeti Szakközépiskola Könyvtára (300). Értékes kéziratokat őriznek a fent már említett egyházi gyűjtemények is.

A zeneműnyomtatványok legnagyobb állományai a Zeneművészeti Főiskola (104 000), az OSzK (80 000) és az Állami Gorkij Könyvtár (35 000) Zeneműtáraiban, valamint a Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár Zenei Gyűjteményében (32 000) találhatók. A Bartók Béla Zeneművészeti Szakközépiskolában 29 500, az MTA Zenetudományi Intézetben és a budapesti Zenetanárképző Intézetben egyenként 12 000, a Debreceni városi Könyvtárban 4700, a Miskolci megyei Könyvtárban 3000 a zeneműnyomtatványok száma.

A hanglemezek terén az MTA Zenetudományi Intézete vezet (10 000), ezt követi az OSzK (7500), Szombathely (6700), a Zeneművészeti Főiskola (6300), Debrecen (6000), a Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár (5500), az Állami Gorkij Könyvtár (5000), Székesfehérvár (4500), Eger (4500), Miskolc (4000). A többi vidéki zenei gyűjteményben is középponti dokumentumtípus a hanglemez.

Zenei szakkönyvet valamennyi gyűjtemény tart állományában. Kiemelkedő e téren a Zeneművészeti Főiskola (30 000), az MTA Zenetudományi Intézete (16 000) és a Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár zenei gyűjteménye (12 000).

Zenei szakfolyóirat is valamennyi gyűjteményben található. A legmagasabb állományegység-számokat az MTA Zenetudományi Intézete (5400), a Zeneművészeti Főiskola (2100) és a Bartók Béla Zeneművészeti Szakközépiskola (500) jelentette.

Képes ábrázolás az OSzK Zeneműtárában 1500, Egerben 150, Szombathelyen 130 található a gyűjteményekben.

V. AZ ÁLLOMÁNYOK TÖRTÉNELMI-TARTALMI ÁTTEKINTÉSE

Zenei gyűjtemény XVI. századnál régebbi eredetű dokumentumot Magyarországon nem tartalmaz. Több ilyen is van azonban például az OSzK Kézirattárában vagy Esztergomban, illetve Pannonhalmán (hangjelzetes kódexek, valamint a magyar gregorián és korai polifónia egy-egy ritka emléke). A XVI—XVII. századból való az OSzK Zeneműtárában őrzött és korabeli vokális művek szólamkönyveit tartalmazó Bártfai Gyűjtemény, néhány kéziratos misekönyv, a XVI. század elejéről egy Petrucci-féle zeneműnyomtatvány. Egykorú Lassus-kiadás a Zeneművészeti Főiskolán is található. Sok-

kal gazdagabbak zenei gyűjteményeink XVIII. századi eredetű zeneművekben. Közöttük is leggazdagabb e tekintetben az OSzK Zeneműtára. Itt őrzik a legnagyobb osztrák barokk komponista, Johann Joseph Fux eddig egyetlenként előkerült szignált és datált eredeti kéziratos partitúráját: egy 1706-ból való, két vegyeskarra, két zenekarra és két orgonára írt Te Deum-ot. Ez az unikum éppúgy az egykori hercegi Esterházy-archívumból származik, mint az a kivételes értékű és nagy mennyiségű világi zeneanyag, amely Gregor Joseph Werner és nagynevű utóda, Joseph Haydn zeneigazgatása idején vált az Esterházy-archívum, majd a II. világháború után az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára állományának részévé. Ennek az anyagnak legértékesebb részei Joseph Haydnnak száznál is több eredeti zeneműkézirata, továbbá egy sor művének autentikus, egykorú másolata és első kiadása, nemkülönben az a nagy terjedelmű kéziratos operagyűjtemény, amelynek jelentékeny része Haydn keze alatt és az ő betanításában szólalt meg az Esterházy-operaházban. Ugyancsak az Esterházy-archívumból származtak át nemzeti könyvtárunkba a kortárs-zeneszerzők — a már említett Gregor Joseph Werner, Georg Albrechtsberger, Michael Haydn, Karl Ditters von Dittersdorf és Franz Xaver Süssmayr — műveinek eredeti kéziratai és korabeli másolatai. Az OSzK Zeneműtára Magyarország jelenlegi egyetlen Mozart-zeneműautográfját is magáénak tudhatja. Ez a kézirat, mely egy, a Köchel-jegyzékben még nem szereplő cembalo-prelúdiumot tartalmaz, egy magyarországi muzsikus családi levéltárából került elő az utóbbi években. XVIII. századi zeneművek kéziratait, illetve kiadványait őrzi még a Bartók Béla Zeneművészeti Szakközépiskola, valamint a keszthelyi Helikon Kastélymúzeum könyvtára, továbbá néhány egyházi gyűjtemény is (Pannonhalma, Győr, Veszprém, Pécs, Sárospatak). Nem zenei gyűjtemény — az MTA Könyvtárának kézirattára — őrzi az olyan legrégibb magyar többszólamú zenét, amelyet énekhangokra és zenekarra komponáltak: Esterházy Pál nádor „Harmonia coelestis" kantáta-sorozatának 1711. évi kiadványát.

A XIX. század zenéjéből az OSzK Zeneműtára Schubert- és Berlioz-autográfokat és a romantikus magyar zene primer forrásait őrzi: a verbunkoszene korai szerzőinek, továbbá Liszt Ferenc, Erkel Ferenc, Mosonyi (eredetileg: Brand) Mihály és Goldmark Károly eredeti kéziratait és első kiadásait. Korabeli magyar zenei források találhatók a Helikon Kastélymúzeum, a Zeneművészeti Főiskola könyvtára és az MTA Zenetudományi Intézet Major-gyűjteményében az utóbbi két intézményben értékes Liszt-hagyaték is van.

A XX. században — már az előző évszázad utolsó évtizedei óta — folytatódik a kötelespéldányok beáramlása az Országos Széchényi Könyvtárba. Ennek folytán törvényszerűen minden magyarországi nyomdában előállított zeneműnyomtatvány bekerül az OSzK Zeneműtárának állományába. (Ezen kívül még a debreceni Kossuth Lajos Tudományegyetem Zeneműtárába és még további 10 könyvtárba). — XX. századi magyar zeneszerzők zeneműkéziratai az OSzK Zeneműtárában és a Zeneművészeti Főiskola Könyvtárában is találhatók; az OSzK értékes Dohnányi-hagyatékot őriz. A Magyar Zeneművészek Szövetségének Könyvtára a kortárs magyar és külföldi zeneszerzők zeneművei kiadványainak, hangszalagfelvételeinek és hanglemezeinek gyűjteménye.

Zenei Könyvtáraink nyilvántartásai igen eltérőek. Talán a legérdekesebb az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárának nyilvántartási módjain végigtekinteni, mert itt csaknem mindenféle nyilvántartási formával találkozunk. Leltáríveken tartják nyilván a zeneművészek rendkívül vegyes hagyatéki anyagát. Kézzel és írógéppel írt katalóguslapok mindössze egy-egy példánya (főlapja) ad hírt az 1945 előtt szerzeményezett kottakiadványokról. Szerzői betűrendes nyomtatott kötetkatalógus regisztrálja az 1940 előtt állományba került zeneműkéziratokat. A II. világháború befejezése után — ahogyan valamivel korábban már a nemzeti könyvtár törzsgyűjteményében — a Zeneműtárban is létrehozták az adréma útján előállított és kis szabványcédulákra sokszorosított katalógust. Ugyanarról az adrémalemezről a szükséges számú cédulalevonatot állítják elő. Ezekből a cédulalevonatokból épül azután a zeneműnyomtatványok és zeneműkéziratok helyrajzi és szerzői betűrendes keresztkatalógusa, a sorozati és a szakkatalógus, és ugyanezek a levonatok használhatók rágépeléshez a gyűjteményes kötetek részcímeinek és a szövegkezdetek nyilvántartására. Xerografikus úton, szükség szerinti kicsinyítéssel készülnek a hanglemezeknek gyakran eléggé hosszú címleírásairól készülő levonatok, itt már a betűrendes előadói katalógus számára is. Számítógépes előállítással készül a Magyar Nemzeti Bibliográfia kiadványa (de egyelőre még nem annak negyedéves zenei melléklete).

A zenei gyűjtemények nem törekedhetnek mind olyan sokoldalú nyilvántartásra, mint amilyen az OSzK Zeneműtárában az adrematizált betűrendes keresztkatalógus révén megvalósult. (Ez a katalógus egyetlen betűrend keretében tárja fel a szerzői és a címadatokat, a zenei és a szövegi közreműködőket — feldolgozókat, szövegírókat, fordítókat — és több más mozzanatot is, amit a feltárás a kutatás érdekében fontosnak tart.) A katalogizálás intenzitása és sokrétűsége a zenei gyűjteményekben különböző; kiemelkedően sokoldalú a Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár Zenei Gyűjteményének a közművelési szempontokat is figyelembe vevő cédulakatalógusegyüttese.

A saját állományok nyilvántartásán túlmenően tájékoztató cédulakatalógusok is kialakulóban vannak. Példaképpen említjük az OSzK Zeneműtárának ilyen katalógusait, amelyek feladata kimutatni, hogy milyen zenei dokumentumok vannak az OSzK-ban a Zeneműtáron kívül, vagy hogy milyen mikrofilmek készültek saját és más zenei állományokról.

A Nemzetközi Zenei Forrásrepertórium (RISM) magyarországi munkálatai során fokozatosan készül az országos zeneműállomány feltárása, katalogizálása és mikrofilmeztetése. Ez a munka az OSzK Zeneműtárában folyik.

Egyes zenei gyűjtemények (Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár, Állami Gorkij Könyvtár ilyen gyűjteményei) időszakosan kötetkatalógusokban is közreadják állománygyarapodásukat, illetve azok válogatását. A magyarországi zeneműkiadványok és zenei hanglemezek regisztrálása a negyedévenként megjelenő Magyar Zeneművek Bibliográfiájában folyamatosan történik meg, a nem zenei hanglemezké pedig a könyvtárkiadványokat is listázó Magyar Nemzeti Bibliográfiában. Tematikus katalógusok jelentek meg egyes klaszszikus szerzők (Albrechtsberger, Süssmayr, Dittersdorf) műveinek az OSzK

Zeneműtárában őrzött kéziratairól, valamint — egy-egy városmonográfia-kötetben — a Tatán, Pécsett és Győrött az elmúlt századokban használt zeneműkéziratokról.

Kötetben is megjelent az OSzK Zeneműtárában őrzött zeneműkéziratok első részének mikrofilmjegyzéke, részletes címleírásokkal és mutatókkal.

VII. OLVASÓ-, TÁJÉKOZTATÓ ÉS REPROGRÁFIAI SZOLGÁLAT
KIADVÁNYOK, RENDEZVÉNYEK

A könyvtárak létének végső értelmét igénybevehetőségük, használatuk adja meg. A dokumentumtípusok differenciálódása következtében még fokozottabb hangsúllyal merül fel ez a kérdés a zenei gyűjteményekben. Másmás feltételekkel hozzáférhetőek az archív- és a közművelődési gyűjtemények, más-más használtatási előírások vonatkoznak a nyomtatványra, a kéziratra és a hanglemezre. A használók köre is különféleképpen szabályozott.

Archívumokban (nemzeti könyvtár, múzeumi és egyházi gyűjtemények), továbbá művészeti, tudományos intézmények gyűjteményeiben (Operaházi Ereklyetár, MTA Zenetudományi Intézet osztályai) a használat praesens jellegű, tehát csak helyben lehetséges. A nagy értékű kéziratos és nyomtatott dokumentumokat mikrofilmről lehet tanulmányozni, de fotoreprodukció is rendelhető róluk. Az OSzK Zeneműtárának hanglemezállománya lehallgatás, illetve átírás céljára csak akkor vehető igénybe, ha a keresett hanglemez más közgyűjteményben nem hozzáférhető és ha igazolt a zeneművészeti, zenetudományi vagy zenepedagógiai célra történő igénybevétel. Iskolai könyvtárak csak tanáraiknak és növendékeiknek, a könyvtárközi kölcsönzési hálózat útján intézményeknek is kölcsönöznek. — Kölcsönzés általában a közművelődési könyvtárak zenei gyűjteményeiben lehetséges, a kölcsönzésből azonban a hanglemezek többnyire ki vannak zárva.

A praesens kutatás helyhez és időhöz való kötöttségét a reprográfiai szolgálat igénybevételével lehet feloldani. Ilyen csaknem mindegyik zenei gyűjteményben igényelhető valamilyen formában. A legtöbb helyen xeroxmásolatot tudnak szolgáltatni, mikrofilmet és nagyítást csak néhány könyvtárban (OSzK, Állami Gorkij Könyvtár, Szombathelyi megyei Könyvtár). Ha valamely gyűjtemény berendezés híján archiválís jellegű (muzeális) dokumentumáról nem tud megfelelő reprodukciót készíttetni, eljuttathatja azt az OSzK Zeneműtárába, ahol a szükséges fotót elkészíttetik.

Az olvasószolgálatok szerves része a tájékoztató szolgálat. A gyors szóbeli tájékoztatáshoz a legfontosabb segédkönyvek többé-kevésbé mindegyik gyűjteménynek rendelkezésre állanak. Írásbeli tájékoztatási forgalmuk elsősorban az archiválís jellegű dokumentumokat őrző gyűjteményeknek (OSzK, Zeneművészeti Főiskola, MTA Zenetudományi Intézet stb.) számottevő.

Az állománnyal kapcsolatos kiadványok közül azok a legjelentékenyebbek, amelyek magát a még kiadatlan zeneművet mutatják be akár transzkripcióban, akár hasonmásban, akár mindkettőben egyszerre. Az OSzK Zeneműtárában a II. világháború óta már sok példa volt hosszú időkön át a szekrényben szunnyadt kéziratok felélesztésére és nemcsak kottakiadvány, hanem hanglemez és élő hangverseny, rádiófelvétel formájában való fölele-

venítésére. E célra indította útjára az OSzK Zeneműtára a „Musica rinata" című sorozatát, amely jó, de feledésbe merült, ismeretlen zenéknek újraszületését segíti elő magyar közreadók útján, a Zeneműkiadó, illetve a Magyar Hanglemezgyártó Vállalat kiadásában. — Jó néhány könyv és sok tanulmány is létrejött az elmúlt évtizedekben az említett zeneműkéziratokról, hazai és külföldi muzikológusok tollából. Primer források közreadására más gyűjtemények (MTA Zenetudományi Intézet, Bartók Archívum; Musicotheca, Pannonhalma) is felmutattak értékes példákat.

Ismét csak az állomány bemutatása miatt kell a rendezvények közül is éppen a kiállításokat első helyen említenünk. Ezek a legutóbbi negyed század során túlnyomórészt zeneszerzői évfordulókhoz kapcsolódtak (Joseph Haydn, Erkel Ferenc, Liszt Ferenc, Goldmark Károly, Dohnányi Ernő, Bartók Béla, Kodály Zoltán), de létrejöttek ilyenektől függetlenül is (bécsi kiállítás osztrák klasszikus zeneszerzők budapesti kéziratairól). Az említett kiállítások nagyrészt az OSzK állományán alapultak. — Jelentékeny volt a Zeneművészeti Főiskola centenáriumi kiállítása, és a szegedi Somogyi Könyvtáré is („100 év Szeged zenei életében"); figyelemre méltóak voltak a keszthelyi Helikon Kastélymúzeum időszaki kiállításai a „Musica"-gyűjtemény állományából, továbbá a közművelődési könyvtárak hanglemez-, kotta- és könyvkiállításai (pl. a Nyíregyházi megyei Könyvtárban).

Az egyéb rendezvények ugyancsak a közművelődési könyvtárakra jellemzőek. Főként a kortárs zeneszerzők műveinek bemutatása említendő, a zeneszerzővel folytatott beszélgetéssel fűszerezve (pl. Szeged, Miskolc), további zenei, zenetörténeti előadások, hanglemezklubok.

Itt is, mint sokhelyt másutt is előtérbe kerül a zenei gyűjtemények napi életében a könyvtárosi munka és az élő zene termékeny és termékenyítő, a zenei közműveltség emelését elősegítő kapcsolata.

VÁRNAI PÉTER:

AZ OLASZ OPERAHAGYOMÁNY TOVÁBBÉLÉSE WAGNER ZENEDRÁMÁIBAN

Mottó:
„Nektek persze könnyebb szidni őket, mint tanulni tőlük."
(Wagner Hans von Wolzogenhez)[1]

Az 1969-es, Rómában tartott Verdi—Wagner kollokviumon Friedrich Lippmann a következőképpen fejezte be Wagner és Itália kapcsolatairól tartott előadását: „Wagner az olasz operát egészében véve nem szerette [. . .] De magáévá tette belőle azt, ami neki megfelelt. Kétségtelenül német-nemzeti célkitűzésű művész volt. De nacionalizmusa, Thomas Mann szép megfogalmazása szerint, »európai artisztikummal volt átitatva«. És ezzel a legjobb német hagyományokat: Schützét, Bachét és Mozartét követte."[2]

E tanulmány a következőkben az olasz operatradíciónak két olyan elemét igyekszik kimutatni Wagner műveiben, amelyek beletartoznak a fentebb említett átvételekbe. Mindkettő a kifejezőeszközök, mégpedig a negatív kifejezőeszközök világába tartozik.

Közhelyszámba megy, hogy az operaműfaj történetének során kialakult számos olyan topos, amely évszázadról évszázadra vándorolt, felbukkant minden nemzet és minden stíluskör operaszerzőinek munkásságában, s amelyeket hol írásba foglaltak a különböző korok elméleti szakírói, hol pedig csak szájhagyományként szálltak tovább, generációról generációra és tanárról növendékre. Felesleges hivatkozni a különböző elméleti munkákra, az adatok, a tudósok neve és elméleteik (affektuselmélet, Nachahmungstheorie) közismertek. Főleg a racionalizmus korának francia és német tudósai jeleskedtek ezen a téren, nem egy közülük naiv módon, szinte szótárszerűen állította összse az affektusok és az azoknak megfelelő zenei kifejezésmódok lajstromát. A tárgyalásunkban szereplő két kifejezőeszköz azonban nem szerepel e munkákban — legalábbis e sorok írója sehol nem talált rájuk.

Az egyik ilyen topos az énekszólam és a zenekari kíséret (néhány esetben csak a zenekar) unisonója, a másik a  ritmusképlet és variánsai.

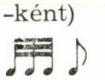
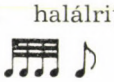
[1] Hans von Wolzogen: Erinnerungen an Richard Wagner, Leipzig é. n., 27. l.
[2] Friedrich Lippmann: Wagner und Italien, in: Analecta Musicologica, Band 11: Colloquium Verdi-Wagner (Rom 1969), Köln-Wien 1972, 247. l.

Mindkettőnek szerepéről, történetéről tettem közzé tanulmányokat.[3] Itt csak összefoglalom az azokban elmondottakat.

Az unisono-topos gyökerei valószínűleg a velencei operáig nyúlnak vissza, legalábbis ott találtam meg első nyomait. Attól kezdve a teljes barokk, klasszikus és romantikus operairodalomban nyomon követhető, utolsó megjelenése talán Alban Berg Wozzeck-je III. felvonásában a teljes zenekar híres unisono *H*-ja. Jelentése úgyszólván kivétel nélkül mindig negatív, illetve bizonyos alkalmazásaiban a földöntúli hatalmakat jelképezi (pl. a XVIII. századi operák, főleg Gluck orákulum-jeleneteiben). Negatívum, tehát: bosszúszomj, gyűlölet, féltékenység, alvilág, gyilkosság, zsarnokság, halál, hogy a negatívnak nevezhető érzelmek és szituációk közül néhányat felsoroljunk. A buffában gúnyos értelművé változik és a gyávaság vagy más hasonló kifigurázandó és kifigurázott jellemvonás ábrázolója.

Alkalmazása kétféle. A másod-, harmadrendű komponisták kezén éppúgy modorossággá, tehát valóban közhellyé, pejoratív értelemben vett toposszá válik, mint bármely, hasonlóan általánosan alkalmazott kifejezőeszköz. Csak a nagy mesterek, mint Mozart vagy Verdi jutottak el odáig, hogy a manírból, a közhelyből karakterizálási faktorrá tegyék az unisonót. Így érkezik el például Mozart fiatalkori műveinek lépten-nyomon felbukkanó unisonoközhelyeitől oda, hogy a Don Juanban a legteljesebb logikai következetességgel csak Leporello, a Varázsfuvolában csak Monostatos zenéje tartalmazzon unisono-helyeket, s így jut el Verdi az ugyancsak manírszerű használattól az Otellóhoz, amelyben Jago személye, illetve intrikája kap unisono ábrázolást. S hadd említsem még meg Beethoven Fidelióját vagy Weber Bűvös vadászát, ahol Pizarro, illetve Sámiel figurája hordozza az unisono intonációkat. (Gluck mellett valószínűleg e két mestertől vette át Wagner *közvetlenül* az unisono alkalmazásának módjait, azaz Gluck, Beethoven és Weber közvetítette hozzá az *olasz hagyományt.)* Mint látni fogjuk, Wagner is Mozart vagy Verdi útját járta be.

Az általam „halálritmus"-nak elnevezett formula újabb keletű, Frits R. Noske kutatásai a késő-tizenhetedik századig, Lully-ig mutatják ki toposként.

Magam csak  formájában (ill. augmentáltan,  -ként) vizsgáltam a halálritmust, Noske ugyanígy értelmezi a  és a  formákat is. Alkalmazásának kimutatása nehezebb feladat, mint az unisonóé. Gyakran tűnik fel ugyanis ez a ritmusképlet indulóritmusként, éppen hogy nem a halál, hanem a győzelem vagy az örömujjongás ábrázolásának egyik eszközeként. Csakis a szituáció mérlegelése dönthet. Az említett ritmusképletek oly gyakran jelennek meg a halál fogalmi körében, hogy funkciójukhoz kétség nem férhet. Ha indulóban vagy hasonló kontextusban szólalnak meg, ez mit sem változtat másik értelmezésük tényén. Egyébként is lehetséges, sőt, valószínű, hogy a halál-

[3] *Az unisonóról:* „Va, dal furor portata . . ." Az unisono szerepe Mozart vokális műveiben. Zenetud. Tanulm. V. W. A. Mozart emlékére, Budapest 1957, 301—440 l. — *Az említett ritmusképletről:* Adalékok Verdi operáinak negatív tipizációjához. Alakok és helyzetek. Magyar Zene 1966/5 (az itt kifejtett tézist később Frits R. Noske fejlesztette tovább, vö. Verdi and the musical figure of death c. tanulmányával, Atti del III° Congresso Internazionale di Studi Verdiani, Parma 1974, 349—386. l.), valamint: Ritmikus struktúra mint jellemzési eszköz a Sziciliai vecsernyében. Magyar Zene 1974/1.

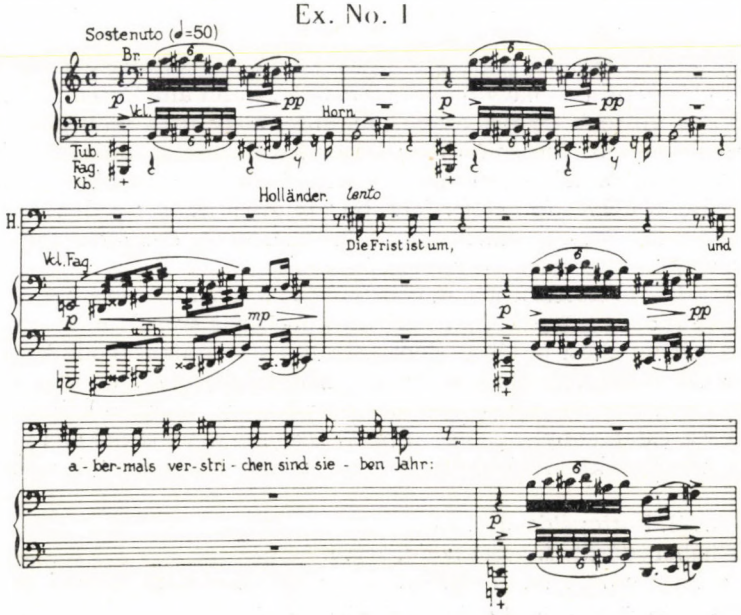
ritmus nem egyéb, mint a gyászindulók tompa dobpergésének szimbolikus transzformálása. (Mint ahogy talán nem megyünk túl messze az elméletgyártásban, ha az unisono-elv mögött a harmónianélküliség esztétikai-filozófiai „negatívumát" sejtjük.) Sem én magam, sem Noske nem foglalkoztunk a halálritmus Verdi utáni előfordulásaival; valószínű, hogy a romantikus operairodalom megszűntével ez a topos is feledésbe ment. A halálritmus wagneri alkalmazása kevésbé széleskörű, mint az unisonóé, de ennek ellenére gyakran előfordul, sőt, mint látni fogjuk, a Ring zenéjében nagyon is jelentős szerephez jut.

És most vizsgáljuk meg Richard Wagner műveit a két kifejezőeszköz szempontjából. Az ifjúkori darabokat (Die Feen, Liebesverbot, Rienzi) kihagytam vizsgálódásaim köréből. Az érdekelt, hogy az érett, önálló stílussal és egyéniséggel rendelkező Wagner hogyan alkalmazza a két kifejezőeszközt.

UNISONO

A *Bolygó hollandi*-ban már megtaláljuk a csíráját az unisono karakterizálási eszközként való alkalmazásának. Az előfordulási helyek nagy része a Hollandi személyéhez, illetve sorsához kapcsolódik. Unisono kíséri első megjelenését, reményvesztettségét *(1. kottapélda)*:

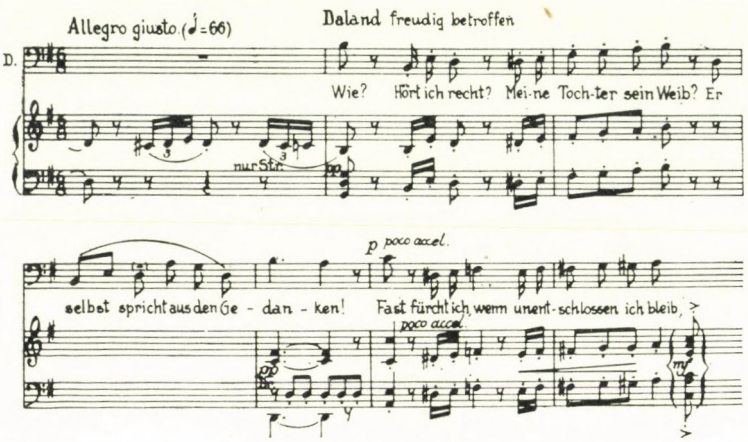
Ex. No. 1



és Dalanddal való beszélgetésének első mondatait. Sőt, Senta első megszólalása, mely szintén a Hollandira vonatkozik, ugyancsak unisono megfogalmazást nyer. És természetesen unisono zenekari menet vezeti be a Hollandinak azon szavait a III. felvonásban, melyekben a hűtlennek vélt Senta sor-

sát mondja el. — Emellett azonban felbukkannak a hagyományos alkalmazásmód esetei is. Így unisono festi alá Daland kapzsiságból fakadó örömét *(2. kottapélda):*

Ex. No. 2



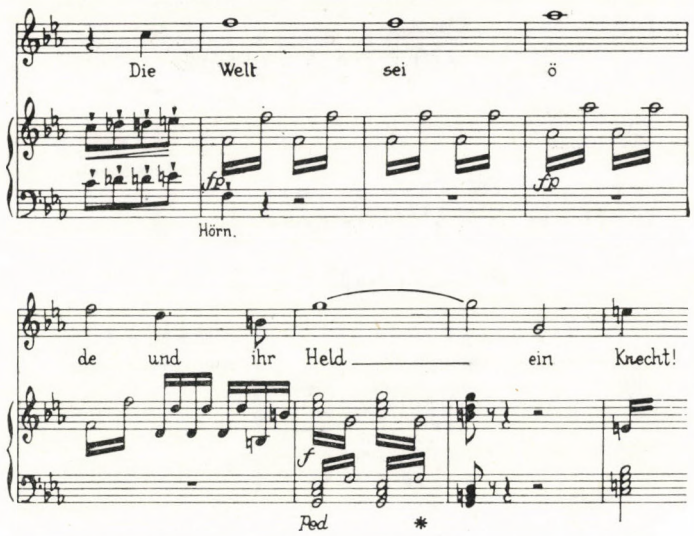
vagy Mary kissé komikus színezetű figuráját. A földöntúliság fogalomköre a Hollandi I. felvonásbeli nagy monológjában a „wann alle Toten auferstehn" szavaknál kap unisono megjelenítést (de lehet, hogy itt a szövegben foglalt végső kétségbeesés, a megsemmisülés fogalma vonzotta az unisonót). Egyébként egy-két helyen találhatni néhány negatívan semmiképpen sem értelmezhető unisono-helyet (pl. a III. felv. bevezetőzenéjében); a döntő azonban az a sok unisono-felrakás, amely egytől egyig negatív cselekménymomentumokhoz vagy jellemvonásokhoz kapcsolódik.

Az első alkotói korszak két másik művében, a *Tannhäuser*ben és a *Lohengrin*ben mindkét kifejezőeszköz erősen a háttérbe szorul: mintha Wagner igazi önmagára találása hevében demonstratívan fordulna el tőlük. (Ugyanakkor mindkét műben az olasz és francia hagyománynak még számos jegye fellelhető.)[4] A *Tannhäuser*ben például tizenöt-húsz unisono-hely található összesen; ezek valamennyije azonban pregnánsan negatív cselekménymomentumokhoz kapcsolódik. A legjellemzőbbeket emeljük csak ki a következőkben:

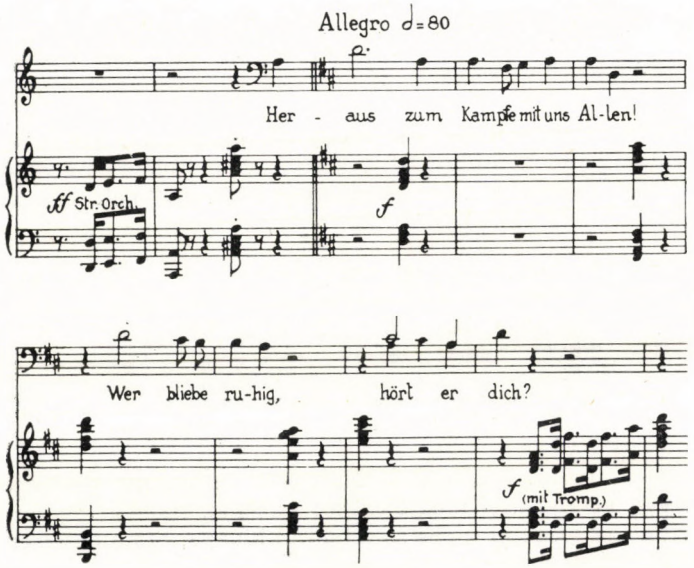
Vénusz átkát *(3. kottapélda, 363. l.)*
Biterolf felháborodását *(4. kottapélda, 363. l.)*
valamint a II. finálé ama jelenetét, amelyben Hermann őrgróf kitaszítja Tannhäusert a Wartburgból *(5. kottapélda, 364. l.)*

[4] Vö. Friedrich Lippmann, op. cit.

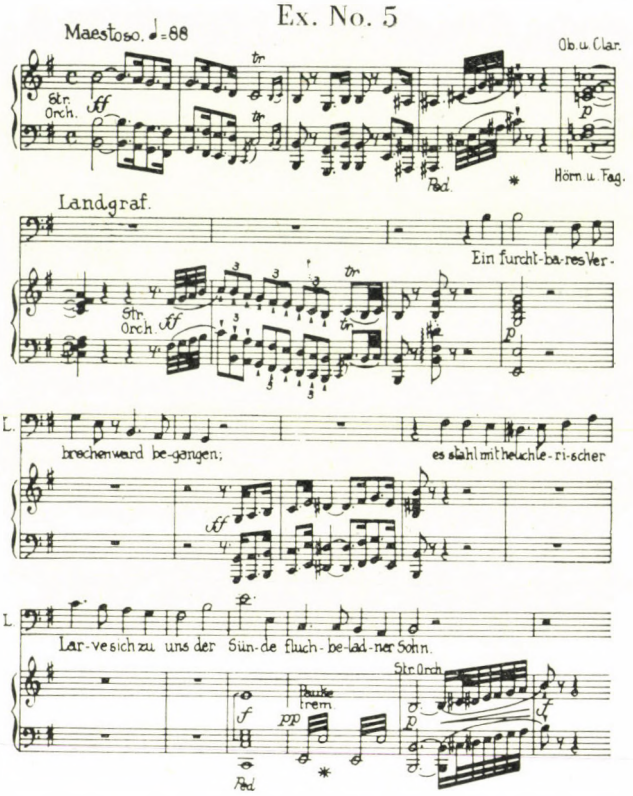
Ex. No. 3


Die Welt sei ö
ff
Hörn.
de und ihr Held ein Knecht!
f
Ped *

Ex. No. 4


Allegro ♩=80
Her - aus zum Kampfe mit uns Al-len!
ff Str. Orch.
f
Wer bliebe ru-hig, hört er dich?
f (mit Tromp.)

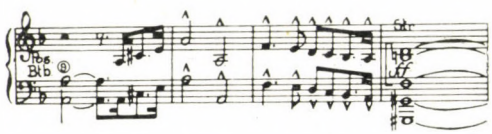
Ex. No. 5



Talán ide sorolhatjuk a római elbeszélés pápai átok-részletének kíséret nélküli énekszólamát („Hast du so böse Lust geteilt"), valamint a frázisvégekre rácsapó — bár fúvósakkordokkal alátámasztott — vonószenekari unisono-meneteket.

A *Lohengrin* partitúrájának alig tízegynéhány unisono helye van. Kettő kivételével valamennyi Telramunddal, illetve az ő vádemelése miatt elrendelt istenítélettel kapcsolatos. A „Gotteskampf-Motiv"-nak nevezett téma *(6. kottapélda):*

Ex. No. 6

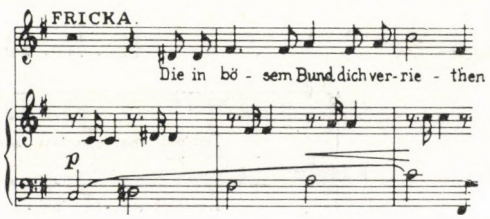


illetve az ezzel motivikus rokonságot mutató és Telramund fellépését kísérő téma úgyszólván *valamennyi* megjelenése: unisono. Ha nem lenne ebben a műben is feltűnő az unisono topos szembeötlő hiánya, azt hihetnők: Wagner

már itt elkezdi e kifejezőeszköz karakterizáló faktorként való alkalmazását. Ám nem unisonóban jelennek meg Telramund legfontosabb mondatai és ami még lényegesebb: a vele legszorosabb dramaturgiai kapcsolatban álló Ortrud szólama, mondhatni, teljesen mentes az unisonótól. (Csak az előbb említett két kivétel egyike szólal meg Ortrud II. felvonásbeli „was tat ich dir?" szavai után. A másik hely — kissé erőltetetten ugyan — szintén kapcsolatba hozható Telramund vádjával: az Elza megjelenésekor megszólaló oboa-angolkürt dallam is unisono felrakású.)

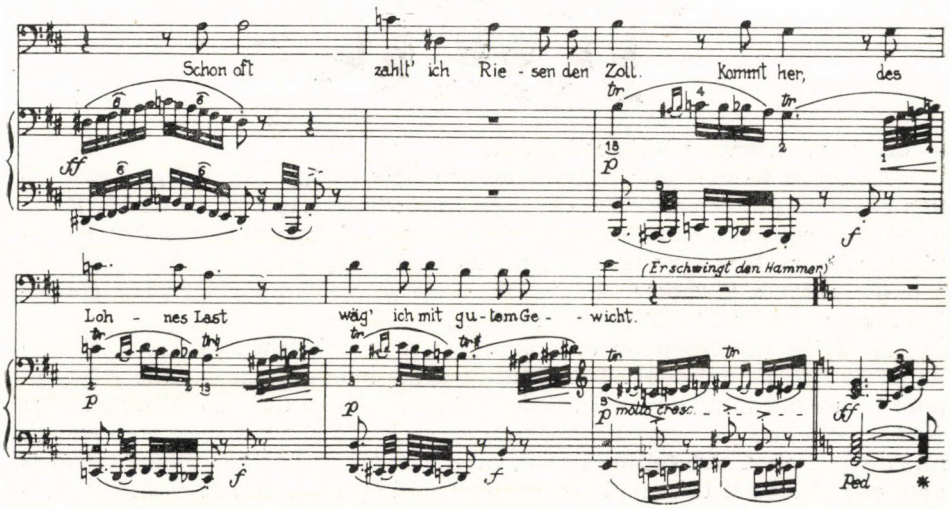
A *Tetralógia* unisonói képviselik az átmenetet a hagyományos, manírszerű alkalmazásmód és a karakterizáló faktorként való felhasználás között. Több helyen találkozunk a tradicionális módszerrel, mint pl. a Rheingold 2. képében Fricka szavainál *(7. kottapélda):*

Ex. No. 7



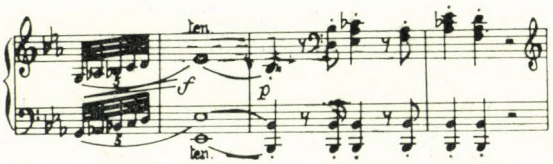
vagy Donner erőszakos-faragatlan mondatainál *(8. kottapélda):*

Ex. No. 8



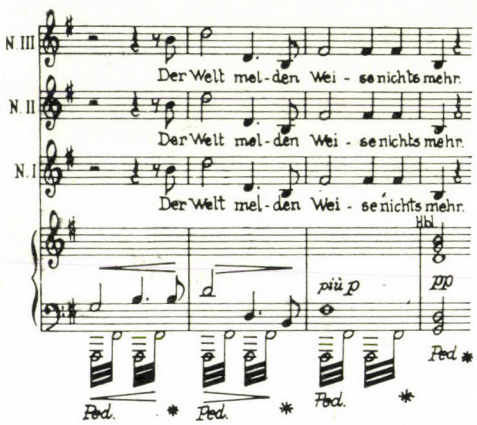
a 3. képben Alberich számos öntelt frázisánál; a Walkür I. felvonásában Hunding megjelenésekor *(9. kottapélda):*

Ex. No. 9



vagy Siegmund elbeszélésében a Neidingekre való utalás során; a Siegfried III. felvonásában Siegfried döbbent „Ist dies das Fürchten?" felkiáltásának zenekari kíséretében; az Istenek alkonya előjátéka Norna-jelenetének végén, az átok-motívum megjelenésekor *(10. kottapélda)*:

Ex. No. 10



— hogy csak néhány példát említsünk.

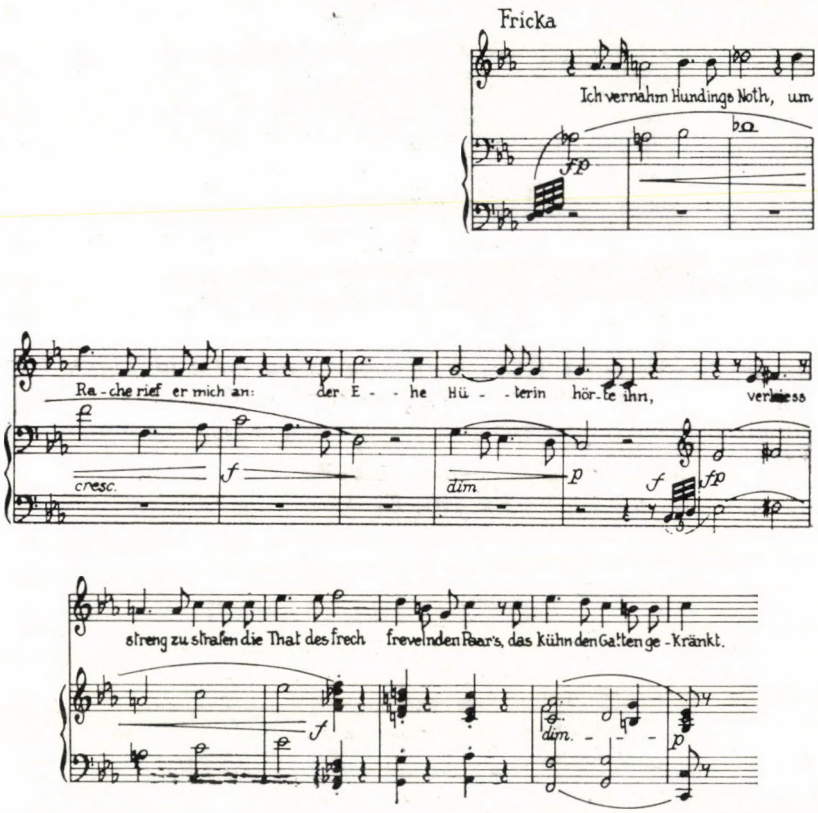
Az összes többi előfordulás különböző logikai vagy pszichológiai szál révén egyetlen problémakörhöz, egyetlen fogalomhoz kapcsolható hozzá. És ez a fogalom egyben a Ring-dráma egyik, ha nem *a* központi gondolata: Wotan világuralomra törő tervének meghiúsulása. Ha végignézzük ezeket az unisono-helyeket, a következő szituációkat, illetve cselekménybeli vagy gondolati momentumokat találjuk hátterükben:

A *Rajna kincsé*ben az óriásokhoz és a szerződéshez (dárda-motívum) kapcsolódnak az unisonók. Tehát ahhoz a két momentumhoz, amely Wotan konfliktusának kiindulópontja. Jellemző módon *nem* unisono Alberich átka (sem az első, sem a negyedik képben), Erda intelme, az istenek alkonyának mint fogalomnak első feltűnése, sőt, még Fasolt megölésének pillanatában is csak egy félütemes unisono basszusmenet jelzi ily módon is az esemény szörnyűségét. Jellemző módon, mondottuk, hiszen elméletünk szerint e kifejező-eszköz használata a Ring folyamán Wotan lelki konfliktusának kísérője. Mert bár vitathatatlan, hogy az Alberich-átok az egész Ring-problematika

egyik magva, a Wotan-konfliktusban azonban, a hatalom konfliktusában, mégis csak másodlagos szerepet játszik. A színpadi cselekmény sarkalatos pontja, elsőrendű drámai faktor, de Wotan egyéni tragédiájának nem *oka,* csak színezője.

A *Walkür*ben még pregnánsabban tárul fel mindez. Szinte természetesnek vehetjük, hogy a dárda-motívum variánsaként megjelenő Unmut-motívum is mindig unisono. De ugyanígy magától értetődő ebben a megvilágításban, hogy Hunding is nagyon gyakran kapja társul az unisonót. Szinte kulcsot ad a problémához Fricka felelősségre vonó első lényeges mondata, mely ugyancsak unisono *(11. kottapélda):*

Ex. No. 11

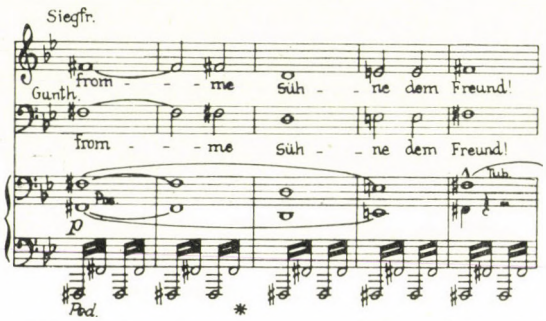


S amikor Wotan, konfliktusának csapdájába esve, megbüntetni kényszerül Brünnhildét, haragjának kitörése szinte tobzódik az unisono helyekben (III. felv. 2. jelenet, „So wisst denn, Winselnde, was die verbrach"-tól kezdve).

A *Siegfried* ebből a szempontból mintegy kivételt képez a Tetralógiában. Általában véve is nagyon kevés unisonóval találkozunk a partitúrában, és ami van — a dárda- és az Unmut-motívum szórványos megjelenésétől eltekintve —, az említett konfliktus-gondolatkörtől távolesik. Ilyen pl. a kardkovácsolás számos unisonója, mely semmiképpen sem negatív momentum. (Hacsak nem akarjuk feltételezni — eléggé erőszakolt lenne —, hogy összefüggés van a kardkovácsolás és a Wotan-tragédia között, hiszen Siegfried *Wotan kardját* kovácsolja egybe, azt a kardot, amellyel majd kettévágja Wotan dárdáját.)

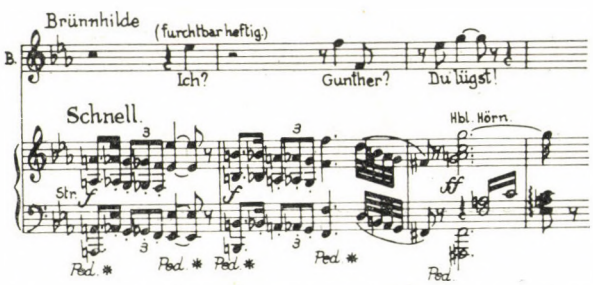
Az *Istenek alkonyá*ban viszont minden unisono-hely (valóban egy-két kivétellel) egyetlen fogalomkörhöz kapcsolódik: Siegfried vétlen bűnösségéhez, bukásához, mely egyben Wotan utolsó reményeinek szétfoszlását, konfliktusa megoldásának teljes ellehetetlenülését is jelenti. Unisono jelenik meg Siegfried és Gunther testvéresküjénél *(12. kottapélda):*

Ex. No. 12



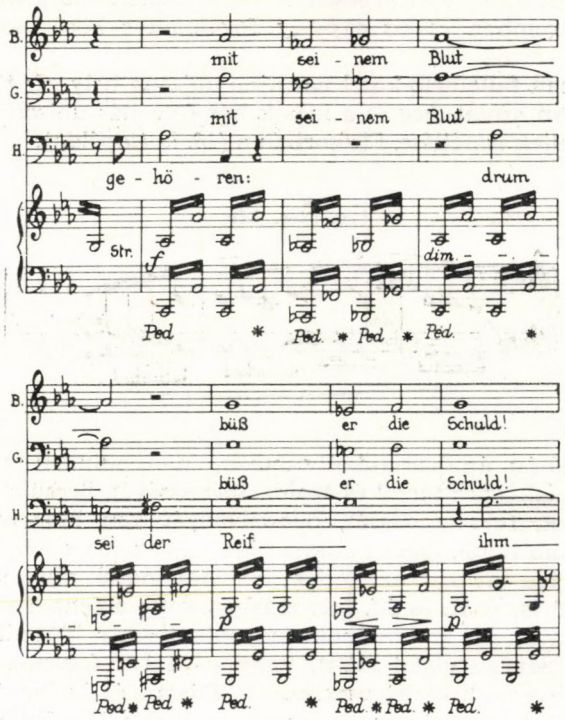
Siegfried árulásának pillanatában, Brünnhilde kétségbeesett „Nun erseh ich der Strafe Sinn!" felkiáltásánál; a Treueschwur-motívum oktávugrásának *valamennyi* megjelenésénél; abban a pillanatban, amikor Brünnhilde rájön a csalásra *(13. kottapélda):*

Ex. No. 13



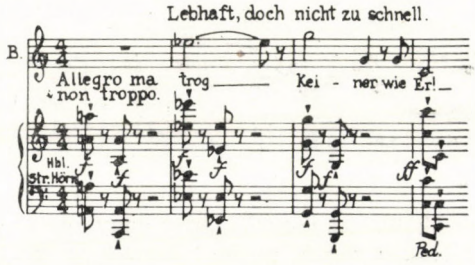
majd a II. felvonás végének több helyén, mindenekelőtt a bosszú-tercett hallatlanul markáns pár ütemében[5] *(14. kottapélda):*

Ex. No. 14



és természetesen Siegfried halála pillanatában és a gyászzenében. És Wagner ismét kulcsot is ad, amikor Brünnhilde záróénekében, a Treueschwur-motívum utolsó megjelenésekor szövegben is utal Siegfried vétlen bűnére és ezzel az Istenek alkonya teljes unisono-szférájának magyarázatát adja *(15. kottapélda):*

Ex. No. 15

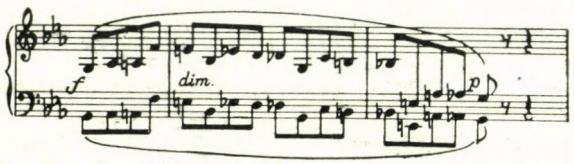


[5] Ez a pár ütem adta az indítékot egy Istenek alkonya-előadáson, hogy Wagner oeuvrejében is nyomon kövessem az unisono-törvényt.

A még hátralevő három zenedrámában lehetünk tanúi a wagneri unisono-alkalmazás legkonzekvensebb példáinak, annak a módszernek, amely ezt a kifejezőeszközt immár véglegesen a zenei karakterábrázolás szolgálatába állítja. Mindháromban csakis egy-egy fogalomkör köré csoportosulnak az unisonók.

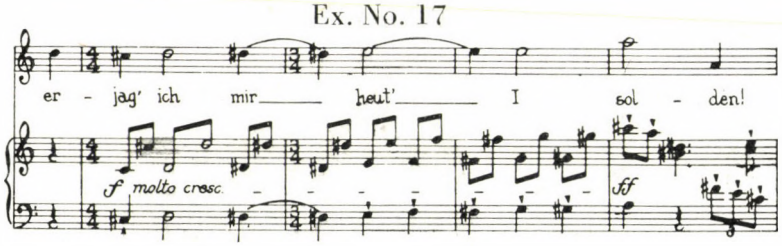
A *Tristan*ban fellelhető közel harminc unisono-helynek több mint a fele az I. felvonásban szólal meg és a másik két felvonás unisonói közül is több az I. felvonásbeliek ismétlése. Elsősorban a *(16. kottapélda):*

Ex. No. 16



témáról van szó (az ún. harag-motívumról), amely minden megjelenésekor a Tantris-problémakörhöz társul és Izolda sértettségét, becsületének hangoztatott megsértését, felháborodását, bosszúvágyát van hivatva kifejezni. De nemcsak ez a motívum, hanem számos idevágó Izolda-szövegrész is unisono felrakást kap. Ide tartozik az ötödik jelenetet indító, megrázóan csodálatos zenekari részlet is. A II. és III. felvonásban vagy a fent említett sértettség-motívum visszatérései az unisonók (egyetlenegyszer Markéra vonatkoztatva, monológja zárómondatai előtt), vagy — a III. felvonásban — néhány esetben, inkább pszichológiai utalásként, Tristan és Izolda tragikus szerelmére vonatkoznak. Hallatlanul jellemző például a III. felvonás egyik párütemes részlete. Tristan „Mit blutender Wunde bekämpft' ich einst Morolden: mit blutender Wunde erjag' ich mir heut' Isolden!" mondata explicite utal a Tantris-problémára és íme, a gondolati és zenei csúcsponton — mélylélektani megoldásként — unisono jelenik meg *(17. kottapélda):*

Ex. No. 17

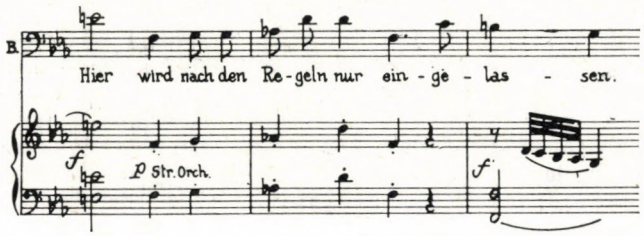


Néhány helyen alkalmazza csak Wagner hagyományos módon a kifejezőeszközt, így a II. felvonás végén, amikor Marke és Melot megjelenik a színen; vagy a III. felvonás végén, amikor a „traurige Weise"-ből alakított ütemek unisonóban jelzik Marke megérkezését.

Azt képzelhetnők, hogy a *Nürnbergi mesterdalnokok* vidám szüzséje kizárja a negatívum ábrázolására szolgáló unisonót, vagy ha mégis előfordul, úgy csak Beckmesser kísérője lehet. Nem így van: a mű eszmei mondanivalójának megfelelően, az unisono-törvény is a vaskalaposság kigúnyolását szolgálja, a konzervativizmust, az elavult mesterdalnok-szabályokat jellemzi. Az alkalmazási mód minden eddigit felülmúl következetességben.

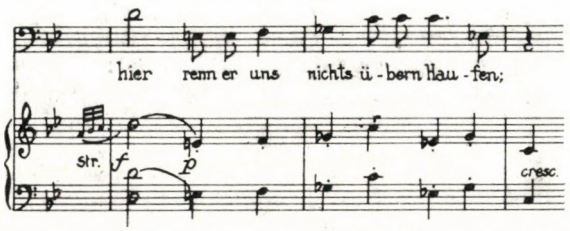
Két részlet mindezt ki is mondja. Az egyik az I. felvonás végefelé hangzik fel, természetesen Beckmesser szólamában (hangsúlyozni kell, hogy az unisono sem itt, sem máshol nem Beckmessert *magát*, hanem az általa képviselt *elvet* festi; *18. kottapélda):*

Ex. No. 18



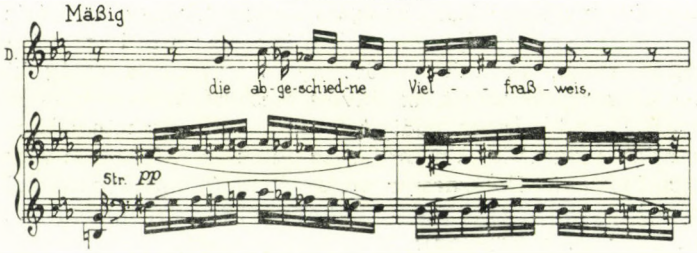
A másik ugyanennek szinte szó szerinti gúnyos visszaidézése Hans Sachs szólamában, a II. felvonás 4. jelenetében *(19. kottapélda):*

Ex. No. 19



E két példa magyarázza a többi előfordulást is. Bájos-karikaturisztikus módon tűnik elő az unisono-felrakás Dávid I. felvonásbeli szólójában, mikor a különböző szabályokra Walthert kioktatja. Már első szavai: „Mein Herr! Der Singer Meisterschlag gewinnt sich nicht an einem Tag!" így jelennek meg, majd a „Habt ihr zum Singer euch aufgeschwungen" szövegrésznél ugyancsak ezzel találkozunk; a Merker funkciója ismertetésénél megint csak („Sieben Fehler gibt er euch vor"), de a leghumorosabb valamennyi közül a mesterdal-dallamok felsorolása közben bukkan fel *(20. kottapélda):*

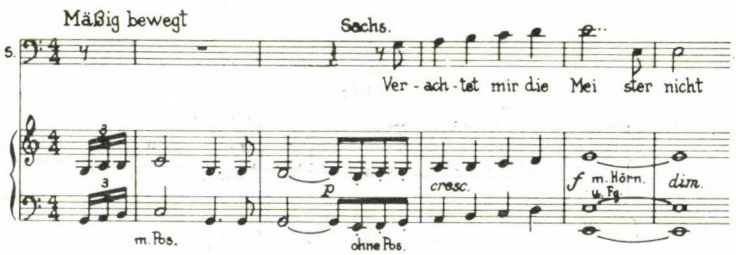
Ex. No. 20



Természetes, hogy a tabulatúra-felolvasást is unisono vezeti be (Kothner: „Was euch zum Liede Richt und Schnur"). A tabulatúra-szöveg megzenésítésében Wagner, hogy úgy mondjuk, „zeneibb" jellemzőeszközt választott, az archaizálás módszerét. Ám amikor Walthernek bele kell ülnie a dalnokszékbe, ismét csak felbukkannak egy-egy ütem erejéig az unisonók.

A *konzekvencia* legmagasabb fokát jelzi, hogy a darab folyamán *Beckmesser személye egyetlenegyszer sem kap unisono-jellemzést* — még a III. felvonás 3. jelenetében sem! Viszont a zenedramaturgiai *logika* abszolút következetességét tapasztalhatjuk a mű utolsó jelenetében. Sachs „Verachtet mir die Meister nicht" kezdetű szózata foglalja össze a mű gondolatvilágát: a mesterdalnokok, bármely elavult szabályok szerint alkotják is műveiket: költők és a német kultúra fenntartói. Nos, a mesterdalnok-motívum, mely eddig minden megjelenésekor ragyogó C-dúr harmonizálásban szólalt meg, *ezen az egyetlen helyen* unisonóban lép fel *(21. kottapélda):*

Ex. No. 21

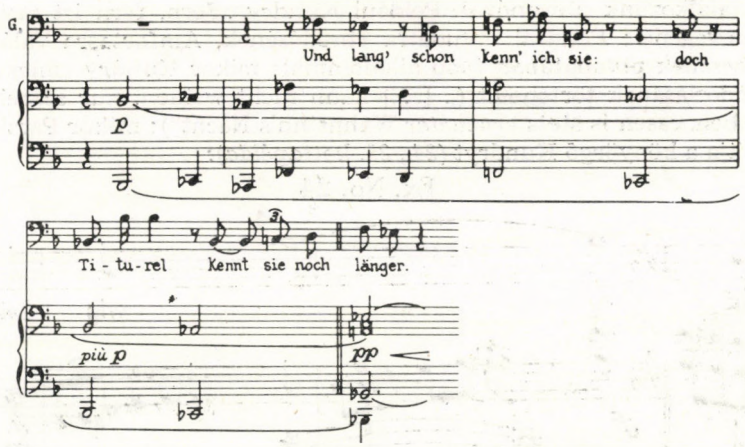


Tehát Wagner itt visszájára fordítja az unisono-törvényt, vagy ha jobban tetszik, egyidejűleg oldja meg zenéjében a tiszteletadás (maga a motívum) és az elmarasztalás (az unisono-felrakás) dramaturgiai feladatát. Más szóval: a nagy alapeszme fényében apoteózisba vonja az elavultat is. A zenedramaturgiai logika párját ritkító, zseniális mintapéldája![6]

A *Parsifal* zenéjében megint csak egy pontba sűrűsödnek az unisonók: Kundry rossz énjét kísérik. Először Gurnemanz szavainál tűnik fel unisono *(22. kottapélda):*

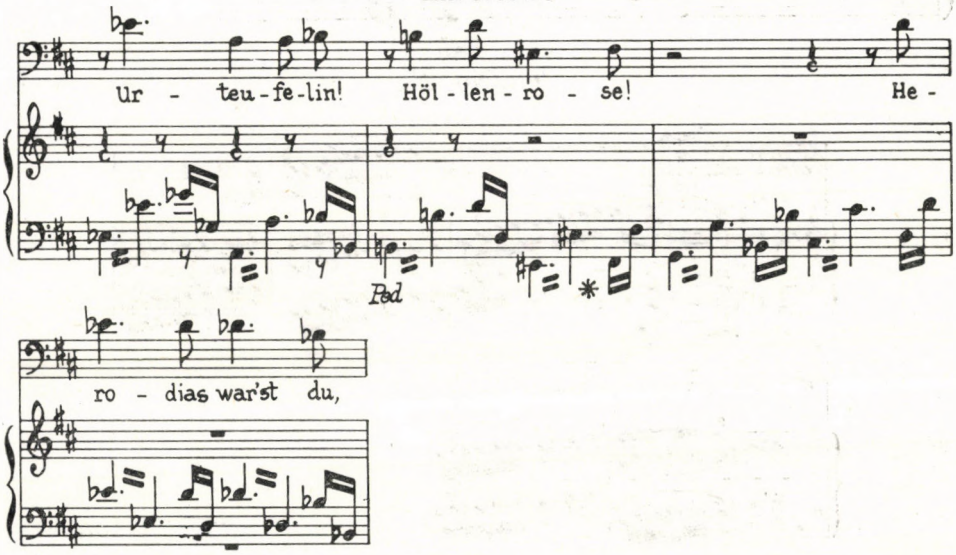
[6] A teljesség kedvéért jegyezzük meg, hogy Wagner kedvesen archaizáló módon a céhek felvonulása jelenetében is alkalmaz unisonót, mégpdeig mindhárom céh-kórusban. Suszterek: „So stahl er sich's dazu", szabók: „wär Stadt und Land verdorben gar", pékek: „Hungersnot! Hungersnot! Das ist ein greulich Leiden".

Ex. No. 22



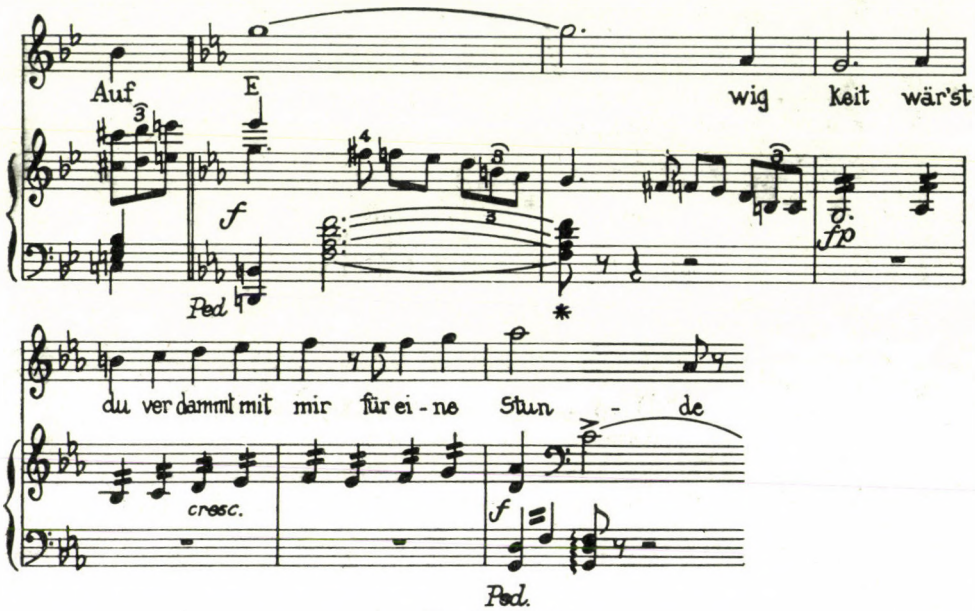
majd mikor Kundry durván közli Parsifallal anyja halálát („[. . .] dich Thoren hiess sie mich grüssen"). A II. felvonás előjátéka szinte tobzódik az unisonókban. E részlet alaptémáját Klingsor-motívumként jelölik. Véleményünk szerint inkább Kundry-hoz kapcsolódik — éppen unisono felrakása révén, már csak azért is, mert e témán kívül sem Klingsor egyetlen mondata, sem a rá való utalások nem kapnak unisono felrakást. Legfeljebb azt mondhatnánk, hogy ez a motívum *(23. kottapélda):*

Ex. No. 23

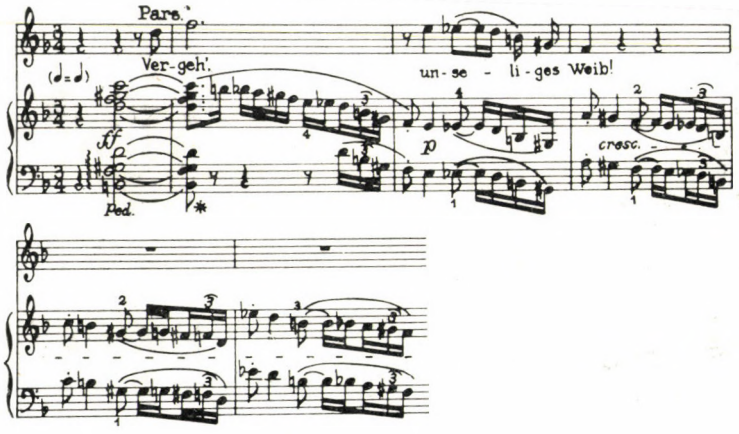


azt jelképezi, hogy Klingsor, varázshatalma révén, uralkodik Kundry rossz énje felett. Kundry és Parsifal nagy párjelenetében igen karakterisztikus helyeken találkozunk unisonóval. Például Kundry „Fern, fern ist meine Heimat" szövegénél; Parsifal öntudatra ébredésének, Amfortasra való visszaemlékezésének pillanatában több alkalommal; mikor Kundry elmondja örökös vándorlásának történetét („ [. . .] kann nicht weinen, nur schreien, wüthen, toben, rasen is stets *erneueter* Wahnsinn's Nacht"); mikor Parsifal visszautasítja a könyörgő Kundryt *(24., 25. kottapélda):*

Ex. No. 24



Ex. No. 25



A III. felvonásban Kundrynak szerepe úgyszólván már semmi nincs; ám az itt még előforduló unisonók, ha közvetett, asszociatív módon is, de kapcsolatban vannak vele: Amfortas utolsó, kétségbeesett monológjában bukkannak fel („Nein! Nicht mehr!"-től kezdve több helyen).

*

HALÁLRITMUS

E jellegzetes ritmusképleteknek dramaturgiai alkalmazása Wagner műveiben sokkal kevésbé szembeszökő, felbukkanásuk sokkal kisebb mértékben nyomon követhető, mint az unisonóé. A *Bolygó Hollandi*ban egyetlenegyszer bukkan fel, a III. felvonásnak abban a pillanatában, amikor a Hollandi hajójának legénysége nem válaszol a norvég matrózok és lányok hívására. A *Tannhäuser*ben nincsen egyetlen előfordulás sem. A *Lohengrin*ben karakterisztikus módon jelenik meg a III. felvonás 1. képében két helyen is; Telramund merénylete után: Lohengrin „Weh' nun ist all' unser Glück dahin!" szavai alatt; valamint a 2. képben, mikor Telramund holttestét behozzák.

A *Ring*-ben azonban igen érdekes eredményekre bukkanhat az analízis. Először vegyük sorba az egyértelmű, hagyományos módon megjelenő alkalmazásokat: a *Rajna kincsé*ben például Donner már idézett fenyegetődzésénél; abban a jelenetben, amikor az istenek kezdik érezni Freia aranyalmáinak hiányát (itt, többek között, szinte kísértetiesen Loge „[...] zum Spott aller Welt, erstirbt der Götter Stamm" mondatának „er*stirbt*" szavára) és természetesen Fasolt halálának pillanatában.

A *Walkür*ben számos helyen találkozunk vele. Néhány példa: A Hunding-motívum valamennyi felbukkanásakor, a motívumba beleszőve:



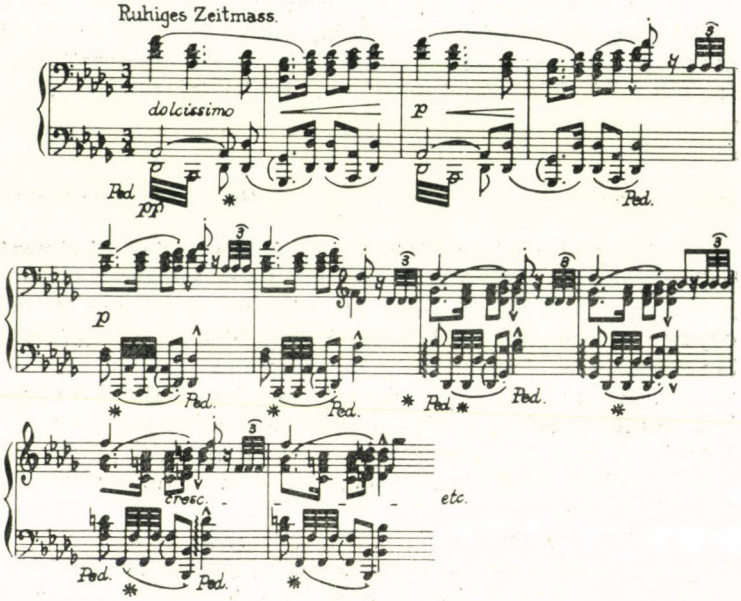
; Hunding „Mein Haus hütet, Wölfing, dich heut' " szavai előtt és után; magától értetődően a Todesverkündigung-jelenet zenekari bevezetésében; Hunding halálakor.

Siegfried: hagyományos értelmű alkalmazás nincsen.

Istenek alkonya: a III. Norna „der ewigen Götter Ende dämmert ewig da auf" mondata után; többször is Siegfriednek a Gibichungok csarnokába való érkezésekor, asszociatív módon emlékeztetve arra, hogy ez a pillanat dönti el Siegfried sorsát; Waltraute elbeszélésében, Wotan lelkiállapotának ecsetelésekor (pl.: „So sitzt er, sagt kein Wort"); az egyik legkarakterisztikusabb megjelenésként a II. felvonásban, mikor Hagen dárdáját nyújtja Siegfriednek, hogy arra esküdjék, a „sie wahr in Ehren den Eid!" szavaknál; Siegfried halálakor és természetesen a Gyászzenében; Brünnhilde záróénekében.

E hagyományos módon megjelenő helyek mellett megkockáztathatunk egy első pillantásra talán merésznek tűnő elképzelést is. Szerepel a halálritmus triolás képlete az ún. Walhalla-motívum szinte valamennyi megjelenésében is. Példaként idézzük első megszólalását, a Rheingold 2. képének első ütemeit *(26. kottapélda):*

Ex. No. 26



Vajon nem tételezhető-e fel, hogy Wagner az „eleve elrendeltetés" értelmében a halálritmussal azt jelzi, hogy a Walhalla megépíttetése, tehát az óriásokkal kötött szerződés és az ebből fakadó konfliktus fogja előidézni Wotan bukását és az istenek alkonyát? Megerősíteni látszik ezt a feltételezést egyrészt a Rajna kincse néhány utolsó partitúraoldala, amelyben az isteneknek a Walhallába való bevonulását kísérő zenében domináns szerephez jut a



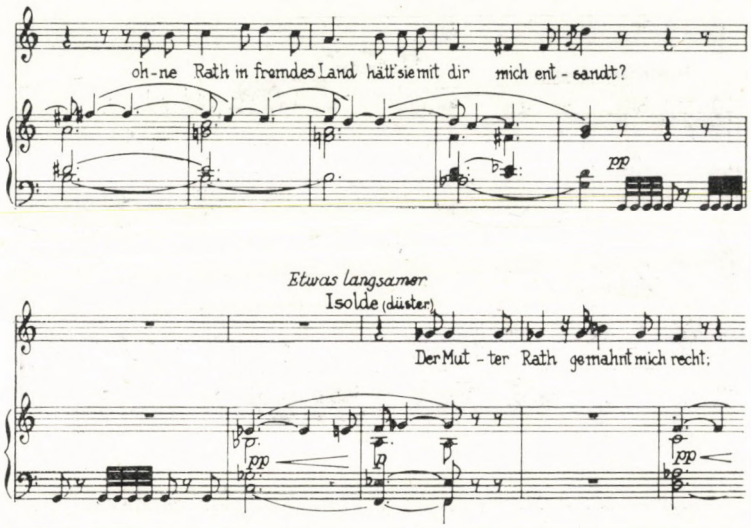
ritmusképlet, melynek fontosságát csak aláhúzza a hangszerelés, a három trombita, három harsona és az üstdob kiemelt szerepe. Másrészt még inkább tanúsít tételünk mellett a Walkür II. felvonásának nagy Wotan-monológja. Először a „Mit acht Schwestern zog ich dich auf" kezdetű szakasz, melynek kíséretében állandóan ott zeng a halálritmus, összefüggésben a Walhallába összegyűjtött hősökkel és a walkürök szerepével. De még inkább bizonyító erejűnek vélem a monológ tetőpontját („[...] der Seel'gen Ende säumt dann nicht"-től „[...] zernage ihn gierig dein Neid!"-ig). Ebben a pár ütemben a Walhalla-motívum háromszor bukkan fel, harmonizálása révén torzítva, ezzel Wotan kétségbeesett undorát szimbolizálva és az istenek alkonyát előrevetítve — s e pár ütemben a halálritmusnak mind duolás, mind triolás formulája lépten-nyomon jelen van. Negatív bizonyítéknak tartom tételem mellett a Siegfried III. felvonásának néhány ütemét, Erda „Ein Wunschmädchen gebar ich Wotan" szavainak zenekari kíséretét: a Walhalla-motívum itt „dolce" előadási utasítással a négy kürt lágy hangján és a megszokott



ritmusképlet *nélkül* szólal meg, mivel e szavak Brünnhildére vonatkoznak.

A *Tristan*ban csakis az I. felvonásban leljük fel a halálritmus képletét. Az egész mű jellegének megfelelően van ez így: a külső cselekményvonal vonatkozó helyein, pl. Tristan halála pillanatában nem kopog a halálritmus, mert ahogy a műben a legfontosabb cselekmény a lelkekben zajlik, úgy e ritmusképletet is pszichologikusan alkalmazza Wagner. Első megjelenése is sokatmondó már: Brangäne figyelmezteti Izoldát, hogy anyjától különböző bájitalokat kapott; erre válaszolja Izolda: „Der Mutter Rath gemahnt mir recht; willkommen preis' ich ihre Kunst: Rache für den Verrath, Ruh' in der Noth dem Herzen!" — azaz, itt utal először, ha burkoltan is, a méregre. És a Brangäne és Izolda mondatait elválasztó három ütemben ott kopog a halálritmus, mintegy pszichogrammaként idézve elénk egy halálos gondolat megszületését *(27. kottapélda):*

Ex. No. 27



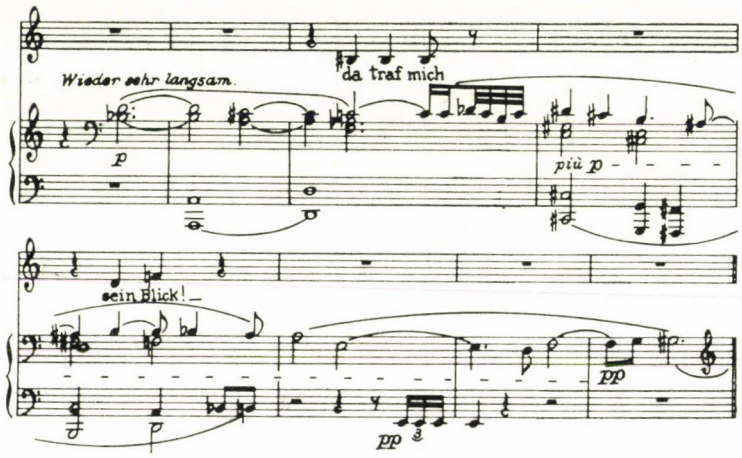
Ugyanez tér vissza néhány perccel később, mikor Izolda szó szerint ismétli Brangäne fent említett szavait. A halálritmus triolás formulája felhangzik a két említett hely között is, Izolda „Herrn Tristan bringe meinen Gruss" szavai előtt. Itt a színpadi utasítás magyarázza leginkább a ritmusképlet megjelenését: „Miután előbb, a jelentésnél összeborzadt, szilárdan és méltósággal." Amint Kurwenal távozik, Izolda — közelgő halála tudatában — búcsúszavakat mond Brangänének, aki kétségbeesetten kérdezi: „Was ist? Was sinnst du? Wolltest du fliehn? Wohin soll ich dir folgen?" és Izolda válasza előtt, melyben megint csak az anyjától kapott méregre utal, ismét ott kopog a basszusban a halálritmus.

A *Nürnbergi mesterdalnokok*ban — ahogy előre látható — egyetlen előfordulása sincs ritmusképletünknek, illetve ami van, az az indulóritmusok

világába tartozik (pl. a Nürnberg-motívumban vagy a Festwiese-jelenetben), ahogyan erre bevezetőnkben utaltunk.

A *Parsifal*ban is több helyen felbukkan a halálritmus, de inkább a zene felületén, semmint pszichológiai mélyrétegeiben. Így például az I. felvonásnak abban a pár ütemében, amikor az apródok a Parsifal által lelőtt hattyú tetemét ünnepélyesen elviszik; amikor Parsifal vak dühében Kundryt fojtogatja. Teljesen hagyományszerű a triolás képlet megszólalása a szóló-üstdobon Titurel egyes mondatai között (a színpadi utasítás: „[. . .] az agg Titurel hangja, mintegy a sírból előtörve"). A II. felvonásban találkozunk az egyetlen lélektani-asszociatív előfordulással. Kundry azon szavait kíséri, melyekben elmondja találkozását az Üdvözítővel. Az ellentétek szimbolikája a döntő ebben a pár ütemben: a halálritmus itt éppen azt szimbolizálja, hogy Kundry *nem halhat meg.* És ez szörnyűbb a halálnál . . . *(28. kottapélda):*

Ex. No. 28



Még egy előfordulás: a II. felvonás végén, Klingsor csodakertjének összeomlásakor, a néhány ütemes zenekari közjáték legvégén szólal meg ritmusképletünk.

*

Az elemzések összefoglalásaként megállapítható tehát, hogy Wagner műveiben ilyen rejtett módon is továbbélnek és hatnak az eredetileg az olasz operából származó hagyományok. Az unisono-törvény — mint láttuk — töretlen vonalban végigkövethető az egész Wagner-oeuvre-ben és hadd mondjuk ki még egyszer a bevezetésben már említett megállapítást: akár csak Mozart és Verdi, Wagner is eljut a kifejezőeszköz manírszerű, tradicionális alkalmazásától az egyetlen fogalomkörre vagy személyre koncentrált karakterizációig. Azaz: a tipikustól az egyedihez. A halálritmust, úgy látszik, túl külsőségesnek tartotta, ennek tulajdoníthatjuk, hogy a Ring és a Tristan egy-egy kiemelkedő példáján kívül alig-alig találkozunk vele.

Végül két megjegyzés. Nem vizsgáltam részletesen, de feltételezem, hogy a Wagnernél gyakran előforduló, egyedülmaradó üstdob-szólók (pl. a Walkür I. felvonásának Siegmund-monológja előtt) ugyancsak a halálritmus körébe tartoznak, annak szférájából erednek, még akkor is, ha a ritmus nem egyezik meg az említett halálritmus-formulákkal.

A másik észrevétel: okvetlenül figyelembe kell venni az ilyenfajta zeneidramaturgiai analíziseknél a zene öntörvényű folyamatát is. Azaz: ha a zeneszerző fantáziája nem *drámai*, hanem *zenei* kiindulásból unisono-megoldást alkalmaz, vagy ha például az énekelt dallamra a zenekarban komplementer-ritmusként valamelyik halálritmus-képlet válaszol — ezeknek semmi esetre sem szabad negatív vagy halállal kapcsolatos jelentéstartalmat tulajdonítani.

SZ. FARKAS MÁRTA:

VONÓSZONGORA — MAGYAR SZABADALOM 1894-BŐL

A billentyűs-húros hangszerek történeti fejlődését szinte a kezdetektől kísérletek, próbálgatások sorozata kíséri végig. Ezek célja valamennyi korszakban más és más volt: a hangszerkészítők hol a hangkeltés új módjával próbálkoztak, hol a hangszínek szélesebb skálájának megteremtésére törekedtek, máskor a hangerő fokozása vagy a hangzás időtartamának növelése volt a megoldandó feladat.

A húrok vonóval történő megszólaltatása — a billentyűzet mechanikai közvetítésével — a tizenötödik század vége óta foglalkoztatta a hangszerkészítőket, a muzsikusokat, az amatőröket. A legrégibb ismert tervrajz Leonardo da Vincitől származik[1] a legkorábbi megvalósított, működő modell képét a tizenhetedik század kezdetén Praetorius[2] közölte. Curt Sachs hangszer-lexikonja[3] ötvenkét vonós-húros-billentyűs kombinációt regisztrál. Ebből:

17. századi: 2
18. századi: 11
1800 és 1850 között készült: 15
1850 és 1900 között: 18.

Lehetséges, hogy az arányszámok fokozatos növekedését 1900-ig magyarázhatja csupán az írásos és tárgyi emlékek megmaradásának nagyobb százaléka. Kivált a tizenkilencedik század második felének mind gyakoribb kísérletei bizonyára kapcsolatban voltak az amatőr-muzsikálás igényeivel, a zongorajáték elterjedtségével, az átiratok divatjával is.

1894-ben[4] magyar szabadalom gyarapította a vonós-zongora kísérletek számát. Megalkotója Schnöller Lajos volt. Nevét és szabadalmát Sachs lexikonja is jegyzi, 1893-as, téves évszámmal. A szabadalom leírását a bécsi Patentamt őrzi, 1894 — 44/62 számon.

Schnöller Lajos 1862-ben született. 1889-től a „Magyar Zeneiskolának" (az iskola alapításától) zongoratanára volt. 1895-ben igazgatói kinevezést ka-

[1] Rajzát a párizsi Bibliothèque de l'Institut őrzi (Ms. B 2173, fol. 50v.). Az ábrázolást közölte az MGG (1966), 13. kötet 80. tábla.

[2] Michael Praetorius, Syntagma musicum. Band II. De Organographia. Wolfenbüttel, 1619. 67—72. l., III. tábla.

[3] Curt Sachs, Real-Lexikon der Musikinstrumente. Berlin, 1913. 360—361. l.

[4] Katalog der von dem kaiserl. königl. Privilegien-Archive im Jahre 1894 registrirten Ertheilungen, Übertragungen, Erlöschungen und Annullirungen von Erfindungs-Privilegien, sowie der zu ihrer Aufrechthaltung eingezahlten Taxannuitäten. Wien. 1895.
Az 1894-es évre vonatkozó katalógus három vonós-zongora találmányt regisztrál, egy budapestit és két bécsit.

pott.[5] Az 1890-es években hangversenyező művészként is gyakran említi az egykorú sajtó.

A „Magyar Zeneiskola" 1893/94-es évkönyvében[6] Schnöller Lajos rövid cikket közölt találmányáról. A cikk címe: „A vonós-zongora rövid története és jelentősége. — Hangszertörténeti tanulmány." Az írás nagyobb része valóban a történeti előzmények összefoglalása, s csak néhány sorral utal az új, gyakorlatban is megvalósított szabadalomra.

„El lehet vele érni azt, a mi eddig nem sikerült: a tetszés szerinti sebességgel való játszást, akár legato, akár staccato, egyforma könnyűséggel. Minden hangot tetszés szerinti ideig lehet kitartani, erősíteni vagy gyengíteni. — Alkalmas polyphonikus művek előadására, hegedű, mély hegedűre és gordonkára írt sólók igen könnyen produkálhatók. — Használható templomokban orgona helyett, úgyszintén énektanításra is kiválóan alkalmas. — Szóval használható mindazon zeneművek előadására, a melyek egyúttal vonós négyesekre, vagy vonós zenekarra alkalmasak."[7]

A szabadalmi leírás szerint a billentyűs-húros-vonós hangszer a következőképpen alkotható meg.

A VONÓSZONGORA
SCHNÖLLER LAJOS TANÁRTÓL,
BUDAPEST

A találmányi elnevezéssel [vonós-*zongora*] ellentétben ez olyan *vonós*-hangszer, amelyet a zongorához hasonlóan lehet kezelni, s formája is ahhoz hasonló.

A vonószongora alapelve az, hogy a kifeszített húrok *(A)* fölött hegedűvonó *(B)* mozog (I., II. és III. ábra), anélkül, hogy a húrokat érintené, ugyanakkor olymódon, hogy amikor valamelyik húrt meg akarjuk szólaltani, akkor az a továbbiakban leírt billentyűs szerkezettel olyan magasra emelkedik, hogy a vonót érintse.

Könnyen érthető, hogy ily módon a vonóshangszerek kellemes hangját azokkal az előnyökkel egyesítve érjük el, amelyeket a zongora billentyűs szerkezete kínál, vagyis hogy egyszerre több hang szólaltatható meg (teljes kvartettet lehet játszani), hogy a kéztartás könnyebb, mint a vonóshangszereknél; az egyes hangok megtalálása nem függ a játékos hallásának gyakorlottságától, mivel minden egyes húr a kívánt hangnak megfelelően hangolt, épp úgy, mint a zongoránál, így a megfelelő billentyű lenyomásakor mindenképpen a kívánt hang szólal meg.

Szerkezetileg a találmány fontosabb részei a következők. A legfontosabb a húrok sajátos kifeszítési módja. Ez a következőképpen történik. Minden egyes húrt — a két végpont között — emelőszerkezet fordít el, vízszintes síkban az egyenes iránytól, úgy, ahogyan azt a III. ábra mutatja, ahol *a* és *b* a húr két végpontja, közöttük folyamatos vonal ábrázolja a húr megtört

[5] Szabolcsi Bence—Tóth Aladár, Zenei lexikon. Budapest, 1935. 465. l.
[6] A „Magyar Zeneiskola" (Budapest V. Váczi-körút 16. sz. II. em. 52.) évi értesítője az 1893/94. tanévről. Szerkesztették Dr. Weszely Ödön titkár és Erschinger János jegyző. Budapest, 1894. (Hatodik évfolyam) 3—9. l.
[7] A „Magyar Zeneiskola" értesítője, i. m. 8. l.

irányát, a pontokkal megszakított vonal pedig a két pont közötti egyenes irányt mutatja.

A rajzon látható, hogy az emelőszerkezet a húrt az egyenestől eltéríti, és olyan tengely körül forgatja el, ami az egyenes iránnyal egyezik.

Az emelőszerkezetet részletesen a IV—VI. ábrák ábrázolják, mégpedig a IV. horizontális, az V. vertikális oldalnézetben, a VI. pedig függőleges metszetben.

A szerkezet segítségével két fontos cél érhető el. Az egyik, hogy a húrt a hang megváltozása nélkül lehet a vonóhoz emelni, mivel így a húr feszültsége nem változik. A második az elsőnek következménye: a billentyű lenyomásakor nem kell a húr feszültségében változást elérni, ezért a billentyű könnyen működtethető, míg ellenkező esetben, ha a húrok a két végpont közötti egyenes irányt követnék, a kitérés oly nagy lenne, hogy csak nagyobb erő kifejtése eredményezné a húrok és a vonó érintkezését.

A hangszer második fontos alkotóeleme a vonó: ez megfelelő anyagból készül, s két tárcsára végnélkülien van fölhelyezve *(d, e)*. Az egyik tárcsában *(e)* két bevésés van: közülük az egyik a vonót rögzíti, a másikba pedig a mozgást biztosító szál kapcsolódik *(t)*. —

Ez a zsinór *(t)* a zongora alatt másik tárcsához *(f)* vezet; a tárcsát lábbal hajtott taposószerkezet mozgatja, és lendítő kerék veszi körül.

Természetes, hogy a lábbal taposást lehet helyettesíteni mechanikus mozgással; ebben az esetben gondoskodni kell arról, hogy a mozgás gyorsasága könnyen és gyorsan változtatható legyen. —

A billentyűk (II. és III. ábra) ugyanolyanok, mint a zongoráé, azzal a különbséggel, hogy itt az úgynevezett kalapács elmarad; ezt szeg *(i)* helyettesíti a billentyű *(k, l, m)* vége *(m)* és az emelő *(c)* között; a billentyű *k*-pontjának lenyomásakor az emelő *(c)* a szeg közvetítésével fölemelkedik, és ezzel fölemeli a húrt is. A billentyű elengedése után saját súlya következtében ismét leesik. — Hogy mindez könnyebben és biztosabban történhessék, az emelőt (IV.—VI. ábra) kis súly is terheli, és csúcsok között *(o, p)* mozog. —

Meg kell még jegyezni, hogy a húrok kifeszítése nem egyetlen síkban, hanem ovális felületet alkotóan történik, s ennek megfelelően a végtelen vonót gyűrűk *(r)* fordítják el az egyenestől (VIII. ábra). —

Szabadalmi igény

Találmányom olyan hangszer, amelynek lényege a kifeszített húrrendszer és a fölötte mozgó végtelen vonó; legjellegzetesebb sajátossága, hogy a húrok megszólaltatásához nem a vonó mozdul a húr felé, hanem ellenkezőleg, a megfelelő húr emelkedik a vonóig; ez okból a húrok a két végpont között úgy vannak kifeszítve, hogy emelőszerkezet segítségével az egyenes iránytól eltérjenek; az emelő egyébként az egyenessel egyező tengely körül fordul.

Lényegében: ahogy írva és rajzolva van.

Bécs, 1894. január 20.

Schnöller Lajos[8]

[8] A Bécsben őrzött, 1894 — 44/62 számú németnyelvű szabadalmi leírás fordítása.

A szabadalmi okirat leírásának — részletessége ellenére — vannak hiányosságai. Ezek egy része a Magyar Zeneiskola idézett 1893/94-es évkönyvének cikke szerint kiegészíthető.

A hangerősségre vonatkozóan a szabadalmi okirat nem közöl megoldási lehetőségeket. Az évkönyv cikke szerint viszont: „A vonó térddel jobban megfeszíthető, mi által erősebb hangot kaphatunk. A hangerősség fokozása különben mindig már a sebesebb hajtás és erősebb billentyűnyomás által is elérhető.[9]

A hangszín változtatási lehetőségeire is az évkönyvbeli cikk utal csupán;[10] „lehet bél- vagy aczélhúrokat alkalmazni. A bélhúros vonós zongora lágyabb hangzású, az aczélhúros élesebb hangú és tartósabb."

Sem a szabadalmi irat, sem a cikk nem jelzi, hogyan is képzelte a feltaláló a vonósnégyesek, a vonószenekari művek billentyűs hangszerekétől oly eltérő faktúrájának realizálását. Talán megelégedett annyival: „... az olyan zongora, mely az ütő-zongora előnyeit egyesíti a vonóshangszerek előnyeivel, sokkal jobban megfelel annak a szerepnek, hogy a vonószenekart helyettesítse, mint a mi mai zongoránk."[11]

Schnöller Lajos szabadalmának 1894. január 20-i benyújtását ugyanannak az évnek májusában, 5-én, követte az új megoldású hangszer szakköröknek történő bemutatása, majd június 21-én nagy közönség előtt történő megszólaltatása.[12]

„1894 június hó 21-én, (csütörtök), este 8 órakor, a »Budapesti Magyar Zeneegyesület« tagjai számára a terézvárosi casinó dísztermében hangversenyt tartott, melyen Schnöller Lajos úr, a magyar zeneiskola tanára, saját találmányú vonószongorát mutatta be a következő műsorral:

1. Haydn J.: G-dúr vonósnégyes első és negyedik tétel. Vonószongorán négy kézre előadják [...]
2. Bihari J.: Huszárverbunkos. Vonószongorán és czimbalmon [...]
3. Eckert: Echo dal. Vonószongora kísérettel énekli [...]
4. Wienyavszky: Legenda, ('Hegedű-sóló'), vonószongorán előadja [...]
5. Cherubini: Ave Maria. Vonószongora kísérettel énekli [...]
6. Volkmann: Valse. Vonós zenekarra írt szerenádjából. Vonószongora 4 kézre [...]
7. Rákóczi-nóta. Vonós-zongorára zongorakísérettel [...]
8. Káldy Gyula: Csalogány-dal Ének, vonószongora és zongora [...]
9. „Sárga csizmás Miska Verbunkosa". Vonószongora 4 kézre és cimbalomra [...]"[13]

A műsor jelzi: a feltaláló-előadóművész mindenféle kívánalomnak eleget akart tenni; Haydn vonósnégyeseinek megszólaltatóira épp úgy számított, mint a „Sárga csizmás Miska Verbunkosának" kedvelőire. Hangszere mindenképpen az amatőrök igényeinek kielégítését szolgálta. Elterjedéséről, divatossá válásáról azonban nincsenek adatok.

[9] A „Magyar Zeneiskola" értesítője, i. m. 7. l.
[10] A „Magyar Zeneiskola" értesítője, i. m. 7—8. l.
[11] A „Magyar Zeneiskola" értesítője, i. m. 9. l.
[12] A „Magyar Zeneiskola" értesítője, i. m. 6. l.
[13] A „Magyar Zeneiskola" értesítője, i. m. 18. l.

1894-ben az értesítő — „A tanárok működése" rovatban — büszkén hirdette: „Schnöller Lajos vonós-zongorát talált föl, melyre úgy az Osztrák—Magyar Monarchiában, valamint a külföldi államokban szabadalmat nyert."[14]

1895-ből még vannak adatok a hangszerről: Schnöller Lajos „több hangversenyt rendezett vonós-zongorájával a fővárosban és vidéken. Az 1894. évi debreceni tanszerkiállításon a vonószongorát arany-oklevéllel tüntették ki."[15]

A következő évtől már az értesítőből is hiányoznak a találmányra vonatkozó utalások. A bécsi Patentamt katalógusa szerint egyébként a feltaláló a szabadalmi díjat csupán egyetlen évre fizette be, szabadalmát nem hosszabbította meg. [16] A Schnöller-féle vonószongora ugyanolyan gyorsan feledésbe merült, mint a hasonló külföldi találmányok. Nem bizonyult életképesnek.

[14] A „Magyar Zeneiskola" értesítője, i. m. 38. l.

[15] A „Magyar Zeneiskola" évi értesítője az 1894/95. tanévről. Szerkesztették Dr. Weszely Ödön titkár és Erschinger János jegyző. Budapest, 1895. 61. l.

[16] A „Katalog", i. m. a következő adatokat közli:
„10. 901. Schnöller Ludwig is Budapest. Streichklavier. Erth[eilt] 5. Februar 1894. Pr[iorität] 20. Jänner 1894. l. T[axannuität] gez[ahlt]. O[ffen]. 44/62."
Az 1896-ban s az azt követő években kiadott katalógusok Schnöller Lajos nevét nem tartalmazzák.

44/62

Streich-Klavier.

von Professor Ludwig Schnöller in Budapest.

Gegenstand der zu beschreibenden Erfindung ist ein solches Streichinstrument, welches dem Klaviere ähnlich gehandhabt werden kann und diesem auch der Form nach ähnlich sieht.

Die Grundidee des Streich-Klaviers ist das, dass über den ausgespannten Saiten /A/ sich ein Geigenbogen /B/ /: Figuren I. II. und III. :/ bewegt, jedoch ohne die Saiten zu berühren, und zwar derart, dass wenn wir irgendwelche der Saiten erlönen lassen wollen, diese mit Hilfe der später zu beschreibenden Tasterconstruction so hoch heben, dass selbe den Bogen berühre. —

Es ist nun einleuchtend, dass wir auf diese Weise die angenehmen Töne der Streichinstrumente mit den Vortheilen vereint gewinnen, welche die Tasterconstruction des Klaviers bietet, nähmlich dass mann auf einmal mehrere Töne erlönen lassen kann /: ein ganzes Quartet spielen kann :/ und dass das Handhaben ein leichteres als das der Streichinstrumente ist, da das Herausfinden der einzelnen Laute von dem geübten Gehöre des Spielenden nicht abhängt, nachdem eine jedes der Saiten dem gewünschten Tone entsprechend gestimmt ist, ebenso wie bei einem Klaviere, so dass mann beim Hinunterdrücken der betreffenden Taste unbedingt den erwünschten Ton bekommt. —

In der Construction besteht diese Erfindung aus den folgenden wichtigeren Theilen:

Das Wichtigste ist die eigenartige Ausspannungsweise der Saiten. Dies geschieht nähmlich auf die Art, dass

jede Saite zwischen ihren beiden Endpuncten mittelst einer Hebelconstruction aus der gerade Richtung in der horizontalen Ebene abgewendet wird, wie dies die Fig. III. zeigt, wo a. und b/ die beiden Endpuncte der Saiten sind, zwischen welchen die continuirliche Linie die gebrochene Richtung der Saite darstellt, während die punktirte Linie die gerade Richtung zwischen den beiden Punkten zeigt. —

Auf der Zeichnung kann mann's sehen, dass die Hebelconstruction die Richtung der Saite aus der Geraden ablenkt und sich um eine solche Achse dreht, die in die gerade Richtung hineinfällt. —

Diese Hebelconstruction wird in den Figuren IV.-VI. detailirt dargestellt, und zwar in der Figur IV. in der horizontalen, in Figur V. in der vertikalen Lage von der Seite angesehen, und endlich in Figur VI. in der vertikalen Lage geschnitten. —

Durch diese Construction sind zwei wichtige Zwecke erreicht; und zwar der eine ist es, dass die Saite zum Bogen gehoben werden kann, ohne dass sich hiedurch der Ton der Saite ändern möchte, da sich auch die Spannung letzterer nicht ändert; der Zweite ist die Folge des Ersten, insofern mann ohne beim Hinunterdrücken der Taster in der Spannung der Saiten eine Änderung hervorrufen zu müssen das Hinunterdrücken der Taster leicht bewirkt werden kann, wo im Gegentheile wenn die Saiten zwischen den beiden Endpunkten in der geraden Linie ausgespannt wären, das Ablenken aus dieser so weit, dass die Saiten mit dem Bogen in Berührung gelangen, nur durch Ausübung einer grösseren Kraft bewirkt werden könnte. —

Der zweite wesentliche Bestandtheil des Instrumentes ist der Bogen: dieser ist aus entsprechendem Material

vervestigt und auf die beiden Scheiben /: d, e :/ endlos angebracht. Von den Scheiben hat die eine /: d :/ zwei Einkerbungen, von denen eine zur Aufnahme des Bogens /: s :/ die andere hingegen zur Aufnahme des die Bewegung bewirkenden Fadens /: t :/ dient. —

Diese Schnur /: t :/ führt unter dem Klavier zu einer anderen Scheibe /: f :/, welche letztere durch ein Tretwerk mit den Füssen bewegt und mit einem Schwungrad /: g :/ versehen wird.

Es ist selbstverständlich, dass das Treten mit den Füssen auch durch ein mechanisches Bewegen ersetzt werden kann, in welchem Falle man aber dafür sorgen muss, dass die Geschwindigkeit der Bewegung auch leicht und genug schnell geändert werden könne. —

Die Taster /: Figuren II. und III. :/ sind denen des Klaviers ganz ähnlich, nur mit dem Unterschiede, dass hier der sogenannte Hammer wegfällt und statt dem nur der Stift /: i :/ zwischen dem Ende /: m :/ des Tasters /: k, l, m :/ und des Hebels /: c :/ derart angewendet wird, dass wenn man das End /: k :/ des Tasters hinunterdrückt, der Hebel /: c :/ mittelst dem Stifte /: i :/ gehoben und mit diesem auch die Saite gehoben wird. Nach dem Freilassen des Tasters fällt derselbe in Folge seines Gewichtes wieder zurück. — Damit aber dies leichter und sicherer geschehen könne, ist der Hebel /: Figuren IV. – VI. :/ mit einem kleinen Gewichte /: n :/ versehen und bewegt sich zwischen den Spitzen /: o – p :/. —

Es ist noch zu bemerken, dass die Saiten nicht ganz in einer Ebene sondern in einer ovalen Fläche ausgespannt sind, und dem gemäss auch die untere Hälfte des endlosen Bogens durch die Ringe /: r :/ aus der Geraden entsprechend abgelenkt wird. /: Siehe Fig. VIII. :/ —

./.

Patentanspruch.

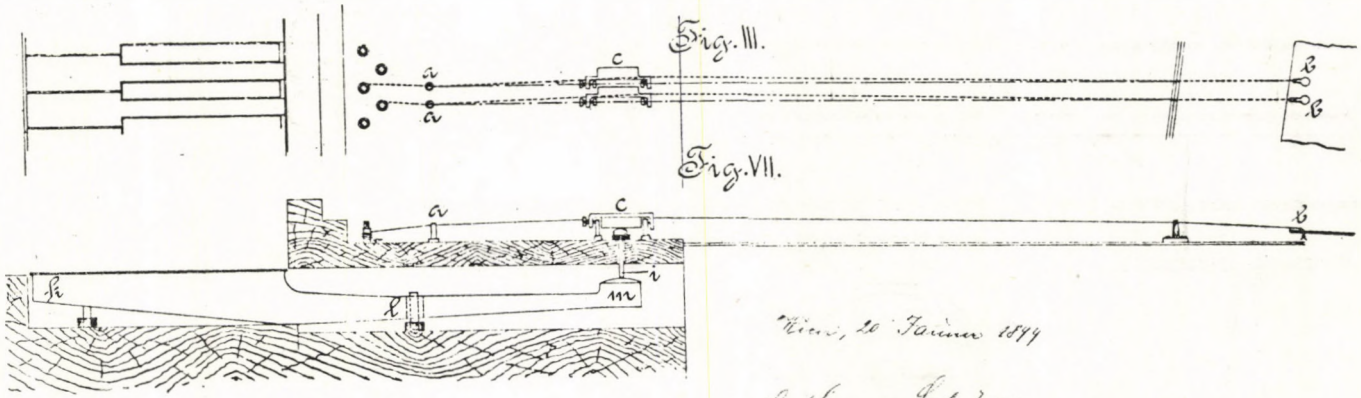
Meine Erfindung ist ein Toninstrument, welches im Wesen aus einem ausgespannten Saitensystem und aus einem ober diesem sich bewegenden endlosen Bogen besteht, und dessen wesentlich charakteristischer Zug darin besteht, dass behufs Ertönen der Saiten nicht der Bogen zu den Saiten sondern contraire die entsprechenden Saiten an den Bogen gehoben werden, aus welchem Grunde dann die Saiten zwischen ihren beiden Endpunkten derart ausgespannt sind, dass sie aus ihrer geraden Richtung mit Hilfe eines Hebelwerkes (c), welches sich um eine in die gerade Richtung hineinfallende Achse dreht, abgelenkt werden. –

Im Wesentlichen wie beschrieben und gezeichnet.

Wien, 20. Jänner 1894

Für Ludwig Schnöller:

[illegible]



Wien, 20 Jänner 1899

Für Ludwig Schnüller.

K. K. PRIVILEGIENARCHIV.

44/62

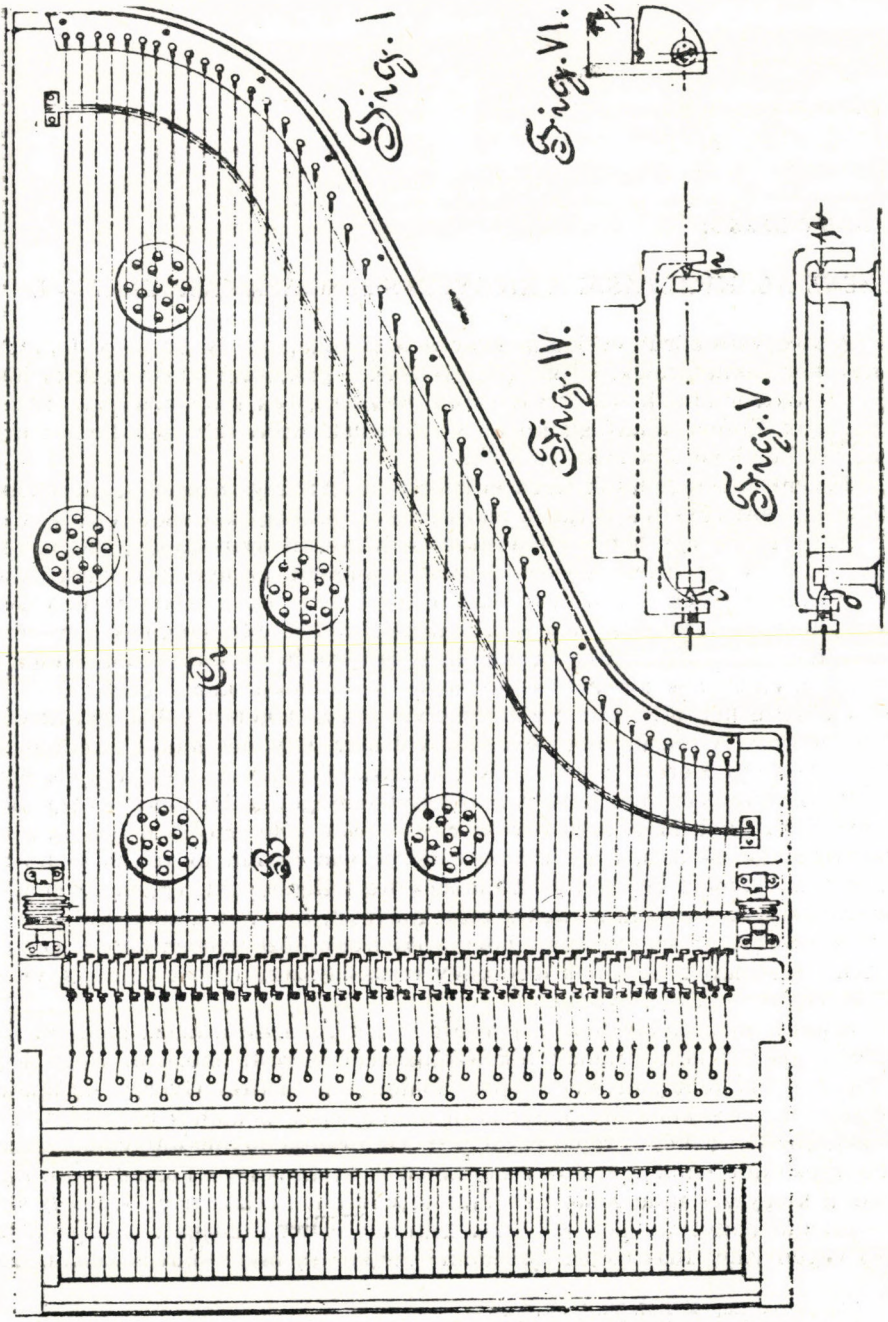


Fig. I
Fig. VI.
Fig. IV.
Fig. V.

LEGÁNY DEZSŐ:

A ZENE ALAKVÁLTÁSAI A KIEGYEZÉS ELSŐ SZAKASZÁBAN — I.

A kiegyezés körüli évek a magyar zene történetében is, bizonyos fenntartással, korszakhatárolók. Új intézményeknek a gazdasági lehetőségektől függő, sőt sokszor annak tekintetbe vétele nélküli gyors kialakulásában feltétlenül azok. Emberi állásfoglalásban is színvallók. Stílusváltozást illetően már csak némileg lehet ilyennek tekinteni.

Egyéni állásfoglalások terén először is az Ábrányi Kornél szerkesztésében megjelent egyetlen korabeli magyar zenei szaklap két cikke érdemes figyelemre. Egyik egy héttel a koronázás előtt került nyilvánosság elé, névtelenül: „... Nagy öröm hegyen-völgyön; mindent aranynak nézünk, ahol csak valami fénylik, s Mucius-i elszántsággal nyúlunk a kilátásba helyezett rózsabokor után, mintha nem is léteznének tövisei. Mindenkinek s minden osztálynak jóformán kijutott a hozsanna zengedeztetés szerepéből, s már is tömérdek embernek álmatlan éjeket okoz a boldogság képe, melyet a jövőben ölelhetni képzel!"[1] Ennél gúnyosabban aligha lehetett volna írni az előkészületekről. A másik cikk nem gúnnyal mar. Egy hét múlva jelent meg, ifjabb Ábrányi Kornél nevével, „Koronázáskor" címmel. Írója szenvedéssel átszőtt várakozás örömét, kételyt és bizonytalanságot csillant meg a nagy esemény alkalmából. Mert a cikkíró szerint — és e véleményében biztosan sokan osztoztak — dalnak és örömnek akkor van igazán helye, ha előbb az ínséget, a nyomort eltüntetik.[2] Mindenesetre különös cikk éppen ilyen időpontra: nagyon beleillik az akkor több művészt, írót is foglalkoztató Dózsa-gondolatkörbe. Az sem véletlen, hogy a dalárdák közlönyében kapott helyet, hiszen e férfikarok tagjainak igen nagy része egyszerű ember volt, kis, vidéki helyen élt — látta a nyomort.

Erkel is megünnepelte a kiegyezést és a koronázást a maga módján. Általában operáit kész drámák felhasználásával szerette megírni. Hogy legújabb operája témájául mért éppen Jókainak a „Dózsa György"-drámáját szemelte ki, erre konkrét választ adni aligha lehet. Jókaihoz barátságos érzelmek fűzték; a kész dráma is jól jött. De drámát találhatott volna sokat. Kétségtelenül e téma az írói és zenei körökön kívül is élt a köztudatban. Egy évvel a kiegyezés után Madarász Viktor is festett „Dózsa népé"-ről egy befejezetlenül hagyott képet. Erkelnek azonban volt bátorsága a komponálást 1863 végén vagy 1864 elején elkezdeni,[3] amikor új összeesküvés szálait szö-

[1] Zenészeti Lapok. 1867. VI. 2. 545. hasáb.
[2] Zenészeti Lapok. 1867. VI. 9. 561—64. hasáb.
[3] Lásd: A Hon 1864. I. 8-i hírét.

vögették többfelé, s emiatt 1864 tavaszán nagy letartóztatási hullám sepert végéig az országon. Operájával 1866 végére készült el, csaknem a kiegyezés küszöbén. Nem arra írta. Bár ki tudja? A következő év április 6-án mutatták be a „Dózsa György" zenei népdrámát. Két hónappal később volt a koronázás. Aligha lehetett volna politikai kiegyezéssel és koronázással ellentétesebb tartalmat operaszínpadra vinni Erkel új operájánál — a fegyverre kelt nép és kínhalálba kergetett vezérének emlékéhez egészen más képzetek társultak. A koronázást követő ünnepségekre Szigligeti írt egy ünnepi előjátékot „A szent korona" címmel,[4] melynek egyik zenei betétjét Erkelnek kellett megkomponálnia. Reá jellemzően nem „Koronázási", hanem „Magyar Cantate"-nak nevezte el a hirtelenében komponált művét, s zenekari bevezetését a Himnusz motivikájával indította el, ami nem királyköszöntő ének, de annál inkább fohász a magyar népért. Két műve tehát mégiscsak állásfoglalás volt a zene nyelvén — az alkalomtól függetlenül is —, miként a következő zenei népdrámája, a valószínűleg már 1872 végén befejezett, de sok huzavonával csak 1874 májusában színre került „Brankovics György". Mindkét operája az akkori hivatalos politikai nézetekkel ellentétes irányú. Fokozódó sajtó- és közönségsikerük ellenére emiatt mindkettő csupán másfél-két évig maradhatott a Nemzeti Színház műsorán. A „Brankovics" bemutatója előtt négy hónappal, amikor a magyar operajátszás szolgálatában töltött 40 éves jubileumától mindössze három hét választotta el, Erkelt nagy gyorsan nyugdíjazták, mert azt hitték, a Nemzeti Színházhoz szerződtetett Richter Jánossal helyét teljesen betölthetik. Közben, már egy évvel korábban, 1873-ban az országgyűlés megszavazta a Zeneakadémia felállítását. Mégis több mint két éven át, amíg minden más elképzelés dugába dőlt, Erkel szóba sem került, hogy tanítson a Zeneakadémián. Az utolsó pillanatban, egyetlen választási lehetőségként nevezték ki igazgatónak 1875 szeptember elején. Ezért lett az első tanév csonka s indulhatott be a tanítás csupán novemberben — berendezéshez, órarendhez, tantervhez mégiscsak időre volt szükség. És miután Erkel vállalta a felsőbb szervek számára lehetséges egyetlen megoldást, 12 évi igazgatósága és egyúttal magas óraszámú tanári munkássága alatt fentről sok borsot törtek a 65—77 éves zeneszerző orra alá. Így lett a kiegyezés és a „Dózsa György" zenei népdráma Erkel fokozatos elszigetelődésének kezdetévé.

Lisztnél e történelmi esemény épp ellenkezőleg a nyitást jelentette. E nyitás azonban az országnak és nem az udvarnak szólt. Ezt fejezte ki azzal, hogy Magyar Koronázási miséjében a Credo kivételével, mely más szerzőtől történt átvétel, számos részt a Rákóczi-induló tematikáját hasznosítva komponált meg. Bizonyára nem oppozíciós szándékkal tette, ámbár azzal is tisztában volt 1839—40 óta, amikor az indulót Pozsonyban, Pesten hallatlan sikerrel játszotta, s kiadását a bécsi cenzúra betiltotta,[5] mit jelent a Rákóczi-induló a magyar hallgatóságnak és mit Bécsnek. A további magatartási előzményekhez tartozik, hogy bár a reformkori időben magyar részről kétszer is kezdeményezték Lisztnek a magyar nemesség adományozását — nem Liszt sürgetésére, de utólag kinyilvánított örömére —, a bécsi udvar azt elutasítot-

[4] Bemutató: 1867. VI. 10., pesti Nemzeti Színház.
[5] Correspondance de Liszt et de la Comtesse d'Agoult (kiadta Daniel Ollivier). Paris. 1933—34. Liszt 1840. I. 23-án kelt levele.

ta.[6] 1859 tavaszán ehelyett az udvar Lisztet osztrák lovagi ranggal tüntette ki, amit Liszt nyugodtan kivárt, pár év múlva a Bécsben lakó legkedvesebb rokonára ruháztatott át, s e ranggal sohasem élt. A Magyar Koronázási misét tehát a bécsi udvar akaratából magyar nemességet el nem nyert, viszont a későbbi osztrák lovagi rangról saját elhatározásából leköszönt Liszt írta. Kétségtelenül és közérthetően magyar jelleget kívánt biztosítani kompozíciójának, ezért fordult a Rákóczi-induló tematikájához, függetlenül attól, hogy a bécsi körökben előreláthatólag ezáltal milyen érzelmeket kelt. Liszt részéről ez valóban nyitás volt Magyarország irányában, ahová 1869-ben újra, s attól kezdve 1886-ban bekövetkezett haláláig minden évben hosszabb-rövidebb időre hazajött, ahol Andrássy miniszterelnök 1871. június 4-i felterjesztésére magyar királyi tanácsosi rangot nyert, s Trefort közoktatásügyi miniszter utánajárt, hogy a király 1875. március 21-én kinevezze a Zeneakadémia elnökévé. Bécset eközben csak átutazó állomásnak tekintette, ha egyáltalán arra jött-ment, s néha pár napot rokonánál időzött, még koncertezett is, amíg Hanslick és társainak három és fél évtizedes gúnyolódásai 1881-ben végül arra nem bírták rá, hogy Bécsben nyilvánosság előtt többé ne lépjen fel.[7]

E három vagy négy megnyilatkozás egyike sem fordult a királyhoz. Gúny, nyugtalan bizonytalanság, a lázongás szelleme hatotta át őket, vagy a magyar hallgatóságban az eseménytől függetlenül lappangó érzelmek felszításának képessége is.

Múlt századi két legnagyobb zeneszerzőnk egyikének sok téren bekövetkezett mellőzése, a másiknak ugyanakkor nagyfokú közeledése felsőfokú zeneoktatásunknak komoly javára vált. A Zeneakadémia az ő részvételükkel és Ábrányi segítségével juthatott át az 1875—76-i első tanév buktatóin; nélkülük a kezdet kezdetén elakadt volna.

Természetesen nem a Zeneakadémiával kezdődtek el nálunk a felsőfokú zenei igények és intézmények. Tulajdonképpen e „felsőfok" mindig viszonyítás volt az adott kor zenei szintjéhez képest, különbségtétel a hazai — és, amennyiben lehetséges, külföldi — jó átlag s a kiemelkedő közt. Ide tartoztak (az Esterházy-rezidencia keveseknek elérhető előadásain kívül) a 18. század végén a városokban elkezdődő, nagyközönség számára hozzáférhető, rendszeres, helyhez kötött operaelőadások is, főleg Pesten és Budán, német s hamarosan magyar nyelven. A 19. században ugyancsak ezek közé kell sorolnunk a vidéki magyar és német, sokat vándorló szín- és dalszínész-társulatokat. A magyarokat főleg Kolozsvár, Kassa, Komárom, Székesfehérvár, Debrecen, Arad központtal, a németeket inkább Nagyszebenből, Temesvárról, Pozsonyból és szintén Kassa-Eperjesről szétsugározva. A reformkorban és utána megint újabb, vitathatatlan felsőfokká vált fölöttük a pesti Nemzeti Színház (1837) operarészlege, 1838-tól 1874-ig Erkel irányítása alatt. A hangversenyélet élére 1853-tól a Nemzeti Színház zenekarából összeállt Filharmóniai Társaság lépett Erkel vezényletével, de csak a kiegyezés kormányai járultak hozzá, hogy önálló testületté alakulhassanak. Mindeme „felsőfokok"

[6] Mona Ilona: Liszt Ferenc és a reformkor (A „Liszt tanulmányok" kötetben). Budapest. 1980. Lásd különösen a 95—96. és a 144. oldalt.

[7] Lásd többek közt a bécsi Fremden-Blatt 1856. I. 23-i és I. 30-i, továbbá a Neue Freie Presse Hanslick tollából megjelent 1881. IV. 15-i cikkét.

állományát jó ideig vagy az itthoni szerényebb kínálatból kellett előteremteni, vagy arra szorultak, hogy külföldiek közt kutassák fel. Nem sok muzsikusban volt meg az energia ahhoz, hogy született tehetségét Erkelhez hasonlóan önműveléssel fejlessze magas fokra. Itthoni tanárnál enélkül csak jó közepes fokig lehetett eljutni. Ezért a többre vágyók külföldön tanultak, s általában ki is szakadtak. Liszt kiváló zongoraművész kortársa, Heller, 20 éves korában járt itthon utoljára; utána egészen eltávolodott. Turányi Károly Pozsonyból Aachenbe költözött. Ott lett termékeny zeneszerző és városi zeneigazgató; vissza többé nem jött. Az Ungváron 1835-ben született Ferenczy Ferenc Olaszországban képeztette ki magát kitűnő tenoristává, s noha fél Európát komoly sikerrel bejárta, itthon a nevét sem ismerik: külföldön halt meg. Az 1848-ban Baján született Ketten Henrikkel 6 éves korában szülei Párizsba költöztek, ott a Conservatoire-on igen jó zongoraművészt neveltek belőle, aki egész Európát végigkoncertezte — és kiszakadt. Székely Imre kitűnő zongoraművész tudását Párizsban és Londonban fejlesztette tovább, s elég ritka kivételként hazajött, mielőtt még túl erős szálak kötötték volna külföldhöz. Így járt el az egri Zsasskovszky Ferenc is, amikor prágai tanulmányait befejezte.

Földrajzi közelsége miatt a legtöbb magasba törő fiatal Bécsbe igyekezett. Már Liszt gyermekkori bécsi tanulása előtt és idején sokra értékelték az ottani nyilvános hangversenyeken 1817 és 1825 között feltűnt fiatal Szalay József zongoraművészt és zeneszerzőt — utána teljesen nyoma veszett. Korán meghalt ismeretlen helyen? A zseniális Filtsch Károly Erdélyben kicsírázott rendkívüli tehetségét előbb ugyancsak Bécsben fejlesztette tovább, mielőtt Párizsban Chopin (és annak betegsége alatt rövidebb ideig Liszt) igen nagy jövőt ígérő tanítványa lett. Londontól Erdélyig koncertezett, amíg 14 éves korában, 1845-ben Velencében nem végzett vele a tüdővész. A fiatalságot Bécsbe főleg a Gesellschaft der Musikfreunde 1817-ben megnyílt konzervatóriuma vonzotta. Oda járt, már kiváló énektudással, az európai hírnevűvé lett Schodelné is (1829)[8] és a hamar világhírű Gerster Etelka (1875). Onnan jött haza tanulmányai után, hogy később a Nemzeti Zenede tanára legyen, Ridley-Kohne Dávid (1836), Tomka István (1876), még Polonyi Elemér is (1887). Viszont Goldmark Károly (1847) ott szakadt ki Bécsbe, Joachim József (1843) és Auer Lipót (1858) még messzebb. A magyarországi születésű Hauser Miksa (1837), Richter János (1865), Nikisch Artúr (1871), Máder Rezső (1879), Herzfeld Viktor (1880), Moór Emánuel (1880), Márkus Dezső (1887), Flesch Károly (1889) mind ott végezte tanulmányait. Sőt Munci Lajos (1873) is oda járt, mielőtt az Egyesült Államokba ment cigányprímásnak és egy Salamon János (1882) nevű hegedűs is, aki a bécsi udvari operaház zenekarának tagja lett s feltehetően az azonos nevű híres kolozsvári cigányprímás leszármazottja vagy rokona volt. A bécsi konzervatóriumról kiadott könyv jegyzéke azonban — ahonnan, Schodelnétól kezdve, a konzervatórium egykori, innen származó növendékeinek adatai valók — korántsem teljes. Reményi Ede is annak volt növendéke az 1846. július 13-i pesti fellépése alkal-

[8] R. Perger—R. Hirschfeld: Geschichte der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Wien. 1912.
Az értekezésben a bécsi konzervatóriumba járt személy neve mögötti zárójeles évszám az illető ottani tanulmányainak utolsó időpontját jelenti Perger és Hirschfeld könyvének jegyzéke szerint.

mából írt híradás szerint,[9] amikor a Nemzeti Színházban Erkel kísérte zongorán. A pesti születésű Böhmnél tanult, egész hegedűs-generáció mesterénél. Ott, a bécsi konzervatóriumban végezte tanulmányait Chován Kálmán és — mielőtt a budapesti Zeneakadémiára jött volna további 3 évre Liszthez és Erkelhez — Aggházy Károly is. Az ő példája elég annak bizonyítására, milyen színvonalon kezdett működni Budapesten 1875-ben a Zeneakadémia, ha a bécsi konzervatórium (1870—73) után Aggházy még évekig talált itt tanulnivalót. A korábban felsorolt sok név azt is igazolja, mennyire halaszthatatlan lett a Zeneakadémia felállítása, ha az ország nem akarja legjobb muzsikus szülötteit próbára tenni, hogy az Erkel nagyságrendű itthon marad-e és a Liszt nagyságrendű visszatalál-e.

Felsőfokú zeneoktatási intézményünk megteremtésében főleg három személynek volt nagy horderejű kezdeményező szerepe: Lisztnek, Csengerynek és Bartay Edének. Liszt már 1840. január 11-én hangversenyt adott Pesten egy itt felállítandó nemzeti konzervatórium, azaz felsőfokú zeneoktatási intézmény javára.[10] Kezdeményezése 35 év múlva valósult meg, mert addig az intézmény létrejöttének sem személyi-oktatói, sem anyagi feltételei nem voltak. A kérdést holtpontjáról Csengery Antal mozdította ki 1869-ben és Bartay Ede, már személyi és tárgyi feltételeket egyaránt tartalmazó felterjesztéseivel, melyek megvalósítását Ábrányi, Erkel és Liszt egyaránt nagy mértékben támogatta.[11]

Tudományos és művészeti téren egyaránt a képzés tetőpontját jelentő intézményeket nálunk csakis az állam anyagi erejével lehetett felállítani vagy fenntartani. Ennek révén viszont országos jellegűek lettek, míg a társadalmi összefogással felállított zenei intézmények mindig regionálisak maradtak. Ezek anyagi és szellemi támaszukat kizárólag azokból a helyi erőforrásokból meríthették, amelyek fennállásuknak közvetlenül javát látták. Emiatt a polgárosodás minél magasabb fokán állt az adott hely, annál értékesebben és maradandóbban munkálkodó zenei intézményt tudott létrehozni. Nem kétséges, hogy lényeges elem volt a földrajzi fekvés és a régebbi hagyományok ereje, a legtöbb azonban a helyi gazdasági és szellemi színvonalon múlott, ami ugyanakkor a földrajzi megközelítési lehetőségek függvénye volt. Ilyen szempontból először a víziút lett igen jelentős: a rendszeres gőzhajóforgalom beindulása Bécs—Pest—Zimony vonalon 1830-tól, ami főleg a Pest és Bécs közé eső városok fejlődését serkentette, lévén ott az utasforgalom négyszerese a Pesttől délre, Belgráddal szemben fekvő Zimonyig kiterjesztett szakasznál.[12] A forgalom rohamosan emelkedett — 1838-ban Bécstől gőzhajóval

[9] Pesti Divatlap. 1846. VII. 11. és 18.

[10] Az erről szóló korabeli sajtókritikát, illetve Lisztnek Pest megyéhez intézett ilyen beadványát lásd Dömötör Zsuzsa—Kovács Mária: Liszt Ferenc magyarországi hangversenyei 1839—40, továbbá Mona Ilona említett tanulmányában (mindkettő a „Liszt tanulmányok" kötetben). Budapest. 1980. 56—57. és 114—15. old.

[11] Az 1869-től a Zeneakadémia 1875-ben történt megnyitásáig terjedő időszak ilyen természetű erőfeszítéseiről és a Zeneakadémia 1875—1886 közötti működéséről lásd az értekezés írójának két tanulmányát: A Zeneakadémia születése (a „Magyar Zenetörténeti Tanulmányok" I. kötetében, szerk. Bónis Ferenc), Budapest. 1968. 75—104. old.; Erkel Ferenc a Zeneakadémián („A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola 100 éve" kötetben, szerk. Ujfalussy József), Budapest. 1977. 69—106. old. és uo. P. Eckhardt Mária tanulmányát: A Zeneakadémia Liszt Ferenc leveleiben, 18—68. old.

[12] Nagy Lajos: Budapest története 1790—1848 (a „Budapest Története" III. kötetében, szerk. Kosáry Domokos) Budapest. 1975. 323—24. old.

már Konstantinápolyig lehetett eljutni.[13] A kiegyezéskor azonban vasúton nyugatról Erdély felé csak Nagyváradig, Aradig, Temesvárig vitt az út, északon pedig Kassáig. Pécsnek már az abszolutizmus idején volt vasútja Mohácsig és ennek révén elég korán be tudott kapcsolódni a forgalomba. Sopronnak a reformkor vége előtt létrejött a vasúti összeköttetése Ausztriával.

Ezek és más eltérések okozták azt, hogy Magyarországon a polgárosodó társadalom zenei intézményei nagyon különböző időpontokban alakultak ki, a helytől függően mintegy 30—50 év különbséggel, és sokszor megközelítően sem hasonló szinten. Teljes áttekintésükről itt szó sem lehet, inkább néhány időpont és néhány típus felvázolásáról. Az 1818-tól 1822-ig fennállt Pesti Musikai Egyesületnek a tudós Schedius Lajos egyetemi tanár állt az élén, aki a Pestbudai Hangászegyesület 1836. évi megszervezésében is nagy szerepet játszott. A kolozsvári Musikai Egyesület megalakulásakor, 1819-ben nyomban nagyon látogatott iskolát is szervezett, koncerteket adott, s ezekkel megvetette a ma is fennálló kolozsvári konzervatórium alapját. A körülírt célra, „magyar nóták", helyesebben verbunkos művek kiadására 1824-ben alakult Veszprémvármegyei Zenetársaság csak 1833-ig állott fenn. A Soproni Zeneegyesület 1829-ben alakult meg, a hamarosan igen nagy jelentőségű pozsonyi Kirchenmusik-Verein 1833-ban (1834-ben, számos mise mellett előadták Haydn „Évszakok" oratóriumát, 1835-ben Beethoven „Missa solemnis"-ét!). Ha egyelőre eltekintünk a kifejezetten zeneoktatásra alakult iskoláktól, további lényegesebb zenei intézmények szervezésére — a rendkívül korai, 1852-ből származó Lugosi Dal- és Zeneegylet kivételével — csak az abszolutizmus gyöngülő szakaszában (Eperjesi Zene- és Dalegylet, 1858; Debreceni Zenede Egylet, 1861; Győri Ének- és Zeneegylet, 1862) és még inkább a kiegyezéssel kerülhetett sor (Kassai Ének- és Zeneegylet, 1867; Temesvári Dal- és Zeneegylet, 1867), mely korszak kezdetétől főleg a Budai Ének- és Zeneakadémia (1867—1914), valamint a pesti Zenekedvelők Egylete (1867—1906) képviselte egyre nagyszabásúbb tevékenységével a már arisztokrata vagy egyházi kezdeményezéstől független, ámbár még azoknak támogatására is számító, új típusú polgári zenei intézményt.

A fő forgalmi útvonalaktól félreeső, 10 000 fős Lugoson, melyet egyforma arányban laktak magyarok, németek és románok, bizonyára a nyelvi megosztottság is elősegítette, hogy az ilyen korlátokon túlemelkedő zene a város egyébként csendes életéhez viszonyítva már korán, 1852-től meglehetős szerephez juthasson. Dal- és Zeneegyletük 1865-i, magyar és német nyelvű évkönyve szerint a 38 működő tag tevékenységét anyagilag segítő 150 pártoló tagból 88 német, 33 magyar, 25 szláv (cseh, délszláv, lengyel), 4 román vezetéknevet viselt. Ebből az következik, hogy főleg a város német és magyar ajkú lakosságának igényéből született, de a románok számára is nyitva állt: az 1873. május 7-i hangversenyük műsorát három nyelven tették közzé.[14] Közreműködéseiket is beleértve, 1864-ben 18-szor, 1865-ben 15-ször léptek fel nyilvánosság előtt. Ha zenekari szám szerepelt műsorukon, azt a helybeli katonazenekarral szólaltatták meg, mint 1865-ben kétszer. Minden évben adtak

[13] Wiener Zeitung. 1838. VI. 8. (az 1. osztályú menetjegy árával).
[14] Korábbi és későbbi kinyomtatott műsorukról nincsenek adataim.

egy-két hangversenyt a helybeli színházban,[15] volt egy oratórium előadásuk (1864-ben Pergolesi: Stabat mater), egyházzenei koncertjük a megalakulási évfordulón (1864-ben Führer: Mise, Mozart: Ave verum). Felléptek évi 2-3 esetben templomban — egyik ilyen fellépésük mindig augusztus 20-ra esett — hazai (Eltér, Schmidt) vagy külföldi kis mesterek (Führer, Becker, Sechter) miséjével vagy zsoltárával. Rendeztek 2-3 kis koncertet (kórusművek, dalok, kamarazeneművek), megtartották zeneiskolájuk diákjainak (1865-ben 46 tanuló, főleg fiúk) évi két nyilvános vizsgahangversenyét (ének-, hegedű-, trombita-, kürt-, puzon-tanáruk ugyanaz volt). Közreműködtek a városukba néha elvetődő egy-két kiváló művész hangversenyén, esetleg szerenáddal tisztelegtek náluk,[16] vagy más előkelőségeknél.[17] Volt három házi zeneszerzőjük: a karnagy, a zenetanár és az egylet egyik vezetője. Mindent egybevetve: mintapéldája volt Lugos annak, milyen zenei színvonalig lehetett akkor egy nem könnyen megközelíthető kis városban nálunk eljutni, s hogy az így kifejlesztett zenei élet jelentős tényező volt a város művelődésében.

Ha a lugosi zenei életet az alsó szintnek tekintjük a zeneegylettel rendelkező városok között, akkor polgári viszonylatban a felső fokot kétségtelenül a Pesten és Budán megalakult két zeneegylet jelentette. A budai ma kissé nagyzolónak tűnve akadémiának nevezte magát, amivel azonban nem kívántak mást kifejezni, mint hogy koncertek, régies szóhasználattal: zenei akadémiák rendezése is célkitűzéseik közé tartozik. Helyzeti előnyüket egy-egy kis városban működött egylettel szemben nem szükséges részletezni. Boldogulásuk útja hasonló volt a vidéki városokban megalakult egyletekéhez, de jóval nagyobb lehetőségekre és távlatokra nyílott. A budai nyilvánvalóan inkább az itt meglehetős létszámú hivatalnok, tisztviselő rétegbe eresztette gyökereit, míg a pesti a polgári és iparos elemekhez állhatott közelebb. A budait Madarassy Pál egyleti elnök 1867. szeptember 25-én nyilvánította megalakultnak, akkor még Budai Énekakadémia névvel, mely 75 működő taggal létesült vegyeskar volt, tagjai közt 38 nővel, s mint ilyen, az első nagyszabású vegyeskar az országban. Karmestere, Knahl Antal és férfitagjainak jelentős része kezdetben azonos volt a Budai Dalárdáéval. Működésüket is a Budai Dalárda helyiségében kezdték meg, a Budai Népszínházban, ahonnan azonban, különállásuk hangsúlyozására is, egy héten belül a Lánchíd mellett, az Albrecht (ma: Hunyadi János) úton épült Tóth-házba költöztek. Nem telt egy évbe és vegyeskaruk máris felülmúlta a Nemzeti Színház legvirágzóbb korszakában valaha is fennállt hivatásos kórusát. Akkor példásan iskolázott vegyeskaruk mellé 40 tagú zenekart szerveztek, s ezért egy évvel megalakulásuk után felvették a Budai Ének- és Zeneakadémia nevet. További egy év múlva felállították zeneiskolájukat 4 tanárral s 30 növendékkel. Attól kezdve

[15] 1864. VI. 18-i műsoruk: kórusművek; Verdi: Ernani, duett; Vieuxtemps: Grand duo; közben 1-1 Zimay-, Staudigel-dal. 1865. V. 6-i műsoruk: Haydn: Nr. 7. szimfónia; 1-1 Marschner és Fesca zongoratrió; kórusművek. 1865. XI. 4-i műsoruk: Mosonyi: Ébresztő (kórus, rézfúvók); Erkel: Bordal (kórus és szóló) a Bánk bánból; Liszt: Harci dalok; Servais: Souvenir de Spa (gordonkára) stb.

[16] 1864. VII. 23-án a pesti Nemzeti Színház kiváló operaénekes házaspára: Pauliné Markovits Ilka és férje, IX. 10-én a 10 éves pesti Joseffy Rafael, XII. 3-án Reményi Ede, XII. 30-án Carl Tausig adott hangversenyt. 1865-ben nem járt jelentős koncertező művész városukban.

[17] 1865. X. 4-én az alispánnak adott szerenád műsora: Egressy: Szózat; Beethoven: Isten dicsősége; Erkel: Himnusz; Mosonyi: Tavaszi dal.

Buda város évi 200 forinttal támogatta őket — ez volt az igazgató évi fizetése —, s a kapucinusok iskolaépületében ingyen külön helyiséget kaptak. A támogatásukra nyújtott összeg nem volt nagy: egyhetedét tette ki annak, amiből a Lugosi Dal- és Zeneegylet (pártoló tagi befizetések, adományok, rendezvénybevételek, tandíjak stb. eredményeiből) egy évig gazdálkodott. Tehát elsősorban önfenntartásra szorultak. A lét vagy nemlét ily módon felvetődő kérdése őket a minél meggyőzőbb eredmények és a gyors fejlődés szükségességének irányába terelte. 1870 végén vegyeskaruk már 105, zenekaruk 48, növendék létszámuk 96 fős lett, akiket 4 hivatásos művész-zenetanár oktatott (a szegény növendékeket ingyen). Első önálló zenekari és kórushangversenyükön, melyet a budai országháza termében rendeztek meg 1868. december 14-én nagy érdeklődés mellett, műsoruk igényessége[18] és az általában igen jó előadás — noha a zenekari tagok is mind műkedvelők voltak — fővároshoz illő színvonalon igazolta reményeiket. Első zenekari és kórusbemutatkozásukat hamarosan újabb értékes hangversenyek követték,[19] s egy éven belül megérkeztek — Zsasskovszky Endre művének korábbi előadása mellett — koruk élő zeneszerzőinek alkotásaihoz is.[20] A fővárosnak akkor, a hivatásosokból álló Fiharmóniai Társaságtól eltekintve, ez volt legjelesebb koncertező intézménye, immár valóban fővárosi rangon.

Miként a budai egyesület kezdeti magva és szervezője egy már korábban létesült s virágzó férfikar volt, a pesti Zenekedvelők Egylete is jelentékeny mértékben zenei ösztönzésre, mégpedig hivatásos muzsikusok által kezdeményezett intézményként keletkezett. Működő és pártoló tagokat toborzó felhívásukban, melyben 1867. október 5-én megalakulásukat bejelentették[21] és az október 26-i alakuló közgyűlésen választott tisztikarukban[22] számos hivatásos muzsikus neve bukkant fel. Köztük több is volt, aki már az 1836-tól 1851-ig nagy hangversenyeket adó Pestbudai Hangászegyletben valaha komoly mértékben működött (Bräuer Ferenc, Engeszer Mátyás), vagy az az által létrehozott Zenedében vállalt szerepet (tanárként Engeszer, Zapf, más

[18] Schumann: A rózsa zarándoklása (magyar nyelven); Gluck: Iphigenia Aulisban, nyitány; Haydn: Esti dal az Istenhez; Mendelssohn: A-dúr (olasz) szimfónia, II. tétel; Beethoven: Tengeri csend és szerencsés utazás, kantáta.

[19] 1869. III. 22-én (Händel: Concerto grosso; Schubert: Mirjam diadaléneke, Lachner hangszerelésében; 1-1 Schumann és Mendelssohn vegyeskari mű), 1869. VIII. 1-én, a vízivárosi templom felszentelésekor (Zsasskovszky: Missa pontificalis, op. 20.), 1869. VIII. 9-én a pesti Vigadóban (Mendelssohn: Dicsének).

[20] 1869. XI. 17-i műsoruk a pesti Vigadóban: Mendelssohn: Tavaszi dal; Cherubini: Bölcsődal; Liszt: Művészi díszmenet (zongoraszóló); Schumann: Libapásztor; N. W. Gade: A vízirózsa; Vogt: Éji dal; Beethoven: F-dúr hegedűrománc; Liszt: A boldogságok (a Krisztus oratóriumból); Stradella: Ária; Lackner: Reggeli himnusz. — A kritikusok az övékét találták a legjobb fővárosi vegyeskarnak; zenekarukról kevésbé elismerően nyilatkoztak.

[21] A felhívásban gr. Festetics Pál, Koltay Jakab, Ritter Sándor (a Zenede titkára), Grün Jakab (hegedűművész, a Grün-vonósnégyes primáriusa és a Nemzeti Színház zenekarának tagja), Szuborics Manó (ügyvéd és gordonkaművész, a Zenede jegyzője), Thill Nándor (a megszűnt Pestbudai Dalárda alapító karnagya), Grinzweil Norbert (a Rózsavölgyi Zeneműkiadó és zeneműkereskedés egyik alapítója és társtulajdonosa), ifj. Emich Gusztáv (a nagy hírű nyomdász és könyvárus ugyanilyen pályára lépő fia) és Csery Kálmán közölték, hogy megalapították a Zenekedvelők Egyletét a Vigadó egyik helyiségében. Céljuk, hogy évi 4 komoly színvonalú nyilvános hangversennyel emeljék a zenei színvonalat, terjesszék a zeneművészet értékes alkotásait, buzdítsák a kezdő zeneszerzőket a magyar zene gazdagítására. Ehhez működő és pártoló tagokat toboroztak évi 6 vagy 10 forint tagdíjjal, melyért a pártoló tagok megfelelő ülőhelyeket kapnak a hangversenyeken s az egylet zártkörű estélyein is megjelenhetnek.

[22] Elnök: gr. Festetics Pál; titkár: Szuborics Manó, Csery Kálmán; zenekari igazgató (karmester): Mosonyi Mihály; zenekari vezető: Grün Jakab; énekkarvezető (karnagy): Thill Nándor; pénztáros: Ritter Sándor; választmányi tagok: Bräuer Ferenc (a belvárosi templom regens chorija és a Zenede aligazgatója), Engeszer Mátyás (a belvárosi templom kántora és zenedei tanár), Zapf Antal (zenedei tanár) stb.

minőségben Szuborics, Ritter). A nagy múltú s 1867 áprilisában teljesen szétesett Pestbudai Dalárda[23] volt tagjainak és pártfogóinak jelentős része egykori megalapítójukkal (Thill) nyilvánvalóan szintén az új egyesület mögé tömörült. Fél éven belül mintegy 100-ra emelkedett a vegyeskarukba és zenekarukba jelentkezett működő tagok száma. Első karmesterük, Mosonyi azonban nem bizonyult e munkakörre megfelelőnek: lemondott. Helyüket is elveszítették a Vigadóban egy tervezett átépítés miatt. Szerencséjükre egy évvel a megalakulásuk után a külföldről hazatért Thern Károly, a Nemzeti Színház nagy gyakorlattal rendelkező egykori másodkarmestere elvállalta a Mosonyi lemondásával megüresedett helyet, és ennek köszönhetően több mint egyévi fennállás után, 1868. december 16-án a Vigadó kistermében végre megtarthatták első nyilvános, biztatóan jól sikerült hangversenyüket.[24]

Továbblépésük sem volt mentes zökkenőktől. Következő három hangversenyük[25] ugyancsak telt ház előtt zajlott le a Vigadó kistermében, közben azonban elvesztették második egyleti helyiségüket is. Majd hogy teljesen szét nem estek. Végül, megalakulásuk után több mint három évvel, elnökük áldozatkészségéből megnyithatták új és maradandó otthonukat, jövő hangversenyeik színhelyét a Bálvány (ma: Október 6.) utca 10. alatt, s attól kezdve fejlődésüknek nem volt akadálya.

A Zenekedvelők sohasem mentek át Budára hangversenyezni. A budaiak viszont, amikor csak tehették, a pesti Vigadóban adták koncertjeiket igazgatójuk és karmesterük, Knahl Antal vezényletével. Ugyanis mindkét együttes törzsközönsége Pest polgári társadalmából került ki. Ennek nem csak az volt az oka, hogy a múlt század eleji közel azonos lélekszámról Pest a kiegyezésig csaknem négyszeresére növelte előnyét Budával szemben a jóval dinamikusabb gazdasági fejlődés következtében. Másik okát a pesti Zenedében kell keresnünk, amely a kiegyezésig már több mint negyed századon át termelte az utánpótlást: kit csak zeneszerető közönségnek, kit lelkes műkedvelőnek, kit pedig egyenesen zenei pályára. Volt Pesten zeneoktatás a Zenede előtt is, de magániskolákban, meg a piaristáknál, ahol Lenau tanult hegedülni. Volt több magyarországi város, melyben hamarabb létesült városi vagy társadalmi erőforrásból zeneiskola, de egyik sem érte el a Pesti Zenede szintjét a kiegyezés körüli években. Igaz, hogy ez mai értelemben csupán a középfok alsó rétege volt, de a maga korában ez jelentette az intézményes ok-

[23] A Pestbudai Dalárdát 1852-ben Thill Nándor karnagy szervezte meg, de nyilvánosan csak 1854-től működhettek, azzal a kikötéssel, hogy a Magyarországra látogató Ferenc József fogadtatásában közreműködnek. 1860 végén a politikai zavarok közepette feloszoltak, noha addig sok működő és pártoló tagjuk volt. 1864 elején Thill vezetésével újra megalakultak. 1864 novemberétől Zimay lett a karnagyuk, de 1866 végén már szétesőben voltak. Thill hiába vette át a vezetésüket; 1867 áprilisában lemondott és ezzel a Pestbudai Dalárda megszűnt.

[24] Erkel: Himnusz (kórus, zenekar); Reinecke: Manfréd, nyitány; Schubert: Pásztordal; Mendelssohn: Himnusz; Haydn: D-dúr szimfónia; Mosonyi: Szentelt hantok (vegyeskar, zenekar). A zenekart Thern, a kórust Thill dirigálta. A zenekarban a főváros elsőrendű zenekedvelői (Szuborics, Ritter, Koltay stb.) és hivatásos muzsikusok-művészek (Mosonyi mint bőgős; Ellinger, jeles hegedűtanár; Zapf stb.) működtek közre.

[25] 1869. III. 4. Thern K.: Magyar nyitány; Schumann: Cigányélet (vegyeskar); Vogt: Éji dal (zenekar); Haydn: Vihar (vegyeskar, zenekar); Haydn: G-dúr szimfónia; Mosonyi: Hertelendy ezredes huszárinduló Ulmnál 1805. évből (néphagyomány után vegyeskarra és zenekarra). Schumann és Mosonyi művét a közönség megismételtette. — 1869. IV. 16. Beethoven: István király, nyitány; Abt: Ave Maria (női kar); Beethoven: Krisztus az olajfák hegyén (a szólókban hivatásos operaénekesek). — 1869. XII. 30. Cherubini: A portugezi fogadó, nyitány; Lenz: Tavasszal (vegyeskar); Schumann: Távozáskor (vegyeskar); Volkmann: C-dúr szerenád; Schumann: Cigányélet; Beethoven: C-dúr szimfónia; Thern K.: Honvéd dal (vegyeskar, zenekar).

tatásban a felső szintet, amíg létre nem jött a Zeneakadémia. A Zenede mindenképpen jellemző példa volt abban a vonatkozásban is, hogy az ország legjobb helyzetű városában a polgárosodó társadalom miként tudott létrehozni és meddig volt képes fejleszteni egy zeneoktatási intézményt.

Előzményként, mint a legtöbb hazai zeneoktatási intézménynél, először is egy koncertező egyesület alakult a Pestbudai Hangászegyesület 1836. évi megszervezésével, melyben a korábbi és későbbi egyletekhez hasonlóan korán felmerült az igény a nélkülözhetetlen utánpótlás nevelésére. Legelsőnek énekiskolát kívántak alapítani leendő kórustagok kiképzésére és esetleg a Nemzeti Színház szükségleteinek fedezésére. Ehhez még 1839 őszén elkészítették a tervezett énekiskola évi költségvetését, mely 2615 váltóforintot, vagyis 1046 ezüstforintot tett ki, amit csak úgy láttak fedezhetőnek, ha évi 210 részvényt tudnak elhelyezni egyenként 5 ezüstforintos értékben, vagy 20 000 pengőforintnyi tőkéhez juthatnak. Az összeg előteremtésére aláírási íveket bocsátottak ki, melyekre 1839. november 23-ig évenkénti részvénybefizetésekre 877 ezüstforint, egyszer s mindenkori befizetésre pedig 126 ezüstforint ajánlat érkezett. (A részvények nem jelentettek mást, mint önkéntes évi adományvállalást és nagyon korlátozott beleszólást abba, hogy a részvényes terhére kit vegyenek fel az énekiskolába, ami kevés részvényest érdekelt.) Ezekután 1840. február 2-ra, a Vigadó egyik termébe összehívták a részvényesek első közgyűlését. Ezen ismertették, hogy összesen 61 gyűjtőívet bocsátottak ki, melyekből a közgyűlés napjáig 20 még nem érkezett vissza. A bejött 41 íven összesen 180 részvényes neve szerepelt — évi 2 forintot ajánlott ezüstben 5, 5 forintot 167, 10 forintot 7 és 15 forintot 1 részvényes —, akik évi 930 ezüstforintot biztosítottak. Ehhez járult egyszer s mindenkorra addig befolyt 136 ezüstforint és Batthyány Fülöp herceg ugyanilyen felajánlással adott 200 ezüstforintja. Mindezt kiegészítette Liszt már említett 1840. január 11-i hangversenyének 1377 forint 12 krajcár ezüstpénzt kitevő tiszta jövedelme, mely összeget egy nemzeti konzervatórium felállítására Pest vármegye gondjaiba ajánlotta, azzal a meghagyással, hogy egy ilyen intézmény felállításáig a kamatokat a hangászegyleti énekiskola kapja meg. (Egymaga tehát többel járult hozzá a hazai zeneoktatás felvirágoztatásához, mint a fél év alatt toborzott 180 részvényes, más adakozók és Batthyány Fülöp herceg együttvéve.) A Liszt-alapítvány tőkéjét a megye Dunapataj városnak adta ki kamatfizetés fejében. A közgyűlés tagjaival azt is közölték, hogy a részvényesek számának szaporítására további aláírási íveket fogadtak el a következő részvényesek: Jeszenszky Ignác, Kapczy Tamás, Lónyai Menyhért (a későbbi államférfi), Madách Imre (a későbbi nagy drámaíró) — az utóbbi ketten még csak 18-17 évesen —, Szekrényessy József (író, Széchenyi István jurátusa, ügyvéd), Szilassy Ferenc, Szabó János, Pollak Bernhard.[26]

1840. március 5-én nyitották meg az énekiskolát, 50 lány és 41 fiú növendékkel, akik közül 25 iskoladíjat fizetett,[27] a többi ingyenes oktatást nyert. Augusztus 2-án további 22 lányt és 15 fiút vettek fel, s ezáltal a nö-

[26] A Pestbudai Hangászegyesület igazgatása alatti nyilvános énekiskola részvényesei közgyűlésének jegyzőkönyve. Első közgyűlés 1840. II. 2-án. A jegyzőkönyv Mátray Gábor titoknok kézírása.

[27] A harmadik közgyűlés jegyzőkönyve 1840. IV. 5-ről.

vendékek száma már az első évben 128-ra emelkedett.[28] Egy év lefolytával Mátray Gábor, az énekiskola igazgatója jelentette, hogy 1840-re 222 lett a részvényesek száma 1180 forint részvénnyel, az egyszer s mindenkorra juttatott adomány 373 forint 40 krajcárra nőtt, az évi gyámpénz 27 forintot, a Liszt-alapítvány után Dunapataj által fizetett 6%-os kamat 82 forint 40 krajcárt tett ki. Ez összesen 1663 forint 20 krajcárt jelentett ezüstben (akkor 1 forint 60 krajcárból állt, nem 100-ból!), amihez az iskoladíjakból még 354 forint folyt be.[29] Az énekiskola tehát első évében máris szilárd anyagi támaszra lelt. 1840. évi kezdeteiről fokozatosan tovább fejlődve 1845—46-ban 159 növendéket (74 lányt és 85 ifjút) oktattak az iskolában, akik közül a Nemzeti Színház Hesz Rózát és Reszler Istvánt (a későbbi jeles vidéki szín- és operatársulat-igazgatót) szólistának, másokat a kórusába szerződtetett és vidéki színházaknál is több végzett növendék helyezkedett el.[30]

A szabadságharc elbukása és a beállott abszolutizmus változást hozott az énekiskola életébe. 1847-től nem volt mód közgyűlést tartani. Amikor báró Prónay Gábor hangászegyesületi elnök 1850. április 14-re a közgyűlést összehívta, azon bejelentette, hogy a báró Rotschild Sámuel által 1844-ben Pest megyére bízott 500 ezüstforint értékű alapítványt, melyet Rotschild — Liszthez hasonlóan — egy Pesten felállítandó nemzeti konzervatórium javára létesített, a Pest megye vezetésében beállott változásokat felhasználva bekebeleztette az énekiskola pénztárába. Miután e célját Pest megyénél tartós erőfeszítés után sikerült elérnie, most a közgyűléssel megbízatta Barabás Dániel ügyvédet, hogy a szintén nemzeti konzervatórium céljára befizetett 1377 forint 20 krajcárnyi Liszt-alapítványt is szerezze meg Pest megyétől. Ugyanakkor közölte, hogy (a szerencsétlen sorsú) gróf Batthyány Lajosnétól egy 500 forintos alapítványt — mely esetleg szintén egy nemzeti konzervatórium s nem az énekiskola javára volt hivatott szolgálni — ugyancsak az egylet birtokába vett. A jegyzőkönyvből az is kiderül, hogy az abszolutizmus elejére a részvényesek száma nagyon megcsappant.[31] Ez sem menti azonban Prónaynak azt a lépését, hogy kihasználva az abszolutizmus által számára megnyílt lehetőségeket és az önkényuralommal szétzilált Pest megyei hatóságok erejének megnyirbálását, olyan összegeket sajátított ki az énekiskolának, melyek nem egy regionális középfokú, hanem országos felsőfokú zeneoktatási intézmény felállításának szorgalmazására létesültek. Prónaynak ez a hatalmi gépezet segítségével elkövetett visszaélése az énekiskola szorult helyzetén ugyan segített, és azt újabb fellendüléshez juttatta, de olyan áron, hogy a már meglevő alapítványokat elvonta egy Zeneakadémia megszervezése elől, s ezzel sem érve be, a Zeneakadémia felállítása ellen munkatársaival együtt a kiegyezés után is sok évig tovább manőverezett. Ezáltal a felsőfokú zeneoktatást illetőleg az ország kiszolgáltatottságát hosszú időn át fenntartotta.

Prónay igyekezett a lehetőségekkel minél hamarabb élni, s a Pestbudai Hangászegylet és Énekiskola részvényeseinek vegyes közgyűlésén, 1851. ja-

[28] Honművész. 1840. VIII. 27.
[29] Az ötödik közgyűlés jegyzőkönyve 1841. II. 28-ról.
[30] Pesti Hírlap. 1846. V. 14.
[31] Tizenhatodik közgyűlési jegyzőkönyv 1850. IV. 14-ről. Mátray Gábor igazgató kézírása.

nuár 6-án bejelentette, hogy az egyesület pénztára a lefolyt évben máris mintegy 2000 pengő forintnyi alapítvánnyal gyarapodott, ami lehetővé teszi 3 új tanszék felállítását. Egyúttal a közgyűléssel elfogadtatta, hogy ezentúl az intézményt „Pestbudai hangászegyleti Zenedé"-nek nevezzék.[32] Még ebben az évben a 4 osztályos énekiskola mellé egyelőre 2 osztályos hegedűszakot szerveztek (40 fiú növendéknek) s a fuvolatanítás is elkezdődött (2 növendékkel). A következő évben az előbbiek mellett beindult a zongora, zeneszerzés, klarinét és gordonka tanítás. 1855-ben már később majd híres hivatásos muzsikussá váló növendékeket oktattak az iskolában: énekesként Huber Idát, Bignio Lajost, a hegedűsök sorában a 10 éves Auer Lipótot, a zongora tanszakon Siposs Antalt. A kiegyezés évét az 1866—67-es tanévben 272 növendékkel érte meg a Zenede. Számuk tanszakok szerint így oszlott meg: zeneszerzés és generálbasszus (összhangzattan, dallamtan, ellenponttan, hangszerelés és egyéni művek) 10, zongora 16, gordon 2, gordonka 7, klarinét 2, fuvola 8, hegedű 88, ének 132 (79 lány, 53 ifjú), szavalat (amolyan színészképző-előkészítő) 7 (5 lány, 2 ifjú).[33] A növendékekből 14-en fizettek tandíjat, tehát az egész létszám 5%-a, a többi 95%, vagyis az igazoltan szegényebb sorsúak ingyenes oktatást nyertek, melyeknek fedezete a személyi alapítványok (vagy azok kamata) és a részvényesek évi befizetései voltak. Ezek pedig úgy oszoltak meg, hogy nagy művészek alapítványaiból 19 helyre,[34] arisztokraták alapítványaiból 30 helyre,[35] intézmények alapítványaiból és részvényeiből 5 helyre és a jobb módú polgári s egyéb személyek évi részvényei alapján kiugró számmal: 204 helyre vettek fel növendékeket.[36] A kiegyezés után kapta meg az intézmény az engedélyt arra, hogy Nemzeti Zenedének

[32] Az 1851. I. 6-i közgyűlés jegyzőkönyve szintén Mátray Gábor igazgató kézírása. — A korabeli tendenciózus sajtóterméknek, a Magyar Hírlapnak az a koholmánya (1851. I. 8.), hogy a némelyek által javasolt, képtelen „Zenede" szót a többség elvetette s helyette a helyesebb (értsd: németes) Konzervatórium nevet választotta, valótlanság.

[33] A Pestbudai hangászegyesületi Zenede növendékeinek érdemsorozata 1866/7. tanévben. Pest. 24. old.

[34] 1858. IV. 15-én a Hölgyfutár közölte, hogy addig melyik művész mekkora alapítványi összeggel szerepelt a Zenede nyilvántartásában. Sorrendjük az összeg nagysága szerint a következő volt (a tizedes pont előtt forint, utána krajcár értékben): Liszt 2718.10, Hasselt-Barth (holland énekesnő) 1000.—, La Grange (énekesnő) 908.—, Thalberg 410.40, Rubinstein 403.—, Lesniewska (énekesnő) 300.35, Hollósy Kornélia (énekesnő) 263.12, Stéger Ferenc (tenorista) 256.31, Schulhoff (cseh-német zongoraművész) 245.54 stb., a 17 név közül a 3 utolsó egyenként 100—100 forinttal Egressy Béni, Clara Schumann, Vieuxtemps. Joachim és Reményi neve azért nem szerepelt a Hölgyfutár felsorolásában, mert évekkel később léptek fel a Zenede javára.

[35] Az alapítványt létesítő főbb arisztokraták az 1866/7. évi növendék érdemsorozat szerint: gr. Almássy György, gr. Andrássy Gyula, b. Augusz Antal, gr. Batthyány Lajos, hg. Batthyány Fülöp, b. Eötvös József, hg. Esterházy Pál, gr. Karácsonyi Guido, gr. Károlyi Alajos, gr. Károlyi György, b. Orczy Béla, b. Orczy Bódog, b. Prónay Gábor, b. Rotschild Sámuel, gr. Széchenyi Ödön stb.

[36] Az ingyenes oktatási helyeknek ilyetén történt elosztása azonban egyáltalán nem tükrözte az anyagi támogatás mértékét, hanem a kinyomtatott érdemsorozatba ebben a vonatkozásban jókora propagandisztikus szándék is vegyült. Ha ugyanis végignézzük, hogy kinek az alapítványa vagy részvénye alapján hány növendék tanulhatott, az a meglepő eredmény jön ki, hogy Liszt pénzén (2718 ft) csupán 3, Hasselt-Barth (1000 ft) és La Grange (908 ft) áldozatából csak 1—1, viszont Vieuxtemps alapítványából (100 ft) 2 növendék tanulhatott. Az arisztokráciából Rotschildnak (500 ft) 2, a már rég halott gr. Batthyány Lajosnak (szintén 500 ft) mindössze 1, a helyben levő és politikai összeköttetésből is fontos közoktatásügyi miniszternek, b. Eötvös Józsefnek 2, az ugyancsak itt lakó, sokszor áldozatra kész mecénásnak, gr. Karácsonyi Guidónak 2, a Zenede elnökének — az egyik jegyzőkönyv szerint 50 Ft részvény elhelyezését (nem kifizetését!) vállaló — b. Prónaynak pedig 5 növendék lehetett hálás taníttatásáért. Nyilvánvalóan az a törekvés húzódott meg a háttérben, hogy akihez nem jut el az érdemsorozat, vagy aki nem törődik vele, annál a tényleges anyagi hozzájárulás mértékét az ő adományukból tanuló növendékek létszámánál lefaragják, az érdemsorozat esetleges helyi olvasóit pedig bármilyen kis támogatás esetében is további segítségre ösztönözzék.

nevezhesse magát.[37] Azért volt erre gyorsan szükség, nehogy valaki az alkotmányosság helyreálltával megkérdezze, hová lettek a reformkori (Liszt, Rotschild, Batthyány stb.) alapítványok egy nemzeti konzervatórium felállítására? Nem csak azért! Prónay és munkatársai, tanácsadói arra a helyre kívántak feljebb lépni, ahová az ország hamarosan Lisztet és az alája beosztottakat szerette volna ültetni. Ezért sok egyéb korábbi lépés után 1872. március 10-én Prónay egy küldöttséggel elment Pauler Tivadar közoktatásügyi miniszterhez és Tanárky államtitkárhoz. A miniszter nagyon kecsegtetően nyilatkozott a Nemzeti Zenede jövőjéről, az államtitkár pedig közölte: rajta lesz, hogy a Zenedét országos zeneintézetté nyilvánítsák.[38] Egy hónap múlva tovább léptek. Választmányi ülésükön Nemeshegyi József, b. Eötvös József, hg. Esterházy Pál, gr. Karácsonyi Guido, gr. Károlyi Alajos, gr. Károlyi György, b. Orczy Béla, b. Orczy Bódog, b. Prónay Gábor, b. Rotschild Sámuel, gr. Széchenyi Ödön stb. közölte az illetékes helyről kapott figyelmeztetést, hogy a kormány Zenetanodát kíván felállítani, ezért a Zenede adjon be ilyen tervezetet a prágai intézmény mintájára. Erre a célra Csatkó Imre elnökletével — aki valaha a királyi helytartótanácsnál működött, majd 1851-ben bírói pályára lépett s később kúriai bíró lett — bizottságot állítottak fel Mátray Gábor, Nemeshegyi, Mészner József és Weisz Bernát (városi tanácsos, a Zenede alelnöke) részvételével.[39] Akkor a Nemzeti Zenede már régen nem tudott csak az alapítványokból és részvényekből működni. A rendkívül alacsony tanári fizetések miatt rendszeres évi 2500 forintos, sőt annál is magasabb államsegélyre szorult.

Az egész országban észrevehető volt az a folyamat, hogy a társadalom egyedei, rétegei többé nem elsősorban alapítványok, részvények, pártolótagsági díjak révén próbálják biztosítani szellemi igényeik kielégítését, vagy valamely zenei intézmény fennmaradását. Mind többen egyre inkább arra hajlottak, hogy szellemi igényüknek megfelelő előadásokra esetenként jegyet, esetleg bérletet váltsanak, vagy műkedvelőként összeállva, bármiféle anyagi ellenszolgáltatás nélkül gondoskodjanak közösen igényeik kielégítéséről. Mindez összefüggött a fokozódó városiasodással is, és azon belül azzal, hogy az urbanizáció milyen fokát érte el a város. A különbségek e téren nagyok voltak, és ezek nemcsak a lakosság számától, hanem azon belül társadalmi összetételétől, a város gazdasági és kulturális fejlettségének fokától, földrajzi fekvésétől és történelmi szerepétől is függtek. E vonatkozásban az élen mindinkább kiemelkedett a Pestből, Budából és Óbudából 1873-ra egyesülő főváros, akkor már összesen 270 000-es lélekszámmal. A vidéki városok közt azonban egy sem volt, melynek lakossága akár csak egyharmadát elérte volna ennek. A főváros után lélekszámra 2—4. helyen álló Szeged, Szabadka, Hódmezővásárhely[40] az urbanizációs fok rangsorában a 80., 88. és 89. helyen állt. A lakosság számát és az urbanizáció fokát egybevetve a kiegyezéskor

[37] A Zenészeti Lapok 1867. VII. 28-i számában közölt hír.

[38] 1872. III. 15-i zenedei választmányi ülés jegyzőkönyve. — Pár hónappal korábban, 1871. XII. 8-án az ebben az irányban ható köröknek — Csengery Antal törekvése ellenére — sikerült az országgyűléssel elutasíttatniok azt az indítványt, hogy országos Zeneakadémiát állítsanak fel majd Liszt Ferenccel az élén.

[39] 1872. IV. 13-i zenedei választmányi ülés jegyzőkönyve.

[40] A kiegyezéskor Szeged lakossága kereken 70 000, Szabadkáé 60 000, Hódmezővásárhelyé 50 000 volt, de igen nagy területen szétszóródva, nagyrészt tanyákon élt, kifejezetten nem városi módra.

Magyarország legjelentősebb városai Pest és Buda után: Pozsony, Kassa, Nagyvárad, Arad, Temesvár, Debrecen, Pécs, Székesfehérvár, Kolozsvár.[41] E városok közül a kiegyezéskor erősen német tájékozódású kultúrájával a magyar zenetörténet szempontjából egyaránt kiesett Pozsony (45 000 lakos) és Temesvár (31 000 lakos); német szín- és operajátszó társaságok központjai vagy célpontjai voltak, melyek időnként az erdélyi szászok kulturális központjába, Nagyszebenbe (18 000 lakos) is ellátogattak. Ebből világosan lehet látni, hol találhatott a kiegyezés előtti és utáni években leginkább pártolást a vidéki magyar zenés színjátszás operák, operettek és népszínművek előadására. Még hozzá kell tenni, hogy e városok közt kiemelt szerep jutott Kolozsvárnak (26 000 lakos), mint egy nagy országrész központjának.

Ha összevetjük annak az országos méretekben kis rétegnek a zenésszínpadi művelődési lehetőségeit, amelyik Pesten a Nemzeti Színház operaelőadásait hallgatta, akár a budai és pesti népszínházi törekvésekkel, akár a vidéki magyar szín- és operatársulatok helyzetével, legalább ugyanakkora különbség és fejlődési fáziskésés mutatkozik ezek közt, mint az urbanizációs és lélekszám differenciában. A Nemzeti Színház 1872-ben kiadott zsebkönyve szerint 1871-ben a bevételek így alakultak: alapítványnak tekinthető összegekből 27 300,[42] országgyűlési segélyként 60 000, az udvartartás költségéből folyósított segély formájában 75 000,[43] bérbevételből 75 352, napi bevételből 156 868 forint. Ezekből a jövedelmi forrásokból 1871-ben a Nemzeti Színház úgy tudott kijönni, hogy évi kiadásait a bevételek mindössze 39 forinttal múlták felül. Az ország első színházánál tehát már észrevehető volt az, hogy a napi bevétel kétszeresen felülmúlta a bérletbevételeket és közel hatszorosan az alapítvány jellegű bevételeket, de a színház még így is anyagi csődbe jutott volna, ha nem kap a napi bevételnél nem is oly nagyon sokkal kevesebb országos (országgyűlési és udvartartási) segélyt. Ez mindent elmond a vidéki színtársulatok és a fővárosi népszínmű előadások, tehát a szélesebb rétegeknek szóló zenés színpadok küzdelmeiről.

A reformkorban és az abszolutizmus idején különösen vásárnapokon, amikor a vidékiek tömegesen jöttek Pestre, a Nemzeti Színházban népszínművet játszottak: ilyenekért a vidéki látogatók megtöltötték a színházat. 1859-ben azonban meghalt Hegedűsné és 1863-ban visszavonult Füredi Mihály. Ők voltak addig a pesti népszínmű előadások legfőbb vonzerői. A közbenső időszakban: Hegedűsné halála után és Füredi visszavonulása előtt próbált állandó jelleggel megtelepedni Budán Molnár György színtársulata, mely főleg népszínművekkel s később operettekkel kereste megélhetését. 1860-ban a második legnagyobb vidéki színtársulatnak számított[44] és természetesen vándortársulat volt — 1860-ban az év elején Miskolcon, februártól júniusig Pozsonyban, a nyáron Balatonfüreden, utána Szegeden szerepeltek. 1861 áp-

[41] Katus László: A népesedés és a társadalmi szerkezet változásai (a „Magyarország története 1848—1890" kötetben; főszerk. Kovács Endre, szerk. Katus László). Budapest, 1979. 1143. old.

[42] Ebből a régi alap kamata 16 800, a Károlyi-féle alap magánsegélye 10 500 forint volt.

[43] Természetesen ez nem az uralkodó valamely magánjövedelméből származott, mert az udvartartás költségeit a befolyt adókból az országgyűlés szavazta meg, s abból a Nemzeti Színházra ez az összeg „visszatérült", vagyis végső soron ez is országos segély volt. 1863-ban kapott a Nemzeti Színház először, ennél kisebb udvari segélyt az udvartartásra is behajtott adókból.

[44] Az első akkor Havi Mihályé volt Kolozsvárott, mely azonban 1860 nyarán a bukaresti vendégjátékán csődbe jutott.

rilisában kezdték szerepléseiket az akkor még háromnegyed részben német ajkú Budán, a nyári színkörben, s gyűjtőívekkel nekiláttak, hogy összeszedjék a pénzt egy állandó budai magyar Népszínház építéséhez a Lánchídnál. A felajánlások nagy lelkesedéssel folytak.[45] Be sem várva az épület teljes elkészülését, 1861. szeptember 14-én tartották megnyitó előadásukat, ami rendkívüli esemény volt azért is, mert előzőleg csak a 18. század végén és 1835-ben tudott rövidebb időre magyar színészet is gyökeret verni a mindig német színjátszókkal teli Budán. Nyomban a megnyitás után figyelemre méltó cikk jelent meg arról, hogy legyen a színház valóban a népé, áraival főleg a munkásokhoz és mesterlegényekhez igazodva.[46] Egyéves fennállásukat zsúfolt házzal, de csak félig kiépült színházban ünnepelték meg, a műsor fő részében Allaga Géza operettjével s legjobb számaiban Molnárné által előadott népdalokkal, magyar, szlovák, szerb és román néptáncokkal.[47] A tél elején már a teljes csőd szélén vette őket anyagi gondjaiba gr. Széchenyi Ödön.[48] Később megpróbálkoztak Offenbach-operettekkel, utolsó félévükben új, ismeretlen csillag is feltűnt: Kölesi (később Blaha) Lujza. Hiába. Napi bevételekből megélni, a színházépítés nagy költségeit fedezni mindössze egy arisztokrata által támogatva nem lehetett. Közönségének háromnegyed része egyébként azonos volt a Nemzeti Színházéval: esetenként jött át a Lánchídon, amit a Nemzeti Színház is megsínylett. 1864 novemberében Molnár társulata végleg csődbe jutott, s Budán a magyar színjátszás megszűnt. Három év múlva, az alkotmányosság helyreállítása után Molnár megkísérelte feléleszteni a budai Népszínházat. 1867 nyarán megkezdődtek előadásai. Gyönge zenekaruk ellenére sok jó operettet vittek színre; ezekben vendégszerepelni Blaha Lujza is egy időre visszatért. Közben japán artistákat is felléptettek — mindig telt ház előtt —, s egyre inkább rátértek mind költségesebb látványosságokra, a népszínművet pedig elhanyagolták. Ennek a vége is anyagi bukás lett 1870 elején. Ezt még siettette az, hogy Pesten is népszínházat kívántak szervezni a közép-, iparos- és munkásosztály szellemi élvezeteinek kielégítésére, mert a budai nagyon kiesett.[49] E célra részvénytársaság megalakítását tervezték, s két hónap alatt a szükséges 2300 részvényből 700 már begyűlt, legtöbb az iparosok aláírásával és szinte értelmiségiek jelentkezése nélkül.[50]

Ami az 1860-as évek budai népszínházkísérleteinek csődjét elsősorban kiváltotta, hogy kizárólag napi bevételekből hosszú távon egyetlen színtár-

[45] A Pesti Napló 1861. X. 25. száma szerint addig az építésre 19 802 forint folyt be adakozásból — ami akkor komoly összeg volt — és 8750 forint kölcsönt vettek fel, de az építés folytatására és a kölcsön visszafizetésére még 25 087 forintra lenne szükségük, s ezt a napi bevételekből előteremteni nem lehet. Ezért 3000 új gyűjtőívet bocsátottak ki.

[46] Sürgöny. 1861. IX. 15.

[47] Pesten és Budán a lakosságnak akkor mintegy 5,5%-a szlovák, 1%-a szerb volt. Románok alig lakták a két várost.

[48] 1862-ben, mint addig is az abszolutizmus alatt, a Nemzeti Színház szintén csak nagyon küszködve tartotta magát, mert udvari vagy városi támogatásban nem részesült, s mindössze azt az évi 20 000 forintot kapta napi bevételeihez támaszul, ami még az 1839—40-i országgyűlés által e célra megszavazott 400 000 forint alaptőke kamata volt. Ez csak egyhatodát-egytizedét tette ki annak az összegnek, amekkora támogatásban a külföldi hasonló színházak részesültek. Pedig a pesti Nemzeti Színházra hárult, hogy az országban a legrangosabban játsszék drámát és operát, ami a vidéki színházak egyetlen mintájául szolgált, és győznie kellett a versenyt az egész, nagy német nyelvterület utánpótlására is számítani tudó és Buda, Pest város által anyagilag támogatott német színjátszással, sőt annak fölébe is kellett kerekednie, ha jövőt akart.

[49] Pesti Napló. 1869. IV. 11.

[50] Pesti Napló. 1869. VI. 26.

sulat sem tudott fennmaradni, még az ország legpolgárosodottabb és városi fejlettségével, valamint lélekszámával kiugróan az első helyen álló Buda és Pest testvérvárosokban sem, ez a vidéki társulatokra is állt. Az 1860-as évek elejétől az 1870-es évek közepéig négy olyan vidéki város volt, melyben operát (operettet, népszínművet) is játszó magyar színtársulat működött rendszeresen: Kolozsvár, Kassa, Debrecen és Arad. Mindenevők kellett hogy legyenek. Megkívánták tőlük, hogy ugyanúgy adjanak elő legkülönfélébb jellegű drámai, mint zenés színpadi műveket. Lehetőségeik azonban hol egyik, hol másik, hol mindkét téren szakmai felkészültségben és azt elősegítő anyagi ellátottságban igencsak korlátozottak voltak. Jóllehet ezeknek a társulatoknak a napi bevételeken kívül mindenhol egy anyagilag és erkölcsileg egyaránt segítőkész színügyi választmány és többnyire maga a város is támaszul szolgált.

A (kiegyezéskor) 21 000 lakosú Kassán a „Kassai magyar nemzeti színházsegélyező bizottmány" a befizetett 1786 forint 30 krajcár részvényből és 580 forint magánadakozásból Latabár Endre magyar szín- és operajátszó társulatának 1861—62-re 563 forintot, 1862—63-ra 1340 forintot fizetett ki támogatásként. 1863—64-re Szabó József és Philippovich István társulatával kötött szerződést. Ezt 1864. X. 1-től a színházi bizottmány és a városi hatóság 3 évre meghosszabbította, s a társulatnak színházon és fűtésen kívül egy téli idényre 2000 osztrák értékű forint szubvenciót biztosított. Tehát lényegesen megnyugtatóbb helyzetben voltak a budai népszínház-társulatoknál, viszont a tizenháromszor nagyobb fővárossal szemben — melynek igaz ugyan, hogy közönsége két magyar és több német színház közt megoszlott —, kisebb napi bevételekre számíthattak. Ugyanakkor a Kassán megtelepedett társulattal szemben magasabb igényeket támasztottak, mint a budaiak a népszínházuk iránt. Kassán nemcsak szórakoztató jellegű műfajokat, hanem értékes színvonalú drámákat és operákat is kellett játszani; utóbbiak közül a következők kerültek például 1863. június végétől augusztus elejéig műsorra: Trubadúr, Ernani, Rigoletto, Hunyadi László, Kunok, Lucrezia Borgia, Norma, Sevillai borbély, Martha. Karmesterük Megyessy Nándor volt, aki az ezt megelőző hónapokban Reszler István debreceni társulatát dirigálta, azoknak május—júniusi pozsonyi operaelőadásain és 1875-ben Aradon majd Mándoky és Bogyó társulatánál vezényli az operaelőadásokat. E vidéki társulatok tagjai tehát cserélődtek egymás közt, és a Nemzeti Színház is többnyire onnan kapta a már jó színpadi gyakorlattal rendelkező énekes utánpótlását. Szabó és Philippovich jó szólista gárdával rendelkezett. Tanner István (1874-től aradi színigazgató), Marczelné Egedy Mária,[51] Marczel Géza, Gerecs János, Gerecsné Melesz Liszka és Mindszenti Kornélia emelkedett ki közülük leginkább. Az ilyen teljes év(ek)re szóló szerződtetések nem kötötték egészen a társulatot az adott helyhez, különben egyetlen vidéki társulat sem tudott volna tovább, mint ideig-óráig megélni. Különösen nem vonatkozott a kötöttség nyárra. 1863. augusztus közepén a kassai társulat is Miskolcra (19 000 lakos) ment vendégszerepelni, ahonnan a téli idényre tért vissza, majd 1864 tavaszán Eperjesen (9000 lakos) vendégszerepeltek, operákkal is (Hunyadi

[51] A kolozsvári operarészlegnél tűnt fel először 1860—61-ben. Kassáról később megint Kolozsvárra került, majd Follinusz társulatának a tagjaként 1866-ban a társulattal Kolozsvárról Aradra szerződött s ott hunyt el 35 éves korában, 1868. VIII. 17-én.

László).[52] Jóval a kiegyezés után, 1872 elejétől újra Latabár Endre társulatát hívták meg Kassára, 1873. szeptember 6-tól pedig Temesváry Lajos és Hubay Gusztáv társulatát. Mindkét társulat operákat is adott elő s meghívójuk, mint a korábbi években, a színházsegélyző bizottmány és a város volt közösen.[53]

Debrecenben, e lélekszámra Kassánál több mint kétszer akkora (a kiegyezéskor 45 000 fős)[54] városban nagyobb figyelmet szenteltek az 1862-ben megnyílt Zenedének, mint Reszler István jelenlevő dalszínész társulatának Gócs Ede karmesterrel az élén.[55] Ez válthatta ki, hogy egyévi debreceni működésük után rövidebb időre, mielőtt Debrecenbe visszatérnek, 1862. április—május hónapján Szatmárnémetiben (akkor 16 000 lakos), június—július havában Nagykárolyban (akkor 11 000 lakos) húzódjanak meg operaelőadásaikkal. A következő, 1863. év tavaszán ugyanezért Debrecenből április—júniusra Pozsonyba, június közepétől augusztus elejéig Sopronba (akkor 18 000 lakos) s az év hátralevő részére Győrbe (akkor 19 000 lakos) vándoroltak, majd ismét visszatértek Debrecenbe. 1866 tavaszától más társulat lépett Reszler társulatának helyére. Ha az operajátszás és zenésszínpad nem is lelt olyan pártolást Debrecenben, mint Kassán, meg tudott kapaszkodni, s az újabb társulat tagjai közt a kiegyezés évében olyan értékes művész egyéniségek is akadtak, mint Odry Lehel és Szabó Róza.[56]

Könnyebb, a kassaiakéhoz hasonló volt a soruk azoknak, akik 1860 és 1875 közt Kolozsvárott és Aradon működtek operaénekesként. Mert e két városban — Kassához hasonlóan — ugyancsak színházi választmány (bizottmány) tartotta kezében az irányítást, vagy közvetlenül, mint (a kiegyezéskor 31 000 lakosú) Aradon,[57] vagy esetleg közvetve, mint időnként Kolozsvárott, ahol megesett, hogy a választmány bérlőnek adta ki a színházat, s ez saját érdekében gondoskodott megfelelő társulatról. 1860-ban Havi Mihály ko-

[52] Latabár Endrének őelőttük Kassán működött dalszínésztársulata is a kereslet szerint változtatta helyét. 1864 márciusában Pesten át gőzhajóval Pozsonyba utaztak, onnan június közepén Balatonfüredre mentek nyári idényre, ősszel pedig Aradra.

[53] Latabár társulata 1873. IV. 30-ig maradt Kassán s addig a Traviata, Trubadúr, Ernani, Lucrezia Borgia, Linda volt operáik java.

[54] A városokra vonatkozó akár kiegyezéskori, akár korábbi lakosságszám-adatok mindenhol kikerekített, az adott időpontot megelőző és a legközelebbi későbbi népszámlálás adatainak egybevetésével kalkulált irányadó számok.

[55] A megfelelő anyagi támasz hiján hányatott életű Reszler-társulat — miután Reszler István 1859-ben még a kolozsvári színház első tenoristája volt — 1860 márciusában, az akkor 22 000 lélekszámú Pécsett alakult meg. Karmesterük Gócs Ede volt. Onnan júniusra az akkor 20 000 lakosú Nagykanizsára mentek. Ott azonban műsoruk iránt (Rigolettó, Ernani, Trubadúr, Hunyadi László, Kunok; népszínművekből a Peleskei nótárius, Két huszár és egy bakancsos) nem volt kellő érdeklődés. Tovább utaztak Zágrábba, ahol — bizonyára a horvát ínségesek javára Erkel, Jókai és mások által Pesten nagy sikerrel megrendezett hangverseny és irodalmi est viszonzásául — lelkes érdeklődéssel hallgatták előadásukban Erkel „Hunyadi László"-ját, de az abszolutizmus hatóságai a nem kívánatos horvát és magyar rokonszenv megnyilatkozások miatt igen röviden betiltották előadásaikat. Szeptemberben a csupán 5500 lakosú Kaposváron kíséreltek meg érdeklődést kelteni (Lammermoori Lucia, Ernani, Peleskei nótárius stb.). 1860—61-ben Pécset teleltek ki, s onnan 1861 tavaszán költöztek Debrecenbe.

[56] Odry Lehel 1869-ben szerződött a pesti Nemzeti Színházhoz, Tannerné Szabó Róza pedig 1872-ben mutatkozott be ugyanott a debreceni operatársulattól.

[57] Az aradi színügyi bizottmány — miután egy ideig nem volt részük operaelőadásokban — 1866 októberétől 1873 tavaszáig Kolozsvárról oda szerződtette Follinusz János társulatát Káldy karmesterrel együtt operák, operettek s drámai művek előadására, ami utóbbi gyenge oldaluk volt. 1874. IX. 12-én a király jelenlétében nyitották meg az új aradi színházat, melyben Aradi Gerő és Tanner István, majd 1875. X. 2-től Mándoky Béla és Bogyó Aladár színés dalszínész társulata működött. Az Aradi—Tanner társulat főbb opera- és népszínmű-repertoárja a következő művekből állt: Hunyadi László, Lammermoori Lucia, Lucrezia Borgia, Bűvös vadász, Ernani, Traviata, Trubadúr, Rigoletto, Alarcosbál, Nabukodonozor, Martha, Tell Vilmos, Sevillai borbély, Faust, A zsidónő, Norma, A falu rossza (Tóth Ede—Erkel Gyula) Két pisztoly (Szigligeti Ede—Erkel Ferenc), A szép juhász (Szigeti József—Egressy Béni, de az aradi előadáson Egressy helyett már Erkel Gyula zenei feldolgozásában).

lozsvári dalszínész társaságának a zenekari és szolgálati személyzeten kívül 64 tagja volt. Már akkor felhangzott velük szemben a kívánság, hogy állítsák vissza a drámát jogaiba s inkább adjanak kevesebb operát, mintsem hogy ide-oda helyezett katonazenekarokra szoruljanak. E társaság a bukaresti anyagi összeomlás miatt feloszlott. Új alakult helyébe, melybe a korábbi társulat tagjai közül többen bekerültek (Pauli Richard, Marczel Géza).[58] Az új társaság hamarosan annyira megerősödött, hogy 1861 őszén — a nyári szünet után — a pesti Nemzeti Színháztól már vendégül tudott látni ígéretes, fiatal tehetségeket: Markovits Ilkát és Huber Idát.[59] 1866-ban e társulat, kedvezőbb ajánlat birtokában, Aradra költözött, s helyét más társulat foglalta el. Ennek vezetősége azonban 1868-ban — bizonyára anyagi okokból — kénytelen volt elbocsátani az előző évben szervezett zenekarát, s a kíséretet újra, mint az 1860 előtti-körüli években, katonazenészekre bízták. Ettől kezdve, amíg Pestre nem helyezték, Strobl katonakarmester (később Liszt-indulók katonazenekari átírója) vezényelte az operetteket, míg Gócs Ede az operákat.

Miként látható: még a magyar szín- és operajátszás négy komoly vidéki központjában a társadalmi és városi pártolással viszonylag rendezett lét sem volt eléggé szilárd ahhoz, hogy egyrészt a város ilyen igényekre számot tartó körei, másrészt az ott működő társulatok ne vélhették volna ingatagnak a fennmaradás, sőt fejlődés lehetőségeit. Pedig ezek a társulások nemcsak működésük központjában, hanem onnan kirajzva 5000—10 000 fős kis városokig úgyszólván házhoz vitték a magasabb zenei kultúra termékeit: tömegigényt igyekeztek kelteni és kielégíteni. Az anyagi szükség vitte őket rá, hogy keressék ennek módozatait. Volt azonban akkor az országban nem egy olyan társulat, melynek legalább a téli idényeket biztosító menedéknyújtó hátterük sem akadt s vergődésükkel inkább rontották e komoly társulatok hitelét, semmint elősegítették a magyar szín- és operajátszás minél szélesebb tömegbázisának kiépülését. A városi és társadalmi körök anyagi erőforrásaikkal aligha haladhatták meg e négy városban kialakult megoldásokat. A továbblépés csak úgy történhetett volna meg, ha központi támogatással nagyobb tájegységek fognak össze. Szigeti Imre, a Nemzeti Színház színésze, aki vidéki színigazgató korában maga is megtapasztalta e keserves életmódot, éppen ezek miatt javasolta, hogy mindössze hat, jól szervezett társulatot állítsanak fel, melyeknek működését (már nem a színügyi bizottmányok és városok, hanem mindeneknél inkább) a közoktatásügyi minisztérium biztosítsa ezekkel a magyar művelődés számára nyitva álló tevékenységi központokkal és egymás közti kapcsolataikkal: Debrecen — Nagyvárad, Arad — Temesvár, Kassa — Miskolc — Eperjes vagy Eger, Szeged — Szabadka — Hódmezővásárhely — Szentes, Győr — Székesfehérvár — Veszprém — Balatonfüred, Pécs — Kaposvár — Pápa — Szombathely. A kolozsvári társulatot nem említette külön, mert eleve országos intézménynek tekintette. A jó színházzal rendelkező Pozsonyt, Sopront nem vonta be e körbe, mert úgy

[58] Karmesterük Káldy Gyula, a társulat vezetője Follinusz János, egyik legjobb tagjuk (később Marczelné) Egedy Mária volt. Műsorukon 1860. XII. 29.—1861. III. 23. közt a következő operák szerepeltek: Báléj, Maria di Rohan, Lucrezia Borgia, Sevillai borbély, Bűvös vadász, Trubadúr, Traviata, Ernani, Martha, Hunyadi László, A négy Haymonfi (Balfe operája), Hugenották, Lammermoori Lucia, Belisar (Donizetti operája).

[59] 1861. IX. 28-tól XII. 20-ig a korábbiakat kiegészítő operák (újdonságok) műsorukon: Linda (Donizetti), Alvajáró. Természetesen korábbi repertoárjukat sem hanyagolták el.

vélte, ott a magyar színészet a német mellett csak mostohagyermek maradhat,[60] s Ungvárig, Munkácsig, Marosvásárhelyig, Székelyudvarhelyig nyilván már nem látott el, mert e városokban talán nem is járt soha.[61] Nagy távlatokba mutató javaslat volt ez, mely azonban az intézmény rendszerének kiépítésével még csak két éve foglalkozni képes ország akkori gondjai közt, sajnos, megvalósulatlan kellett hogy maradjon.

A színházaknál is jóval nagyobb propagatív szerepe volt a katonazenének. Jegyváltás nélkül színházba kevesen juthattak be, de a katonazene elől még ingyen sem lehetett kitérni. Magyarország lakosságának igen magas hányada sohasem hallott más zenekart, mint katonákét, cigányokét és jóval kevesebb helyen templomokét.

A katonazene gyökerei nálunk a 17. századi rezidenciákon működött trombitásokig, a 18. század elejétől mind gyakrabban emlegetett tábori zenékig és török (értsd: fúvószenekari) muzsikákig nyúlnak vissza, melyek különféle világi és egyházi ünnepségeken: beiktatásokon, felvonulásokon, fogadtatáskor, bálokon, tehát mindig alkalomhoz kötötten hangzottak fel. Pécsett már 1717-ből van adat arra, hogy az ottani iskolai ünnepségen az ifjúsági kórust katonazenekar támogatta.[62] Ugyanott 1796-ban már polgári magyar és polgári német fúvószenekar is működött.[63] Noha a zenekarba tömörült fúvós zene Magyarországon, úgy ahogy a hivatásos katonazenészeken túl a polgári lakosság közt lassacskán terjedt, inkább a német ajkú vidékeken volt megfigyelhető,[64] volt ennek a magyar lakosságnál valamilyen más gyökerekig, esetleg a régi rezidenciákig visszavezethető eredete is, hacsak nem kell ezt egyszerűen a hasonló német együttesektől való átvételnek tekinteni. Győrött, 1820-ban, a király születésnapjának ünnepén, a mise alatt a kétféle: magyar és német polgári katonaság két csapatának mindegyike saját tábori muzsikájával állott a templom körül. Csornán, e Sopron megyei középkori hiteles helyen, mely mindig magyarok lakta község volt, ugyancsak 1820-ban a polgári katonaság tábori muzsikával működött közre a prépost beiktatására érkezett püspök bevonulásán. Ugyanabban az évben Esztergomban, a főispáni beiktatáskor, a várba induló menetben a polgári és a zsoldos katonaság sorai közt egyaránt ismételten zendült fel muzsika. A szintén 1820-ban, szeptember 7-én Budára megérkezett Ferenc király előtt a várnál az 5. pattantyús (tüzér) ezred és az Esterházy-ezred kiváló tábori muzsikája tisztelgett, egymást váltogatva a zenében. Műsorukról korabeli feljegyzés nem maradt fenn. Aligha állt értékesebb számokból, hacsak az Esterházy-ezred zenekara nem játszotta a Rákóczi-indulót, melynek egy részét, vagy katonazenekari hangszerelését egyesek e zenekar karmesterének, az állítólag

[60] Szigeti Imre: A vidéki színészet rendezéséről. (Fővárosi Lapok. 1869. IX. 19.)

[61] Ungváron már 1826-ban volt működvelő magyar színjátszó csoport. Marosvásárhelyen már 1838-ban alakult „Játékszíni Egyesület" helyi működvelőkkel, s az 1803 óta elég gyakran átjáró kolozsvári dalszínész-társulatokon kívül 1844-ben Kilényi Dávid dalszínész-társasága is szép sikerrel szerepelt, mely onnan Sepsiszentgyörgyre, Székelyudvarhelyre is áttelepült egy időre. A kassai szín- és dalszínész társaság 1864-ben nyári programját hosszabb vendégszereplésre fordította Ungváron és Munkácson.

[62] Bárdos Kornél: Pécs zenéje a 18. században. Budapest. 1976. Lásd ott a mutatóban az egykori pécsi katonazenekarok működésére vonatkozó számos utalást.

[63] Bárdos, 85. old.

[64] Bárdos írja (85. old.), hogy a baranyai német falvakban a 18. század vége felé a tanítók vezetésével sok helyen működtek fúvós zenekarok. Adatait kiegészíti az erdélyi Szászrégen evang. templomának új oltáravató ünnepsége 1823-ból, ahol az egyházi ünnepség közben szintén fúvós zene szólt.

bonyhádi születésű Scholl Miklósnak tulajdonítják. Arról sincs közelebbi adatunk, mit játszott a 2. székely gyalogezred zenekara 1830. február 11-én, a király születésnapjának előestéjén, amikor a kivilágított Kézdivásárhelyt szép zenével körbejárta.

Eddigi ismereteink szerint Magyarországon katonazenekar kiváló értékű művek megszólaltatásában akkor mert először közreműködni, amikor 1824. szeptember 6-án, Nyitrán, az elhunyt gr. Erdődy József főispán gyászmiséjén odavalósi és közeli zenekedvelők Balog Lőrinc és Windisch Lipót vármegyei első orvos vezetése alatt a helybeli Károly herceg ulánus ezred zenekarával összefogva Mozart Requiemjét minden várakozáson felüli eredménnyel előadták, s az utána következő misén ugyancsak Mozartnak egyik miséjét szólaltatták meg, a korabeli híradás szerint mély érzéseket keltve.

Katonazenekarok tehát már a múlt század első évtizedeiben olyan helyeken is felkelthették a zene iránti érdeklődést, némelykor nagy művészi értékű alkotásokkal, ahová vándor dalszínész társaságok soha vagy csak nagy ritkán jutottak el. E tevékenységükben igen gyakran túlmentek a szorosabb értelemben vett katonai célkitűzéseken: a katonai egység legfőbb zenei szükségleteinek (díszelgések, felvonulások, mulatságok és bálok) ellátásán, és valóban zenei népnevelői munkát végeztek. Ennek kielégítésére nemcsak önállóan léptek fel, hanem gyakorta rendelkezésre bocsátották magukat, amikor megszorult dalszínész társaságok, jótékony célú rendezvények vezetői, dalárdák kérték közreműködésüket. A Bártfán született és jó zenei felkészültségű Kéler Béla például, aki egy ideig katonakarmesterként működött (1856—58-ban Debrecenben, 1858—62-ben Pesten), a debreceni új színkör megnyitására írta 1858-ban Csokonai Vitéz Mihály emlékének szentelt „Magyar nyitány"-át.[65] A Lugoson, Kolozsvárott állomásozott katonazenészek közreműködéseiről már volt szó. Kassán sem húzódtak vissza, hogy jótékony célokra közreműködjenek, noha az ottani dalszínész társulatoknak saját zenekaruk volt.[66] Még kifejezettebben népművelői feladatot láttak el, amikor önállóan szerepeltek szórakozóhelyeken, vagy dalárdákkal közös műsoron. Dubez József katonakarmester (Dubez Péternek, a Nemzeti Színház neves hárfaművészének bátyja) zenekarával rendszeresen fellépett a pesti sörözőkben, amíg 1858 szeptemberében ezredével együtt Debrecenbe nem került, ahonnan viszont azt az ezredet helyezték át Pestre, melynek Kéler Béla volt a katonakarmestere. Kéler 1862 végéig, vagy 1863 elejéig maradt Pesten. Utána kilépett a katonai szolgálatból és Wiesbadenbe ment. Pesti tartózkodása idején, már 1858 októberétől kezdve — 1862 június közepétől pedig minden kedden — a pesti pályaudvar melletti Tüköri-sörcsarnokban zártkörű hangversenyeket adott zenekarával operaegyvelegekből, legújabb táncszámokból és

[65] Hölgyfutár. 1858. VI. 4. — Csak emlékeztetőül álljon itt, hogy a kolozsvári színházban 1822-ben bemutatott s országszerte elterjedt „Béla futása" daljátéknak egy korábbi katonakarmester, a talán Pápán született Ruzitska József volt a szerzője.

[66] Így például amikor 1864. III. 20-án a színházban a színtársulat tagjai hangversenyt adtak a kórház javára, a katonazenekar játszotta Erkel „Hunyady László"-nyitányát, kísérte a színtársulat tagjainak trióját és kórusát a „Trubadúr"-ból, míg a színházi zenekar előadásában Hérold „Zampa"-nyitánya hangzott fel. 1873. XII. 18-án és 19-én, ugyancsak a színházban, a nőegylet jótékony célú hangversenyének eléggé igényes műsorú közreműködői: a dalárda, más műkedvelők, Semseyné gr. Csáky Irma (Mendelssohn-, Franz- és Mihalovich-dalok) — aki éppen abban az évben kétszer is szerepelt Liszttel együtt Liszt pesti hangversenyein — és a katonazenekar (Mendelssohn: „Ruy Blas"-nyitány).

csárdásokból.[67] A hazai — helyesebben Magyarországon állomásozó — katonazenekarok ilyen szórakoztató zene jellegű repertoárját még közelebbről ismerjük a pécsi dalárda 1865—66. évi műsoraiból. A dalárda 1865 májusától 1866 májusáig 4 dalköri előadást és 2 hangversenyt rendezett. Egyik sem esett nyári időszakra, ezért egy májusi dalköri előadás kivételével, mely szabad ég alatt, a Czindery-kertben zajlott le, a többit zárt helyen, a Hattyúteremben rendezték, illetve a 2 hangversenyt valószínűleg a színházban, két katonazenekar, főleg a vértes ezred zenekarának részvételével. A 2 hangversenyen (1865. XI. 4., 1866. IV. 14.) is játszott ugyan a katonazenekar részben a szórakoztató zene körébe eső számokat (Doppler „Ilka" nyitányát, egyveleget Meyerbeer Afrikai nő operájából, illetve Nicolai „Windsori víg nők" nyitányát), a hangsúly azonban az első hangversenyen Beethoven B-dúr zongoraversenyének, a másodikon Beethoven c-moll zongoraversenyének a zenekari kíséretére és Mendelssohn A-dúr („Olasz") szimfóniájára esett. Az igazi szórakoztató zeneszámok zöme azonban a dalköri rendezvényekre maradt, s Hérold (Zampa), Adam, Auber, Müller valamely operájának nyitányából, Suppé, Verdi (Ernani, Trubadúr), Offenbach (Szép Heléna), Flotow (Martha) egy-két művéből összeállított egyvelegekből vagy részletekből, Strauss-valcerekből, névtelen (Kéler?) csárdásokból, polkából állott. E dalkörök katonazenekari számai a Magyarországon működő többi katonazenekart is jellemezték. Műfajilag hasonlóak voltak a közel korabeli római katonazenekarok szabadtéri műsorszámaihoz, melyek Rómában a Piazza Colonnán hangzottak fel, volt idő, hogy hetente kétszer is.[68] Ott ugyanúgy műsoron voltak mindenekelőtt Verdi, továbbá Auber operáiból vett részletek, Strauss-valcerek, polkák, mint itt. Műsor tekintetében a különbséget a helyi, országon belüli nagyságok jelentették (ott: Petrella, Pacini), továbbá a hallgatóság más zenei élményanyaga (itt: csárdások, Doppler stb.) és azok a törekvések, hogy az ottani katonazenekarok szívesebben játszottak operarészleteket, mint egyvelegeket. Utóbbi bizonyára a hallgatóság zenei színvonalkülönbségével függött össze. Ausztriában, Németországban Liszt magyar rapszódiáinak katonazenekari átiratai nagyon elterjedtek,[69] az olaszoknál — és nálunk — azonban egyáltalán nem, miként Liszt indulóinak Magyarországon készült és itt elég gyakran előadott katonazenekari átiratai sem fordultak elő az olaszok műsorain.

A dalszínész társulatok és a katonazenekarok kellő minőségű és mennyiségű hazai zenemű híján főként olasz, német, francia zeneszerzők Európában sokfelé ismert és megbecsült műveit terjesztették nálunk. A dalszínész tár-

[67] 1858. X. 3-án lépett ott fel először katonazenekarával, amikor is saját csárdása, a „Bártfai emlék" nagyon megnyerte a jelenlevők tetszését. Később ezt Brahms felhasználta magyar táncaiban. Valószínűleg ebben az időszakában és kifejezetten katonazenekarra írta Kéler a többi csárdását és magyar táncát is. Működése nem korlátozódott a Tüköri-sörcsarnokra. Katonazenekarával a budai magyar népszínház megnyitásán ugyancsak részt vett.

[68] A L'Osservatore romano szerint 1869. VIII. 26. és X. 21. közt a következő napokon volt katonazene a Piazza Colonnán: VIII. 26., IX. 2., 8., 12., 16., 23., 26., 29., X. 7., 10., 21. A lap közli valamennyinek a műsorát. Itt mutatóba elég két napé. Aug. 26-án: (szerző?) Marcia, Petrelle: Marco Visconti (Rondinella e terzetto), Verdi: Trovatore (Aria e Miserere), Verdi: Attila (Aria variata), Verdi: Un ballo in maschera (Scena e duetto), (szerző?) valzer, (szerző?) polka. Szept. 2-án: Petrella: Ione (Sinfonia = nyitány), Petrella: Marco Visconti (Duetto finale), Verdi: Pot-pourri, Verdi: (másik) Pot-pourri, Pacini: Saffo (Coro e Cavatina), Strauss: Walzer, Rolland: Mazurka, Rolland: Polka.

[69] Wolfgang Suppan: Blasorchesterbearbeitungen Liszt'scher Werke. (Liszt Studien 1. Kongress-Bericht Eisenstadt 1975. Szerk.: W. Suppan. Graz. 1977. A hivatkozott rész: 199. old.)

saságok közönsége az ő révükön igyekezett lépést tartani a zenében is fejlettebb országokkal. A katonazenekaroknál ez azzal is összefüggött, hogy tagjaik többsége — sok alakulatnál mindegyikük — osztrák, német, cseh volt, ahol a fúvószenekari muzsikának a népi gyakorlatban eléggé erőteljes hagyományai voltk.[69/a] Ezen a képen csak módosított, de alaptónusát nem változtatta meg a már felsorolt, itthoni származású katonakarmesterek kis csoportja. A cigányzenészek többsége azonban jóval közelebb állt ahhoz a néphez, amelynek nyelvterületén lakott és működött. Szükségből is: 1766 előtt cigány nem telepedhetett le városban, csak falun, annak szélén, vagy udvarházak közelében, leginkább pedig cigánytáborokban. De pénzt, élelmet zenével csak úgy kereshetett, ha nem maguk közt, hanem a népnek, vagy valamely udvarháznak muzsikált. Ennek következtében itthoni előadásaikon, főleg a múlt század első felében és azelőtt, kisebb szerepe volt a határainkon túli dallamvilágnak és jóval nagyobb a hazai népzenének és népies zenének (verbunkosok, csárdások, műdalok). Hallgatóságuk ezt az igényt támasztotta irántuk. E három különböző (dalszínész, katonazenész, cigányzenész), bár néha összefonódó, találkozó réteg műsorait tehát közönségük várakozásai, társulatuk összetétele és saját zenei ismeretkörük s lehetőségeik határozták meg.

Azok a cigány muzsikusok, akiket a múlt század korai évtizedeiben Csaplovics János és Rothkrepf (Mátray) Gábor a 18. és 19. századból említett,[70] kisközségek: a Pozsony megyei Galánta, Alsó- és Felsőlócz (Polturás Jancsi), a Nógrád megyei Gács, a Szepes megyei Illésfalva (Barna Mihály), vagy kisvárosok, mezővárosok: Losonc, Rozsnyó, Gömör (Czinka Panna), Szatmárnémeti (Hiripi, Sugár) vagy környékük lakói voltak. A leghíresebb cigány muzsikus, Bihari is ilyen környezetben született, nevelkedett, nősült és élt mintegy 30 éves koráig: Nagyabonyban (Pozsony megye, ahol apja hegedűs volt), Bőnyön (Győr megye), Dunaszerdahelyen (Pozsony megye), ahol Banyák Simon kiváló cigány cimbalos lányát vette nőül.[71] Ugyancsak kisvárosból vagy annak közeléből eredt az az — akár cigány, akár nem — Bogyó Mihály, akivel a székesfehérvári születésű Horvát István történész, mint néhai iskolatársával, a múlt század elején jó verbunkosokat húzatott.[72] Ők mind a nép mellett vagy között születtek, nőttek fel. Muzsikusként csak akkor boldogulhattak legalább addig, amíg máshol is fel nem figyeltek rájuk, ha azt játsszák, amit a nép kíván, diktál, attól származik. Nem ők alakították a népet — akkor már a kezdetén felkopott volna az álluk —, hanem a nép igazította őket magához. Ilyen cigány vagy nem cigány, de vidéki, kis helyről, szerényebb körülmények közül származó muzsikusok közvetítették tovább azokat a magyar táncokat is magyar és nem magyar (utóbbi esetben német

[69/a] A városi zenekarok nemzetiségi összetételében is ugyanez volt a helyzet, még a kifejezetten magyar lakosságú Szegeden is. Ott 1722 körül alakult meg az első zenekar, melynek tagjait 1724-től már városi muzsikusoknak nevezték. 1728 óta név szerint ismert a négytagú kis zenekar, mely idővel létszámban növekedett és 1876-ban megszűnt. Hosszú évtizedekig túlnyomó többségük német és cseh vidékekről vándorolt Szegedre. Minderről lásd Lugosi Dömе: A szegedi zenekultúra története (Muzsika. Budapest. 1929, decemberi szám; az 1722?-től 1876-ig fennállt városi zenekarról a 12—39. oldal tájékoztat).

[70] Csaplovics 1829-ben, Mátray 1830-ban írt róluk. A kettejüktől vett tájékoztatásokat lásd e tanulmány írójának „A magyar zene krónikája" (a továbbiakban rövidítve: Krónika) 146—47. és 474—75. oldalain. A galántaiakról lásd még Sárosi Bálint: Cigányzene. Budapest. 1971. 62—63. oldal (Major Ervin kutatását is felhasználva) és 66. oldal.

[71] Bihariról lásd Mátray Gábor 1858-ban megjelent életrajzi cikkét (annak részlete: Krónika, 158. old.).

[72] Krónika, 157. old. (Major Ervin „Bihari János", részlet.)

vagy esetleg szlovák) lejegyzőkhöz, többnyire vegyes műzenei vagy német, lengyel és más táncok közé, melyeket Domokos Pál Péter adott ki a 18. századból, vagy annak határáról.[73]

Természetesen nemcsak cigánymuzsikusi, hanem általában előadóművészi jellegzetesség olyan műsort összeállítani, amely iránt, az előadó megítélése szerint, az adott közönség leginkább fogékony. Nem csupán a cigányok nyughatatlan, egyetlen helyhez nehezen kötődő természetével függhetett össze, hogy alig kezdődött meg városba költözésük Szegeden, ahol 1777-ben 31 cigány muzsikus lakott, már egy év múlva 19-re apadt a számuk.[74] Az elvándorlók még a városiasodásnak csupán küszöbén álló Szeged lakosainak sem tudhattak megfelelő zenét játszani, mert az a falvak parasztmulatságaihoz kötődhetett. A régi, tehát népi, falusi, parasztok igényelte muzsika és az újabb, városi, sőt a 19. században külföldre járó cigányzenekarok zenéjében mind több idegen zenei elem összeütközései, melyek gyakran cigánymuzsikusok sorsát, anyagi boldogulását is meghatározták, az idők folyamán egyre inkább szembetűnőek lettek. Az 1882-ben Budapesten elhunyt, akkor állítólag 108 éves vén cigány cimbalmos, Csóka Vince azért is szorulhatott külvárosi kiskocsmákba és ottani házak udvarára, mert földre ülve, ölbe tett, tehát régi típusú cimbalmán nyilvánvalóan már csak olyan régi fajta zenét tudott megszólaltatni, mely legfeljebb a külvárosi kiskocsmák és udvarok népének emlékezetében élt. A múlt század eleje óta megfigyelhető jelenség, hogy míg egyes cigánymuzsikusok és cigányzenekarok abban versengtek, melyikük tudja hitelesebben megszólaltatni a gondozásukba vett magyar műveket,[75] mások arra törekedtek, miként tehetnek az általuk temperamentumuknak és ismeretkörüknek megfelelően sokkal jobban megszólaltatható magyar zene rovására nagy engedményeket a más tájékozottságú közönségnek.

A külföldi, idegen elemek beszivárgása a magyar cigányzenébe legkésőbb Biharinál elkezdődött: az 1820-as hadgyakorlat mulatságain, Csepel-szigetén a jelenlevő angol királyi hercegnek és kíséretének örömére a Marlborough-éneket játszotta.[76] Ha igaz, hogy Bécsben már korábban többször megfordult s az 1814-i kongresszus idejét végigmuzsikálta, ott módjában volt legkülönfélébb nemzetiségű hallgatóiból kinek-kinek az illető legkedvesebb „nótáját" eljátszani. Az előadói és alkotói téren egyaránt kimagasló tehetségű

[73] Domokos Pál Péter: Hangszeres magyar tánczene a XVIII. században. Budapest. 1978. Ennek az értékes kiadványnak a II. gyűjteményében, mely Sepsiszentgyörgyről származik, a német és olasz zeneszerzők (Hasse, Graun, Telemann, Vivaldi, Locatelli stb.) egyes műveit és számos, főleg német táncokat (menuet) leíró két német másolón kívül Domokos megállapítása szerint egy harmadik, magyar másoló kézírása is megfigyelhető, aki sok polonaise mellett közöl magyar táncokat, bizonyára a polonaise és a korabeli magyar tánc eddig még nem tisztázott kapcsolatai miatt. A III. gyűjtemény lemásolója egy toronyőr mester. Az V. gyűjtemény „Nagyszombati magyar táncok zenekarra 2" elnevezéssel szerepel. Zenekari átiratukat Magyary készítette a Károly regimentnél, mint — Domokos feltevése szerint — annak karmestere (57. old.). Jó lenne tudni, hogy a Mozart Requiemet Nyitrán 1824-ben kísérő s a katonazenekarokról szóló részben említett Károly-ezredi katonazenekar azonos-e azzal, melynél Magyary szolgált, s mi tartozott még az ezred kottatárába. A VIII. gyűjtemény Csíksomlyóról származik. Az Apponyi-kéziratból a Függelékben közölt magyar táncoknál néhány földrajznév (Csetnek, Rozsnyó) enged a dallam feltételezhető származási helyére következtetni.

[74] Lugosi (21—22. old.) név szerint felsorolja őket.

[75] Jellemző eset erre az a nyilvános, komoly zenei szakkörök bevonásával rendezett verseny 1864-ben, melyben Patikárus Ferenc és id. Rácz Pál cigányzenekara vetélkedett egymással. (A Sürgöny 1864. IX. 28-i és IX. 30-i számából, mely utóbbi az eredményről számol be, a versenyt ismerteti Sárosi, 116—17. old.) Liszt mind Patikárus Ferenc, mind id. Rácz Pál előadásmódját nagyon kedvelte.

[76] Krónika, 161. old. (a Hazai s Külföldi Tudósítások 1820. IX. 27-i híre).

Bihariról e külső hatások leperegtek. Vidéken leélt három első évtizede alatt alakult ki művészetének gerince, mely a kuruckorig visszanyúló népzenéből, az abból megújhodó magyar tánczenéből: verbunkosból nyerte szilárd tartását. Nem a külföldinek a meghonosításával, hanem a hazainak a kifejlesztésével érte el itthon kortársaira elementáris hatását. Bécsen túl, eddigi ismereteink szerint, nem járt. A Pozsony megyei Polturás Jancsi sem, aki 1828-ban Bécsben az udvarnál és — bécsi muzsikusokkal váltakozva — az angol követ bálján játszott, s 1829-ben a bécsi lipótvárosi színházban a nagyközönséget magyar, német és oláh táncnótákkal szórakoztatta.[77] Polturásnál az oláh táncnóták sem nem személyes élmények, sem nem román közönségnek szólók (mint Biharinál Marlborough-éneke az angol vendégeknek): ő és nyilvánvalóan cigányzenekarának tagjai is a magyar—szlovák nyelvterület határáról származtak, hacsak egyikük nem Erdélyből verődött közéjük. Nála tehát a nem román közönségnek és annak kedvéért játszott „oláh táncnóták": kuriózumok. A kuriózum, a nem valódi, sajáttá vált, személyesen átélt, hanem csupán átvett zene szerepe a cigánymuzsikusok előadásában bizonyára annak arányában nőtt, ahogy mozogtak a világban. Köztük az elsők egyike lehetett az 1882-ben, állítólag 102 éves korában elhunyt Bogó József cigányprímás, akiről halálakor úgy emlékeztek meg, hogy az 1830—40-es évek legismertebb népzenészei közé tartozott, fiatalon egész Európát és részben Amerikát is beutazta, s a szabadságharcban kapott mély fej- és arcsebéből sokára felgyógyulva új zenekara élén 80 éves koráig (tehát körülbelül 1860-ig) hegedült. Újpesten, saját házában halt meg, vagyis nem a kültelki kiskocsmákban nyomorgó Csóka Vince módjára.

A cigányzenekarok repertoárja az eredeti népzenétől — és népi környezettől — távolodva nemcsak ilyen külföldi utak miatt módosult. A városlakóvá lett cigányok a városban felvett zenei elemeket: inkább közvetett mint közvetlen élményeket már a szabadságharc előtt kezdték terjeszteni vidéken. Egressy Béni „nemzeti bandája" 1846 nyarán megtett felvidéki körútján (Gyöngyös, Eger, Parád, Miskolc, Kassa, Ránk, Eperjes, Bártfa, Lőcse stb.) számos magyar operarészlet előadásával is tetszést aratott, különösen Erkel „Hunyadi László"-nyitányával. Hallgatóságuk közt biztosan a legtöbben még sohasem hallották ezeket az operarészleteket eredetiben, tehát nem is tudták mihez viszonyítani a cigányzenekari változatokat, melyek ennek következtében mégiscsak bővítették a közönség ismereteit és mélyítették élményeit. Itthoni útjaikra a vidéki cigányzenekarok repertoárja ugyancsak fokozatosan kiegészült nem személyes élményként átélt műzenei anyaggal. Bunkó Antal 14 tagú nagykárolyi cigányzenekara 1851 végén Szamosújváron lépett fel kétszer, magyar darabokkal, csárdásokkal, a Hunyadi cavatinájával és bevezetésével és a Rákóczi-indulóval. Utóbbinak az előadása akkor nagyon kockázatos volt. Kecskeméti Józsi cigányprímást Rózsavölgyi Gyula zeneműkereskedővel és Winter kőnyomdásszal együtt jóval kevesebbért: Kecskeméti „Csatára!" című csárdásának tilos és ingerlő emblémákkal díszített, engedély nélküli kiadásáért 3 havi börtönre ítélte 1852 elején a haditörvényszék. Az ő cigányzenekarában tűnt fel a gárdonyi születésű, vékonydongájú Patikárus Ferenc, ódon zamatú előadásával, amikor a Bach-korszakban a pesti írók

[77] Krónika, 474—75. oldal: Mátray 1830-ból származó adatai.

titkos összejövetelein Csermák, Lavotta, Bihari, Rózsavölgyi hallgató nótáit[78] a hagyományőrzés oly mélységével szólaltatta meg, hogy az intenzitásában később sem engedő ilyen játékstílusáért és repertoárjáért jóval később az élesen cigányzene ellenes Mosonyi elismerését is elnyerte.[79] A híres debreceni cigányprímás: Boka Károly lányát vette feleségül. Patikárus, Boka, a nagykárolyi születésű — Mosonyi által szintén sokra becsült — Fátyol Károly cigány gordonkás, a katonazenészből cigányprímássá visszaváltozott idősebb Rácz Pál, a cimbalmos Pintér Pál:[80] ez a fajta cigányzenész volt az, amelyik megmaradt hangszerének, együttesének, egyéniségének és kifejezőképességének a keretei közt, s e vonatkozásokban kiemelkedővé fejlődve, a saját területén előadóművészetével értékes és időálló rangot vívott ki magának. A másik típus, mely főleg a külföldre járók csoportjában túllépte kifejezési tartalmainak és képességeinek ezt a határát, lehet hogy sok pénzt keresett, esetleg meg is csodáltatta magát, de éppen olyan műsorszámaival nem ért célt, melyekkel a közönség kegyét kereste. Mert nem lehetett lényegük elvesztése nélkül cigányzenekarnak megmaradni úgy, hogy eltépik zenéjük igazi magyar és más népi: tömegzenei gyökereit, viszont e szakítással egyidejűleg megőrzik a csak saját táptalajukon megcsillantható improvizatív jelleget, a több hangszeres (prímás, cimbalmos, gordonkás, klarinétos) önálló egyéniségét is hangsúlyozó, hol egyiknél, hol másiknál szolisztikus, de végeredményben mégis prímhegedűs vezette előadásmódot, valamint az együttes összetétele által adott hangzási effektust, s mindezt ráerőltetik olyan műfajokra, melyekhez azok sehogysem illenek.[81]

Nem cigány népi zenekarokról jóval kevesebb az adat, mint a cigányokéról. Ezek a múlt században számra nézve bizonyára jóval kevesebben[82] voltak a cigányokénál, és nem is tartották őket számon, mert fő hivatásuk nem a zene volt. Ezért technikai téren aligha érték el a jó cigánymuzsikusokat,

[78] Berecz Károly: Egy magyar hegedűs a forradalom után. (Fővárosi Lapok. 1877. XI. 1. Nagyon tartalmas megemlékezés az 1870-ben elhunyt kiváló cigányprímás Patikárus Ferencről, műsorirányzatának említésével.)

[79] Krónika, 335. oldal. (Részlet Mosonyi Mihály „Egy jóslat" c. cikkéből, a Zenészeti Lapok 1864. V. évfolyamából.)

[80] Patikárius és Rácz mellett Liszt Pintért is értékelte.

[81] Weimarban 1882-ben rövid időn belül 2 cigányzenekar szerepelt: Bencsi Gyuláé áprilisban az ottani udvari színházban, Kiss Jancsié pedig augusztusban a Sächsischer Hofban. A Weimarer Zeitung 1882. IV. 18-i, illetve VIII. 5-i kritikája szerint mindkét fellépést főleg az együttes szokatlansága miatt nagyon élvezetesnek és érdekesnek találta a zsúfolt nézőtér igen lelkesen tapsoló közönsége és a kritikus. De Bencsi 12 vonósból, 2 klarinétosból és 1 cimbalmosból álló együttese nem elégítette ki az igényeket a „Semiramis", a „Tell" és a „Norma" nyitánnyal, sem az azokat követő három valcerrel, mert e műveket a weimari közönség mind ismerte jól eredeti hangszerelésükben, ízlésesebb előadásban. „Frappirend aber und zum Theil wunderbar ergreifend waren die Partien, in denen sie sich ganz in ihrem eigenen Elemente bewegten, so namentlich die Cyklen ungarischer Lieder, welche von hinreissender Wirkung waren, und in denen die Kapelle eine ausserordentliche Gewandheit und Sicherheit im Zusammenspiel entfaltete." Kiss Jancsi cigányzenekaráról az előbbihez hasonló volt a vélemény: „Es ist eine eigenthümliche Musik, die nur aus Streichinstrumenten, Cymbal, Klarinette und Flöte besteht und die ihren grössten Effekt in dem nationalen bald himmelhoch jauchzenden, bald tiefmelancholischen Czardas erzielt. Doch bei den Tänzen und Operettenmotiven wird man mit fortgerissen, während bei grösseren Opern, auch schon aus Anlass der Instrumentation, die Wirkung ausbleibt." . . . „Oft glaubt man bei der Fülle der verschiedenartigsten Töne, die das Ohr überschwemmen, dass das Ensemble im nächsten Augenblick vollständig auseinander sein müsste, bis eben ein kühner Bogenstreich des ersten Geigers und mit ihm ein Wechsel in der Tonart die schönste Harmonie wiederherstellt." Tehát a szokatlan, népies dallamvilág és annak előadásmódja mellett éppen a csak ott igazán kiélhető rögtönzés ragadta meg a hallgatóság figyelmét.

[82] Sárosi szerint (196., 202. old.) a parasztegyüttesek, melyek szabadban — a cigányoktól eltérően — rezesbandaként, zárt helyiségben pedig „cigánybandaként" működő, tehát a színhely szerint hangszerváltó, félhivatásos együttesek, csak körülbelül századunk eleje óta szaporodtak el nagyon, de már kiöregedtek.

viszont előadásuk hitelesebben népi kellett hogy legyen. Ahol működtek, ugyanolyan természetesnek vették létüket, mint a falu egyéb szokásait: tehát nem tartották szükségesnek megemlíteni, ahogy a nép hosszú századokon át dalait, költészetét sem írta le, hanem egyszerűen közvetlenül továbbhagyományozta.

Nem érdemes messzebb visszamenni 1770-nél, hogy igazoltnak tekinthessük: a népnek volt saját hangszeres muzsikája a vigalmaihoz. Azóta tanúsították évről évre írt beszámolók, hogy Eszterházán a vendégeit szórakoztató Miklós herceg a műsorba mindig nagy paraszti népünnepélyt is beiktatott.[83] Így például 1775-ben vendégeinek szórakoztatására egy tánctérről gondoskodott parasztmuzsikával, másnap este pedig ágyúlövés-jeladásra a parkot elözönlötte a herceg 2000 alattvalója, a horvátok horvátosan, a magyarok magyarosan öltözve, „és valamennyien sajátos hangszereikre, a maguk szokása szerint zászlóik körül táncoltak.[84]

Az ilyen adatok, sajnos, nem önmaguk értékéért kerültek feljegyzésre, ezért nem is kellő részletességgel, hanem a felső egy-két személy fejedelmi pompájának népmulatság esetében ritkán leírt kísérőjelenségeként. Holott biztosan ott is sokkal gyakrabban fordultak elő, mint ahogy az ilyen nagyúri díszelgések ismertetésekor a sorok közé rejtve néha megemlítették. Így tudjuk meg, hogy a kismartoni Esterházy-kastélyban 1806-ban az egyik hercegnő esküvőjének ünnepi estélyén parasztmuzsikusok is részt vettek.[85] Ugyanilyen ritka értesülés az, hogy az 1840-es évek körül Szent Mihály napján, Pesten, az Üllői út külső részén a vidéki juhászoknak még voltak évről évre visszatérő mulatságai, melyeket az évtized közepére a közcsend zavarása miatt betiltottak. A pesti halászoknak nyilvánvalóan sokkal jobb kapcsolatuk volt a helyi hatóságokkal, mert ők még az évtized közepén is megrendezhették évenként mindig Péter-Pál napjára eső mulatságukat a pesti sörház szomszédságában, hangszereikkel: nagy dobbal, réztányérokkal, trombitákkal és erdei (vadász) kürtökkel s mindezt szilajon túlkurjantó torkokkal. Az 1840-es években Tomola Ferdinánd, korábbi pesti zeneműkiadó, a Városligetben, a majdnem kész Hermina-kápolna körül rendezte meg évenkénti nyári népmulatságait, akkor roppant nagy tömegnek számító 25 000, túlnyomóan nem magyar ajkú érdeklődő számára; katonazenekarok játszottak többfelé, vásáros bódék sorakoztak hosszan egymás mellett, varázslók és kötéltáncosok produkálták magukat. Az egyiken Egressy cigánybandája is fellépett, s egy kis színpadon egy jó magyar dudás zenéjére verbunkos katonák kék ingben-gatyában járták nyalkán a toborzót.

Kisebb helyeken az ilyen mulatságok a közösség helyi „jeles napjaihoz", legfőképpen lakodalomhoz, farsanghoz, szürethez fűződtek. Riszner József jászberényi zenetanár 1847-ben lekottázta és zongoraátiratban megküldte Pestre Treichlinger József zeneműkiadónak a maga korában híres Tolnai lakodalmast — ami meg is jelent, de a törvényileg akkor még nem védett szerzői jog megcsorbításával, Riszner neve nélkül. A lakodalomhoz hasonlóan a farsang is jó kereseti lehetőséget biztosított a muzsikálni tudóknak a sok bál, mulatság miatt. 1852 farsangján Vácott még az egyetlen sípládást is 29 helyre

[83] Krónika, 468. old.
[84] Krónika, 110. old. (a Pressburger Ztg. 1775. IX. 13-ból).
[85] Vereinigte Ofner und Pester Zeitung. 1806. V. 1.

foglalták le; a citerához, dudához értőknek még nagyobb keletjük volt. Ami a szüreti mulatságokat illeti, parasztzenekari szempontból talán a leggazdagabb Nagyváradon zajlott le 1871 őszén, melyen több magyar parasztzenekar verődött össze, köztük az igen jó gyarmati és a még nagyobb feltűnést keltő 8 tagú szekszárdi parasztzenekar.[86]

A nem magyar nemzetiségűek közül az ország nyugati részén élő horvátokra és a déli részen s Erdélyben élő németekre már történt utalás.[87] A zombori szerbeknek az előbbiektől eltérő: 14 tagú, neves tamburás zenekaruk volt, mely Pesten 1873-ban felváltva az egyik sörözőben és az Angol királynő szállóban játszott, útközben Párizs, London, Szentpétervár felé.[88]

E nem cigány és nem katona népi muzsikusok közül kevésnek maradt fenn a neve. Egyikükhöz sem tartozhatott, hanem e két kategória közt állhatott az a bizonyára nem népi eredetű, hanem zenei előadásával abba ereszkedő, abból megújhodó Finale Ignác, aki Rózsavölgyi Márk társaságában facimbalommal szerepelt Kolozsvárott 1836-ban. Egyelőre további adatok nincsenek róla.[89] Viszont inkább a népi muzsikusok közé sorolható az egykori Ligacs család Nyitrán. Ott ősi szokás szerint 1848-ig minden évben Szent György napján a városi elöljáróság és a polgárság vezetői ezüsttel kivert kék magyar ruhában lóháton bejárták Nyitra város határdombjait, azokat szükség szerint kiigazítani. Csapatjuk előtt lovagolt egy tárogatós, aki mindig a Ligacs család tagjai közül került ki, s e tárogatós a városhoz közeledve legtöbbször a Rákóczi-indulót harsogtatta. A menetet számtalan gyalogpolgár és lakos fogadta a város szélén. A Ligacsok tárogatóztak a főispáni beiktatásokkor, követválasztásokon és tisztújításokon is, a bandérium előtt lovagolva.

Jóval ritkábban fordult elő, hogy egy ilyen népi muzsikus a környezetéből kimozdult. Mert ha ezt megtette, a neve felvillant, nagyon hamar nyoma is veszett: bizonyára visszament a névtelenségbe, eredeti környezetébe, melyből tartósan kitörni a kor viszonyai közt nem lehetett. Ez történhetett azzal a Fekete Bandi nevű fóti csikóssal, aki 1861-ben mint dudás egy ideig Pati-

[86] Zenészeti Lapok. 1871. IX. 24.

[87] Lásd a 64. jegyzetet és a 84. jegyzettel jelölt főszöveget.

[88] Szerb tamburások már korábban is feltűntek Pesten. 1860-ban, a tavasz közepén — állítólag — Bánságból jött szerb tamburás zenekar érkezett Pestre. Június 6-án a Nemzeti Színházban is felléptek, s a közönség élvezettel hallgatta előadásukat. Valószínű, hogy e korábban bánságinak mondott szerb tamburás zenekar azonos volt azzal, amelyik 1860. VIII. 2-án a szegedi kaszinóban már mint az ország más részein is ismert zombori tamburás zenekar aratott sikert: többek közt egy hősdalt is énekeltek Brankovics idejéből. Szegeden igen népszerűek voltak, s a belvárosi sétányon hatalmas közönség melegen ünepelte őket. A közeli magyar falvakba nagyon hívták a szerb tamburásokat, de valószínűleg e vendégszerepléseikből már nem lett semmi. Szegeden ugyanis a felállítandó Dugonics-szobor javára fel akartak lépni, de az abszolutizmus urai ezt betiltották. A hatalom urainak ugyanúgy nem volt kívánatos a szerb—magyar barátkozás, mint a horvát—magyar barátkozás sem (lásd 55. jegyzet).

[89] Facimbalomról, az előadó neve nélkül, már 1835-ben írtak. Az akkori tudósítás szerint Pesten, a Hét választóban volt egy hangászati esti mulatság 600 vendég részvételével. A zenekar egyik tagja azon a fa-szalma hangszeren játszott, amely Bécsben is nagy tetszésre lelt. E hangszert a pesti egyetem természettudományi hallgatói biztosan ismerik — írja a tudósító — „T. i. áll 2 szalma hengerre helyezett fenyőfácskákból, melyek rendszeresen scala szerint vannak igazítva pyramis-alakban. A hangokat két kalapácsocska csalja ki, valamint a czimbalnál. Az említett hangász maga készíté azt és pedig 4 egész octaván. Játszott rajta egy lassú s friss magyart." Nagyon megtapsolták, kétszer megismételtették. Az előadó feltehetően azonos volt azzal, akiről 1836-ban a Kolozsvárott szereplő Rózsavölgyi Márkkal kapcsolatban azt írták, hogy „különösen meglepő volt úti társa, Finale Ignátznak a fa és szalma harmonikán bámulást ébresztő játszása. Egy asztalon, több szalma tekercsen fél cylinder formájú, különböző hosszúságú fadarabok voltak, melyeket két kis vékony fakalapáccsal vert, s így bámulást gerjesztő sebességgel több szép darabokat játszott; kivált a közép és alsóbb hangok az üveg harangok hangjához annyira hasonlítottak, hogy szemeinek is alig hitt az ember, hogy ezeket a fa a szalma rugóssága segedelmével adja."

kárus Ferenc cigányzenekarában muzsikált a pesti Széchenyi téren megrendezett zártkörű összejöveteleken. Ugyanígy járhatott Zabos Péter, alföldi béres, aki a pesti Komló-kertben 1864-ben bemeneti díj mellett adott „zongorahangversenyeket". Naturalista volt, parasztöltözékben: gatyában lépett fel, többnyire alföldi népdalokat játszva. Senki sem tanította. Úgy tudott játszani, ahogy önmagától megtanult 15 év alatt uraságának a zongoráján.

Egészen egyedülálló jelenség volt e muzsikáló néprétegből Nagy Jakab, gelencei (Háromszék megye) székely tilinkós. Negyed évszázadon át felszínen tudta magát tartani, s ezalatt hangszerével nemcsak keresztül-kasul az országban, hanem messze a határokon túl is szerepelt. Eddig 1859 az első és 1885 az utolsó ismert év, melyekből tudok róla.[90] A két, előbb említett időpont közt pályájának több, lényegesen különböző szakasza volt. Az első 1867-ig egyre nagyobb arányú itthoni érdeklődést és elismerést váltott ki. A második 1867 elejétől 1869 tavaszáig szerteágazó nyugat-európai szereplésekből állott. A harmadik az érdeklődés fokozatos beszűkülése iránta 1869 tavaszának végétől. Mindez a kor társadalmi és ízlésváltozásának természetes velejárója volt, és pontosan egybeesett az irodalmi népiesség (Arany, Petőfi, Tompa) követőinek, tehát a népies-nemzeti irányzatnak a visszaszorulásával. Az eddig ismert első hír kassai szereplésére vonatkozik, ahol a színházban 1859. szeptember 14. és 17. közt két hangversenyt adott a 20. gyalogezred zenekarának közreműködésével. Azért-e mert korábban katonazenész volt, s ott tanult meg kottát olvasni? A katonazenész mivolt nem jelentette az egyetlen módot arra, hogy valaki a népből elsajátíthassa a kottaolvasást.[91] Kassai szereplésekor már volt hírből ismert neve — tehát 1859 előtt kezdhette fellépéseit. Eddig ismert első szereplésekor nyomban igyekeztek kisajátítani, azt írván, hogy nem is gelencei székely, ahogy addig mondták, hanem az Abaúj megyei Szántón született. Ezzel ellentétben minden későbbi hír őt székely tilinkósnak mondja, ha egyáltalán hovatartozását említették. Kassáról Egerbe, 1860-ban Gyulára,[92] Békéscsabára, a brassói színházba, Kolozsvárra ment — utóbbi helyen is nagy tetszéssel fogadott előadásra —, s a nyár végén megérkezett Pestre. A fővárosba érkezés akkori regisztrálása

[90] Amikor 1869-ben Komáromban fellépni készült, azt írták, bizonyára saját kijelentései alapján, hogy utoljára 1849-ben szerepelt ott, de nem tilinkósként, hanem mint honvéd huszár. Eszerint 1830 körül születhetett.

[91] Semmi sem bizonyítja, hogy a Pesten állomásozott egykori Esterházy-ezred 1815-ben híres dudása (Krónika, 159, Major adata nyomán) kottaolvasó lett volna. Az 1844-ben Kecskeméten minden vasárnap és ünnepnap a Déllő mocsár helyén kiképzett téren a sétálókat zenével szórakoztató katonazenekarról sem lehet tudni, ki ismerte közülük a kottát és ki nem (Szokolay Hártó János, jónevű asztalosmester 1846-ban megjelent „Szabadalmas Kecskemét városának történeti ismertetése" kiadványából közli e korabeli feljegyzést Ittzés Mihály „Adalékok a kecskeméti zene történetéhez 1599—1845" című, 1974-ben írt kéziratában). A budai bástya-sétányon 1873-ban minden kedden este térzenét adó katonazenekarról sem tudunk e ténynél többet (Pester Lloyd. 1873. VII. 6.), ámbár a fővárosban aligha állomásoztattak akkor olyan katonazenekart, melynek tagjai ne lettek volna kottaolvasók. — E csupán feltételezhető kottaolvasókkal érdemes összevetni azokat a megbízható adatokat, melyek szerint Bethlenben (Szolnok-Doboka megye) gr. Bethlen Ferenc 1836 előtti időkből a maga költségén taníttatott az ottani református iskolában 10 „új paraszt" (értsd cigány), alig 12 éves gyermeket magyarul olvasni, írni, énekelni és „mesterségesen" (vagyis kottából) muzsikálni. Rettegen (Szolnok-Doboka megye), a széki ref. papság gyűlésén, 1836 tavaszán már kitűntek mind a templomi harmóniás (többszólamú) éneklésben, mind a különböző hangszereken igen ügyes „mesterséges" játszásban. Énekre, hangszerre, kottaolvasásra gr. Bethlen Ferenc udvari muzsikusa tanította őket. Nem sokkal később a vegyes: magyar és szlovák lakosságú Nyitra megyei Jablánczon megnyílt egy „Pór hangász iskola", már nem is „új magyaroknak", hanem „póroknak". Bethlenhez hasonlóan ugyancsak erdélyi falvakban már nem cigány, hanem magyar falusi népnek közel korabeli kottaolvasás tanulásáról a dalárdáknál lesz szó.

[92] Ott főleg a „Repülj fecském rózsám ablakára" dallamával aratott nagy sikert.

több szempontból figyelemre méltó. Kétszer is fellépett a Nemzeti Színházban egy-egy színmű felvonásai közt, miként írták: egyszerű kis bodzafa tilinkójával, de mindkét esetben nagy hatással, komoly siker jegyében, mint — akkor tudjuk csak meg — már előző évi fellépésekor is, ugyancsak a Nemzeti Színházban. E közönség tehát még fogékony volt ez iránt, sőt kapva kapott a népi művészeten. Nem is elsősorban a színmű, hanem az ő fellépése vonzott a színházba a szokottnál jóval nagyobb közönséget, a kor sajtójának tanúsága szerint. Pályája tehát kétségtelenül felívelőben volt. Nagy Jakabot irodalmi körökbe is hívták. Vahot Imre névnapján írók és művészek közt vendégeskedett, tilinkóján játszva. A Nemzeti Múzeum dísztermében még jótékony célú hangversenyt is adott — mint életében nemegyszer.[93] Bognár Adélnak és a Nemzeti Színház remek színészének, Tóth Józsefnek a szavalatával, valamint három kiváló operaénekesnek: Ellinger Józsefnek és a két, egészen fiatal, nagyon tehetséges Bognár Vilmának és Markovits Ilkának az énekszámaival váltakozva. Mint akkori műsorából is látható, repertoárja nem tilinkóra: furulyára, vagy esetleg hegedűre született, hangszeres zenéből állt, hanem — akkor talán egy szám kivételével — lényegileg csupa vokális szám tilinkós feldolgozásából.[94] Ezekkel és hasonló számokkal járta fel-alá szerepelve az országot. 1863 késő őszén újra Kassáról jelezték jöttét, mint kifejezetten jó emlékű tilinkóst, majd Eperjesre ment és tovább, Liptószentmiklósra és máshová. Végül 1864 novemberében belefáradhatott e folytonos utazásba, s ezért, vagy családi okokból újságfelhívásokban közölte, hogy hosszabb időre megtelepedett Pesten,[95] ahol akár háznál, akár lakáscímén vállalja kottából vagy anélkül a tilinkó-tanítást; e célra tilinkók is vásárolhatók nála. Nyughatatlan természete és vállalkozó szelleme azonban három év múlva kiűzte a világba: 1867 elején Münchenben a bajor király előtt és hangversenyeken lépett fel, majd Berlinben, s ki tudja még hol hallgatták. 1867 őszét és a téli idény első részét Londonban töltötte, ahol magánkörökben — Gladestone-nak, a múlt század nagy angol államférfiának, Sutherland hercegének stb. otthonában — és nyilvános hangversenyeken szerepelt elismeréssel. 1868. január közepén már Hamburgban lépett fel, később a dán királyi színházban, a nyár elején pedig a berlini Walner-színházban. 1869 áprilisában Párizsban, Metternich hercegnél, a monarchia nagyköveténél — és állítólag a francia udvarnál is — játszott, csikós ruhában, három hangszerrel szerepelve: tilinkóval, euphoniummal és hunyadi-ostorral.[96] Szerteágazó külföldi útjairól ezek a tájékoztatások az ottani újságokból szivároghattak be a hazai lapokba. Nagyrészt hiába. A pesti Angol királyné szálló nagytermébe május végére hirdetett hangversenye érdeklődés hiányában elmaradt. Vi-

[93] Például 1861-ben Sepsiszentgyörgyön, a székgyűlés alkalmával, hogy Gábor Áronnak bajtársai emlékművet állíthassanak.

[94] Műsor: I. szakasz, 1. „Repülj fecském ablakára" és „Katika csárdás" (N. J. bodzafa tilinkón) . . ., 5. „Oláh és erdélyországi két juhász legény találkozása" (N. J. kolozsvári furolyán); II. szakasz . . . , 10. „Elátkozom ezt a gonosz világot" és „Fakó lovam föl van kantározva" (N. J. kőteleki furolyán). Ezen a hangversenyen tehát három, különböző típusú furulyán játszott. Két év múlva Kolozsvárt — így hírdették előre — akkor készült kókuszfa tilinkójával lépett fel, melynek, az előzetes hiresztelés szerint, nagyon erős volt a hangja.

[95] Lakcíme: Hatvani utca 9. I. em. 9. Az egykori Hatvani utca helyén húzódik ma a Kígyó utca és a Kossuth Lajos utca.

[96] Az eufónium: baritonkürt, katonazenekarokban használt rézfúvós hangszer. A hunyadi-ostor — Sárosi felvilágosítása szerint — ostornyél formájú furulya. Az előtét név Hunyad megyei típusra utalhatott.

déken szerepelt ehelyett: Ungvárt, Nagyváradon, Aradon, Szegeden, Nagykanizsán, Debrecenben. Aztán 1871 késő őszétől 1877 júliusáig egyelőre ismeretlen helyen tartózkodott. Akkor újra felbukkant Balaton környéki tilinkó hangversenyekkel, de 1877—78 telén Pesten már csak cigányzenekarok társaságában juthatott szóhoz. 1879 elején Vácott a polgári körben tilinkózott ismert virtuozitásával, s bemutatta ügyességét a koncertinán — a harmonika abban az időben legmodernebb, több oktávos, mindkét kézben kromatikus változatán —, de utóbbi hangszeren kisebb hatással. Ősszel már nem tudta magát és családját eltartani zenével: beállt rendőrnek, s pár hónap múlva, mint erős, atléta termetű ember elfogott egy gyilkossági kísérletet elkövetett, őrjöngő matrózt. A rendőrségi fegyelmet azonban nem bírta sokáig. 1881 elején szentpétervári színházakban tilinkózott, majd májusra hazajött, hogy hegedűs fiával, Bélával (vagy másik lap elnevezésében Alberttel), aki — Nagy Jakab tájékoztatása szerint — talán Joachimnál is tanult, közös hangversenyt adjon. Két hangversenyt hirdettek; a gyér közönség miatt mindkettő elmaradt. További 2 év múlva, 1883 nyarának elején Turnu-Szeverinből (Romániában, a Duna mentén, a Vaskapu alatt fekvő városból) jött róla a hír, s augusztus eleji újságcikkek szerint akkor végleg Genfbe költözött, ahol állítólag egyik fia fogorvos, másik zenetanár volt. 1885 decemberében még egyszer írtak róla: Nagy Jakab tilinkós, akinek itthon már nem terem babér, Bécsben fog hangversenyt adni. Ez eddig felőle az utolsó hír.

A túlnyomóan csak népi használatra szolgált és nagyon korlátozott technikai-előadási lehetőségeket biztosító hangszer adottságai annak a sorsát is meghatározták, aki társadalmi helyzete folytán gyermekkorától kezdve hozzá kötődött, és a hangszer megszabta zenei kibontakozásának elért megvalósulásánál nagyobb reményt nem táplálhatott. Az idők jele, hogy az elért csúcspont és az érdeklődésnek onnan megkezdődött gyors aláhanyatlása nem csak az irodalmi népies-nemzeti irányzat háttérbe szorulásával esett egybe. Nagy Jakabot pontosan akkor várta Pesten üresen kongó hangversenyterem, amikor a hazatelepülni kezdő Liszt Ferencet a zenei intézmények addig példátlan összefogásával a műveit megszólaltató előadók még soha nem látott tömege és a zsúfolásig telt nézőtér közönsége ünnepelte.

A tilinkó olyan hangszer volt, mely csak alkalmilag, helyhez, környezethez, időhöz kötötten lehetett aktuális. Az emberi énekhang azonban minden ilyen viszonylattól független. Ez és a társadalmi fejlődés váltotta ki nálunk a dalárda mozgalom rendkívül gyors terjedését, mihelyt beindult. Itt nemcsak egyszerűen valamely külföldi divat: Liedertafel átvételéről volt szó (mint ahogy amögött viszont a 18. századi angol catch clubok és glee clubok álltak), hanem olyan hagyományok ösztönző hatásáról is, melyek a 18. századi magyar református kollégiumokba bocsátották alá gyökereiket. S hogy e cantusoknak a fejlődés folyamatában meghatározó szerepük volt, azt éppen két — és ki tudja még hány nem ismert — falusi énekkar ilyen cantus jellegű megszervezése mutatta, korábban, mielőtt Magyarországon bárhol is dalárda alakult volna.

Az említésre váró két falusi énekkar időbeli és területi behatárolására talán elég az alább következő néhány adat, anélkül hogy a jóval korábbi számtalan előzményre itt visszautalnék. Maradjunk lényegileg ugyanazon a földrajzi szélességi körön nem is történelmi időrendben, hanem földrajzi,

nyugatról keletre tartó irányvonalban haladva. Nagyhalmágyon (Arad megye legkeletibb részén) 1836 húsvét másodnapján a kőrösbányai (az Arad megyével szomszédos Hunyad megye északnyugati részén élő) református pap, Csákány József által megtartott istentiszteleten a reformátusok és az evangélikusok közös „gyönyörű harmóniás (többszólamú) énekekkel" vettek részt. 1836 elején Abrudbányán (Alsó-Fehér megye legnyugatibb és északibb részén, közel Hunyad megye határához) egy református polgár unitárius feleségének elhunytakor az unitáriusok templomában a két valláshoz tartozók egymást felváltva énekeltek harmóniás énekeket. Egy évtizeddel előbb, 1826 őszén Nagyenyeden (Alsó-Fehér megye székhelyén) a virágzó református főiskola új épületének alapkőletételekor Hegedűs Sámuel professzor igehirdetése előtt és után az ifjúság muzsikai kara és harmóniás éneke szólalt meg. Amikor 1837-ben Székelyudvarhelyen (Udvarhely megye közepén és székhelyén) a református főiskolában búcsúztatták a Marosvásárhelyre (az Udvarhely megyével északnyugatról szomszédos Maros-Torda megye székhelyére) távozó Ercsei János professzort, „a tanuló ifjúságnak éneklő kara szívet megható harmóniával előzte és kísérte" a búcsúbeszédet. *(folytatjuk)*

DEMÉNY JÁNOS:

1908. DECEMBER 9. — MÉG EGYSZER

1908. december 9. (Bartók-újdonság Székely Arnold hangversenyén) című tanulmányom tíz recenzióját — mint ezt utólag látom — egy további dokumentummal kell kiegészítenem.

Ezzel a munkámmal egyidejűleg jelent meg a Magyar Zene 1981/1., Bartók-számában Denijs Dille revideált, bővített egykori tanulmánya *(Bartók és Busoni kapcsolatának dokumentumai)*, amely idézi a Független Magyarországban található korabeli recenzió Valse-ról írt néhány mondatát; érdemes ezt a kritikát teljes egészében megismerni.

Ez a kritika — Fodor Gyula recenziója — így hangzik:

Székely Arnold. Székely Arnold egyike azoknak, akik itt, Budapesten, a modern zenei kultúrát jelentik. Fiatal, erős talentum. Több: egyéniség. Kiérzik belőle a modern ember minden sajátossága, differenciálódott lelke, erős intellektualitása, nervózus finomsága, amely nyomot hagy a billentésén. Játékában uj, frappáns szinek vannak és értékes megfigyelések. Programmjának összeválogatását nem dicsérjük. Schumann: Papillon-ja, Saint-Saëns: Valse-ja bátran elmaradhatott volna. Nagy intelligenciával ezeknek a tónusába is beleélte magát, de Székely Arnold arra hivatott, hogy Debussyt, D'Indyt és *Bartókot* szólaltassa meg a zongorán. Igen, Bartókot, akinek „Szeretőm táncol" cimü kompozicióját mutatta be. Nem nagy és nemesen egyszerü muzsika ez, még kevésbé jól öltözött, megfésült koncert darab. Hiszterikusan szép, és mégis erőteljes, uj igaz kompozició, gyönyörüen perverz, szebb a Salome testének beszédjénél. Az idegeink vibrálnak a hallgatása közben. Aki a magyarul muzsikálást nemcsak a szinkopákban, az agyonkintornázott népdaltémákban, meg egyebekben keresi, megérzi, hogy a magyar föld nyomot hagyott ezen a kompozición. Székely minden enervált szépségével kifejezésre juttatta ezt a merész hangulatot, amely szinte kiabál a meginstrumentálás után. A fiatal zongoramüvészt ekkor szerettük legjobban. Még regisztrálhatjuk, hogy Chopin tüzes mámora idegen Székely lelkének, Brahmsot is játszott, amint már Brahmsot szokás, komolyan, elmélyedően, nemesen. Ezért, Schumannért és Saint-Saëns-ért komoly muzsikusokból és bájos kislányokból álló publikuma nagyon megtapsolta. Mi pedig a „Szeretőm táncol" hallatára örültünk, hogy magyar művészeink közül, a zongorának egészen modern megszólaltatója is akadt.

Független Magyarország VIII/295., 12. (1908. dec. 10.) — (f. gy.)

[Fodor Gyula]

Fodor Gyula írását szívesen sorolnánk az eddig ismert beszámolók legjobbjai közé. A *Valse* abszolút elismerése párosul benne Székely Arnold előadóművészi küldetésének felismerésével, és mindehhez járul egy telitalálat: szerinte a *Valse* (1908-ban!) szinte kiált a hangszerelés („kiabál a meginstrumentálás") után, ami néhány év múlva (1911-ben!) valóban meg is történt.

De vajon miért késett a hangszereléssel Bartók?

Miért nem volt készen még 1911. február 12-én sem, amikor — tudjuk — az *Ideális*-t az *első román tánc* hangszerelt, később elvetett formája követte, az ekkor még meg nem hangszerelt *Valse (a Torz)* helyett?

A Valse-nak ez a hangszerelt változata további négy-öt esztendőt várt, míg Strasser István bemutatta az operaházi zenekarral a Zeneakadémián, 1916. április 20-án.

Ez az alkalom ösztönözte azután Bartókot *A fából faragott királyfi* hangszerelésére (hangszerelésének befejezésére) is.

Ezzel azonban már túl messzire mentünk az „instrumentalista" Bartók kibontakozásának felvázolásában. Most csak annyit szerettünk volna bemutatni, hogy Fodor Gyula recenziója egyetlen találó mondat erejéig hogyan kapcsolódik a *Valse* hangszerelésének előtörténetéhez.

DOCUMENTA

PARASZTI ÉLETRAJZOK A PÁTRIA NÉPZENEI HANGLEMEZEK TÜKRÉBEN

Ismeretes, hogy a zenei — és ezen belül a népzenei — hangrögzítések terén Magyarország úttörő szerepet vállalt, még a múlt század 90-es éveiben, a millennium idején. A fonográffal való gyűjtést Vikár Béla kezdte el, és az ő kezdeményezése nyomán indult útnak — századunk első évtizedében — Bartók Béla és Kodály Zoltán. A nagy és magasztos feladat, Lajtha László szép szavaival „... megszólaltatni dalainkat, megmenteni veszendő művészi értékeinket, újra közkinccsé tenni őket ..., amit ha egyes társadalmi osztályok el is vesztettek, valaha az egyetemes magyarságé volt".

Nem egészen egy évtizeddel Lajtha László beszámolója után (Muzsika, 1929.) Bartha Dénes zenetudósunk már így jellemzi a helyzetet (Magyar Szemle, 1937.): aki idegennek elmondjuk, alig akarja elhinni, „hogy Magyarországon rendszeres és általában néprajzi gyűjtés úgyszólván nincsen ... Ez érlelte meg néhány vezető szakemberünkben azt a gondolatot, hogy a magyar népzene anyagából, legalábbis mutatóba, fel kellene venni egy sorozat dallamot, a tökéletes technikájú és tetszés szerint sokszorosítható gramofonlemezre. Az első, mintegy kísérletképpen felvett és kidolgozott lemezfelvételek 1936 decemberében készültek el; az eddigi munka eredménye 4, egyenként 50 példányban előállított lemezfelvétel, somogy- és tolnamegyei népi énekesek (köztük egy 'hosszi furugla'-játékos) előadásában. A felvételek munkáját Bartók Béla vezette, a Néprajzi Tár szakembereinek közreműködésével".

Ilyen előzmények után kerülhetett sor 1937 és 1944 között az ún. Pátria-hanglemezsorozat elkészítésére, amely munka — a II. világháború végéig — mintegy 125 darab (vokális és instrumentális) népzenei lemezfelvételt eredményezett.

A sorozat létrejöttének a lehetősége és ténye nagy mértékben Ortutay Gyula személyéhez, az ő művelődéspolitikai éleslátásához kapcsolódik. Ez indokolja, hogy őt magát is idézzük. Azt írja, egyebek között, 1938-ban, hogy „magyarságunk önérvényű értékei közé tartozik minden bizonnyal népi kultúránk is, s ennek a népi kultúrának minél hívebb megőrzése — legjelentősebb tudományos és nemzeti feladataink egyike. Ezeket a szempontokat a Magyar Rádió minden vonatkozásában átlátta és ... több évre szóló munkaterv elkészítésével bízott meg e területen s megadta arra is a lehetőséget, hogy a munkához nyomban hozzá is kezdhessünk." — A továbbiakban Ortutay a néprajzi gyűjtések előzményeiről emlékezik: „Csak a XIX. század második felében, és a századforduló idején kezdődik meg a szöveghű lejegyzés, azonban a népi dallamok lejegyzésmódja még tovább, szinte Bartókék fellépéséig ... nagy bizonytalanságot és alakító önkényt mutat. — De ha eltekintünk is a mind hűségesebbé váló szöveg- és dallamlejegyzések e problémájától, változatlanul fennmarad minden komoly gyűjtőben bizonyos elégületlenség, ha ezeket a szövegkiadásokat lapozgatja. Tudja, hogy *a leghívebb leírás sem hű mása a valóságnak*, nem mutatja a ballada, mese, szokás legigazabb vonásait ... 1905-ben indul Vikár nyomán Bartók Béla és Kodály Zoltán fonográffal első népköltési

gyűjtőútjára s ezzel vetik meg alapját a komoly zenefolklore tudományának... Mindez azonban csak az első lépés volt s ma már nem tagadhatni a fonográffelvételek súlyos hibáit sem... Mindezt a hibát tökéletesen kiküszöböli a néprajzi hanglemezfelvétel... Ma már hanglemezről mindenki megtudhatja, hogyan is mesélt a magyar parasztság századokon át s megértheti egyben a paraszti mese természetét, epikai stílusuk természetét is..." Stb., stb.

Ez a „ma már" — ahogyan Ortutay Gyula remélte annak idején — lassan régmúlttá válna, hogyha a Magyar Rádió ismételten nem tenne kezdeményező lépéseket a teljes Pátria-hanglemezsorozat átjátszására. Az eredeti népzenei felvételek a közeli jövőben újra megszólalnak, viszont ebből a — Bartók és Kodály szellemének tisztelgő — sorozatból kimaradnak az egykori felvételek mellett elkészült jegyzőkönyvek, s bennük egy hallatlanul érdekes és értékes paraszti életrajzanyag; az előadókra vonatkozó sokrétű adatokkal.

Ezen a hiányosságon igyekszik segíteni következő összeállításunk, amelyben — mint látni fogjuk — a zenei tényeken messze túlmutató általános néprajzi, sőt szociográfiai jelentőségű adatokra találhat az érdeklődő és a szakember egyaránt.

(Gábry György)

ÁJ (ABAÚJ-TORNA M.) — 1940. MÁJ. 21.

Előadók:
Andó György 65 éves
Hajdú Lajos 75 éves

ANDÓ GYÖRGY — született 1875. Áj. Szülei: A. Károly és Vártás Rozália, mindketten ájiak. A. Gy. 6 elemit járt, azután a szüleinél volt a gazdálkodásban. 1896-ban katona lett, Békéscsabán szolgált 3 évet, utána hazament és a szüleinél volt. 1900-ban megnősült: Rákai Zsuzsa barkai születésű leányt vette el. 1902 tavaszán kiment Amerikába, Pittsburg-ben dolgozott a vasgyárban, 9 hónapig. Innen szénbányába került Blokton- és Hammingtonba (Arkansas). Közben felesége is utána ment, majd együtt jöttek vissza 1907-ben. 6 holdat vett az amerikai keresetéből. 1910-ben újból kiment Amerikába. Chicago—Calumet-ben dolgozott a rézbányában, „nehéz munka volt szörnyen, de pénzre volt szükségem, mert a család akkor szükséget szenvedett volna". 2 évig a rézbányában volt, majd hazajött egy kis ideig, 1914-ben mozgósították. Szerbiában, az olasz fronton (Isonzo) és Steier-ben volt. Nem sérült meg. Mióta leszerelt, itthon dolgozgat. 16 hold földje van (szántó). 3 testvére volt, örökölt 2 hold földet meg egy kis rét-legelő-erdőt, a többit az amerikai keresetéből szerezte. A feleségének is volt hozománya: 20 000 cseh korona juss. 1927-ben összesen 20 hold körül volt földje, közte kis szőlő meg rét. 4 fia van (a hétből) és 1 lánya (a háromból). Megfordult Kassán, Aradon, Zimonyban, Eperjesen, a katonai szolgálat alatt, a kiképzésen. Vásárosnaményben járt csikókért, búcsújáróhelyeken (Szt. Anna), meg a szomszédságban. — Nagyon szeretett olvasni történeteket, újságot, kalendáriumot. Kis könyvtár is van a faluban. Otthon a faluban tanulta a nótákat. Szeret énekelni, danolni is „még most is rákezdek, ha szántok a mezőn". „Nem abbúl szerettem a nótát azér, hogy elmulattam volna a földemet." A faluban van magyar banda, a fia a prímás.

HAJDÚ LAJOS — született 1865. Áj. 4 elemit járt, mostoha nevelőapja volt a tanító. Iskola után szolgálni ment keresztapjához 1 évre, majd hazament 2 esztendeig. Ezután újból elment szolgálni, Juhász Jánoshoz. 3 évig kocsis volt, a lovakat nagyon szerette. Tornaújfaluba ment ezután kocsisnak, 2 évig. 1886-ban ment haza. 1887-ben katona lett, Lőcsén szolgált a 34. Vilmos császár ezredben, 3 évig. 1891-ben megnősült, Róka Erzsébetet vette el, Boldvavendégiből. 1892-ben kiment Amerikába. Vasgyárban dolgozott, de nem ment a munka, és egy év után hazajött. Ekkor meghalt a felesége, 1 leány maradt utána. 1894-ben újból megnősült, Kovács Zsuzsannát vette el, Becskeházáról. Megint lett egy lánya és 1896-ban újból kiment Amerikába, farmerságba került, kocsis volt ott is. 2 év után Bridgeport-ba ment köszörűsnek, az ollógyárba. 1899-ben visszajött, de még abban az évben ismét kiment. 1903-ban jött haza, a falu egy része akkor leégett. 1907-ig volt itthon, majd újból kiment Amerikába — ismét köszörűsnek. 1912-ben hazajött ugyan, de megintcsak kiment és kintmaradt 1920-ig. Nagy mester volt az olló köszörülésben. 1920-tól kezdve csak itthon gazdálkodott. 1 holdat örökölt, 19 holdat szerzett hozzá, az ollógyárban. A második felesége hozott 100 forintot, most felesbe gazdálkodik, mert fáj a lába, egyszer az autó ütötte el, másszor szekér ment rajta keresztül, 18 mázsa fával. Volt 2 fia is, de mind meghalt a járványban, difteritisben. Nincs gyermeke. Egyébként sehol nem járt, csak a szomszédságban. — A nótákra mindenütt figyelmezett, és szeretett táncolni nagyon. Könyvet olvasott eleget, köszöntőket is tud névnapra stb. Kétszer-háromszor elolvasott valamit, már tudta is.

BORSODSZENTISTVÁN (BORSOD M.) — 1937. JÚL. 6—8.

Előadó:
Horvát Antal 67 éves

HORVÁT ANTAL — született 1871. szept. 24. Szentistvánon. Apja: H. Pál, földműves. Anyja: Csohány Emerenc. H. A. 6 elemit járt odahaza. Gyerekkorában napraforgószárból csinált hegedűt s azon tanult, 8 éves korában már cigánybandába vitték. Ősztől tavaszig muzsikált, az év többi részében otthon mezei munkát végzett. Gyakran játszott Mezőkeresztesen. Hegedűjét cigányoktól vette, a dalokat még Szentistvánon tanulta, míg katonának el nem vitték. 1892-ben Boszniában szolgált, a világháború alatt Galíciában. Régebben Miskolcon városi alkalmazott volt.

BORSOSBERÉNY (NÓGRÁD M.) — 1937. JÚL. 6—8.

Előadók:
Koós József 49 éves
Vrebóka István 70 éves

KOÓS JÓZSEF — született 1888. nov. 5. Vilke. Apja: K. József, meghalt 1890. Juhász volt. Anyja: Hlavai Juliánna, meghalt 1898. Juhász lánya volt. K. J. emlékezete szerint minden elődje juhász volt. Nős, 4 gyereke van. 1921

óta juhász számadó. Jelenlegi munkaadója a borsosberényi Wiener-uradalom. 700 birka van a keze alatt. Évi fizetése 10 hl búza, 20 hl rozs, 15 db anyabirka tartása, 1800 négyszögöl termőföld használata, 6 szekér gallyfa, napi 1 liter tej, évi 12 pengő. Családja együtt lakik az uradalom egy másik kocsiscsaládjával. Fizetése nemcsak neki, hanem vele együtt szolgáló fiának is szól. — 1912—14-ben Hont megyében, máskor mindig Nógrádban pásztorkodott. 6 elemit járt. — Katona volt 1915—21-ben. 1916-ban sebesülten orosz fogságba esett. — A dalokat, a dudálást, a duda készítését pásztorkodása alatt tanulta.

VREBÓKA ISTVÁN, kanász — született Felsőtúron (Hont m.), 70 éves. Apja: Vr. Imre, szintén kanász volt. Anyja nevét nem tudja, akkor halt meg, amikor ő született. Egész életében Nógrád és Hont megyében szolgált, jelenleg Veresharasztpusztán, a gazdasági cselédek kanásza. — Analfabéta, nőtlen, katona nem volt. Fizetése 50 pengő egy évre és koszt. 30 darab disznót őriz. Istállóban lakik, a gulyással együtt. — Dudálni még fiatal korában tanult.

BUGAC (PEST M.) — 1937. JÚL. 6—8.

Előadók:
Zubornyák Ferenc 38 éves
Zubornyák József 33 éves

ZUBORNYÁK FERENC — született 1899. jún. 21. Kecskemét. Gulyás, 5 éve számadó. Felesége: Orbán Margit (szül. 1897. Pusztaszer), földműves családból. Gyerekük nincsen. 221 darab marha van a kezén: „fehér magyar gulya". 3 bojtárja van. (Egyéb adatai mint Z. Józsefnek!)

ZUBORNYÁK JÓZSEF, csikós — született 1904. okt. 5. Kecskemét. Apja: Z. József (1861—1927). Anyja: Nagy Julianna (szül. 1870). Anyja családja kecskeméti földműves család. Apja, öregapja s emlékezete szerint a család minden tagja csikós és gulyás volt. Z. J. 5 elemit járt, katona nem volt. 11 éve csikós számadó, addig apja mellett bojtár, mindig Bugacon. Felesége: Bende Teréz (szül. 1912. Kecskemét). 3 gyerekük van. 261 ló van a kezén, fizetése lovanként 20 kg búza, fél kg szalonna és 50 fillér tavasztól szétverésig. A városban saját háza van. Nyáros cserényben lakik, családja a városban. 3 bojtárja is van.

DOMAHÁZA (BORSOD M.) — 1939. DEC. 11—13.

Előadók:
Bancik Ilona 23 éves
Kis Piroska 23 éves
Varga Mária 20 éves

BANCIK ILONA, bartusz — született 1916. dec. 9. Cered. Apja: B. János (szül. Domaházán). Anyja: Bartó Teréz (szül. Gesztetében). B. I. Domaházán járt iskolába, 6 elemit és 3 ismétlőt. Utána, de már iskolás korában is,

libapásztorkodott, egyébként otthon dolgozott a házimunkában. 19 évesen elment summásnak: ápr. 25-től nov. 11-ig volt Fejér megyében, Vereb községben, az uradalomnál. Később a kataszteri mérnökökkel is járt, Domaházán a rudat kitűzni, „zászlózni". 1937-ben férjhez ment Holló Bálint nevű emberhez. 1 fia van. Mivel nem értették meg egymást, különváltan élnek, ő az anyjával. 3—4 hold földjük van, abból élnek. Megfordult Putnokon, Feled, Dabóca, Losonc, Kisterenye, Mátraverebély (Szentkút) és környékén. — Regényeket olvas, „szerelmeset, szenteset" — ugyanis egy csizmadia van a szomszédban, „attól szedem". A könyveket Ózdról hozzák a munkások. — Volt még dohánykertészetben is, Bakóháza tanyán. — A nótákat az öregektől tanulta, leginkább az „emberektől". Szeretett dalolni, első dalos volt, s mikor a faluközt járták a lányokkal, a legények odaszóltak neki: „ne ordíjj mán, kiszakad a gigád!". A fiúk hozzá jöttek, „taníjjam mán őket". Táncolni is jól tud, „mikor megmelegszik a filem".

KIS PIROSKA, sunyi — született 1916. máj. 3. Domaháza. Szülei: K. S. Pál és Varga Mária. K. P. iker volt és „fére vót a képem, a másik halva lett, de én is csepp nyomorút voutam. A nagyobb testvérem le-le vágott a fődre, hogy hejre menjem a képem. Mikor iskolás vót is nagyon haragudott rám". Nagyon szeretett az iskolába járni, akkor is ment, amikor nem kellett volna, „már harmadikba is az ötödikesek helyett kérdeztek". 6 elemit és 3 ismétlőt járt. Ekkor Bolyokra kerültek, mert „édesapám rossz vót". A kőművesekkel járt dolgozni, anyjával együtt 4 évig — hordták a maltert, meg a téglát. Utána hazajöttek Domaházára és ekkor mosni, kapálni járt. A kataszteri mérnökökkel is dolgozott, Bancik Ilonával együtt, akit még libapásztor korában megszeretett. „Csemetét is ültettem az államnak". Nádasdon is szolgált, kisegítőben, Détérbe kapálni, „s ki tudja hol". Domaházán a keresztapja kocsmájában kisegített, mert elmentek a vásárba s „muszáj vótam mérni". A kataszteri mérnökökkel dolgozott 3 nyáron. „Színházat is játszottam, hétszer". A Gyimesi Vadvirágban főszereplő, a Falu Rosszában Fínum Rózsi, a Legnagyobb Hatalomban Bolond Piros, a Felhő Kláriban főszereplő, a Ne Játsz a Csókkal-ban főszereplő, a Károlykának Csizma Kék c. darabban „vén siket asszony" és a többi. „Még komornyik is vótam". 2 éve a domaházi főúrnál szolgál. — Járt Putnokon, Ózdon, Kisterenye, Szentkút (Mátraverebély), Pogony, Rimaszombat és Egerben búcsún, és a környékén. Sok mindent olvasott (Cinka Panna, Rózsa Sándor, Bogár Imre és más szerelmes regényeket és újságot). „Imádkozni is szeretek, meg az olvasót végezni". „Szeretek táncolni is, még cigánykereket is hánytam." Nótát mindenkitől tanult. „Meghallottam valakitől, mingyár megtanultam — bolongya vagyok a dallásnak."

VARGA MÁRIA — született 1919. dec. 6. Domaháza. Szülei: V. István és Elek Zsuzsanna. V. M. 6 elemit és 3 ismétlőt járt. Már iskolás korában is libát őrzött, azután meg „házpásztor vótam, mikor anyám elment aratni, az almára is nekem kellett vigyázni, aztán én is arattam, kapátam". A nagyapjának volt földje, de az apjának már nem volt. Az cseléd volt, de ott hagyta, mert nem szeretett dolgozni, most aztán már nincsen „csak a fontos". — Megfordult Ózdon, Bolyokban, Putnokon, „másutt seholse vótam még". — Regényt olvasott, de csak 1 könyvből, meg kalendáriumot és imádságos könyvet. A nótákat édesanyjától tanulta, meg a Brigitta nénitől (helybéli asszony). Szeret dalolni.

EGYHÁZASGERGE (NÓGRÁD M.) — 1940. NOV. 26.

Előadó: Zsíros Péter 59 éves

ZSÍROS PÉTER — született 1881. Liptógerge. Szülei: Zs. Péter és Kalmár Zsuzsi. 6 elemit járt Gergén, 14 éves koráig otthon volt, akkor elment Salgótarjánba a zagyvai rakodóra, és ott a vagonba igazgatta a szenet, 1 évig. Akkor bement a bányába és 1900-tól 1936-ig vájár volt. Katona nem volt. 1904-ben nősült meg, Drexa Máriát vette feleségül, aki Karancsberényben szolgált. A felesége nem hozott semmit, bányászkeresetéből ő vett 2 hold földet. 1906-ban elvitték Szerbiába, hetvenedmagával bányásznak. Másfél évig volt ott. Nyitrabányán is volt, megnézte a bányát, de vizes volt, meg gázos, nem tetszett s így csak két siktája volt. — Járt a környéken, Losoncon, Tarjánban, Szécsényben, Gyarmatan, vásárban. Kisterenyére is akart menni egy bányába, de visszafordult. — Dudálni Három Jóskától tanult, meg Kukucska Jánostól. Az előbbi zsellérember volt és Gergén lakott, a dudát is tőle vette. Gergén dudált mindig, meg a bányatelepeken. Lakodalomban is volt, lánykísérőben. Farsangkor 3 éjjel dudált „gyerekeknek — megnyőtteknek is". Egyháznapkor is sokat dudált, karácsonykor is járt Jézust köszönteni. Ismerte Fekete András, csontos, Osvár Sándor és Berta István dudásokat, azok jártak köszönteni december 24-én. A nótákat is a régiektől tanulta. „Most már a köszöntés elmaradt". 1936-ban nyugdíjazták és most 32 pengőt kap egy hónapra. Azután községi cseléd lett, gulyás 3 évig. „Most csak zsellér, a maga ura, szegény." Történeteket szeret olvasni, meg az imádságot.

IPOLYVARBÓ (NÓGRÁD M.) — 1940. NOV. 26.

Előadó: Okosi Istvánné 50 éves

OKOSI ISTVÁNNÉ, sz. Csernyik Anna — született 1890. Ipolyvarbóc. Szülei: Cs. József és Badó Rozália. 6 elemit járt Varbón. Szüleinek semmijük sem volt, ő is fiatalon aratni ment, marokverőnek napszámba, a gépnél és kapálni. 1910-ben szolgált is Varbón, 1 évig volt kézilány és szobalány. 1911-ben férjhez ment, a férje Csehi születésű volt, Komárom megyéből. 3 évig voltak együtt, az ura kocsis volt. 1914-ben az urát elvitték katonának, és ott is maradt. Így ő hadiözvegy lett. 3 gyereke volt, az egyiket véletlenül a csehek agyonlőtték. Özvegységében is dolgozott, hol marokverő volt, hol arató gazdasszony. Első mosónő a községben, a takarításhoz is ért — Megfordult Ipolyságon, Egerben, Vácott, Máriabesnyőn, búcsún, látogatóban Salgótarjánban, Losoncon, vásárban Balassagyarmaton, Szécsényben, Kékkőn. Mint hadiözvegy 5 pengőt kap egy hónapban. A „menyasszony búcsúztatót" Varbón az öregektől tanulta — őt még búcsúztatták, ma már nem szokás. 1917-ben volt az utolsó búcsúztatás. Mikor az esküvő megvolt, s hazajöttek a templomból (délelőtt vagy délután) a lányok körbe álltak az udvarban, s úgy búcsúztatták. Cseléd vasárnap esküszik, mert hétköznap nem lagzizhat, a többi meg szerdán — a kéri nemesek meg szombaton, ma is. A lány a pitvarban várta az énekeseket, s az anyja is mondta, „ereggy már, ríjjál". „Sírjál"-nál rítt, „lánybarátyitól"-nál végigcsókolta a lányokat. Apjától, anyjától csak este

búcsúzott, amikor elvitték a legényházhoz. „Elhoztuk az ajándékot" — énekelték, amikor érte jöttek. Mielőtt elvitték, behozták a menyasszonyt a különszobából apjához-anyjához, s azoktól is „elcsókolózott". Nagy fonott kalácsot kaptak a búcsúztatásért, s elszaladtak vele a szomszédba, ott „elkarajozták". — Vagyon semmi nincs. Olvasni imakönyvet szokott, mást semmit.

KARÁD (SOMOGY M.) — 1938. ÁPR. 12—14.

Előadók:
Bogdán Györgyné 52 éves
Hollósi Mihályné 59 éves
Hollósi Teréz 16 éves
Keresztes Rozália 14 éves
Kovács Ágnes 15 éves
Kovács Teréz 17 éves
Markaf József 61 éves
Pap Gyuláné 65 éves
Szili Anna 16 éves
Zsuberács Mária 17 éves

BOGDÁN GYÖRGYNÉ, sz. Kovács Teréz — született 1886. Szülei: K. Vendel és Szekeres Magdolna, mindketten karádiak. 1 lánya van, férjnél. Vagyonuk 3 hold „proletár föld", 2 hold szőlő, meg ház. A földet a veje műveli. Másnak is dolgoznak „részibe" — 2 tehenüket igában használják. 5 elemit járt. — Volt Pesten, kórházban, és Kaposváron. Legfeljebb 4—5 napig volt távol Karádtól. — Igen szereti azokat a dalokat, amelyeket lemezre dalolt. „A mostaniak inkább az ugrálós, hacacárés nótákat szeretik, az iparosok a 'hallgatókat'. Fonyóba még eljárnak." Az imádságos könyvén kívül mást nem olvas, újságot sem, „mert nincs helyzetem hozzá".

HOLLÓSI MIHÁLYNÉ — született 1879. Andocs. Szülei: Sikentánc István és Horvát Cecília. 19 éves korában ment férjhez, 1 asszony lánya van és 14 éves unokája. Vagyonuk 2 hold „proletár föld" és 2 hold szőlő. 10—12 akó boruk terem, abból 5—6 akót megtartanak, a többit eladják. Napszámba is járnak és részes aratást is vállalnak. — A dalokat édesapjától tanulta, részben pedig „velemtájbeli" lányoktól meg „Szanyi István mestertől az iskolában" — „az úgy marad diákról-diákra". Mosni, vasalni, főzni is eljárogat a faluba, munka közben szívesen dalolgat. Férje a földművelésen kívül takácskodik is.

KERESZTES ROZÁLIA — született 1924. Szülei: K. József és Ceider Mária. (Utóbbi kapolyi születésű, 12 km-re Karádtól.) K. R. 6 elemit és 2 ismétlő iskolát végzett. — Járt Pesten, Balatonfüreden a „Gyöngyösbokrétával" — rokonlátogatáson és kiránduláson Tabon és Balatonszemesen. A dalokat az idősebbektől, nagyszüleitől tanulta. Apja-anyja keveset daloltak. — Szüleinek vagyona 30 hold föld, ebből 3—4 hold szőlő. Terem rajta 30—35 hektó bor, ebből 10—20 akót eladnak. Bort gyakran isznak, majdnem min-

den étkezéskor — a munkásoknak is adnak. Varr, kézimunkázik, nyáron elmegy kapálni, gyűjteni. Télen megveszik az olcsóbb újságokat. Regényt nemigen olvas, fonni tud, meg egy pár mesét is.

KOVÁCS TERÉZ — született 1921. Szülei: K. József és Pers Anna. K. T. 6 elemit és 3 ismétlőt járt. Szüleinek vagyona 2 hold föld, ház, 1500 tőke szőlő. Apja napszámba jár és arató munkát is vállal. Ő maga télen a Hangyának horgol, kézimunkázik, nyáron kapál és cséplőgép mellett dolgozik. Járt Pesten és Balatonlellén a „Gyöngyösbokrétával", Ócsán, Tabon, Andocson, rokonlátogatóba, búcsún. Olvas olcsóbb regényeket, szereti a kalandosakat. A szomszédtól újságokat is kérnek kölcsön. — A régebbi dalokat az öregektől hallotta, de nem sokra becsüli, inkább az újakat kedveli.

MARKAF JÓZSEF — született 1877. Karádi földműves. Szülei: M. Ferenc és Hollósi Éva. 1 asszony lánya van, az 12 éve férjezett, de nincs gyereke. „Már bizony szeretné, de nem is lesz." M. J. 5 elemit járt, „meg egy ineplőt" (vasárnap délelőtt). 3 évig volt katona „legényidejében". Vagyona: „fél fertály" (6 hold) föld, ugyanannyi a lányának és a vejének is. Második feleségének van 1 hold „proletárja". Van még 2 hold szőlőjük is, ez 40 akót terem. Nem adnak el semmit. A gazdasághoz 2 ló és 2 kiscsikó van. A lovakkal a veje jár fuvarba. — A dalokat egy 87 éves embertől tanulta. Ez tanította „furuglálni" is. Régen a szomszédok összegyűltek, a lányok daloltak, a furuglán meg tánchoz valót játszottak. — Sokfelé járt a környékbe, fuvarba. Míg jó volt a szeme, sokat olvasott. Újságot, írásokat, mindig hozzá vittek elolvasni. Megjegyzése: „Nekem csak a régi dalok tetszenek. Ha szántottam, egyet durrantottam az ostorral, s már el is kezdtem a lovak után".

PAP GYULÁNÉ, sz. Virág Teréz — született 1873. A férje nyugalmazott bankszolga, eredetileg cipész. Most havi 13 pengőt kap a betegbiztosító intézettől. Vagyonuk: ház, szőlő, 1 hold föld. 25—30 akó boruk terem, ebből 5—6 akót megtartanak maguknak, a többit eladják. A szőlőt maguk szerezték, ezenkívül 1000 pengőjük van a takarékban. 2 gyerekük volt, egyik 16 éves korában spanyol-, a másik 19 éves korában tüdőbajban halt meg. Papné szeret dalolni, de olvas is sokat. Az olcsóbb újságokat hetenként (néha) meg is veszi. Regényeket, történelmi könyveket a zárdából kap kölcsön, de gyakran vesz kis, ponyvaféle regényeket, ilyeneket kölcsön ad és kap. — A dalokat még kisgyermek korában hallotta leány társaitól. Az „Azt gondoltad, mindig így lesz" kezdetűt polgárlányoktól tanulta leánykorában, mikor a falat tömték.

SZILI ANNA — született 1922. Szülei: Sz. János és Bravec Mária. Mindannyian karádiak. Sz. A. 6 elemit és 3 ismétlőt járt. Vagyonuk 12 hold föld, ebből 3/4 hold szőlő. A termett 25 akó borból csak 5—6 akót adnak el, a többit elfogyasztják. A cipésznek pl. a munkadíj felét borban fizetik. Egy húga van. Ő maga mindenféle mezei munkát elvégez. „Aki ismétlős, az már dolgozik." Télen varr és horgol a Hangya részére, maguknak pedig vánkosokat, inget fonnak és „tutyit" kötnek. Járt Pesten, Balatonfüreden és Balatonföldváron, a „Gyöngyösbokrétával" — Tabon, Mágocson és a környező falvak-

ban látogatóba, vásáron. Ritkán olvasnak iskolakönyvet, katekizmust, bibliát és néha az olcsóbb újságokat is megveszik. — A régi dalokat az öregebbektől tanulta, az újakat hallja a táncban és munkában. Bálban olyankor tanulnak új dalokat, ha összeállnak a lányok „kocsikalázni".

ZSUBERÁCS MÁRIA — született 1921. Szülei: Zs. János és Fekete Anna. Mindannyian karádiak. Zs. M. 6 elemit és 3 ismétlőt járt. Vagyonuk: 5 hold föld, ebből 1/2 hold szőlő, ház, 2 tehén. Apja kupeckedik is. Ő maga kézimunkázik, gépen varr maguknak, meg a rokonoknak. Megfordult Pesten, a „Gyöngyösbokrétával", a környékben vásáron, rokoni látogatáson. Szeret olvasni 10—15 filléres regényeket, újságot. — A dalokat Karádon tanulta „mindenkitű" — öreg emberektől nem, öregasszonyoktól igen. Kedveli a hallgató nótákat, bár „azokra nem lehet táncolni". A régebbi dallamokat nem szereti, „új nótákat danolunk otthon, nem ezeket, amiket itt kérnek tőlünk" — az új nótákat a városokban járt iparosok, katonák, cselédek hozzák.

KARANCSKESZI (NÓGRÁD M.) — 1940. NOV. 26.
Előadó: Kukucska Jánosné 45 éves

KUKUCSKA JÁNOSNÉ, sz. Novodonszki Mária — született 1895. Karancsberény. Szülei: N. István és Havrony Erzsébet. Ő maga 6 elemit végzett Karancskesziben. Szülei gazdasági cselédek voltak, s mentek ide-oda. Aztán libapásztor lett Keszíben, majd szolgálni ment, cselédnek Lapujtőre. Paraszti munkát végzett. Apja halála után anyjával volt együtt. 1917-ben is szolgált cselédnek. Fonás, varrás, szövés volt a munkája a gazdaság mellett. 1925-ben férjhez ment. Kukucska Magyargécre vitte, juhászné lett 5 évre. 1938-ig szolgáltak Magyargécben, azután Keszibe jöttek. 1 fia volt. — A nótákat Isten Pistától tanulta, az is juhász volt, meg az anyjától, meg a férjétől, aki dudás. Háromszor volt Pesten az urával, nótázni, dudálni, táncolni. Megfordult Losoncon, Gyarmaton, Tarjánban, Korlátiban, Vadkerten és a környékén. Mátraverebélybe búcsúra is ment. Olvasni szeret — ha van mit.

KECSETKISFALUD — (UDVARHELY M.) 1940. DEC. 4.
Előadók:
Bak József 72 éves
Kisfaludi János 26 éves
Sófalvi Áron 20 éves
Vajda Bálint 19 éves

BAK JÓZSEF — született 1869. Kecsetkisfalud. Szülei: B. János és Kis Julianna. B. J. 6 elemit járt. Otthon volt a gazdaságban, aztán 8 hétig volt katona, a fölmentésig, mert testvére nem volt. (Csendőr kisegítő volt Besztercén.) Mikor visszakerült, csak otthon volt, 28 holdon gazdálkodott. 1888-ban Ferenc Anna kecseti lányt vette el. Ezután 1916-ban került újra a katonasághoz: Nagyszalontán, Gyomán, Besztercén volt a csendőröknél. Tizenegyszer volt Pesten látogatóban, egyszer énekelni és táncolni (most). Látogatóban volt még Segesvárt, Marosvásárhelyt, Udvarhelyt, Baróton, Tatabá-

nyán. Kalákában táncolt Kolozsvárt és Brassóban. „Gyereköm egy szikra sincs, csak fogadtam örökbe, s ahhoz vittem vejet." Szeretett mindig táncolni, „ha a muzsika mongya, most is táncolnék örökké". A nótákat is szereti, bár a többiek állítása szerint még senkisem hallotta őt danolni — mostanáig.

KISFALUDI JÁNOS — született 1914. július 6. Kecsetkisfalud. Szülei: K. János és Pál Márta. Ő maga 6 elemit végzett, azután mesterséget járt tanulni, géplakatosságot Farkaslakán. Itt volt 4 évig inasnak és 3 évig segédnek. Utána özvegy anyja gazdaságában volt. Most csépelni szeretne, hogy hasznát vegye a mesterségének. Eddig nem lehetett, mert „a románok leszorították". Katona volt Brassóban, 2 évet. Az ilvai hegyekben a tunelt fúrták a katonaságban. Volt Kolozsvárt, Besztercén, és megfordult Udvarhelyt. Most otthon gazdálkodik. 1 lánytestvére van. Gazdaságuk 6 hold föld, meg másfél hold erdő. — A nótákat a nagyapjától tanulta.

SÓFALVI ÁRON — született 1920. január 2. Kecsetkisfalud. Szülei: S. Áron és Bak Rebeka. S. Á. 5 elemit járt, aztán otthon volt, a gazdaságban, a szüleinél. Megfordult Brassóban, látogatóban, és Udvarhelyt, a vásárban. 1 fiú és 1 lány testvére van. 20 hold földön gazdálkodnak (az erdő is benne van). A nótákat a „régebbi" legényektől tanulta.

VAJDA BÁLINT — született 1921. február 2. Kecsetkisfalud. Szülei: V. Ferenc és Bak Rebeka. V. B. 6 elemit végzett, azután otthon dolgozott a szüleinél, 15 holdon. „A táncot erősen szeretem" — mikor 13 éves volt, már akkor kalákába járt táncolni Marosvásárhelyt, Brassóban, Sepsiszentgyörgyön, Baróton, Arapatakán, Udvarhelyt és most Pesten. 3 lánytestvére van. — A nótákat nagyszüleitől tanulta.

KISHARTYÁN (NÓGRÁD M.) — 1940. NOV. 26.
Előadó: Bertók Mihály 63 éves

BERTÓK MIHÁLY, hurják — született 1876. Szécsénfalu. Szülei: B. András és Kuris Erzsébet. „Disznóval kellett jönni Sipeken az erdőbe, és azért nem jártam iskolába — akkor még nem izélték annyira az iskolát." Analfabéta. Kilencen voltak testvérek — „egyedő élek még közölök". Felfaluból Sipekre ment az apja kanásznak (minden nemzetsége kanász volt), ott is halt meg. Ő 12 éves lehetett akkor, és ott maradt a helyében. Onnan eljött a nagybátyjához, Karancságra kanásznak. Innen Kotrocóra került, még ott is kanász volt. Innen azután Karancskeszibe ment juhászbojtárnak, 17 éves lehetett akkor. Szakalba hívták azután, számadó juhászbojtárnak, itt utóbb majoroslegény lett. Ezután „Birinkébe" (Karancsberénybe) került „mérnöksegédnek". Ott került össze a feleségével. 19 éves lehetett akkor, összeállott vele: „ha jössz jó, ha nem, maj felcsinálok én másikat". Hit nélkül voltak 5 évig. Ezután visszament Szakalba faragónak: kereket, szekéroldalt, jármot faragott 2 évig. Innen Kishartyánba került „árendás házba". Ekkor a bányavállalathoz járt „kilső munkára". Itt 1915-ig volt, akkor bevonult Losoncra gyalogosnak. Elvitték innen Nagybecskerekre, majd Tirolba került, s onnan

ismét beljebb Olaszországba. Visszafelé, 1919-ben Erdélybe került, Bukovinába. Kimpolung, Dornavatra, Csernovic nevekre emlékezik. Végül Budapesten át jutott haza Kishartyánba. „Ottan koncsorogtam egy évig" — azután a vállalatnál napszámos lett (Salgótarján—Rimamurány Kőszénbánya RT), egészen mostanáig. 1939. évben nyugdíjas lett, egy havi nyugdíja 10 pengő. Van háza és másfél hold földje. — Dudálni és furulyálni 11—12 éves korában tanult Sipeken. Arrafelé nagyon sok dudás volt. A „csinálást saját önfejembő tanultam". A nótákat a többi embertől tanulta. — Ért a birkanyírás és nyúzáshoz is. Most arra számít, hogy újból elmegy szolgálni, mert a nyugdíjból nem tud megélni.

KŐRÖSFŐ (KOLOZS M.) — 1937. dec. 14.
Előadók:
Ambrus Sándorné 37 éves
Péntek Jánosné 41 éves

AMBRUS SÁNDORNÉ, sz. Márton Kata — született 1901. Kőrösfő. Szülei: M. János és Márton Balog Kata. Mindannyian kőrösfőiek. Márton Katáék nyolcan voltak testvérek, ebből jelenleg 4 él. Anyja a 9. gyerek születésébe halt bele (Kata akkor 15 éves volt). 3 elemi iskolát végzett odahaza. 18 éves korában férjhez ment. Szüleitől kb. 15 hold földet örökölt. Férje, aki vasúti munkás volt, az impériumváltozáskor otthagyta a vasutat, csak 2 hold földet hozott. Házukat maguk építették fel. 1928—1931 között kocsmájuk volt, de aztán eladták. Azóta kézimunkák árusításával pótolja kis földjük csekély jövedelmét. Gyerekkorában az édesanyja többször felhozta Pestre, majd magával vitte Szerbiába és Németországba is, ahová varrottasokat vittek eladni, de hogy milyen városokban jártak, arra már nem emlékszik, mert akkor még kicsi gyermek volt. Mint férjes asszony bejárta Erdélyt és egész Romániát (Bukarest, Constanza stb.). — A dalok legnagyobb részét anyjától és annak apjától tanulta. Férje és apja nemigen énekeltek. Amíg kocsmájuk volt, sokat énekelgetett a vendégekkel, de azoktól nemigen tanult dallamokat. „Amiket azok dúdoltak, azokat én már nagyobbára mind ismertem. Meg aztán többnyire olyan múló dalok, máma dúdolja őket az ember, holnap elfelejti."

PÉNTEK JÁNOSNÉ, sz. Szabó Ilona — született 1896-ban, „aratás időben". Apja: Sz. János (megh. 1929-ben). Anyja: Kovács Kata (megh. 1933-ban). Apjának — aki vasúti munkás volt — kb. 15 hold „magaszerezte" földje volt, s az anyja is hozott földet. Ő maga 6 elemit járt Kőrösfőn. — Járt Pesten, Bukarestben, Brassóban, Kolozsvárott, Szebenben stb. Mindenütt faragott bútort és magakészítette „írásos" kalotaszegi kézimunkát árult. Van 1 nős fia és 1 unokája. Földjük darabban kb. 8 hold, most a fia munkálja. Termelnek búzát, zabot, kukoricát és krumplit, de megélhetésüket inkább a kézimunkák biztosítják. — A dalokat idősebbektől, öregektől tanulta, még kisgyerek korában. Siratást mindenkitől hallott, maga először 1917-ben siratott, a sógorát. A faluban jó dalos hírében áll, bár most már ritkán dalol. A siratást a halál beállta után egy negyed órával kezdi. A rokoni viszony szerint

minél távolabbi a rokon, annál később kerül sor a siratásra. Férfit ritkán siratnak, de ugyanúgy, mint az asszonyt. Aki sirat, az nem énekel a virrasztóban zsoltárt és halottaséneket. A pap nem tiltja a siratást, ő is elbúcsúztatja a halottat. Nemcsak a temetés előtt, hanem évekkel a haláleset után is el lehet siratni a halottat.

MENYHE (NYITRA M.) — 1938. JÚL. 21.
Előadók:
Özv. Fülöp Máténé 57 éves
Potuska Jánosné 60 éves

ÖZV. FÜLÖP MÁTÉNÉ, sz. Gál Ilona, ülcsi — született 1875. Béd (Nyitra m.). Írni-olvasni tud. Menyhére ment férjhez, jelenleg is ott lakik. Urának volt kb. 10 hold földje, azon gazdálkodtak. Ez most a gyerekeié, azok tartják el. Sokfelé járt látogatóban Nyitrába, Brezo-Lupiba, Novákba, Sasvár, Selmecbánya, Nagytapolcsány, Komárom, Ógyallán és a környékén. Magyar újságot olvas, könyveket, ami kerül, imakönyvet. Beszél magyarul és tótul.

POTUSKA JÁNOSNÉ, sz. Fülöp Ilona, puli — született 1878. Menyhe. Írni-olvasni tud. Családjuk egészen szegény, semmi földjük sem volt, urával mindig szolgáltak. Az ura most is erdőőr. — Megfordult Selmecbányán, Sasvárott, Máriavölgy, Pöstyén, Nyitra, Nagytapolcsány, Szered és a környékén. Magyar újságokat olvas, és az imakönyvet. Beszél magyarul és tótul.

MEZŐKÖVESD (BORSOD M.) — 1938. JAN. 7.
Előadó: Vékony János 74 éves

VÉKONY JÁNOS, jancsó, órásmester, dudás — született 1864. augusztus 20. Mezőkövesd. Apja: V. János (szül. 1834). Anyja: Kis Borbála (szül. 1828). V. J. Mezőkövesden tanulta az órásmesterséget. A dudálást apai nagybátyjától, V. Mátyástól tanulta, aki a készítésre is megtanította. Lakodalomban, leánynézőben, kérőben dudált, a legények megfogadták az ivóban való muzsikáláshoz is, fonóba is elvitték. Híres dudás volt, „olyan nem fityegett, mint én!". Fizettsége 2 napra 3—4 forint, 1 kalács, 1 kenyér, 1 élő csirke, bor, enni-innivaló amennyi kellett. Környékbeli falvakba is hívták dudálni. Most már nem kell a dudálás. Órásmesterségből és földművelésből él. Vagyonát kb. 1 hold szőlő, két darabban, és háza képezi. Nyáron summásnak is eljárogatott, hogy az adóravalót megkeresse. Kétszer nősült: első felesége Gecse Anna (1864. Mezőkövesd). Házasságából született 2 gyerek, Borbála és Mária. Második felesége Nagy Anna (1888. Mezőkövesd). Házasságából született 2 gyerek, József és Anna.

(folytatjuk)



A domaházi leányok



Bertók Mihály dudás (Kishartyán)

KÖNYVEKRŐL

Tallián Tibor:

BARTÓK BÉLA

Gondolat Budapest, 1981

Tallián Tibor monográfiája a Gondolat „Szemtől szembe" sorozatának harmadik zenei kötete. A sorozat deklarálatlan, de nyilvánvaló célja, hogy érdeklődő olvasók széles köréhez vigye közel a kultúra magyar és külföldi nagyjainak életét, munkásságát. Ilyenformán nem feltétlenül igényel vadonatúj kutatási eredményeket, merőben új szempontokat, ennél fontosabb célja, hogy érthető formában-tartalomban mutassa be tárgyát.

Tallián a sorozat második vezérlő elvét következetesen tiszteletben is tartja, nem éri be azonban a Bartókról szerzett tengernyi ismeret tolmácsolásának szerepével. Harmadik generációs kutató — a nagy felfedezők és a nem kevésbé nagy tudományos összefoglalók után —, akit nem befolyásolnak többé kötelező erővel szellemi „nagyatyjainak" eredménvei, közvetlen előfutárainak vitái sem. Munkáját „tiszta lappal" kezdheti, atyáinak vétkeiben nem részes (semmi oka vállalni e vétkeket) és az 1949 utáni Bartók-értékelések nemegy súlyos tévedése helyrehozatalának gesztusa sem kell hogy vezesse tollát, mivel mindehhez neki már — szerencsére! — semmi köze, hisz a jóvátétel Szabolcsi Bence 1955-ös Bartók-életrajzától Ujfalussy József első fogalmazásban 1965-ben megjelent monográfiájáig — meg a köztük és az azóta eltelt idők megannyi publikációjával — lényegében megtörtént. Talliánnak roppant előnyös az a pozíció, hogy számára Bartók nem „harci kérdés", nem vitatéma, hanem századunk első felének kiemelkedő muzsikus személyisége.

Ez a magatartás roppant gyümölcsöző, nek kiemelkedő muzsikus személyisége. mert nem kötelezi a monográfust arra, hogy — tartva esetleges következményektől — az alkotásokat remekművek monolit vonulatának ábrázolja. Nem ünneprontás Tallián részéről, hanem egy értékorientált szemléletmód érvényesítése, amikor a Négy zenekari darabról szólva megemlíti *„A belső zavart, a dramaturgiai egység hiányát, a stiláris kiegyenlítetlenséget"* — hozzátéve: *„de távolról sem bizonyos, hogy mindez csupán negatívuma a műnek."* (102.). A posztumusz megjelent op. 15 dalciklusról kijelenti: *„ebből a ciklusba kötött, fülledt verscsokorból hiányzik a szerelmi jelképek tragikus nagysága" (119.).* Szóvá teszi az Ady-dalok *„expresszionista mélabú"*-ját (120.). A II. zongoraversenyben *„majdhogynem rutinszerűen alkalmazott ciklikus visszatéréselv"*-et fedez fel (203.) s megjegyzi: *„A kerettételek neoklasszikus stilizálásában van valami korhoz kötött, divatszerű vonás."* (204.) A „nagy" Hegedűverseny elemzésében továbbviszi a II. zongoraverseny variatív visszatérés-szerkesztéséről mondottakat: *„néhol mintha a fáradtság halvány árnya kísérné a virtuóz zeneszerzői műveleteket: ihletett anyagok a forgatással valamit veszítenek eredeti hamvukból."* (251).

Mindezt nem a trónfosztás indulata motiválja, éppen ellenkező a szándék — ami számtalan nem idézett hellyel is igazolható —, annak érzékeltetése, hogyan küzdött meg Bartók különböző formai-tartalmi problematikákkal s hogyan küzdötte le azokat.

Tallián monográfiája *varázslatosan jól megírt* könyv. Kottapéldákat a sorozat meg nem bír, szakmai-zenetechnikai elemzésekbe a szerző nem bonyolódhatik. Legtöbbször egy-két szóval bűvöli az

olvasó elé az elemzett művek hangulatának-hangvételének egész auráját. Olyan teljesítmény ez, ami a legritkábban sikerül, hiszen a szóvirág a legtöbbször krepp-papírból sodort giccsként díszíti a hallható muzsikát. Mégis, szinte hallani véljük magát a művet, például a II. vonósnégyesről olvasva: *„Az I. tétel édesbús lírája kilencnyolcados [...] ütemével a világháborús évek Bartókjának legszebb, szívszorító hangvétele."* (121.). „Parole sceniche", így nevezi az operaszínpad azokat a varázsigéket, egy-két szavas megvilágításokat, amelyektől egy teljes jelenet, vagy felvonás értelme-jelentése egycsapásra megnyílik. Tallián konokul megkeresi-megtalálja ezeket a varázsigéket, amelyekkel rányit egy-egy mű benső világára, anélkül, hogy olvasóját — 16 000 példány! — érthetetlen belterjes dolgok megismerésére késztetné.

A „tiszta lappal" indulás hozama — sok más részlet mellett —, hogy Tallián a kései művekkel szembesülve sem jön zavarba; mintha ezek a művek nem is lettek volna soha egyoldalú apologizálás, vagy nem kevésbé egyoldalú elutasítás tárgyai, a népi Bartók melletti érvek a modernista Bartókkal szemben — vagy megfordítva. A Concerto, a III. zongoraverseny elemzése kiváltképp gyengéd szeretetről és megértésről tanúskodik.

Kétségtelenül van azonban e „tiszta lap"-nak árnyoldala is. A korábbi Bartók-képekhez képest a Talliáné sokhelyütt depolitizál. A privátrégió gondos kimunkálása, egyes vezércikk-idézetté vált Bartók-gondolatok pontosabb értelmezése persze nagyonis helyénvaló. De 1918—19-ről írván megjegyzi: „[Bartók] *viszonya a magyarországi és közép-, kelet-európai történelemhez ekkor meglehetősen ambivalens. Számos rokonszenvnyilvánítás ellenére sem lépett teljes akcióegységbe a radikális polgársággal, még kevésbé a munkásmozgalommal, vagy az azzal rokonszenvező értelmiséggel.*" (136.) Ez túlságosan sommás ítélet, az életrajz számos eseménye jelzi, miként vett részt Bartók, a maga muzsikus módján e forradalmi korszak eseménytörténetében. Hogy Önéletrajzában minderre utóbb nem hivatkozik, érthető, hisz az a 20-as évek elején öngyilkossággal lett volna azonos. Számomra kérdéses fogalmazás, hogy Bartók az 1919 után létrejött szomszédországok *„nacionalista értelmiségével"* tartott jó kapcsolatot (139.) s ezzel összefüggésben, hogy a valóban nacionalista román körök 1936-os támadása *„rossz ízzel szakította meg Bartók és a román értelmiség évtizedes szép kapcsolatát"* (215.), mert Enescura, Brailoiura és sok más muzsikus barátjára a „nacionalista" jelző nem illik, s ezt bizonyítja nemegy román muzsikusnak a támadást elítélő, azt kivédeni szándékozó gesztusa. A könyvben Bartók *„ifjúkorából eredő"* németelleneségéről olvasni (269.), ez azonban akkor inkább osztrák-, leginkább pedig Habsburg-ellenesség; eredendő németellenessége virulens nézet és némiképp elveszi Bartók történelemmel fejlődő náciellenességének dinamikáját.

Néhány apróbb tévedés. Bartók és Ady még „állítólag" sem találkozhatott 1907-ben a Nyolcak matinéján (125—128.), mivel e festőcsoport 1909-ben alakult meg. A neoklasszicizmus bírálata nem írható kizárólag Kelet-Európa számlájára (165.), hisz elsőnek Adorno bírálta Majna-Frankfurtban, még 1922-ben, hamarosan pedig Schoenberg is. Bartók III. vonósnégyesének frankfurti előadása nem az IGNM fesztiváljának eseménye 1927-ben (185.), hanem az IGNM majna-frankfurti Ortsgruppe-jának (helyi csoportjának) rendezésében hangzott el; mivel 1927-ben Frankfurtban valóban volt IGNM-fesztivál is, mégpedig Bartók I. zongoraversenye bemutatójával, eléggé félrevezető az információ.

Valószínűtlen, hogy Bartók Hegedűzongora rapszódiájának ihletője Kodály két táncrondója volt, a Marosszéki, és a Galántai táncok (188.), mivel a Galántai 1933-ban készült, a Marosszéki ugyan 1927-ben, de nagyobb feltűnést csupán a zenekari verziója keltett (1930); Bartók is ez évtől játszotta a zongorás eredetit. Lehetett viszont hatása a Háry János-szvit verbunkos-rétegének, a Hegedű-zenekari rapszódiákra a daljáték más részleteinek is (gondoljunk a Háry zenekarában lényegében először alkalmazott cimbalomra, a népdalkíséretek jó részének áttört kamarezenei faktúrájára).

René Leibowitz Bartók-bírálatának kelte nem 1950 (229.), hanem 1947 (Les temps modernes, 1947 október), ami azért *lényeges momentum*, mert egyoldalú igazságtalan bírálatával *megelőzte*, nem pedig *követte* a nem kevésbé egyoldalú és jogosulatlan formalista-vádakat.

Nem teljesen pontos információ, hogy angol nyelvterületen a Concerto értékelése pozitívabb volt, mint nyugaton egyebütt (296.), Hans F. Redlich a Music

Review 1947 februári számában, a frissen megjelent partitúrát pontosan olyan érvekkel bírálja, mint a kései Bartókot Leibowitz és oly sokan mások.

E megjegyzéseim nem érintik a könyv lényegét, mintaszerű dramaturgiáját, élesszemű elemzéseit, eredeti és friss megállapításait. Többen méltatták már — s joggal — annak értékét, hogy Tallián gondolatmenetét Bartók kiadatlan, ismeretlen archiválís papírjaival, a magyar olvasó elől a „jog" injúriájával elzárt írásaival is hitelesíti. A képszerkesztő neve hiányozván, nyilván maga az író állította össze kötete gazdag, sok új elemet tartalmazó illusztrációs anyagát s a képek — nem műnyomó papíron — viszonylag jól érvényesülnek.

Egy új síkon bár, de voltaképp vitaírás Tallián Tibor Bartókja is, zenetörténet és esztétika „nem-euklideszi geometriáját" érvényesíti konok következetességgel, sok újra- és átgondolnivalót adva olvasóinak.

Lampert Vera:

BARTÓK NÉPDALFELDOLGOZÁSAINAK FORRÁSJEGYZÉKE

Zeneműkiadó Budapest, 1980

131 dallamot, mint a kötet alcíme jelzi, „magyar, szlovák, román, rutén, szerb és arab népdalok és táncok" anyagát tartalmazza e karcsú kötet. Terjedelme mindössze 151 oldal, mindazonáltal elképesztő munkamennyiség eredménye! Hisz nem oly egyszerű a helyszíni gyűjtőfüzetek, támlapok, kiadványok tízezernyi dallamának őserdejéből kiszűrni azokat a népzenei példányokat, amelyek Bartók műveiben előbukkannak. Néhány kottakiadvány elején a zeneszerző ugyan feltüntette a feldolgozott népdalok eredetijeit, a kompozíciók nagy többsége azonban efféle, a forrásokra irányított útjelzőt nem tartalmaz. A dallamkatalógus 34 mű dallamanyagát tartalmazza, természetszerűleg sokalta több darabét (Gyermekeknek, Hegedűduók stb.!). Lampert szófukar tömörségében is rendkívül alapos bevezető tanulmánnyal bocsátja útjára a dallamkatalógust, megad mindazonáltal minden szükséges információt. Ismerteti Bartók magakészítette népdalfeldolgozás-listáját, megadja a források tipológiáját, katalógusa összeállításának alapelveit, a dallamok eredetének helységnévlistáját, fakszimilében bemutat néhány jellemző példát Bartók népdallejegyzéseiből.

A dallamkatalógus egy-egy népdal első feldolgozott alakjára hivatkozik, az ősdarabra, nem jelzi meghangszerelt változatukat (pl. Tizenöt magyar parasztdalból Magyar parasztdalok); ez nem hiányzik, a Szőllősy-jegyzékből bárki könnyen visszakeresheti a bartóki kompozíciós változatokat. Talán nem lett volna haszontalan a népdalokhoz feltüntetett tempók, metronómjelzések mellett a művek-tételek tempóját, metronómját is feltüntetni, hisz a kettő nem feltétlenül azonos. Érdekes, hogy Bartók népdallejegyzésének olykor más az ütembeosztása (tehát hangsúlyelosztása), mint a feldolgozásé (például: Tizenöt magyar parasztdal, 7. 188. dallam), olykor más a ritmizálása is (például: Nyolc magyar népdal, 1. 165. dallam). A dallamjegyzék tartalmazza a kiadatlan feldolgozások anyagát is: Két román népdal női karra, Kilenc román népdal énekre-zongorára. A jegyzék számtalan felajzó tanulsággal szolgál!

Lampert Vera bevezető tanulmánya nagyszerű összefoglalása a dallamkatalógushoz szükséges tudnivalóknak. Mindössze két kiegészítő megjegyzés kívánkozik a bevezetéshez. A náci jogvédelem — újabban felbukkant adat — nem 1937-ben (7.) hozott hátrányos intézkedéseket a népdalfeldolgozások ellen. A Reichsgericht — legfelsőbb bíróság — ezirányú határozata 1936. de-december 2-án kelt (332/35. szám); L. P. Sommer (Amstgerichtsrat) „Van-e jogvédelme a népdalfeldolgozásoknak?" („Haben Volkslieder-Bearbeitungen Urheberrechtschutz?") című cikkét Signale für die musikalische Welt 1937. okt. 27. A népdalfeldolgozások forrásainak azonosításával foglalkozó irodalom összefoglaló említésekor (7.) érdemes lett volna hivatkozni Halsey Stevens magyarul is megjelent, a Gordonka-zongora rapszódia népzenei forrásait közreadó tanulmányára.

Lampert Vera hatalmas munkája egyidejűleg a Documenta Bartókiana 6. füzete számára is készült. Nyilván ebből származik a bevezető tanulmány jó néhány helyének idegennyelvű olvasóra számító változata. Magyar fordítása nélkül olvasható terjedelmes német idézet a 7. jegyzetben (7.), a 33. jegyzetben (27.).

Valósággal groteszk hatású a német eredetiben idézett, Beu-nak írt Bartók levélrészlet s a hozzá megadott forrás (Demény 1976-os nagy levélkiadványa), amely a német eredetit egyáltalán nem tartalmazza (6.), s az ugyane forrásra hivatkozó angol levélrészlet, 20. jegyzet (10.). Magyar fordítása nélkül, román címével olvasható egy Bartók-írás a 27. jegyzetben (12.), csupán a külföldi folyóirat-forrásokat tartalmazza a 32. jegyzet (17.), még a BÖI hivatkozást sem adva meg. A 39. jegyzet (27.) Bartók Welte-felvételeire utal s annak új külföldi LP-kiadására. A kézirat születésekor *a szerző még nem*, a magyar változat sajtó alá rendezésekor *a kiadó már tudhatta*, hogy 1981-ben ezek a Welte-bejátszások Hungaroton-lemezen hozzáférhetők lesznek (Bartók hangarchívum, LPX 12 234—38).

Mindez azt jelzi, hogy a kötet kiadója ezúttal nem a szükséges körültekintéssel gondozta ennek az oly fontos tudományos munkának a kéziratát, nem vetett számot azzal, hogy kiadványát magyar olvasónak szánja. Kár ezekért az apró „szépséghibákért", hisz elkerülhetőek lettek volna. Lampert Vera alapvető kutatása megérdemelte volna a maximális kiadói figyelmet.

Csaplár Ferenc:

KASSÁK LAJOS BARTÓK-VERSE

Magyar Helikon (Budapest), 1981

Kiadvány mivoltában nagyon szép, tartalmában némiképp zavarba ejtő a Petőfi Irodalmi Múzeum gondozásában megjelent, Bartók és Kassák (meg köre) viszonyát vizsgáló kötet. A költő vonzódása a zeneszerzőhöz nyilvánvaló tény s ehhez a könyv kellő bizonyítási anyagot is tartalmaz; Bartók rokonszenvének igazolása azonban már pókhálóvékonyságú és -szilárdságú tényanyagra alapozódik. Csaplár a költő *1965-ös* visszaemlékezését idézi, mely szerint *1916-ban* ismerkedett meg Bartókkal. „*Ő ismerte az én irodalmamat*" (19.) — de vajon van-e bizonyíték erre — például Bartók könyvtárában —, a kései visszaemlékezésen kívül? Ahhoz, hogy értékeljük a MA által publikált Bartók-kották jelentését, azt is tudni kell, hogy 1912-től a zeneműkiadók Bartókot bojkottálták, tőle nyomtatásban utoljára a Nyugat publikált (Allegro barbaro, 1913 elején), tehát a Kassák nyújtotta megjelenés *lehetősége* legalább olyan vonzó lehetett, mint lapjának irányzata. Az 1917. augusztusi Bartók-levél, amelyben egyszerre hívja fel Busiţia János figyelmét a Jászi-féle radikálisok lapjára, a *Világra*, a *Nyugatra* és a *MÁra* éppen nem Bartók megkülönböztett figyelmének, hanem valamennyi progresszív áramlatra érzékeny reagálásának dokumentuma. A levél ortográfiája: „*a »Világ«, a »Nyugat« és — a »Ma«(!) emberei*" éppúgy vonatkozhat Kassák lapjának tartalmi kiemelésére, mint a különös „MA" címre; és talán a felsorolás sorrendje is jelent valami fontossági rendet. A Kassáknak írt — eddig ismeretlen — 1921. máj. 24-i Bartók-levél (48. után), amelyben a zeneszerző készséggel engedélyezi, hogy a költő kottát közöljön tőle, de a gyakorlati részleteket illetően bécsi kiadójához, az Universal-hoz utasítja, jelzi, hogy Bartók Kassákékkal *is* rokonszenvezett, mint egyébként a magyar progresszió sok más emigrációba kényszerült személyiségével (L. Reinitz, a neki dedikált Ady-dalok!). Levelében Bartók közli, írt bécsi kiadójának ebben az ügyben. Ha máshonnan nem, az Universal archívumából kinyomozható lett volna ez a levele s a rá kapott kiadói válasz. „*Hogy végül is miért nem jelent meg Bartók-mű az Új művészek könyvé-ben, azt ma már nem lehet megállapítani. Az azonban mindenképp bizonyosnak látszik: Kassáknak nemigen volt módja arra, hogy a tervezett publikálással kapcsolatban az Universal kiadó feltételeit elfogadva anyagi terheket vállaljon.*" (51.) Ez egyáltalán nem látszik oly bizonyosnak, hisz minden kiadónak propagandaértékű az általa képviselt zeneszerzők kompozíciós szemelvényeinek előzetes kiadása. A 20-as években Bartók-facsimiléket közlő Nyugat, Periszkóp, Zenei Szemle valószínűleg szintén nem tudott komoly pénzeket fizetni az előkiadás jogáért. A Bartók Archívum vagy az UE a megmondhatója, valójában mi történt 1921-ben, fordult-e az UE-hoz Kassák egyáltalán. Feltűnő az is, hogy Bartók, aki írásokat publikált a Nyugatban, a Szép Szóban, még az Új Időkben is, egyetlen Kassák-szerkesztette folyóiratban sem nyomtatott ki egyetlen sornyi szöveget!

Ugyanakkor vitathatatlan tény, hogy Kassák valamennyi folyóirata minden-

kor következetesen Bartók pártján állt, amit különben a kötet nagyszámú ismert és új dokumentummal igazol. Néhány új információ éppen a Tanácsköztársaság időszakának vidéki eseménynaptárat gazdagítja. De a szükséges kritikai elem hiányzik. A MA igaztalanul állítja hirdetésében, hogy *„az egyetlen magyar folyóirat, mely programjába vette a haladó zeneművészet propagálását"* (38. utáni lap), hisz a tőle irányzatában annyira különböző Nyugat éppoly következetes volt ebben, kivált ami Bartókot illeti.

Lukács György, amikor 1969-ben a Magyar Zeneművészek Szövetségében a Tanácsköztársaság zene- és művelődéspolitikájáról folytatott beszélgetést, hangsúlyozta: *„kereken tagadtam azt, hogy Kassák Lajosnak az a vezető szerepe lehetne az irodalom terén, amely Adyt vagy a muzsikában Bartókot megillette. A népbiztosság politikája itt az volt, hogy nem engedte meg a szociáldemokrata írók csoportjának a Kassák-irányzat elnyomását, bár erre mutatkozott hajlandóság s volt ekörül sajtópolémia is. Egyúttal azonban mereven tiltakoztam minden olyan kísérlet ellen, amely arra irányult, hogy Kassákot hivatalos művészetnek ismerjük el."* (Magyar Zene, 1969. június, 151—152.) Erre pedig mintegy rímel Bartók nyilatkozata a Kassai Napló 1926. április 23-i számában, amelyben a riporter feljegyezte: *„Magamról is azt hiszem, hogy erősen hozzátartozom az Ady generációjához. Kassákéknak az a vélekedése, hogy zenémet lapjuk szolgálatába állították, tévedésen alapul."* Az interjút elsőnek közlő Demény János megjegyzi ugyan, hogy fogalmazását, megállapításainak némelyikét fenntartással kell fogadnunk, lehet, hogy Bartók az idézett részt sem szó szerint így mondta, de a riporter teljesen a saját fantáziájából mégsem vehette a magát Kassákéktól elhatároló zeneszerző gondolatát. Kassán, a polgári demokratikus Csehszlovák Köztársaságban nem valószínű, hogy aktuális egy Kassák-ellenes támadás, s hogy ehhez épp Bartókra van szükség. Az idézett kijelentés igazságmagvának értékeléséhez legalább a Kassai Napló politikai irányzatát kellene ismernünk.

Rendkívül érdekes azonban mindaz, amit Csaplár Ferenc Kassák Bartók-képéről, annak alakulásáról összegyűjtött. Kiválóképp figyelemre méltó a Művészeti Tanáccsal kapcsolatos felszabadulás utáni dokumentáció. Teljesen nyilvánvaló mindannak értéke, jelentősége, amit Kassák az élő és a halott Bartókért tett, vállalt. Kár, hogy e szép könyv írójának tárgyszeretettől érthető mód vezérelt elfogultsága lehetetlenné tette a kapcsolat *kétoldalú* mivoltának kritikailag értékelt feltárását, a hiányos bizonyítási anyag összegyűjtését.

Péter László:

BARTÓK SZEGEDEN

A Somogyi-könyvtár kiadványai 24, Szeged 1981

Péter László rendkívül gondos publikációja jelentékeny helytörténeti kutatásra alapozva ismerteti Bartók kapcsolatait Szegeddel. Újraközli a városba küldött leveleit, összegyűjtötte s közreadja Bartók 1910. november 10. és 1939. október 27. közötti szegedi szerepléseinek sajtóanyagát. Külön ajándék a Négy régi magyar népdal férfikar kőnyomatos Tenor I. szólamának facsimiléje — benne két húzással —, amely Bartók-kórusmű előadásának legelső dokumentuma. A kötet értékét növeli, hogy a Bartók-recepció történetének első városmonográfiája.

A kötet szerzője ismerteti Bartók Szeged környéki népzenegyűjtő útjának tényanyagát, szegedi kapcsolatainak krónikáját, s kilenc hangversenyének a teljességre igényt tartó sajtó-dokumentációját. Az ilyen gyűjtőmunkának persze nincs vége, épp Péter László publikált a Dél-Magyarország 1981. március 22-i számában egy a kötetébe fel nem vett újonnan előkerült szegedi cikket.

Ismert dokumentumoknak is megváltoznak a hangsúlyai az ilyenfajta monografikus újraközléssel. Például, Bartók, miután 1908. május 5-én miniszteri kiküldöttként — ma alighanem szakfelügyelőnek neveznénk — a városi zeneiskolában járt, június 15-én részletes információkat kért König Péter igazgatótól az intézmény épületéről, fenntartásának anyagi forrásairól, s a szükséges felemelt szubvencióról. S ehhez Juhász Gyula cikke: *„Csak a rozoga épület látványa fájt neki"* — fontos kiegészítő adat (20-21). A levélgyűjteménybe be-

leoldvad, itt valósággal kiemelkedik ez az írás.

Most tűnik fel Bartók valószínűleg 1906 végén írott levele a Kodállyal közösen kiadott, frissen megjelent Magyar népdalok König Péter által betanított szegedi előadásáról. (12.) *„Örülök, hogy már a szegedi pódiumra is került egynéhány a dalaink közül. Úgy hallom, König jól tanította be."* Bartók levele annyira affirmatív, hogy érdemes lenne utánanézni ennek az előadásnak, amely a magyar parasztdal igen korai, meglehet első koncerttermi elhangzását jelenti!

A kritikákat elolvasva meglepő, milyen szeretettel és megértéssel foglalkoztak Bartókkal, a zeneszerzővel és pianistával Szegeden, hisz feltehető, hogy a recenziók írói nem mind voltak muzsikusok. Talán érdemes lett volna néhány mondattal bemutatni a sajtó zenéről író embereit. Nem Juhász Gyulát persze, kinek két szép cikkén kívül Bartók-verse facsimiléje is olvasható. (57.) A kötet természetesen nem szépíti a történelmet, megjelentek benne azok a sajtóhangok is, amelyek a szegedi közönség tartózkodásáról számolnak be, tegyük hozzá: rosszallólag!

A kötet tartalmazza Bartók szegedi hangversenyei közül hatnak a műsorlapját (hármon a Bartók Archívum pecsétje, a másik három nyilván Péter gyűjtése). Szerkesztésének gondos voltát jelzi a függelékben közreadott irodalomjegyzék, név- és egyúttal a Bartók-művek címeit is tartalmazó tárgymutató. (Hivatásos kiadóink is sajnálatos mód' elhagyják olykor tudományos kiadványaikból az efféle apparátust!)

Egy-két apróbb elírást, főleg a dokumentumok pontatlanságait érdemes lett volna jegyzetben, vagy az egyes Bartók-koncerteket bevezető szövegrészekben korrigálni. Máshelyütt viszont éppen az egykorú dokumentum érdemelt volna hitelt.

Az 1925. április 2-i szólóest műsorlapján is (69.), sajtójában is (71.) téves a *„Régi román táncok"* nemlétező Bartók-mű jelzése. — Bartók, igaz, maga adta a „régi székely népdalok" koncertcímet a Nyolc magyar népdal-ciklusból előadott részleteknek, az érvényes kompozíciócím mégis az utóbbi, bárha a szegedi sajtó székely népdalokra hivatkozik (47., 49.).

Viszont alighanem a recenzens Baranyai Zoltánnak — ki Bartókot ráadásul jól ismerte — volt igaza, amikor az 1910. november 10-i koncert kapcsán a *Román táncot* említi (27.), nem pedig a Két román tánc cikluscímet, mint Péter László teszi (23.). Bartók a két darabot nemigen játszotta együtt, a második román táncot amúgyis igen ritkán (egyszer épp Szegeden). Bizonyára a beszámoló pontatlan az 1913. május 13-i szegedi Liszt-ünnepről: *„[Bartók] ráadással szolgált és előadta egyik szép alkotását, A Román táncok című zongoraművét."* (33.) Az ‚egyik szép alkotás" két ráadás lett volna?

Mindez persze valóban apróság. Egy mindössze 1000 példányban megjelent, tehát a könyvtári szükségleten felül forgalomba jóformán nem is kerülő filológus-igényű Bartók-könyv olvastán bízhatunk azonban egy itt-ott javított második kiadás létrejöttében.

Breuer János

Ára: 25,— Ft

Index 25.563

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 –kívánságra– a Magyar Hanglemezgyártó Vállalat teljes HUNGAROTON lemezválasztékáról katalógust küld Önnek.

A LEMEZPOSTA katalógusát a Művelt Nép Könyvterjesztő Vállalat évenként kiegészíti.

A LEMEZPOSTA küldeményeit Ön a megrendelésének beérkeztétől számított 12 napon belül megkapja.

A LEMEZPOSTA címzettjét 250 Ft-nál nagyobb értékű megrendelés esetén nem terheli postaköltség.

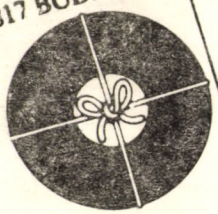
A LEMEZPOSTA még megjelenésük előtt a lemezújdonságokról is tájékoztatja Önt.

Hogy jobban megismerkedjünk, kérje katalógusunkat! Kérjük, hogy küldje el címünkre a kitöltött szelvényt:

lemezposta
1817 BUDAPEST

Ha katalógust kér, aláhúzással jelezze érdeklődési körét
Zenekari művek, versenyművek, kantáta, oratórium, egyházi zene, opera, kórusművek, hangszerszólók, kamarazene, mai magyar zeneszerzők, irodalom, vers, egyéb.

Név: _____
Cím: _____ aláírás



Művelt Nép Könyvterjesztő Vállalat